

Ictus

Music Journal

Vol. 15 | N° 2 | 2021

ISSN 1516-2737 | 2238-6599



Ictus

Music Journal

Vol. 15 Nº 2 - Dezembro de 2021



In memoriam Ryoko Katena Veiga

(Sendai, 12-02-1928 - Salvador, 22-07-2021)

In memoriam André Guerra Cotta

(Belo Horizonte, 02-07-1966 - 17-09-2021)



Endereço

Programa de Pós-Graduação em Música

Escola de Música

Campus Universitário do Canela

Universidade Federal da Bahia

Av. Araújo Pinho, 58; CEP 40140-010

Salvador, Bahia

<https://portalseer.ufba.br/index.php/ictus/>

ICTUS Music Journal

Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA

ISSN: 1516-2737 | e-ISSN: 2238-6599

Vol. 15 Nº 2 - Dezembro de 2021

Editor Chefe

Pablo Sotuyo Blanco, UFBA, Brasil

Editor Associado

Cleisson Castro Melo, UFCG, Brasil

Webmaster, diagramação e revisão de textos

Pablo Sotuyo Blanco, UFBA, Brasil

Arte de capa

Equipe Editorial Ictus Music Journal

Conselho Administrativo

ICTUS Music Journal - Editor Chefe

Pablo Sotuyo Blanco

Escola de Música da UFBA - Direção

José Maurício Valle Brandão

Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA - Coordenação

Flavia Chiara Candusso

Conselho Consultivo

Alda de Jesus Oliveira

Ana Cristina Gama dos Santos Tourinho

Angela Luhning

Diana Santiago

Erick Magalhães Vasconcelos

Jamary Oliveira

Joel Luis Barbosa

Laila Cavalcanti Rosa

Manuel Vicente Ribeiro Veiga Jr.

Wellington Gomes

ISSN 1516-2737 | e-ISSN 2238-6599

Conselho Editorial

Acacio Tadeu de Camargo Piedade, UDESC, Brasil
Alberto Pedrosa Dantas Filho, UFMA, Brasil
Alexandros Charkioulakis, The Friends of Music Society - Director, Grécia
Álvaro Torrente, Universidad Complutense de Madrid, Espanha
André Cardoso, UFRJ, Brasil
André Guerra Cotta, UFF, Brasil
Anselmo Guerra, UFG, Brasil
Anthony Seeger, UCLA, Smithsonian Institution, EUA
Beatriz Magalhães Castro, UnB, Brasil
Bernardo Illari, University of North Texas, EUA
Daniel K L Chua, The University of Hong Kong, Hong Kong
Edson Sekeff Zamprona, Universidad de Oviedo, Espanha
Evguenia Roubina Milner, UNAM, México
Gustavo Frosi Benetti, UFMA, Brasil
Heloísa de Araújo Duarte Valente, USP, MUSIMID, Brasil
Ilza Costa Nogueira, UFPB, Brasil
Javier Marín-Lopez, Universidad de Jaén, Espanha
Juan Pablo Gonzalez, Universidad Alberto Hurtado SJ / PUC, Chile
Leonardo Manzino, Universidad de la República Oriental del Uruguay
Luciane Viana Barros Páscoa, UEA, Brasil
Luzia Aurora Rocha, Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Malena Kuss, University of North Texas, Denton, EUA
Manuel Morais, Emeritus, Universidade de Évora, C.H.A.I.A., Portugal
Márcio Leonel Farias Reis Páscoa, UEA, Brasil
Nicholas Cook, Emeritus, University of Cambridge, Reino Unido
Pablo Cristian Cetta, Pontificia Universidad Católica Argentina, Argentina
Rodolfo Coelho de Souza, USP - Ribeiro Preto, Brasil
Rogério Budasz, University of Southern California, EUA
Rosane Cardoso de Araújo, UFPR, Brasil
Rui Vieira Nery, Univ. Nova de Lisboa / Fund. Calouste Gulbenkian, Portugal
Sérgio Luiz Deslandes de Souza, UFPE, Brasil
Tania Lisboa, Royal College of Music, Reino Unido
Zdravko Blažeković, RCMI, The Graduate Center, CUNY, EUA

Conselho Científico

O Conselho Científico do ICTUS Music Journal está integrado por um grupo numeroso de docentes e pesquisadores altamente qualificados nas suas diversas áreas de expertise no vasto campo da pesquisa em música que, muito generosamente, se dispuseram a participar como pareceristas *ad hoc* do nosso periódico científico. Seus nomes e credenciais podem ser conferidos no portal da publicação.

Regras para submissão de materiais ao ICTUS Music Journal

Criado em 1999 pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), foi pioneiro no meio das revistas brasileiras de música, publicando textos científicos sobre música em versão eletrônica, utilizando a plataforma PKP-OJS (atual SEER), incluindo o modo de aceitação de fluxo contínuo para envio de contribuições, revisão cega por pares e publicação de artigos aceitos.

Desde 2007 o periódico adota a modalidade de fluxo contínuo na aceitação de novas submissões. A publicação efetiva dependerá da sua aceitação no processo de avaliação cega por pares e do tempo mínimo de edição/diagramação necessária à sua inclusão no periódico.

O ICTUS Music Journal agora está sediado no Portal da UFBA e conta com diversas ferramentas que ajudam a avaliar o grau de originalidade das contribuições, a fim de proporcionar confiança aos editores e autores e indicativo de confiabilidade para todos os envolvidos.

As autores novos no ICTUS Music Journal solicitamos que o formulário do Perfil de Usuário na plataforma do SEER seja preenchido por completo (incluindo o ORCID). Em caso de coautorias, cada autor deve ter seu próprio perfil completamente preenchido na plataforma do SEER. O não cumprimento destes itens pode desqualificar a submissão.

Nesta nova era, aceitaremos textos em português, espanhol ou inglês. Todos os resumos devem ser acompanhados de uma tradução para os outros dois idiomas. O aviso prévio mínimo para participar do processo de avaliação / revisão / diagramação / publicação é de 3 meses.

Para submeter seus artigos é necessário que siga as instruções descritas na seção **Condições para a Submissão** no portal online do periódico. Sinta-se convidado a enviar seus textos e outras contribuições das seguintes maneiras:

- a) Artigos científicos: textos originais resultantes de pesquisas realizadas pelo(s) autor(es) e de interesse para a área;
 - b) Resenhas: textos com resenhas realizadas pelo(s) autor(es) de publicações de interesse para a área;
 - c) Entrevistas: textos com transcrição de entrevistas realizadas pelo(s) autor(es) de interesse para a área;
 - d) Ensaios e debates: textos realizados pelo(s) autor(es) em torno de tópicos de interesse para a área;
 - e) Efemérides: textos homenageando pessoas ou eventos de interesse para a área;
 - f) Documentação: documentos musicográficos e/ou sonoros de interesse para a área.
- (NOTA: Esta seção pode veicular documentos relacionados a textos das outras seções).

Os materiais podem ser enviados nos seguintes formatos:

Elementos textuais: Formatos .DOC, .DOCX, RTF (rich text format), TXT (texto puro), HTML, O formato RTF é o preferido.

O tamanho e número de laudas fica a critério do(s) autor(es). No entanto, um certo cuidado e bom senso na relação entre número de páginas e número de exemplos facilitará a aceitação dos materiais submetidos.

Os estilos de citação e referência bibliográficos preferidos serão o da ABNT e o da Universidade de Chicago (este último, sobretudo para os textos em castelhano ou inglês) tanto na modalidade parentética quanto de notas de referências. No entanto outros estilos serão aceitos na fase de avaliação, enquanto forem utilizados com consistência.

Elementos gráficos: Os exemplos musicais e os gráficos, assim como as tabelas e qualquer outra forma de ilustração do texto, deverão vir **separados** dos arquivos de texto, ou seja, cada exemplo gráfico deverá ser salvo em um documento independente dos documentos de texto. No texto, identifique apenas o lugar onde a figura, exemplo, quadro ou tabela entra com seu nome e a legenda correspondente entre colchetes (por exemplo [figura1 - legenda]).

Os seguintes formatos gráfico para exemplos são aceitos: TIFF, JPG, e PNG.

Os documentos em formato gráfico deverão atender às seguintes características:

Todas as figuras, exemplos, gráficos, quadros e tabelas deverão ser realizados em tons de cinza, em preto e branco ou coloridas, mas sempre com resolução mínima de 300 dpi.

Para maiores informações consulte a página do ICTUS Music Journal na internet:

Diretrizes para Autores.

Estamos ansiosos em receber novas contribuições e agradecemos antecipadamente a sua preferência!

Conselho Administrativo
ICTUS Music Journal

SUMÁRIO

EDITORIAL	9
<i>Pablo Sotuyo Blanco</i>	
EFEMÊRIDES	
Meu Mestre Nketia	11
<i>Manoel Veiga</i>	
ARTIGOS	
Estudos de Orquestração: Um novo campo de investigações? Reflexões a partir do Projeto Actor	21
<i>Marcus Mota</i>	
Problemas de tocar e ensinar piano: uma contribuição pedagógica de George Kochevitsky	35
<i>Paulo Novais de Almeida, Ekaterina Konopleva</i>	
Interseções da música cênica, da voz e da percussão múltipla: um olhar nas obras <i>Toucher</i> (Vinko Globokar), <i>Mitos Brasileiros</i> (Ney Rosauero) e <i>A Dois</i> (Tim Rescala)	53
<i>Aquim Almeida, Cecilia Tamplenizza</i>	
Koellreutter como mediador entre os sul-americanos e o Internationales Musikinstitut Darmstadt entre 1949 e 1970	71
<i>Joevan de Mattos Caitano</i>	
Forma, elementos de acaso e indeterminação em música: uma introdução	93
<i>Pedro Henrique Carneiro Tavares</i>	

T empo e expectativa em música popular: duas obras, duas origens	109
--	------------

Ataulba J. A. de Meirelles

A pergunta não respondida: <i>Was ist musik?</i>	121
---	------------

Manoel Veiga

DEBATES

I SONARÍADE: Debatendo música, linguagem e cérebro	139
---	------------

*Manoel Veiga, Jamary Oliveira Filho,
Karina de Oliveira Santos Cordeiro, João Carlos Salles Pires da Silva*

ENTREVISTAS

E cos Armoriais: entrevista com Clóvis Pereira	149
---	------------

Marília Paula dos Santos

RESENHAS

<i>Experiencias artísticas comunitarias em Educación. Creando vínculos escuela, universidad y sociedad,</i> de Noemy Berbel, Magdalena Jaume, María Elena Riaño, Adolf Murillo e Maravillas Díaz	169
--	------------

Alda Oliveira

EDITORIAL

Editorial

Pablo Sotuyo Blanco
Editor-Chefe do ICTUS Music Journal
Universidade Federal da Bahia | Orcid: 0000-0002-3987-2944

Prezado leitor, É com enorme satisfação que lhe oferecemos este novo exemplar do ICTUS Music Journal! Neste segundo número do 15º volume temos, como de costume, eventos a comemorar, outros para lamentar e, finalmente, perspectivas para o futuro.

Evidente resultado do esforço conjunto da nossa equipe e dos autores participantes, a pesar das contínuas e crescentes limitações e provações que o presente contexto (atípico, desafiador, incerto) nos coloca todo dia, muito nos orgulha termos conseguido resistir e avançar na disseminação do conhecimento produzido pela pesquisa em música. Ao conjunto de artigos que transitam em importantes setores do nosso logos em música, este número inaugura quatro das linhas de trabalho inicialmente propostas: debates, entrevistas, resenhas e os registros sonoros/audiovisuais vinculados a textos (no caso, ao debate).

No entanto, ainda no meio ao maior desafio coletivo do século XXI, precisamos render homenagens àqueles colegas cujas vidas findaram, deixando significativa memória e extensa produção em suas respectivas áreas de atuação. Nesse sentido, o ICTUS Music Journal expressa toda a sua solidariedade aos familiares e amigos (dentre os quais nos incluímos) de Ryoko Katena Veiga e André Guerra Cotta, dois nomes relevantes na construção histórica da nossa área de pesquisa em música. Um minuto de silêncio por eles...

André Guerra Cotta (1966-2021) - Vídeo da homenagem póstuma realizada na Abertura do XI Simposio Internacional de Musicologia e III Congresso da ABMUS (cf. <https://youtu.be/Pu4t4IxNvc0?t=1918>).

Ryoko Katena Veiga (1928-2021) - Vídeo da homenagem póstuma realizada na Abertura da I Sonariade (cf. na seção Debates).

Uns ciclos fecham e outros abrem... Assim, é chegado o momento de abrir espaço para novas ideias, novos esforços e horizontes... Nesse sentido, junto do meu colega e amigo Cleisson Melo, incansável co-editor nesta jornada de dois anos destinada a reerguer e revitalizar o nosso querido ICTUS, nos despedimos com a certeza da tarefa cumprida, desejando tudo de bom e do melhor a quem o Conselho Administrativo do ICTUS incumbir dessa nobre tarefa no futuro próximo.

A todos vocês, caríssimos leitores, até sempre!... e boa leitura.

EFEMÉRIDES

Meu Mestre Nketia

Manoel Veiga

Universidade Federal da Bahia | Orcid: 000-002-1799-3746

Em menos de um ano, a Etnomusicologia mundial perdeu duas de suas figuras maiores: Kwabena Nketia (1921-2019) e Bruno Nettl (1930-2020). As organizadoras do XENABET fizeram-nos constar mercidamente da Sessão de Homenagens ocorrida em 12.08.2021 Samuel Araújo e eu fomos designados para homenagearmos nossos respectivos mestres. Muito teve de ser cortado em função do tempo disponível para a Sessão.¹

Estive diante de Bruno Nettl em apenas duas ocasiões breves: no lançamento da primeira edição do «livro vermelho» (1983) e num primeiro encontro realizado pela ABET em Recife. Indiretamente, contudo, a presença de Nettl se generalizaria nos seminários de pós-graduação em música da UFBA, em função do uso das edições sucessivas de *The Study of Ethnomusicology*, em que abordava a disciplina pelos seus problemas. Mudavam os subtítulos, aumentando o número e a ordem dos problemas, até optar pelas Reflexões, apenas, à proporção em que se deu conta da interação complexa dos problemas entre si.² Assim, sem ter sido seu aluno, aprendi muito com ele e repassei sua influência aos estudantes de Etnomusicologia Geral. A impressão que dele retenho é a de um homem ao mesmo tempo corajoso e prudente, de certa forma, o cronista e explicador da área.

Com Nketia, meu querido mestre, o contato foi bem mais longo e tive a ventura de poder vê-lo em Salvador, na UFBA, o que por si só justifica a publicação deste texto. Precisamos também comemorar duas efemérides: os trinta anos da Pós-graduação em Música na UFBA (1990)³ e a realização do I Simpósio Brasileiro de Música, um dos marcos da consolidação da área para a pós-graduação e a pesquisa entre nós. Longe de mim a ideia de uma rapsódia ou um pot-pourri musicológico, mas ainda é necessário que lembremos o papel criador de **Gerard Béhague** (1937-2005)⁴, sem o qual não teríamos iniciado uma pós-graduação em música e ainda menos em Etnomusicologia, além do muito que contribuiu para a divulgação do Grupo de Compositores da Bahia.

1 Muito agradeço a Luciana Prass a ajuda que me prestou no uso inteligente da tesoura. Devo também mais uma vez agradecer a Ilza Nogueira por sua revisão deste texto e talento sobrenatural para detectar meus erros.

2 As edições do “livro vermelho” saíam da University of Illinois Press com capas semelhantes. Mantinham sempre o título, *The Study of Ethnomusicology* e variavam os subtítulos: *Twenty-nine Issues and Concepts* (1983); *Thirty-one Issues and Concepts* (2005); *Thirty-three Discussions* (2015). Durante mais de trinta anos reviu, atualizou e aumentou sua importante obra; dava-nos opções críticas mas raramente tomava partido. Um estudo comparativo dessas edições teria muito a dizer sobre o que tem mudado ou permanecido na história da disciplina e mereceria um trabalho de pós-graduação.

3 Possivelmente também a chegada da Etnomusicologia na universidade brasileira.

4 A intenção de uma pós-graduação já existia desde 1976, com Widmer, mas foi a visita de Béhague a Salvador que, junto à Pro-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa, convenceu Heonir de Jesus Pereira da Rocha que havia três lugares no Brasil em que a pós-graduação em música era possível e que a UFBA era um deles. Isso terá sido em torno de 1989.



Meu Mestre Nketia

Há pessoas que se immortalizam com um único nome: Solomon, por exemplo, é suficiente para identificar o famoso pianista inglês que só uma busca de *Wikipedia* permite ao curioso lembrar que é Solomon Cutner. Outros, pessoas comuns, passam uma vida afetados pelo excesso e grafias de seus nomes. Quais omitir? Quais abreviar? E as consequências cartoriais? **Nketia** é suficiente para se saber quem é e, ainda mais fácil, se precedido de um título: **Professor**. A escolha consciente do que incluir ou omitir, entretanto, passa a ter conotações de maior peso. Ousaria dizer que se a escolha tivesse pendido para **Joseph Hanson**, poucas pessoas saberiam de quem se trata.

Fui aluno grudado a Prof. Nketia de 1975 a 1981 e tive a honra de tê-lo na minha banca de doutorado. Não sei explicar a razão de me parecer mais natural H. J. do que J. H., e errava. Talvez lembrasse o **H. J.** do Koellreutter, por antítese, já que este, um catalisador da modernização da música brasileira de academia, era um oponente ferrenho do nacionalismo musical.

Com Nketia, diferia na maneira de tratamento que usava para todos os outros ilustres mestres que tive a sorte de ter na UCLA. Ao contrário dos demais, ora me indago por quê, nunca chamei meu inigualável mestre de Dr. Nketia, mas de **Professor Nketia**; isto numa instituição que distinguia “professor” de “lecturer”. Estes últimos, na área da Etnomusicologia ensinavam sim, mas apenas as disciplinas práticas. Nessa categoria muito aprendi com Kobla Ladzekpo, também africano, um Ewe de Benin, antigo Daomé⁵. Kobla me fez perceber quanto minha formação musical era inadequada para a riqueza da percussão africana. Nesse sentido, a exigência da bimusicalidade na UCLA era um eficiente recurso didático muito distinto do que críticos acusavam de “conservatório de música exótica”. Não preciso me estender: “Professor”, para mim e muito outros, é o mais alto posto na carreira acadêmica de uma pessoa que favorece o ensino como parte igualmente nobre de sua profissão.

O Instituto de Etnomusicologia da UCLA, fundado em 1961, existiu até 1974. Já não o alcancei como tal, mas como Programa de Etnomusicologia. Essa instituição abrigou músicos numerosos e instrutores de diferentes tradições mundiais e adquiriu uma vasta

5 Kobla atingiu posteriormente um nível acadêmico alto num centro de estudos africanos e como mentor de um grupo de percussão famoso. Julgava que o Fom falado no Brasil era antiquado.

coleção de instrumentos, mantidos em condições de execução. Sustentou um dos maiores arquivos sonoros de música tradicional existentes. Prof. Nketia, eventualmente Professor Emérito de Música da UCLA, lá ensinou de 1969 a 1983.

TOWARD A BRAZILIAN
ETHNOMUSICOLOGY:
AMERINDIAN PHASES

MANUEL VICENTE RIBEIRO VEIGA JR., PHD
University of California, Los Angeles, 1981

TESE DE DOUTORADO
(Versão Fac-símile)

60

The dissertation of Manuel Vicente Ribeiro Veiga, Jr. is approved.

E. Bradford Burns
E. Bradford Burns

Eduardo Mayone Dias
Eduardo Mayone Dias

J. H. Nketia
J. H. Kwabena Nketia

James E. Westbrook
James E. Westbrook

Robert Stevenson
Robert Stevenson, Committee Chair

University of California, Los Angeles

1981

ii

Joseph Hanson Kwabena Nketia é o que se lê em enciclopédias, mas o que foi vastamente usado é J. H. Kwabena Nketia. A princípio Dr. Robert Stevenson, meu orientador de doutorado, sugeria que o mestre africano, Akan de Ghana, Ashante, era produto de uma formação presbiteriana. Isso é verdadeiro e para mim explica a impressão de vê-lo numa dupla perspectiva: a do nativo absolutamente fiel à mãe África e a de um gentleman africano cidadão do mundo com uma tinteira britânica e norte-americana perfeitamente integrada e situada. Nunca o vi com um traje nativo durante os anos de convívio que tivemos. Também não se fazia notar por qualquer traço que destoasse do contexto, inclusive no Inglês em que nos falava. Era um sábio de uma lucidez extraordinária.

Não mais me surpreende saber que Prof. Nketia foi meu contemporâneo na famosa Juilliard School of Music em Nova York, em **1958**, ele estudante de composição; eu na trilha dos pianistas desde 1957. Na realidade convivemos a partir de 1975, até a data em

que pude trazê-lo à Bahia para o I Simpósio Brasileiro de Música, realizado em Salvador entre 15 e 24 de agosto de 1991, já dez anos após o término de meu doutorado. Nesses anos de convívio descontínuo, realço o período em que ele e Alan P. Merriam estiveram juntos na UCLA. Talvez por causa de dissidência indevidamente exagerada entre Mantle Hood e Merriam, este escolheu passar sua sabática na UCLA, mas conectado com o Departamento de Antropologia. Mantinha, entretanto, uma open-house em sua residência à qual acorríamos como estudantes de Etnomusicologia. Presenciei uma reunião dos dois velhos amigos na casa em que Nketia estava. Fui com Craig Woodson, percussionista e estudante de etno interessado em tecnologia de instrumentos nativos, com propósito de criar uma orquestra mundial. Merriam explicava que tudo era símbolo o que, imagino, poderia ser uma crítica sobre a eficácia de uma antropologia simbólica. Previamente, numa conferência que fez na Escola de Música, quando lhe perguntávamos como lidar com as mil vozes atuantes em discursos musicais ele insistia: “Olhem Blacking!” Nketia tinha uma postura circunscrita, recomendando a inclusão das disciplinas que tivessem uma influência direta na execução.

Vamos nos livrar dos dados coletados na Internet, de múltiplas fontes importantes: para nos concentrarmos na presença dele entre nós. Nasceu e foi educado em Asante Mampong inicialmente por seus pais e, após a morte do pai, por seus avós maternos. Nketia os credita por semear os grãos de sua “musicalidade básica” e seu “parentesco musical” nas tradições Akan. Depois de completar o ensino fundamental e médio, ganhou admissão ao Colégio de Treinamento Presbiteriano em Akropong Akwapim, onde entre outros assuntos, ele foi introduzido aos rudimentos da música ocidental, além de aprender a tocar o harmônio. Em 1944, durante a Segunda Guerra Mundial, Nketia esteve num dos primeiros lotes de vinte ganeses que receberam bolsas do Commonwealth e fizeram a perigosa viagem de navio da Costa do Ouro à Inglaterra. Embora a bolsa fosse para ele estudar linguística na Escola de Estudos Orientais e Africanos, ele conseguiu fazer cursos adicionais na Universidade de Londres no Birkbeck College e, significativamente, cursos de música no Trinity College of Music.

Nketia foi membro do ICTM desde 1954 e interagiu com Klaus Wachsman, George Herzog (professor de Nettl) e uma série de musicólogos comparativos na Europa. Foi membro do Conselho Executivo de 1959 a 1970. Sua associação ao longo da vida com a SEM começou com sua primeira visita aos EUA em 1958 com uma Bolsa da Fundação Rockefeller. Naqueles anos iniciais, quando a SEM tinha acabado de se emancipar da Sociedade Americana de Musicologia Comparada e Antropologia, Nketia conheceu um número alto de membros fundadores, incluindo Curt Sachs na Columbia University, Melville Herskovits e Alan P. Merriam na Northwestern University, Mantle Hood e Charles Seeger na UCLA, e nos anos subsequentes e presenças em conferências, David McAllester e uma série de luminares. Foi eleito membro do Conselho da SEM em 1966, Diretor em Geral em 1968 e Primeiro Vice-Presidente de 1972 a 1973. Por várias décadas, Nketia foi membro da Comissão Internacional para a História Científica e Cultural da Humanidade patrocinada pela UNESCO.



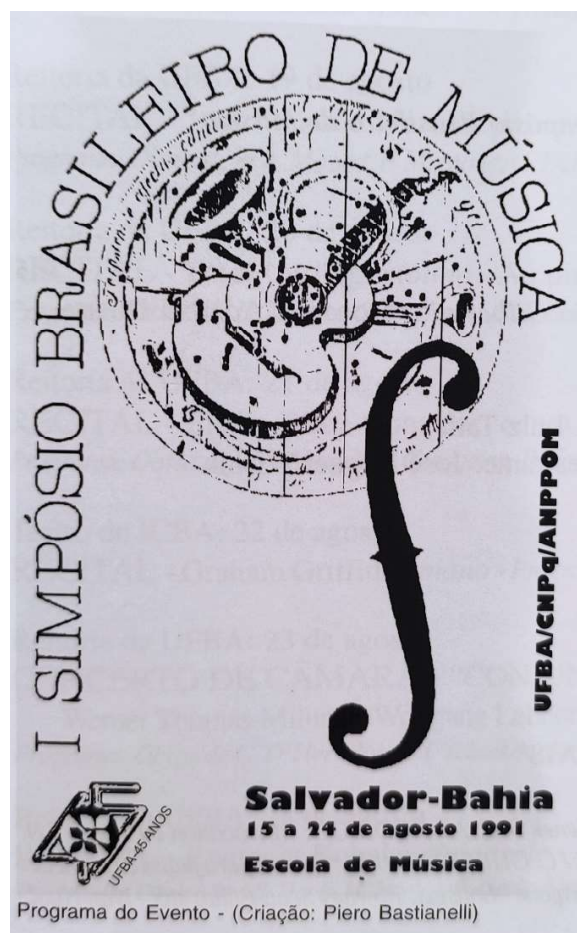
Nketia em Salvador

Parece-me preferível nos fixarmos na presença do Prof. Nketia em Salvador. Isso ocorreu entre 15 e 24 de agosto de 1991, no I Simpósio Brasileiro de Música, já dissemos. Esforços para a introdução da Etnomusicologia na universidade brasileira já tinham tido algum sucesso, inclusive o início da pós-graduação em música (Mestrado) na UFBA, com quatro áreas de concentração, uma delas em Etnomusicologia. É preciso que se entenda que isso foi um processo complexo influenciando vários fatores. O primeiro deles foi o apoio das agências de fomento, CAPES e CNPq, o retorno das bolsas no exterior (1976) que nos permitissem os primeiros doutorados em música que não o fossem por graça divina, suados. Kilza Setti é uma das consagradas pioneiras em Antropologia da Música. Eu próprio, pude deixar a UFBA para um PhD em Música, com concentração em Etnomusicologia. O acesso às agências começou pela CAPES e seguido (uma conquista!) pelo CNPq. Certos destaques não devem ser esquecidos: Frederic Michael Litto (Comunicações) da USP nos abriu a porta do CNPq, onde Marisa Kassim (Linguística) nos fez ver a necessidade de cuidarmos do aspecto associativo para consolidação da música como pós-graduação e pesquisa. Não sabíamos sequer discutir e, tampouco, distinguir produção musical de um tipo particular que é a pesquisa. Ilza Nogueira, compositora e teórica de música, em paralelo e de maneira visionária, conseguiu realizar em etapas o SINAPPEM, na UFPB.

Em 1991, não havíamos tido sucesso na criação da ABET, tendo a ABEM nos precedido como um primeiro broto da ANPPOM, fruto maior do SINAPPEM. Estávamos divididos, sem nos apercebermos, entre o Sul e o Nordeste e, francamente, nos atrapalhávamos. Voltara para o Brasil com um mandado de Dr. Stevenson para criar uma organização interamericana de música. Já existia, tendo apenas se deslocado da Argentina para a Venezuela, com Isabel Aretz. Passei a organizar Jornadas de Etnomusicologia, anuais, onde procurava reunir aqui todos os etnomusicólogos de que tinha conhecimento, a massa crítica, uma vintena de pessoas.

O I Simpósio Brasileiro de Música, sob o tema geral de “Criação Musical” já nasceu como uma necessidade de juntar todos os eventos que aqui realizávamos. No caso, agregou a III Jornada de Etnomusicologia, a VI Semana de Educação Musical, a VI Semana de Música Contemporânea, o I Encontro de Executantes, além de atividades artísticas e alguns cursos incluindo psicologia, teoria literária, sociologia, antropologia, filosofia e teoria política. Entre os participantes de etnomusicologia, listamos os professores que tínhamos no corpo docente, isto é, Kilza Setti, Ricardo Canzio, Vincent Déhoux, Ângela Lühning e eu próprio, e convidados, Carlos Galvão, Maria Elizabeth Lucas, Elizabeth Travassos, Gerard Béhague, J. H. Kwabena Nketia, Dorothé Schubar, Rafael de Menezes Bastos. Régis Duprat, Victor

Fuchs. José Jorge de Carvalho e Rita Segato (em dúvida quanto a vinda dos dois), além de alguns mestrandos da UFBA.



Nesse I Simpósio tentou-se formalizar a criação da ABET. Carlos Galvão e Elizabeth Lucas, sob o argumento verdadeiro da falta de massa crítica, decidiram-se em contrário. Prof. Nketia, presente, explicava que quando a SEM tinha sido iniciada, havia apenas um grupo pequeno de pessoas que queriam conversar sobre Etnomusicologia. Sem consenso, decidi que seria impraticável a criação. A ABET foi criada, de fato, por ocasião do III Simpósio Brasileiro de Música, em 1993. Falhei em fazer o registro necessário por ignorá-lo e por estar às voltas com prestações de contas às agências. A aprovação definitiva só viria num encontro do ICTM, no Rio de Janeiro, há vinte anos. A meu ver deixou-nos ainda com dois problemas estruturais: o da sede fixa e o de seções regionais. Esses problemas, que a ABEM não tem, de certa forma nos inibem.

Não foi feito um registro impresso da brilhante atuação de Prof. Nketia no segundo dia do I Simpósio. O mesmo, entretanto, não ocorreu com a conferência de abertura de Gerard Béhague, em 16.08.1991.⁶ Felizmente, contamos com a ajuda de Kilza Setti e de Luiz Oliveira Maia, a quem logo abaixo passarei a palavra. Cabe lembrar aqui que o tema geral do Simpósio, “Criação Musical” estava subdividido: “A Criação Musical vista em si

⁶ Kilza Setti comenta que a conferência de Béhague foi construída numa perspectiva antropológica bastante abrangente e cobriu todos os aspectos previstos para os dias que se seguiram. Esta conferência é o primeiro artigo da ART019.

mesma e em termos de seu criador” / “Em função do contexto” / “Refletindo políticas”. As referências bibliográficas estão em nota⁷



Luiz de Oliveira Maia

Tal o passar do tempo as memórias se apagam: Silvério, como o chamávamos, nos deixou muito cedo. Foi regente, professor de história da música e pós-graduado em Estética. Não menos observador do que Kilza, ele distila o mesmo evento com ênfase e detalhes próprios. Seu “Relatório da Primeira Etapa» adotou um subtítulo alusivo ao tema do Simpósio, parafraseando do *Gênesis*: “Os dias da criação”. Daí parte para estruturar sistematicamente os três dias da Primeira Etapa, subdividindo para cada Dia, Manhã e Tarde e, quando cabível separando Apresentações, Debate e Mesa Redonda.

Eis o que Luiz relatou sobre Nketia:

O segundo dia da criação se abriu com a conferência do professor J. H. Kwabena Nketia (Musicologia - Pittsburgh). Suas principais visões para a discussão foram: A etnomusicologia é o centro que pode reunir compositores e educadores. Ela estuda música como obras, como processos e como culturas. É ela mesma uma arte. Sendo a Cultura a totalidade do modo de viver de um povo, a criatividade é afetada pelo conjunto de fatores que fazem esse viver: é o contexto cultural.

⁷ Paulo Lima, então Diretor da EMUS e editor do periódico ART, publicou o que pôde dos eventos da pós-graduação Assim o ART 019 (ago. 1992): pp. 177 e 187, respectivamente, contêm os relatos fidedignos de Luiz Oliveira Maia [(“Relatório da Primeira Etapa: Os Dias da Criação): 173-183] e de Kilza Setti [(“Relatório da 1ª Etapa”): 185-190]. Esse periódico foi digitalizado para ser disponibilizado no RI da UFBA.

A criatividade se manifesta em todos os aspectos da vivência musical, principalmente na improvisação e o sustento dessa criatividade é a renovação interior, onde podem atuar desenvolvendo-a, os educadores. Sendo a criatividade um traço característico do ser humano, desenvolver a criatividade é crescer na Cultura. Numa sociedade sadia homens e mulheres são criativos no seu modo de viver. O que mede a criatividade é a acuidade da sensibilidade musical. Responder criativamente a qualquer estímulo de qualquer cultura.

Ao responder às perguntas, Nketia distinguiu a sensibilidade para a faixa sonora e a sensibilidade para a totalidade das relações sociais. Afirmou também que no mundo ocidental a música se tornou um bem de consumo, e vender é também um contexto cultural. Mas uma distinção foi feita entre o multiculturalismo eclético em que várias culturas apenas coexistem e o interculturalismo onde uma cultura íntegra outra como parte da sua.

Kilza

Além de sua atuação como etnomusicóloga, Kilza tem o bom hábito de fazer anotações preciosas e iluminá-las com seus comentários sempre pertinentes; tem o dom de redigir impecáveis relatórios. O “Relatório da 1a. Etapa”, ela mesma explica, resulta de sua percepção seletiva; não se volta para resumos das conferências e apresentações, mas para os aspectos que suscitaram mais discussões com seus autores, portanto os mais provocativos. O que transcrevo em seguida é também um retrato de Nketia e do encanto geral que suscitou. Eis os comentários de Kilza:

A grande lição de serenidade, equilíbrio e compreensão do mistério da criação nos veio da África. Inicialmente Nketia definiu cultura como “a totalidade do modo de viver de um povo” que aliás identifica e define a própria maneira africana. Aconselhou a utilização da Etnomusicologia como apoio à composição e Educação Musical. Distinguiu o **contexto de situação** e o **contexto cultural**.

Impossível repetir suas sábias reflexões. Para os africanos (embora seja grosseiro generalizar cultura africana sem considerar sua diversidade) a criatividade é inerente a cada indivíduo; assim as experiências musicais são **partilhadas** por todos sem a dicotomia ocidental que propõe a tríade compositor/intérprete/ouvinte. A música é a **essência** da vida africana e a educação musical faz-se no desenvolver da vida da criança. Processos criativos são transmitidos pelas gerações. Lembra que nós, ocidentais, nos julgamos modernos, mas na realidade repetimos modelos passados. Na África todos são artistas de certo modo, mas não se pretende que todos sejam expoentes, e a criatividade não está como para nós confinada à «art music”, mas a todas as categorias musicais. Ele lembra a fonoestética africana - sons que desenham quadros de emoção e cores. Fala na inspiração da natureza cantos e vozes de pássaros - e faz uma transferência dessa ambientação da natureza para os centros urbanos - as siderurgias, ruídos de máquinas, etc., que criam a atmosfera sonora para os compositores do século XX. Distingue **sensibilidade** relacionada a comportamentos e relações humanas e extra musicais, e **sensitividade** direcionada a captar sons, estruturas sonoras.

Sobre o fato de surgir na Bahia a prática, ou fusão, com a “world music”, lembra que na época atual a música é um bem de consumo que resulta de novas políticas, assinala o mau uso que dela se faz. Fala nos ciclos da moda, que ora enfatizam, ora evitam a “folk music”. Distingue **multiculturalismo**

reconhecimento da existência de várias culturas sem uma relação entre elas, e **interculturalismo** percepção de outra cultura como parte da nossa. Isso resulta no ecletismo, ou seja, operar em várias culturas. É o que ocorre em Gana, informa Nketia.

O mistério da criação musical continua. Talvez assim permaneça enquanto houver homem, mulher e sua descendência. Nascido em 22 de Junho de 1921, Prof. Nketia nos deixou em 13 de Março de 2019. Ao falecer teve um funeral de estado, como merecia. Aos noventa e cinco anos ainda estava ativo e capaz de publicar mais um de seus muitos livros com o espírito de um jovem: *Reinstituído música tradicional em contextos contemporâneos: reminiscências dos encontros de um nonagenário ao longo da vida com as tradições musicais da África*.⁸ Concluiu certo de que com sua maneira africana pouco mudou, tal foi a coerência que sempre teve.

8 *Reinstating traditional music in contemporary contexts: reminiscences of a nonagerian's lifelong encounters with the musical traditions of Africa*. Akropong-Akuapem, Ghana: Regnum Africa Publication, 2016.

ARTIGOS

Estudos de Orquestração: Um novo campo de investigações? Reflexões a partir do Projeto Actor

Marcus Mota

Universidade de Brasília | Orcid: 0000-0003-4745-8927

Resumo

O recente incremento de publicações em torno da orquestração tem levado pesquisadores e artistas a repensar essa prática multissecular. No centro desse movimento estão novos estudos que problematizam a questão do timbre. Neste artigo apresento e discuto o projeto multidisciplinar e interinstitucional “Actor”, com o objetivo de examinar alguns pressupostos do que podemos chamar de “Estudos de Orquestração”.

Palavras-Chave: Orquestração, Projecto Actor, Análise da Cena Acústica.

Orchestration Studies: A New Field of Investigation? Reflexions from the Actor Project

Abstract

The recent boom in publications in orchestration has led researchers and artists to rethink this centuries-old practice. At the heart of this movement are new studies that problematize the issue of timbre. In this article, I present and discuss the multidisciplinary and inter-institutional “Actor project”, with the aim of examining some assumptions of what we can call “Orchestration Studies”.

Keywords: Orchestration, Actor Project, Auditory Scene Analysis.

Estudios de orquestación: ¿un nuevo campo de investigación? Reflexiones del Proyecto Actor

Resúmen

El reciente aumento de publicaciones en torno a la orquestación ha llevado a investigadores y artistas a repensar esta práctica centenaria. En el corazón de este movimiento se encuentran nuevos estudios que problematizan el tema del timbre. En este artículo presento y analizo el proyecto multidisciplinario e interinstitucional “Actor”, con el objetivo de examinar algunos supuestos de lo que podemos llamar “Estudios de Orquestación”.

Palabras clave: Orquestración, Proyecto Actor, Análisis de escenas auditivas

Recebido: 2021-08-06 | Aprobado: 2021-12-22

Discussão inicial¹

Em uma abordagem mais imediata, a prática de orquestração parece estar estabilizada em um rotina universitária, definida em questões de instrumentação, técnicas e repertórios. Assim, os cursos de orquestração cumprem sua demanda de subsidiar estudantes de composição com o conhecimento e experiência necessários para enfrentar as especificidades de se escrever para esse “instrumento dos instrumentos” que é a orquestra².

Essa estabilidade se verifica na reiteração de uma bibliografia comum em grande parte dos cursos de orquestração no ensino superior: os manuais de Nicolay Rimsky-Korsakov (1964), Walter Piston (1955), e especialmente Samuel Adler (2016) .

Contudo, um exame dessa tradução de tratados e manuais levado a cabo por Walter Gieseler, Luca Lombardi e Rolf-Dieter Weyer demonstrou que, mais que obras meramente descritivas ou técnicas, tal literatura em orquestração é heterogênea e lida com o tema de diversos modos³.

Segundos esses autores, dentro, pois, do campo especificamente musical, a orquestração transita entre as atividades de *composição*, com suas investigações estético-sensoriais, e de *instrumentação*, no detalhamento das especificidades acústicas das fontes sonoras⁴. A partir desse modelo, poderíamos ter a seguinte série de arcos de atividades correlativas e integradas⁵:

Figura 1: Integração entre Composição e Instrumentação



Fonte: LADI-UnB

1 Reflexões a partir de minha tese para progressão a professor Titular, intitulada *INFINITUDE SONORA: Orquestração Multissensorial em Homero, Led Zeppelin, Richard Pryor, Wassily Kandinsky, Clarice Lispector e Heráclito/Bach. RAPSÓDIAS*, defendida no Instituto de Artes da Universidade de Brasília em 19 de abril de 2021.

2 Expressão de Berlioz: “ A orquestra pode ser considerada como um grande instrumento a ressoar de uma vez ou em sequência uma multidão de sons de diversas natureza” (BERLIOZ, 2003, p.480).

3 Cf. ainda Chon, Huron e DeVlieger (2017).

4 Cf. discussão em Jost (2005, p. 11-18).

5 Elaborado a partir de Gieseler, Lombardi e Weyer (1984, p. 4-6).

Ou seja, temos uma interação mais produtiva entre organologia (informação sobre instrumentos), instrumentação (seleção e combinação de instrumentos), composição (organização de uma obra).

A partir dessa amplitude, os autores identificam níveis de integração: partindo do nível 1, baseado em dados sobre instrumentos individuais até questões estéticas, acústicas e composicionais mais amplas, teríamos uma compreensão mais ampla de uma “instrumentação como processo de composição” ou “orquestração”. No Quadro 1 tais níveis assim se definem.

Quadro 1: Níveis de integração entre composição e instrumentação

NÍVEL	DESCRIÇÃO
1	“fornece informações sobre instrumentos individuais, com exemplos esparsos ou nenhum”
2	“ciência instrumental aplicada, com diversos exemplos”
3	“indecisão entre o conhecimento instrumental e a instrumentação.(...) referências concisas e quase acidentais ao aspecto composicional abrangente.”
4	“apresenta princípios composicionais de modo parcial”
5	“aproxima princípios composicionais de sua realização (performance)”
6	“efetiva uma representação mais abstrata de acordo com princípios composicionais”

Fonte: LADI-UnB

Ou seja, há tratados reduzidos a um catálogo de úteis informações sobre instrumentos. Outros, inserem nessas informações dicas, um *know-how* em técnicas de combinação de instrumentos. E alguns muito poucos são mais desejáveis e completos, como o que os próprios autores propõem, inserem questões de orquestração em uma pletora de saberes e fazeres.

Detectada a necessidade de se reinterrogar e reconceptualizar a prática orquestral, quais rumos, quais tendências, que possibilidades se abrem?

Project Actor

Entre 2018 e 2025 está em desenvolvimento o projeto de pesquisa Actor, um empreendimento transdisciplinar e interinstitucional que congrega quase 200 investigadores de 10 países no estudo da produção de timbres em contextos orquestrais⁶. A partir de *inputs* de inteligência artificial psicologia e estudos musicais, há o esforço de se tanto discutir e analisar combinação de sons e sua percepção quanto proporcionar ferramentas tecnológicas para compreensão e produção de eventos sonoros complexos.

Este ambicioso projeto em construção assim é proposto:

“A parceria ACTOR se propõe a intensificar a interesse ao timbre e orquestração, trazendo seu uso musical para o primeiro plano dos estudos acadêmicos, da *práxis* e atenção geral de artistas, humanistas e cientistas de classe mundial. Esta parceria liga a prática e a pedagogia da orquestração norte-americana e europeia, estimula o desenvolvimento de novas ferramentas digitais que aumentam a criatividade para aprender, criar e estudar a prática da orquestração em concertos, clubes, filmes e música de videogame, e sensibiliza o público jovem para as maravilhas e complexidades da música de alta qualidade.

6 Cf. <https://www.actorproject.org/partners-and-funding> .

O ACTOR visa transformar o conhecimento da música tanto através da aplicação de novas ferramentas analíticas para descobrir os mistérios não teorizados em mais de quatro séculos de música quanto através do desenvolvimento de ferramentas de análise musical baseadas em som que podem ser aplicadas a música não notada ou gravações de música notada.

ACTOR transformará a pesquisa nos campos da musicologia, teoria musical, psicologia musical, estudos de música popular e etnomusicologia, nos quais o papel do timbre na música foi ignorado ou raramente abordado de forma sistemática.

ACTOR irá aprimorar a educação de compositores, arranjadores e orquestradores ao fornecer ferramentas tecnológicas para aprender as associações entre representações simbólicas em partituras e o resultado sônico.

O ACTOR criará ferramentas para aprimorar a criatividade musical relacionada ao timbre e orquestração em muitos gêneros musicais cênicos e em domicílio por meio de ambientes de orquestração auxiliados por computador que integram processamento de sinal de ponta e técnicas de aprendizado mediado por máquinas. Para atingir esses objetivos, as atividades do ACTOR estão estruturadas em três eixos de pesquisa que lidam com Análise, Desenvolvimento de Ferramentas Tecnológicas e Produtos Inovadores em vários domínios.⁷

Tal declaração de princípios atribui um estatuto exponencial à orquestração: como produção de uma experiência de exploração de sons combinados, a orquestração está presente não só no repertório da música erudita como também invade o cotidiano de usuários de todas as idades, com seus games, filmes, canções, etc.

Para tanto, a mediação tecnológica é catalisadora dessa exponenciação: o contínuo recurso a editores musicais e DAWs (*Digital Audio WorkStation*) tem impulsionado praticantes de orquestração digital a construir suas obras sem o auxílio de orquestras reais. Juntos encontram-se todos os sons, que são editados, transformados e colocados em circulação para uma audiência planetária.

Frente a isso, o ACTOR se investe de uma missão, de um horizonte intervencionista: quer disponibilizar a compreensão da atividade de combinar sons para capacitar criadores, estudiosos e audiências.

Há uma diversidade de projetos no ACTOR, alguns já em etapas avançadas de realização, outros apenas propostos⁸.

Entre as ferramentas em desenvolvimento e já acessíveis pelo projeto, temos uma *database* com recursos de análise de obras orquestrais (Orchard)⁹. A partir da exegese de obras orquestrais ocidentais e tratados de orquestração, há uma reconceptualização de como os sons são “escolhidos, combinados e justapostos” por meio de pesquisas em percepção acústica¹⁰. Uma tipologia de agrupamentos auditivos, apresenta e define os efeitos e técnicas orquestrais, os quais são identificados e descritos com exemplos de trechos de obras, disponibilizados tanto com suas partituras, quanto com arquivos de som. Eis a tipologia¹¹:

7 Link: <https://www.actorproject.org/about-actor>

8 Para o projetos, cf. <https://www.actorproject.org/projects> e <https://sites.music.mcgill.ca/orchestration/projects/>.

9 Link: <https://www.actorproject.org/>.

10 Expressão em McAdams (2019, p. 212).

11 Link: <https://orchard.actor-project.org/about/>. Outro projeto correlativo do Orchard é o Orchid, uma ferramenta de orquestração digital que, a partir da formalização matemática e da escrita musical, busca melhores combinações de sons orquestrais a partir de determinados inputs e restrições. Cf. <http://www.orch-idea.org/>.

Quadro 2: Tipologia de agrupamentos auditivos

Processos de agrupamento	Efeito Orquestral	Subtipos e descrições
Concomitante	Fusão	<p>1- <i>Aumento</i>. Quando um instrumento enriquece outro, sendo que um instrumento domina a combinação realizada. Exemplo Claude Debussy. <i>La Mer</i> – I, Compassos 122 – 131;</p> <p>2- <i>Emergência</i>. Quando sintetiza-se um novo timbre que não se identifica com nenhum de seus instrumentos constituintes.^a Exemplo: Claude Debussy - <i>La Mer</i> – III, Compassos 171 – 178.^b</p> <p>3- <i>Heterogeneidade</i>: quando os instrumentos são duplicados em intervalos que correspondem à série harmônica (P1, P8, P5, etc), começando e parando juntos e tocando em paralelo quanto à altura e dinâmica (ou seja, eles aparecem na partitura como eles devem se misturar) mas são escutados de forma mais ou menos independente. Exemplo: Claude Debussy - <i>La Mer</i> – III, Compassos: 183 – 186;</p> <p>4- <i>Ponto de mistura</i>. quando um sonoridade vertical com diversos instrumentos produz um início assíncrono para um único acorde, geralmente em uma dinâmica mais forte de acentuação. Normalmente é de curta duração, para que o ouvinte não tenha tempo para analisar os instrumentos constituintes. Exemplo: Gustav Mahler - <i>Sinfonia n.º 1</i> - IV, Compassos: 12 – 15.</p> <p>5- <i>Integração textural</i>. quanto dois ou mais instrumentos possuem materiais diferentes (i.e, figuras rítmicas ou alturas contrastantes) mas que se integram para criar uma única camada de textura. Isso é percebido como mais que um instrumento (como em <i>Aumento</i> e <i>Emergência</i>), mas menos que duas camadas separadas. Exemplo: Felix Mendelssohn - <i>Sinfonia n.º 3</i> - II Compassos: 243 - 256</p>
Sequencial	Isolamento/ separação	<p>Vozes claramente distinguíveis com proeminência ou saliência quase equivalente. As diferentes partes instrumentais devem ser assemelhadas, frequentemente pontuadas como linhas melódicas contrapontísticas com independência rítmica. Normalmente, o isolamento/destaque ocorre com instrumentos individuais, embora os pares ou agrupamentos de instrumentos totalmente fundidos também possam constituir uma voz “virtual”. Exemplo: Hector Berlioz - <i>Symphonie Fantastique</i> - IV, Compassos: 49 - 60</p>
Concomitante/ Sequencial	Estratificação	<p>A estratificação cria duas ou mais camadas de material musical, separadas em linhas mais e menos proeminentes (noções de primeiro plano, plano médio e plano de fundo). As camadas estratificadas geralmente têm mais de um instrumento em pelo menos uma das camadas, que possuem vários níveis de proeminência. Exemplo: Claude Debussy - <i>La Mer</i> – I, Compassos: 122 – 131.</p>
Segmental	Contrastes orquestrais	<p>1- <i>Contrastes antifonais</i>: requerem uma estrutura de frase do tipo “pergunta e resposta”, onde a resposta é musicalmente relacionada como consequência do material da pergunta, mas não a mesma. Cada unidade musical alternada é pontuada com instrumentos diferentes. Exemplo: Franz Schubert - <i>Sinfonia n.º 9</i> - I, Compassos: 78 – 89.</p>

a Em outras palavras “Quanto aos timbres emergentes, este tipo de combinação se consegue com a mistura de dois ou mais instrumentos no sentido de se obter uma coloração incomum aos meios sonoros do instrumental convencional (num exemplo mais simples: uma combinação entre clarineta e trompete, ou um exemplo de combinação mais arrojada: notas curtas agudas simultâneas em uníssono entre clarinete, xilofone e violino em pizzicato). A depender do contexto, esse tipo de coloração pode emergir de uma mistura que até mesmo um ouvido mais treinado poderá sentir certa dificuldade em identificar quais os instrumentos que foram utilizados numa determinada passagem musical. Dessa forma, esse tipo de combinação é entendido auditivamente como se fosse uma sonoridade inusitada ou simplesmente como um novo instrumento. É claro que estamos falando de um tipo de combinação orquestral muito mais usado e mais fácil de ser observado em obras compostas a partir do século XX, nas quais os efeitos timbrísticos ocuparam um lugar bem mais destacado do que no panorama de obras dos séculos anteriores (LIMA, 2020, p. 50-51)”.

b Tanto o para “Aumento” quanto para “Emergência” a referência utilizada é Sandell (1995).

		<p><i>2-Ecos timbrais</i> uma frase ou ideia musical repetida com orquestrações diferentes. Isso é diferente de uma figura antifonal, porque cada grupo toca a mesma ideia musical (ecoando uns aos outros), em vez de tocar uma frase antecedente ou consequente; no entanto, um grupo parece mais “distante” do que o outro. Exemplo: Modest Mussorgsky – <i>Quadros de uma Exposição</i> – 13, Compassos: 2 – 11.</p> <p><i>3-Deslocamentos timbrais</i>. Podem ser concebidos como uma “batata quente” orquestral ou variação timbral, em que os materiais musicais são reiterados com orquestrações variadas (ou seja, uma frase repetida é “passada” pela orquestra). Perceptivelmente, é semelhante à modulação timbral, mas é apresentada em etapas distintas, em vez de um agrupamento coerente contínuo. Exemplo: Johannes Brahms - <i>Sinfonia n.º 4</i> – II, Compassos: 63 – 71.</p> <p><i>4-Limites seccionais</i>: mudanças no timbre, que causam segmentação (divisão) de sequências. Seções de larga escala na música são formadas a partir de semelhanças no registro, textura e instrumentação (ou seja, timbre). Logo, a mudança de timbre leva à criação de uma fronteira/limite, enquanto a similaridade de timbre leva à fragmentação de eventos em unidades coerentes. Exemplo: Franz Schubert - <i>Sinfonia n.º 9</i> – IV, Compassos: 163 – 163.</p> <p><i>Contrastes gerais</i> : categoria “pega tudo”, na qual as mudanças no timbre sinalizam a criação de limites, mas as circunstâncias específicas não se enquadram nessas categorias. Os segmentos anotados como contrastes gerais serão revisitados para novas categorias sejam descobertas. Exemplo: Modest Mussorgsky – <i>Quadros de uma exposição</i> – 3, Compassos: 1 – 8.</p>
Segmental	Orquestração progressiva	<p><i>Klangfarbenmelodie</i>, uma técnica explorada explicitamente pela primeira vez por Schoenberg e Webern, é a sucessão de cores de tons, análoga aos tons/frequências de uma melodia (embora muitas vezes acompanhado por uma melodia tonal). Em nossa concepção, ela realmente tem uma função melódica e pode ser considerada “melodia de timbres”. Exemplo: Hector Berlioz - <i>Symphonie Fantastique</i> – IV, Compassos: 109 – 113.</p> <p><i>Modulação timbral</i> - uma sucessão de mudança gradual de timbres combinados ou integrados, capaz de unificar todos os timbres transicionais em um agrupamento coerente.^c</p>
Segmental (contrastes/ progressivo)	Gestos orquestrais	<p>São mudanças tímbricas e texturais em grande escala que ocorrem de maneira direcionada a um objetivo, criando um senso de decisão e força emocional.^d Os tipos são definidos por mudanças na instrumentação em termos de curso de tempo (mudanças graduais ou repentinas) e direção (mudanças aditivas ou redutivas). Os quatro tipos se relacionam com as descrições na literatura de um crescendo orquestral: 1- adição gradual; o processo reverso (redução gradual); e contrastes tímbricos, incluindo uma mudança rápida para forças totais (adição repentina) e a queda para um subgrupo de contraste ou solista (redução repentina). Exemplos, respectivamente: 1- Gustav Mahler - <i>Sinfonia n.º 1</i> – IV, Compassos 86 – 106; 2- Claude Debussy - <i>La Mer</i> - III, Compassos 122 – 132; 3- Johannes Brahms – <i>Sinfonia n.º 4</i> – III, Compassos 199 – 199; 4- Johannes Brahms – <i>Sinfonia n.º 4</i> – I, Compassos 184 – 184.</p>

Fonte: Elaborado a partir de <https://orchard.actor-project.org/about>

c Conceito a partir de Schnittke (2006). Para o texto completo de Alfred Schinitke e outros do mesmo autor sobre o tema, cf. Schnittke (2002, p. 85-228).

d Indica-se Goodshild (2016) para esta seção. Há uma atualização desta pesquisa em Goodshild, Wild e McAdams (2019).

Seguindo a quadro 2, entre os processo de agrupamentos (*Grouping process*) que encontram produção e recepção de sons, temos um agrupamento chamado de “concorrente”, no qual temos uma fusão de elementos e formação de um novo evento. (Os outros são agrupamento sequencial e agrupamentos segmental). Essa fusão de qualidades perceptivas como timbre, frequência/altura, intensidade e espacialização são interpretadas orquestralmente de 4 tipos: Aumento, Emergência, Heterogeneidade, Ponto de Mistura e Integração Textural.

O primeiro tipo fusão que é exemplificado por um trecho da primeira parte de *La Mer*, de Claude Debussy (Figura 2)

Figura 2: Exemplo de Análise do projeto Actor

The image displays a page of a musical score for Claude Debussy's *La Mer*. The score is organized into three systems of staves. The first system, starting at measure 121, is labeled 'Blend: Augmentation Stratification' and 'Très modéré (♩ = 104)'. It includes staves for Flute (Fl.), Horn (Hr.), Clarinet in A (Cor A.), Bassoon (Cl. en Sib.), Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Alto (Alto), Viola (Vla), Cello (Cb.), and Double Bass (Cb.). The second system, starting at measure 126, is labeled 'Retenu' and 'F Solo'. It includes staves for Flute (Fl.), Clarinet in A (Cor A.), Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Alto (Alto), Viola (Vla), Cello (Cb.), and Double Bass (Cb.). Red boxes highlight specific passages in the Clarinet, Viola, and Cello parts. A black box highlights a passage in the Violin I and II parts. The score includes various dynamics such as 'p', 'pp', 'ppp', 'p très expressif et soutenu', 'pp légèrement soutenu', and 'ppp sur la touche'.

Fonte: <https://orchard.actor-project.org/search/>

No alto da página temos marcadas as duas técnicas destacadas pela análise cognitivo-acústica da orquestração de Debussy: a fusão por aumento e a estratificação. No caso, em retângulos vermelhos são destacadas as linhas paralelas do corne inglês e do violoncelo que performam em homofonia frente a uma cama de cordas. Além do mesmo *design* melódico, os dois instrumentos estão em uníssono, fundindo-se para criar um som robusto que aproveite o legato do *cello* e *ethos* lamentosos/*cantabile* do Corne inglês. Assim, nesta fusão entre dois instrumentos o som do corne inglês **é ampliado, ganhando corpo e profundidade**.

Ao mesmo tempo, de outro ponto de vista, a clara distinção entre a fusão corne inglês e violoncelo e o grupo de cordas que se espalha em sons mais estáticos entre regiões agudas e graves torna perceptível a estruturação por claras camadas (*layers*). Desse modo, o mesmo evento sonoro é classificado e analisado segundo perspectivas diversas de sua organização e percepção sonora.

Se as descrições e a nomenclatura do lado direito da tabela acima lembram textos de tratados de orquestração, os termos ao lado esquerdo já são menos recorrentes nesses tratados, pertencendo a um vocabulário da Gestalt apropriado e transformado pelos estudos de Análise de Cena Acústica (*Auditory Scene Analysis*). A partir disso, as combinações de timbres pela orquestra são inseridos em uma discussão e **experimentos psicoacústicos de produção e recepção de sons**.

No caso específico da Orchard, pois, os registros partituras de obras orquestradas e suas interpretações técnico-composicionais descritas nos tratados de orquestração são inseridos em um horizonte mais amplo de fenômenos descritos pela Análise de Cena Acústica (*Auditory Scene Analysis*), a partir dos estudos de Albert Bregman.¹² Assim, há um processo integrativo que se define por níveis de integração assim distinguíveis. (Figura 3)

Figura 3: Níveis de integração



Fonte: LADI-UnB

12 Com isso, a database do Orchard se distingue de catálogos de procedimentos composicionais orquestrais, como o realizado por Read (1969) ou a sistematização que Brant (2009) efetivou.

Retomando as colocações de Giesler, Lombardi & Weyer (2005), a database Orchard exhibe não só as interface entre instrumentação, composição e orquestração em “princípios mais abstratos” como promove um tenso intercampo entre estudos musicais e outras investigações, transformando o ato de combinar sons em uma prática de implicações transdisciplinares e multissensoriais. Nesse sentido, a ambição do projeto Actor se verifica: “A orquestração musical é a arte sutil de escrever peças musicais para orquestra, combinando instrumentos para atingir um objetivo sonoro específico. A orquestração foi transmitida empiricamente e nunca surgiu uma verdadeira teoria científica da orquestração.

Este projeto visa criar a primeira parceria em direção ao objetivo de longo prazo de uma verdadeira teoria científica da orquestração, unindo os domínios da ciência da computação, inteligência artificial, psicologia experimental, processamento digital de sinais, audição computacional e análise musical¹³”.

Assim, a reconceptualização da prática orquestral não é mero esforço taxonômico: assim como a experiência musical no século XX se define sob o horizonte de um *acoustic turn* no qual “passamos da cultura da nota para a cultura do som (SOLOMOS, 2013,p.8),” do mesmo modo os estudos musicais se enriquecem pelo diálogo e reorientação no contato com pesquisas e saberes não musicais e intercampos artísticos¹⁴.

Discussão

E por que Análise da Cena Acústica (ACA)? Em primeiro lugar, é relevante constatar que a ACA se vale, metodologias da teoria psicológica da Gestalt inicialmente promovidos para estudar eventos visuais: “É preciso cautela ao aplicar os conceitos da Gestalt à análise musical. Conceitos teóricos da Gestalt e suas pesquisas experimentais focaram principalmente em experiências visuais. A tradução de *insights* do domínio visual para o auditivo é altamente especulativa, uma vez que a música, como uma arte temporal, é essencialmente discursiva. Ao contrário de uma figura geométrica, que se descreve como um todo ao olhar para ela, uma figura musical precisa de uma apresentação sucessiva (RAYBROUCK, 1997, p. 64).”

Tal prevenção necessária defronta-se com diversos outros aspectos da questão. Inicialmente, mais que aplicação unilateral de esquemas geométricos a eventos sonoros, as sobreposições entre visualidade, ciência e tecnologia expressam o domínio da “Tecnociência”, que se manifesta um repertório sofisticado de instrumentos e análises que opera a partir da evidências e registros que são disponibilizados visualmente¹⁵. Mesmo eventos sonoros tem sido atingidos e reprocessados por meio de instrumentos de visualização: as ferramentas de edição de som em uma DAW são homólogas às ferramentas de edição de imagem, produzindo uma correlação entre os diversos sentidos¹⁶.

Essa complementaridade entre canais sensoriais diferentes moveu o reajuste das ideias da Gestalt por parte de Alfred Bregman e suas pesquisas. Com os recursos da Tecnociência, sons sintetizados e análise computacional tornam possível o estudo de fluxos sonoros em sua representação e análise¹⁷. Em uma descrição dessa relação entre fluxos sonoros e seu

13 Texto em <https://www.ircam.fr/projects/pages/makimono/> .

14 Sobre “Acoustic Turn”, cf. Braun (2017).

15 Cf. Ihde (1999), Ihde(2002), Kittler (2016), Kittler (2019).

16 Cf. Ihde (2015),

17 Bregman (1994, p. 2-3).

estudo, temos:

Vivemos em ambientes agitados e nosso arredor inunda continuamente nosso sistema sensorial com informações complexas que precisam ser analisadas para dar sentido ao mundo que nos cerca. Este processo, denominado análise de cena, é comum em todas as modalidades sensoriais, incluindo visão, audição e olfato. Refere-se à capacidade de humanos, animais e máquinas de analisar a mistura de pistas que afetam nossos sentidos, organizá-los em grupos significativos e mapeá-los em objetos relevantes de primeiro e segundo plano. Nosso cérebro depende de disposições inatas que auxiliam neste processo e ajudam a orientar a organização de padrões em objetos percebidos. Essas disposições, conhecidas como princípios da Gestalt, informam nosso entendimento atual da organização perceptiva das cenas (CHAKRABARTY; EIHLALI, 2019, p. 2).

A complexidade de eventos com muitas fontes sonoras, cada fonte com diversos parâmetros de análise levou Bregman a propor a relação entre fluxo musical e o conceito de “cena”. A heracliteana noção de fluxo é revisitada para tornar representável e analisável “como as várias dimensões musicais influenciam a percepção da continuidade da música (McADAMS; BREGMAN, 1979, p. 26).”

O espaço-tempo do fluxo sonoro com suas sobreposições e justaposições é analiticamente interpretado por meio de uma tipologia ampla de distinções, retomando princípios da Gestalt. Voltando à tabela I, temos que, em um ambiente acústico, os eventos sonoros ou, no caso, os timbres, agrupam-se de três modos: 1- concomitante (reunião, fusão); 2- sequencial (sob o eixo do tempo) 3- segmental (cortes, fragmentação de unidades).

Em suma, temos modos de se compreender, produzir, receber e representar eventos complexos por meio de distinções que estão na escrita musical e ao mesmo tempo no mundo percebido a partir de seus padrões de organização.

Um outro aspecto presente na mesma tabela e na proposta de Bregman é o conceito de “cena”, o qual é reiterado no procedimento de “Gesto orquestral”. Até aqui as referências se encontram no domínio de processos gerais de continuidade/descontinuidade/fragmentação de coisas e movimentos, como as operações cognitivas indicadas por Aristóteles na *Poética* a partir de imagens organicistas¹⁸: “Ficou estabelecido por nós que a tragédia é a mimese de uma ação completa, inteira e que tem certa extensão – pois pode existir aquilo que é inteiro e não tem extensão alguma. Inteiro é o que tem começo, meio e fim. Começo é aquilo que, considerado em si mesmo, não tem antecedente necessário, mas que antecede naturalmente algo que é ou vem a ser; fim, ao contrário, é aquilo que, considerado em si mesmo, por natureza tem antecedente, ou de maneira necessária ou no mais das vezes, mas a que nada se segue; meio é aquilo que, considerado em si mesmo, não só tem antecedente como também antecede algo. Os que dão bom arranjo aos enredos não devem, portanto, nem começar de um ponto ao acaso, nem finalizar onde quer que seja, mas sim fazer uso desses conceitos mencionados.

Além disso, uma vez que o que é belo, seja um animal, seja qualquer coisa que se compõe de partes, não apenas deve tê-las ordenadas como também seu tamanho não deve ser ao acaso (pois o belo se encontra na extensão e na ordem, por isso nem um animal muito pequeno poderia ser belo – pois a sua observação, ocorrendo em um tempo próximo do imperceptível, é confusa – nem um extremamente grande – pois sua observação não se faz em um mesmo tempo, mas escapa da observação, para os que observam, sua unidade e inteireza, como se o animal tivesse um tamanho de mil estádios) segue-se que, assim como

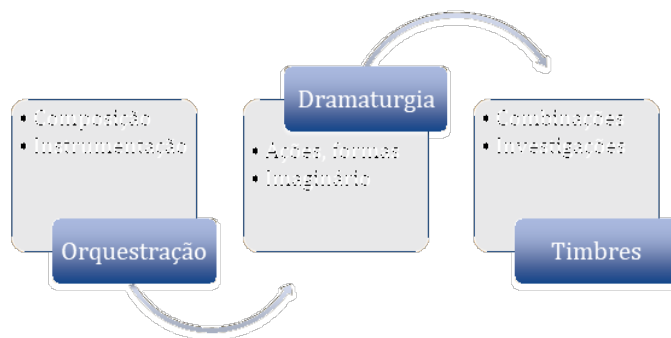
18 Sobre o tema cf. Orsini (1975).

a respeito dos corpos e dos animais, esses devem ter um certo tamanho e esse deve ser tal que possa ser totalmente abrangido por um único olhar, assim também é necessário que, a respeito dos enredos, esses devem ter uma certa extensão e essa deve ser tal que possa ser apreendida na sua totalidade pela memória (MAZONI, 2006, p. 62-63)”.

Este “belo animal” articulado em suas partes é utilizado como modelo analítico-descriptivo para os mais variados objetos e acontecimentos, incluindo a dramaturgia musical da tragédia antiga. Como evento multissetorial, como um todo dividido em partes, a tragédia é compreendida como um belo animal, e igualmente uma obra orquestrada. O uso, pois, de conceitos ligados às artes dramáticas são mais que analogias: temos modos diversos de se representar padrões de realização e organização. Os múltiplos planos de evento sonoro podem ser compreendidos como cenas, a partir do momento que cenas não se apresentam apenas como ocorrências fortuitas de ações de naturezas múltiplas. Fundido representação e percepção, o conceito de cena providencia um esclarecimento de processos que se efetivam temporalmente e se espacializam – apresentam-se em séries, grupos, subgrupos de integração de elementos ou unidades.

Paradoxalmente, temos o encontro entre a tecnociência e uma longa tradição de se interpretar eventos complexos por meio de correlatos cênicos. Assim, ao mesmo tempo as técnicas de orquestração são fluxos sonoros e dramaturgias, o que nos leva para uma dinâmica de aspectos interrelacionados:

Figura 4: Dinâmicas entre Orquestração, Dramaturgia e Estudos do Som



Fonte:LADI-UnB

Essa tricotomia apresenta e explora tensões entre as especificidades de fontes sonoras musicais em performance e suas implicações e redefinições estéticas e acústicas. Não é por acaso que o nome do projeto analisado nesse artigo se chame “Actor”. Eis um bom desafio para os futuros Estudos de Orquestração: explorar as potencialidades dos procedimentos dramaturgicos e de uma cena expandida¹⁹.

¹⁹ Sobre redefinições do conceito de ‘dramaturgia’, cf. Mota (2016; 2021).

Concluindo

A prática de orquestração concebida como exploração de combinações de timbres abre possibilidades tanto para novas pesquisas quanto para novas orientações composicionais. Tal movimento de ampliação e expansão hermenêuticos aproxima aquilo que se encontrava setorialmente registrado nos tratados e manuais como “técnicas de orquestração” de pesquisas psicoacústicas e mediação tecnológicas e campos interartísticos.

Projetos como o Actor e seus múltiplos derivados proporcionam situações para se repensar atividades rotineiras no ensino e aprendizagem artísticas, acarretando produtivos nexos entre estratégias e modos de produção de conhecimento e realizações estéticas.

Referências

- BERLIOZ, Hector. *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Ed. Peter Bloom. Kassel/Basel/Londres/Nova York: Bärenreiter, 2003.
- ADLER, Samuel. *The Study of orchestration*, 4a ed. Nova Iorque: Norton, 2016.
- BOULIANE, Denys & McADAMS, Stephen. Tutorial: Taxonomy of Orchestral Grouping. 2020. Link: <https://www.actorproject.org/tutorials/2020/3/25/orchview/orchestral-grouping-effects> .
- BRANT, Henry. *Textures And Timbres: An Orchestrator's Handbook*. Nova York: Carl Fischer, 2009.
- BRAUN, Hans-Joachim. An Acoustic Turn? Recent Developments and Future Perspectives of Sound Studies. *AVANT*, 8.1, p. 75-95, 2017.
- BREGMAN, Albert. *Auditory scene analysis: the perceptual organization of sound*. Cambridge: The MIT Press, 1994.
- CHAKRABARTY, Debmalya; EIHLALI, Mounya. A Gestalt inference model for auditory scene segregation. *Computational Biology*, 15.1, 1-31, 2019.
- CHON, Song; HURON, David; DeVLIÉGER, Dana. An Exploratory Study of Western Orchestration: Patterns through History. *Empirical Musicology Review*, n.12.3-4, p. 116-159, 2017.
- FRIGATTI, Eduardo; FERRAZ, Sílvio; FARIA, Regis. Utilização dos conceitos de integração e segregação de fluxos da teoria de Análise de Cena Auditiva como ferramentas auxiliares no processo composicional. *MUSICA THEORICA*, 2.2, p.215-230, 2017
- GIESELER, Walter; LOMBARDI, Luca; WEYER, Rolf-Dieter. *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts: Akustik, Instrumente, Zusammenwirke*. Celle: Moeck Verlag, 2005.
- GOMES, Wellington. *Orquestração, forma e gesto musical: o ensino da composição musical em nível superior*. Tese, UFBA, 2020.
- GOODCHILD, Meghan; WILD, Jonathan; McADAMS, Stephens. Exploring emotional responses to orchestral gestures. *Musicae Scientiae*, 23.1, p.25-49, 2019.
- GOODCHILD, Meghan. *Orchestral gestures: Music-theoretical perspectives and emotional responses*. Tese, McGill University, Montreal, Canada. 2016.
- IHDE, Don. *Acoustic Technics*. Londres: Lexington Books, 2015.
- IHDE, Don. *Bodies in Technology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- IHDE, Don. *Expanding Hermeneutics: Visualism in Science*. Evanston: Northwestern University Press, 1999.

- KITTLER, Friedrich. *Gramofone, Filme, Typewriter*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- KITTLER, Friedrich. *Mídias Ópticas*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- KUBOVY, Michael; VALKENBERG, David. Auditory and visual objects *Cognition* 80, p. 97-126, 2001.
- LIMA, Bernardo. *A orquestração como ferramenta de Lima desenvolvimento musical dos alunos de Análise e Técnicas de Composição*. Projeto Educativo, Universidade de Aveiro, 2020.
- MAZONI, Fernando. *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2006.
- McADAMS, Stephen; BREGMAN, Albert. Hearing Musical Streams. *Computer Music Journal*, 3. 4, p. 26-43, 1979.
- McADAMS, Stephens. Timbre as a Structuring Force in Music. Kai Siedenbug (org). *Timbre: Acoustics, Perception, and Cognition*, Springer, p. 211-243, 2019.
- MOTA, Marcus. Uma nova revista? *Revista Dramaturgias* 1, p. 2-9, 2016.
- MOTA, Marcus. *Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021.
- ORSINI, Gian. *Organic Unity in Ancient and Later Poetics: The Philosophical Foundations of Literary Criticism*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1975.
- PISTON, Walter. *Orchestration*. Nova York: W. W. Norton and Company inc. 1955.
- RAYBROUCK, Mark. Gestalt Concepts and Music: Limitations and Possibilities. Marc Leman (org.). *Music, Gestalt and Computing. Studies in Cognitive and Systematic Musicology*. Berlin/Heidelberg: Springer Verlag, p. 55-69, 1997.
- READ, Gardner. *Thesaurus of Orchestral Devices*. Nova York: Pitman Publishing, 1969.
- RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay. *Principles of Orchestration*. Trad. Edward Agate. Nova York: Dover, 1964.
- SANDELL, G. J. Roles for spectral centroid and other factors in determining “blended” instrument pairings in orchestration. *Music Perception*, 13.2, p.209-246, 1995.
- SCHNITTKE, Alfred. *A Schnittke Reader*. Organizados por Alexander Ivashkin. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2002.
- SCHNITTKE, Alfred. Timbral relationships and Their functional use. In: Paul Mathews (org.). *Orchestration. An Anthology of Writings*. Londres: Routledge, p. 162-178, 2006.
- SOLOMOS, Makis. *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX^e -XXI^e siècles*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013.

Problemas de tocar e ensinar piano: uma contribuição pedagógica de George Kochevitsky

Paulo Novais de Almeida; Ekaterina Konopleva

Universidade Federal da Bahia

Orcid:0000-0002-0456-8037 | Orcid:0000-0003-4859-2773

Resumo: O presente artigo tem como objetivo discorrer sobre as contribuições de George Kochevitsky, abordadas no seu livro *The Art of Piano Playing, a scientific approach* (A arte de tocar piano: uma abordagem científica), principalmente no que se refere aos problemas de performance e de pedagogia pianística, alinhados aos pensamentos dos outros educadores renomados da área. Devido à sua natureza, a pesquisa foi amparada no método bibliográfico, apoiando-se em Kochevitsky (1967; 1996 e 2004), Sá Pereira (1964), Kaplan (2008), Gieseking e Leimer (1972), Neuhaus (1987), entre outros. O trabalho visa contribuir para os estudos sobre o ensino e a interpretação pianística na função de um novo referencial teórico em língua portuguesa, ressaltando a importância de aprofundamento do tema nas pesquisas na área de Teoria e História do Pianismo e Pedagogia do Piano.

Palavras-chave: Kochevitsky; Problemas pedagógicas; Técnica pianística.

Problems with playing and teaching piano: a pedagogical contribution by George Kochevitsky

Abstract: This article aims to discuss the contributions of George Kochevitsky, synthesized in his book *The Art of Piano Playing, a scientific approach*, especially, with regard to the problems of performance and piano pedagogy, in line with the thoughts of other renowned educators in the area. Due to its nature, the research was supported by the bibliographic method, based on: Kochevitsky (1967; 1996 and 2004), Sá Pereira (1964), Kaplan (2008), Gieseking and Leimer (1972), Neuhaus (1987), among others. The work aims to contribute to the studies on teaching and piano interpretation as a new theoretical work in Portuguese, emphasizing the importance of deepening this theme in the research of Theory and History of Pianism and Piano Pedagogy field.

Keywords: Kochevitsky; Pedagogical problems; Piano technique.

Problemas para tocar y enseñar piano: una contribución pedagógica de George Kochevitsky

Resumen: Este artículo tiene como objetivo discutir las contribuciones de George Kochevitsky, abordadas en su libro *The Art of Piano Playing, a scientific approach* (El arte de tocar el piano: un enfoque científico), principalmente con respecto a los problemas de interpretación y pedagogía pianística, en línea con el pensamiento de otros educadores de renombre en el área. Por su naturaleza, la investigación se apoyó en el método bibliográfico, basado en Kochevitsky (1967; 1996 y 2004), Sá Pereira (1964), Kaplan (2008), Gieseking y Leimer (1972), Neuhaus (1987), entre otros. El trabajo tiene como objetivo contribuir a los estudios sobre la enseñanza y la interpretación pianística en función de un nuevo marco teórico en portugués, destacando la importancia de profundizar en la temática en la investigación en el área de Teoría e História del Pianismo y Pedagogía del Piano.

Palabras clave: Kochevitsky; Problemas pedagógicos; Técnica pianística.

Recebido: 2021-08-16 | Aprovado: 2021-12-22

1. Introdução

George Kochevitsky (1902-1993) foi um pianista e pedagogo russo, especialista em Teoria e História do Pianismo, que envolve

o estudo do desempenho dos pianistas do passado e do presente; a classificação estilística das escolas de pianoforte, dependendo da abordagem ao teclado (técnica) a partir da concepção artística da composição musical; a análise e busca de solução dos problemas musicais e técnicas do trabalho do pianista; a psicologia da técnica de execução; a análise psicológica do processo do trabalho preparatório do pianista-performer sobre a composição musical; a investigação no domínio do pensamento musical associativa que enriquece consideravelmente as possibilidades de interpretação de um artista; o estudo de várias edições da literatura do pianoforte por grandes pianistas e professores em relação à estética geral e problemas musicais que estão diante de um intérprete em vários períodos históricos (KOCHEVITSKY, 2004, p. 234, tradução nossa).

Embora não tivesse seguido a carreira de pianista solista, Kochevitsky especializou-se na pedagogia do instrumento, e como resultado deste trabalho escreveu o livro *The Art of Piano Playing, a scientific approach* (A Arte de Tocar Piano: uma abordagem científica¹) em 1967, reeditado em 1973, 1975 e 1987. Neste, Kochevitsky abordou assuntos relevantes sobre a arte de tocar piano, fez o levantamento histórico das teorias de técnicas pianísticas e suas respectivas escolas, esclareceu sobre o funcionamento do sistema nervoso central e sua relação com execução ao piano e apresentou sua opinião referente aos problemas de performance e de pedagogia pianística. Traduzido em várias línguas, o livro obteve um grande reconhecimento internacional, considerado obrigatório em muitas faculdades e universidades na América, Europa e Ásia (KOCHEVITSKY, 1996).

A importância do tema escolhido foi apreendida durante a investigação bibliográfica, relacionada ao Componente Curricular Pedagogia de Piano na Escola de Música da UFBA, mediante qual foram encontradas inúmeras citações do referido livro de Kochevitsky em artigos, dissertações e teses. Percebeu-se a significância desta obra para estudantes de piano, professores e mesmo para artistas profissionais, e também de que não havia a sua tradução completa em português.

Diante do ineditismo deste livro e da importância de sua tradução como material didático novo disponível em português, o objetivo geral deste artigo é refletir sobre as ideias pedagógicas de Kochevitsky, abordadas no livro *A arte de tocar piano: uma abordagem científica* (1967), especificamente, na sua terceira parte - *Problemas de tocar e ensinar piano*², em diálogo com outras obras de pedagogos de destaque na área que contribuíram significativamente para a pedagogia pianística.

Devido à sua natureza, a pesquisa foi amparada no método bibliográfico, apoiando-se, além de Kochevitsky (1967; 1996 e 2004), em: Sá Pereira (1964), Kaplan (2008), Giesecking e Leimer (1972), Neuhaus (1987), entre outros. Com intuito de contextualizar a obra de Kochevitsky, a seguir serão apresentada uma breve retrospectiva da sua trajetória profissional como pianista e pedagogo.

1 Tradução nossa.

2 Tradução nossa.

2. Trajetória profissional de George Kochevitsky

George Alexandrovich Kochevitsky nasceu em 1902 na cidade de Velikie Luki na Rússia. Durante sua infância, George passava grande parte dos verões com a sua família e com os camponeses, pois a família tinha uma propriedade rural, chamada Ovshantima, bem próxima à cidade. Aí, Kochevitsky teve suas primeiras experiências musicais, ouvindo os discos tocados num gramofone, principalmente de música vocal. Era uma criança emotiva e sensível e sempre sentia atração pela música; embora sua família não fosse abastada, desfrutava uma rica mistura de vida rústica, natureza, cultura literária e musical (KOCHEVITSKY, 1996).

Em 1914, começou a estudar piano com sua primeira professora, Eugenia Kolo-mitseva, que até mesmo reduziu o valor das suas aulas pela metade, ao saber que o jovem George, por si mesmo, havia solicitado decididamente estudar música. O menino foi considerado “um novato tardio”, e isso exigiria mais prática e trabalho duro para recuperar o tempo perdido, porém, ele conseguiu realizar em três anos, período em que foi seu aluno, o que os outros, normalmente, levavam o dobro do tempo (KOCHEVITSKY, 1996, p. 152, tradução nossa).

Durante a revolução de 1917, os bolcheviques tomaram o país à força. A propriedade dos Kochevitsky foi apreendida, bem como seus bens pessoais. A vida havia se tornado incerta, e a família se mudava de lugar para lugar, antes de finalmente se estabelecer em Petrogrado³. Ocasionalmente, Kochevitsky estudava com vários professores por breves períodos, na maioria das vezes, sem muito sucesso.

Como relata o autor (2004), uma professora obrigou-o a tocar peças extremamente difíceis numa fase muito precoce, mas a única coisa que ele aprendeu nessa época foi que avançar muito rapidamente pode ser prejudicial para o desenvolvimento. Seu futuro como professor estava começando a se formar.

Depois de voltar para Petrogrado, foi aceito no Conservatório de Música em 1923 e passou os próximos sete anos em treinamento formal com instrutores eminentes, como Leonid Nikolaev e Alexander Kamensky. Durante este período, conheceu exímios compositores, entre quais são: Alexandr Glazunov, que chefiou o Conservatório, e Dmitry Shostakovich que também era estudante (KOCHEVITSKY, 1996).

Em 1932, Kochevitsky começou a ensinar música em escolas e faculdades nos subúrbios de Leningrado. A essa altura, adquiriu um círculo de amigos: artistas, músicos, escritores e poetas que se encontravam ocasionalmente, como uma espécie de sociedade boêmia. Em 1933, foi preso, juntamente com vários amigos do seu grupo, como sendo anti-político, e enviado para um campo de concentração soviético. Foi liberado em 1936, porém impedido de entrar ou trabalhar em muitas áreas. Eventualmente, ele retomava o ensino - inicialmente em Tiumen, na Sibéria, e, em seguida, na cidade de Gomel (KOCHEVITSKY; SQUILLACE, 2010).

Posteriormente, Kochevitsky frequentou o Conservatório de Moscou onde estudou com renomado professor Heinrich Neuhaus ao longo de três anos, viajando regularmente para completar os estudos de pós-graduação, pesquisando, como principais temas, Teoria e História do Pianismo, e Pedagogia do Piano (KOCHEVITSKY; SQUILLACE, 2010). Até 1941, ocupou cargos de chefe de Departamento de Piano na Escola de Música do Estado e em várias faculdades, ensinava as matérias de pedagogia do piano, música de câmara e

³ O nome da cidade de São Petersburgo foi mudado para Petrogrado em 1914, dez anos mais tarde, em 1924, tornou-se Leningrado, mas hoje é São Petersburgo novamente.

teoria musical, além de supervisionar e orientar os professores de piano nestas escolas, e servir como presidente do Bureau Metodológico em Leningrado. Realizou vários recitais e apresentações em rádio, sendo crítico de música para vários jornais (KOCHEVITSKY, 1996).

Em junho de 1941 a Alemanha nazista invadiu a Rússia e tomou a cidade de Gomel, portanto, muitos civis foram forçados a evacuar, juntamente com as tropas soviéticas, em retirada. Assim, nos anos 1943-1944 Kochevitsky encontrou-se na Polônia, onde exerceu atividades como professor e pianista de concerto. Como a guerra se aproximava do final, foi colocado em um campo de refugiados na Alemanha, onde, eventualmente, foi libertado pelo Exército dos EUA. Em 1945-1949 desenvolveu trabalho na Alemanha, enquanto esperava emigrar para os Estados Unidos, proferindo palestras sobre a Teoria do Pianismo no Conservatório de Munique e apresentando recitais e transmissões de rádio em Munique, Berlim e outras cidades (KOCHEVITSKY; SQUILLACE, 2010).

Kochevitsky chegou aos Estados Unidos em 1949 e se estabeleceu em Nova York, onde, finalmente independente, continuou seu trabalho. Lecionou na Universidade de Yale a disciplina *Pedagogia do Piano da Rússia no século XX*, na Universidade Estadual de New York – *Performance ao teclado da música de Bach*, na Universidade Northwestern deu um curso sobre Pedagogia do Piano, na Universidade Católica de América lecionou *A Educação de um pianista na Rússia*, e, finalmente, no Centro Educacional de Artes – *200 Anos de tocar e ensinar piano com ênfase em metodologias russas*.

Entre 1969 e 1971, Kochevitsky participou do Concurso Busoni de Piano como jornalista. Em 1976, foi consultor e realizou máster-classes para os professores do Conservatório de Munique, onde, também, deu palestra *Pedagogia do piano – de uma abordagem empírica para uma abordagem científica*. Foi premiado com uma categoria de Sócio Honorário do Instituto Riemenschneider Bach na Faculdade Baldwin-Wallace (Ohio, EU) em 1976 e, em 1988, palestrou e realizou máster-classes na Universidade Estadual de Utah (KOCHEVITSKY, 1996).

Como pianista e pedagogo, Kochevitsky ensinou e conferenciou com pianistas e colegas, quando estes visitaram Nova York, incluindo o grande pianista Evgeny Kissin. Por causa de sua perspicácia de ensino, foi consultado por muitos pedagogos reconhecidos, incluindo Nadia Reisenberg e Rosina Lhevinne, a quem ele ajudou a escrever vários artigos para suas palestras. Com a vinda do regime liberal na União Soviética, pode estabelecer uma correspondência ativa com os renomados professores Grigori Kogan e Lev Barenboim referente aos problemas pianísticos que ajudaram em sua pesquisa e escritos.

Em paralelo com suas atividades pedagógicas, Kochevitsky desenvolveu pesquisas sérias sobre a Teoria e História do Pianismo, e a Metodologia do Ensino de Piano. O resultado deste trabalho foi abordado no livro *A arte de tocar piano: uma abordagem científica* (1967), aclamado internacionalmente. Além desta obra, Kochevitsky escreveu um livro dedicado à interpretação de música de J. S. Bach - *Performing BACH's Keyboard Music*, publicado em 1996. Também, ao longo da sua carreira, desde o início da década de 1960 até a sua morte em 1993, contribuiu com muitos artigos sobre o pianismo, escrevendo para os principais periódicos de música tais como: *The American Music Teacher*, *Clavier*, *Piano Journal*, *Piano Quarterly*, *Woodwind World* e o prestigioso *Riemenschneider BACH Journal* (KOCHEVITSKY; SQUILLACE, 2010).

Diante dessas considerações, após a análise da trajetória de Kochevitsky, torna-se evidente sua vasta contribuição na área de ensino e interpretação pianística, seja como músico, educador ou pesquisador. Suas ideias pedagógicas, sistematizadas no livro *A arte de tocar piano: uma abordagem científica* (1967), serão percorridos a seguir.

3 A arte de tocar piano: uma abordagem científica

Este livro apresenta uma compilação dos conhecimentos acumulados por Kochevitsky ao longo da sua vida profissional, fruto de profundas pesquisas e da vasta experiência na área de Teoria e História Pianística, e Metodologia do Ensino de Piano – um livro obrigatório em muitas faculdades e universidades, como atestado em sua biografia (KOCHEVITSKY, 1996). Neste, o autor se propõe a lançar uma luz sobre os problemas importantes do pianismo a partir de um novo ponto de vista.

O livro é dividido em 3 partes. Parte 1 descreve a história do desenvolvimento geral e das tendências mais significativas no ensino do piano. Este levantamento histórico leva a uma discussão sobre os princípios fundamentais do trabalho do sistema nervoso central, compondo a Parte 2. A Parte 3 intitulada *Problemas de tocar e ensinar piano* se destaca por abordar e explicar os problemas particulares diante do ensino e da execução pianística, oferecendo soluções pedagógicas eficazes. Esta parte é organizada em quatro capítulos subdivididos em tópicos, conforme o Quadro 1.

Quadro 1 – Estrutura da Parte 3 *Problemas de tocar e ensinar piano*

Parte 3 - Problemas de tocar e ensinar piano	
Capítulo 7 Estéticas e técnica	Teoria do movimento Técnica individual Produção do som Tensão e relaxamento
Capítulo 8 Coordenação e ajustes	Ajustes ao teclado Habilidade dos dedos Orientação espacial Controle da energia
Capítulo 9 Trabalho Mental	Destreza mental Agrupamento e reagrupamento Prática mental
Capítulo 10 Ansiedade no palco	

Fonte: Elaboração dos autores.

Diante do exposto, as considerações pedagógicas de Kochevitsky foram sistematizadas de acordo com os tópicos da Parte 3, entrelaçadas às reflexões de outros autores que contribuíram para área de pedagogia pianística.

3.1 Teoria do movimento

Segundo Kochevitsky (1967), cada professor de piano tem seu próprio método, pois sua ausência na pedagogia significaria o caos. Entretanto, o método não deve ser entendido como algo estático e dogmático, como já tem ocorrido, adquirindo assim

uma conotação pejorativa. O termo deve ser considerado, no âmbito do tocar piano, como uma teoria do movimento: “Método denota uma determinada forma de proceder no ensino, que supostamente leva ao domínio técnico para se obter o máximo de sucesso num tempo mais curto e da maneira mais fácil” (KOCHEVITSKY, 1967, p. 36, tradução nossa).

A teoria do movimento se baseia nas mais recentes conquistas nos principais ramos da ciência moderna. A descrição desses movimentos ao piano torna-se impossível, sem a demonstração ao vivo e sem a percepção auditiva da sonoridade resultante. E mesmo com a demonstração, um elemento muito importante ainda é indescritível: as sensações que surgem no aparelho pianístico, entendido como o complexo de todas as partes do corpo, envolvidas na ação mecânica muscular ao tocar piano (dedos, mãos, pulso, antebraço, braço, ombros, músculos das costas, incluindo também, pernas e pés).

Como afirma Kochevitsky (1967), o fato de renomados professores de piano não terem deixado um relato escrito sobre seu sistema técnico, pode ser atribuído à falta de uma terminologia apropriada nessa área. Diante disso, o autor não tem a intenção de apresentar um novo método de ensino de piano e nem de tentar expor uma teoria do movimento. Seu objetivo é apontar alguns pontos relevantes e tentar explicá-los, como se pode ver a seguir.

3.2 Técnica individual

A técnica pianística, até pouco tempo atrás, era considerada independente da arte e da personalidade do artista. Porém, no sentido amplo, ela é a soma de todos os meios que um interprete tem para realizar seu propósito, sua ideia artística musical. Como diz Neuhaus (1987, p. 17, tradução nossa): “o que muitos pianistas entendem por técnica é a rapidez, agilidade, o equilíbrio, a pureza do som, o brilho, que são elementos da técnica, mas não o conjunto como um todo”.

Uma interpretação correta (do ponto de vista das notas certas), com a presença dos elementos acima, não garante necessariamente uma interpretação artística, que só se adquire ao preço de um trabalho sério, profundo e inspirado.

Segundo Igumnov, “a ideia da sonoridade define técnica do ouvido para o movimento, e não vice-versa” (IGUMNOV apud KOCHEVITSKY, 1967, p. 37, tradução nossa). A perfeição técnica não deve ser medida pelo grau de domínio de um pianista sobre este ou aquele movimento ao piano, mas pela correspondência entre as suas intenções artísticas e os meios de realização. Na opinião de Kaplan:

Cada composição musical, do ponto de vista das exigências que apresenta a sua realização, é uma ocorrência única. Este fato impõe ao intérprete [...] a formação de novas estruturas funcionais de caráter psico-motor adequadas a cada obra. Portanto, não se pode dissociar as demandas de caráter musical, que cada partitura apresenta, dos movimentos necessários para sua execução cabal. É evidente que as exigências de execução antes mencionadas, variam de acordo com a concepção que cada intérprete tem da obra (KAPLAN, 2008, p. 14).

Em consonância, Marguerite Long afirma:

A técnica é o conjunto de todos os conhecimentos pianísticos: a capacidade de dominar a dosagem e cor do som, a facilidade em executar gradualmente nuances de intensidade e movimento, acelerando e ralentando, crescendo e diminuendo. A técnica é o toque, é a arte de dedilhado e do pedal, é o conhecimento das regras gerais do fraseado, é a posse de uma vasta gama expressiva

em que o pianista pode dispor à vontade, dependendo do estilo das obras que irá interpretar e de acordo com sua inspiração. Em suma, a técnica é a ciência do piano (LONG, 1959, p. 9, tradução nossa).

Enquanto a técnica consumada é individual, as leis básicas de seu desenvolvimento são comuns a todos. Todos os seres humanos são semelhantes ao ponto de vista das leis fisiológicas que regem a sua atividade motora, portanto, possuem pré-requisitos similares para a construção da fundamentação de uma técnica ao piano. Conforme Kochevitsky (1967), o aluno em seu primeiro estágio de desenvolvimento técnico-musical encontra-se sob a influência de seu professor.

Portanto, sua forma de tocar vai refletir as ideias musicais de seu mestre, assim como a escolha dos meios técnicos correspondentes. A técnica individual ainda não tem lugar, mas, gradualmente, a própria personalidade do aluno começa a se mostrar, e sua técnica vai moldar-se nas formas mais adequadas para a expressão de sua vontade criativa. Uma das tarefas do professor de piano é, enfaticamente, ajudar a revelar a individualidade do estudante.

3.3 Produção do som

Kochevitsky no seu livro (1967) se abstém de qualquer discussão sobre a produção sonora, pois esta deve ser confirmada por ilustração ao vivo e percepção auditiva. Mas ele chama atenção para algumas questões importantes sobre a sonoridade: “A qualidade do som de um pianista depende principalmente da sua concepção mental, da sua imagem interior do som que deve ser produzido” (KOCHEVITSKY, 1967, p. 38, tradução nossa). Na mesma perspectiva, Neuhaus aponta que a maior preocupação de qualquer intérprete deveria ser o trabalho com o som do instrumento:

O melhor som, o mais belo, então, é o que melhor expressa a obra executada. [...] Ainda que volte atrás, gostaria de repetir que sendo o canto a base de toda música, e a literatura para piano seja muito abundante em melodias, a primeira preocupação de cada pianista há de ser a aquisição de uma sonoridade profunda, plena, capaz de todos os matizes, rica em inumeráveis gradações horizontais e verticais (NEUHAUS, 1987, p. 63, tradução nossa).

Em concomitância, Long alega que, assim como o dom mais precioso para um cantor é o timbre de sua voz, a qualidade mais importante de um pianista é a sua sonoridade ao instrumento:

Onde a física parece perder os seus direitos, o ouvido do artista não se engana: dez virtuosos usando o mesmo instrumento, cada um encontra o seu próprio som. Parece que a cada vez é outro instrumento. Em primeiro lugar, um pianista nunca deve perder o controle severo do seu toque. Ou seja, ele deve ouvir. Isto não é fácil. Você tem que treinar desde o início, para atingir a nitidez a duração exata de som, cor, intensidade, qualidade de toque, fraseado, equilíbrio de proporções, a lógica dos planos, a solidez da arquitetura (LONG, 1959, p. 11, tradução nossa).

Contrariamente à busca da beleza do som pela observação de algum tipo de movimento pianístico de um determinado artista, diz Kochevitsky (1967), quanto mais nítida e forte a concepção interior, o aparelho pianístico irá encontrar os seus meios para realizar

esta concepção: “Braços, mãos e dedos vão obedecer, ajustar e produzir exatamente o que a mente dita. A capacidade de auto escuta é, evidentemente, uma condição indispensável” (KOCHEVITSKY, 1967, p. 38, tradução nossa). A esse respeito, Giesecking faz um depoimento sobre o método utilizado por seu professor Karl Leimer, que ele considera o melhor e o mais racional caminho de levar as possibilidades pianísticas ao seu mais elevado estado de perfeição:

[Leimer] educa o aluno em primeiro lugar para o autocontrole; ele mostra ao aluno como ouvir a si mesmo. Esta audição autocrítica é, em minha opinião, o fator mais importante em todo o estudo da música! Tocar durante horas sem concentrar os pensamentos e ouvido em cada nota de determinado estudo na mão é perda de tempo! Apenas ouvidos treinados são capazes de perceber as inexatidões finas e as desigualdades, e eliminar o que for necessário para uma técnica perfeita. Além disso, através de um auto audição contínua, a sensação para a beleza do som e para melhores nuances de sonoridades pode ser treinada a tal ponto que o aluno estará habilitado a tocar piano com uma técnica irrepreensível e com um sentimento para o som belo (GIESECKING; LEIMER, 1972, p. 5. tradução nossa).

A semelhante opinião encontra-se na obra de educador brasileiro Sá Pereira ao tratar sobre um dos cinco impedimentos que causam os erros cometidos pelos alunos, ou seja, a ausência de controle auditivo:

Consiste este impedimento na incapacidade de escutar atentamente e criticar a própria execução, defeito que pode ser observado na quase totalidade dos alunos. São poucos os que sabem ouvir diferenciadamente, percebendo não somente notas erradas, mas ainda qualquer impureza de sonoridade, qualquer desequilíbrio na graduação dos planos sonoros (SÁ PEREIRA, 1964, p.11).

Desta forma, pode ser constatada uma consonância das ideias pedagógicas de professores distintos sobre o assunto em foco, principalmente, no que se refere ao autocontrole e à concepção mental na produção do som.

3.4 Tensão e relaxamento

De início, pensava-se que o primeiro passo para alcançar a independência dos dedos ao piano era tentar isolá-los da influência “prejudicial” das partes superiores do braço. Mas seus movimentos são funções muito complicadas e torna imprescindível a participação definitiva de músculos do braço. A independência do dedo é obtida com a capacidade de pressionar uma tecla e produzir um som, sem acionar ao mesmo tempo a tensão muscular dos dedos não participantes.

Conforme Kochevitsky, o aparelho pianístico deve ser absolutamente livre em seus movimentos e em suas funções musculares internas. A ação dos dedos e das partes superiores do braço precisam se fundir em uma unidade motora: “Uma das funções básicas das partes superiores do nosso aparelho pianístico é colocar os dedos na posição mais confortável para a melhor execução das ordens dadas pelos centros motores corticais” (KOCHEVITSKY, 1967, p. 38, tradução nossa).

A contração muscular normal é absolutamente necessária para qualquer atividade motora. Em nossa atividade motora há um intercâmbio constante de contração e relaxamento dos músculos e para realizarmos qualquer tipo de movimento os nossos músculos devem se

contrair. Um músculo é capaz de qualquer grau de contração; o tempo de contração deste varia de uma fração de segundo até ao ponto onde começa a fadiga.

Segundo Kochevitsky (1967), na técnica de piano, as contrações musculares de curta duração são mais importantes. Por isso não devemos falar sobre o relaxamento, mas sim sobre o grau de contração muscular necessário para um ato motor. A velocidade do movimento e as nuances dinâmicas determinam o grau de contração. Mas o aparelho pianístico nunca deve se tornar retesado por causa da contração muscular excessiva. O trabalho preciso do córtex é distorcido pela contração prolongada de determinados grupos musculares, dificultando, assim, a percepção de sensações claras a partir de movimentos eficientes sem excesso de tensão muscular.

3.5 Ajustes ao teclado

Com a finalidade de examinar a técnica pianística, Kochevitsky propõe a separação artificial de dois aspectos. O primeiro é o domínio das partes do nosso aparelho pianístico e a coordenação dessas partes como um todo, em prol de nossa vontade criativa. O segundo é a adaptação entre a natureza humana e a natureza do instrumento, o ajuste que nos obriga a curvar nossos dedos em diferentes graus, dependendo do seu comprimento:

Por um lado, há o nosso aparelho pianístico com as partes superiores do braço preordenadas para trazer a mão e os dedos, de comprimentos diferentes, para a parte necessária do teclado e colocá-los na posição mais conveniente para tocar. Por outro lado, há o teclado com sua distribuição desigual das teclas pretas e brancas de forma e tamanho diferentes, com uma determinada profundidade e rigidez da ação, produzindo certos efeitos de acordo como eles são mantidos ou liberados (KOCHEVITSKY, 1967, p. 40, tradução nossa).

A proporção no desenvolvimento entre estes dois aspectos deve ser observada durante várias fases do estudo. De início até que o aluno consiga o domínio sobre o seu aparelho pianístico, o professor deve dar atenção especial à subordinação deste à vontade criativa do aluno. No nível mais elevado de desempenho técnico do pianista, a atenção principal deve ser direcionada para o ajuste do braço, mão e dedos obedientes para a diversidade das tarefas técnicas propostas pelas exigências musicais.

3.6 Habilidade dos dedos

A principal preocupação dos professores de piano tem sido, desde o início da sua história, desenvolver em seus alunos o aumento da força e da velocidade dos dedos. Mas o fortalecimento dos mesmos não aumenta sua agilidade desde que “o problema da velocidade não reside na rapidez de qualquer dedo individualmente, mas na habilidade da mente” (RAIF apud KOCHEVITSKY, 1964, p. 41, tradução nossa), isto significa a percepção fácil e rápida de um dado material musical e a rápida transmissão de impulsos voluntários do sistema nervoso central para a periferia, isto é, para o aparelho pianístico.

Para se obter a melhor precisão do tempo dos movimentos sucessivos dos dedos, é necessário manter uma concentração persistente. Kochevitsky (1967) recomenda usar numerosas e diversas variantes rítmicas em escalas e exercícios, todas criadas a partir de situações musicais reais como meio para dominar esta precisão do tempo. A alteração constante de

padrões rítmicos ajuda a obter a flexibilidade necessária dos processos nervosos pertinentes.

Existe uma tendência de considerar o quarto e quinto dedos mais fracos que os demais. Acerca disso, Sá Pereira, por exemplo, oferece o seguinte conselho:

Conserve os dedos firmes e curvos formando com a mão como que uma só peça que vai sendo deslocada pelo braço. [...] Faça atenção a que também o 5º dedo ataque a tecla com a ponta e não de lado! [...] Ora, se o dedo atacar de lado, os flexores não entram em ação e não podem pois desenvolver-se (SÁ PEREIRA, 1964, p. 33).

Desta forma, a simples pronação da mão é necessária e suficiente para alcançar a estabilidade firme nos dedos e punho de modo que o peso e a energia aplicada a partir da parte superior do braço sejam transmitidos direta e livremente para as teclas. Sob estas condições, todos os dedos serão iguais e fortes o suficiente para tocar piano.

3.7 Orientação espacial

Orientação especial no teclado é muito importante e apresenta um grande problema, pois é muito difícil estimar as distâncias ao piano, tanto deslocando a mão para um novo local, como encontrando imediatamente novas posições dos dedos dentro desta nova localização da mão. Kochevitsky (1967) sugere, que as novas posições sejam antecipadas e formadas, enquanto a mão ainda se move entre os registros grave e agudo: “O pianista tem que encontrar rapidamente o novo local e, também, tem que conseguir antecipar as distâncias dentro de cada nova próxima posição e formar os acordes correspondentes, primeiramente, em sua mente e, em seguida, em suas mãos através do posicionamento correto dos dedos” (KOCHEVITSKY, 1967, p. 42, tradução nossa).

Ao estudar uma passagem que exige deslocamentos laterais do braço, seria bom primeiro experimentar os movimentos gerais sem tocar, e adaptá-los à situação dada para obter a plasticidade de todo o aparelho pianístico. Só depois de trabalhar a projeção geral e a fluência desses movimentos, deve começar a coordená-los com o trabalho dos dedos.

Por sua vez, Sá Pereira, sugere os exercícios de localização no teclado, mediante quais se tenta imaginar a distância intervalar com o auxílio do ouvido interior, e atacar a tecla correspondente sem olhar, alcançando, por meio da repetição, a automatização do movimento:

Procure ouvir mentalmente a nota que vai ferir e tente imaginar a distância que lhe corresponde no teclado. [...] Daí por diante, em todas as peças que estudar, deverá aplicar sempre este mesmo processo: imaginar o intervalo, calcular a distância que lhe corresponde no teclado, e atacar a tecla sem olhar (SÁ PEREIRA, 1964, p. 18).

3.8 Controle da energia

O outro ponto importante no domínio técnico do pianista é o desenvolvimento da capacidade de regular o volume do som. No piano, a variação da intensidade sonora depende da velocidade da pressão sobre a tecla. Do ponto de vista da fisiologia isto significa que, para poder pressionar a tecla com a velocidade que corresponda ao volume de som desejado, deve-se colocar uma determinada quantidade de energia no aparelho pianístico.

Conforme Kochevitsky (1967, p. 44, tradução nossa), a pressão sobre a tecla não é feita apenas pelo trabalho dos músculos dos dedos, como pensava a velha escola do dedo, mas pelo esforço simultâneo dos músculos de todo o aparelho pianístico: “A regulação da velocidade do movimento descendente de uma tecla é muito mais fácil e seguramente realizada se for iniciada no ombro”.

Contudo, a questão sobre o que se deve fazer e aplicar sobre a tecla, se o peso passivo ou a energia ativa, sempre foi uma questão controversa. Sabe-se da mecânica que o aumento do peso de uma carga é inversamente proporcional à sua velocidade, o que pode contradizer o princípio do ‘toque de peso’ da escola anátomo-fisiológica. Na prática usa-se as duas ações sobre a tecla alternando sua proporção de acordo com as exigências musicais.

O autor afirma que para fazer o mecanismo nervoso funcionar de modo eficaz, é extremamente importante a regularidade da sensação métrica-rítmica, ou seja, que os grupos, em que se divide uma determinada passagem, devem ser da mesma duração (KO-CHEVITSKY, 1967). A acentuação regular é fundamental para a percepção auditiva bem como para a execução de uma música. A capacidade de distribuir corretamente a energia, com a qual cada tecla é pressionada, pode ser desenvolvida através da aplicação de variantes métricas aos exercícios, bem como de diversos matizes dinâmicos, sempre dividindo as passagens em grupos regulares e claramente acentuados.

3.9 Destreza mental

Só será possível ler rapidamente uma frase quando apreendemos o seu sentido. A velocidade depende da nossa capacidade de pensar rapidamente. Igualmente na música, o aparelho motor depende mais da nossa rápida capacidade para o pensamento musical do que na longa prática e numerosas repetições de movimentos. Ao ler música, o pianista não deve simplesmente ler as notas, mas deve unir essas notas numa sucessão compreensível: padrões de arpejo ou de escala, sequência, complexo harmônico, entre outros.

Para que sejamos capazes de tocar com velocidade, temos que organizar o nosso pensamento de tal forma que ele flua rapidamente e sem entraves. Neste sentido, Deutsch explica: “Os dedos de um pianista não podem se mover mais rápido do que os pensamentos que dirigem seus dedos no teclado. Portanto sua velocidade depende em primeiro lugar da sua agilidade mental em compreender a música impressa e coordenar os movimentos dos dedos” (DEUTSCH apud KO-CHEVITSKY, 1967, p. 45, tradução nossa).

3.10 Agrupamento e reagrupamento

A repetição regular de padrões não é o único fator que facilita a execução de uma passagem ao piano. A divisão métrica, isto é, onde recai o acento, também é muito importante. Diante disso, Kochevitsky (1967) apresenta uma série de exemplos musicais onde a simples troca de acentuação ou reorganização dos acentos, alterando o agrupamento métrico, tem o intuito de facilitar a aprendizagem do trecho em questão. Essa simplificação temporária, substituindo os acentos prescritos por outros mais convenientes, ajuda a superar uma dificuldade, pois vem facilmente nos dedos. Após a superação das dificuldades, podem ser restaurados os agrupamentos originais.

Por exemplo, é muito interessante observar como uma mudança do braço para um novo local (sem a mudança na posição dos dedos, que deve ser mantida inalterada) pode facilitar a execução de um trecho específico no Estudo de Chopin, pois, essas formas são preparadas, antecipadas na mente e mantidas no sistema sensorial: “o que parece ser mais difícil para os dedos é mais fácil para a mente” (KOCHEVITSKY, 1967, p. 48, tradução nossa). Deste modo, a conveniência mental vale mais do que a conveniência motora.

Em seguida, o autor passa a abordar o tema do reagrupamento mental que oferece uma oportunidade imediata para superar algumas dificuldades técnicas e, portanto, tornar a execução muito mais fácil:

O reagrupamento mental deve ser baseado na estrutura do teclado, digitação e concepção da linha musical. Guias em fazer agrupamentos convenientes são:

1. Os fragmentos em que as notas se movem na mesma direção.
2. Regularidade do movimento quando os grupos uniformes são repetidos (repetição de movimentos similares).
3. Notas que podem ser tocadas numa única posição da mão.
4. Construções em que a última nota de um grupo é acentuada.
5. A uniformidade (semelhança) dos intervalos na progressão.
6. Na medida do possível, iniciando cada grupo nas teclas pretas e terminando nas teclas brancas, pois é mais conveniente ir das teclas pretas para as teclas brancas do que o inverso (KOCHEVITSKY, 1964, p. 48).

É importante salientar, que o reagrupamento deve ser audível apenas para o instrumentista, e que não deve constituir um fator físico em apresentações públicas, apenas um fator mental. Desde que a sua origem reside na natureza da técnica do piano, é possível organizar racionalmente o trabalho desde o início, considerando o conhecimento dos métodos e da anatomia de uma passagem.

3.11 Prática mental

O objetivo do movimento pianístico consiste na realização de uma imagem acústica. Perceber esta imagem em toda a sua complexidade, estar plenamente consciente de todos os problemas que se apresentam para solucioná-los, antecipar o toque real antes que as mãos toquem no teclado, é dever de cada pianista. Conforme Kochevitsky, para ser capaz de tocar uma composição musical corretamente pela primeira vez, deve-se observar os seguintes procedimentos:

1. Analisar a composição musical e compreender claramente todos os seus elementos.
2. Toca-se apenas numa velocidade que permitirá o controle absoluto sobre tudo, adquirir a atitude de olhar à frente, antecipando cada som e os movimentos correspondentes para produzi-lo; controlar os resultados pela escuta constante.
3. Não fazer nenhuma tentativa de tocar a peça inteira, ou partes dela que sejam muito longas, para serem minuciosamente pensadas e preparadas, e exatamente controladas em sua realização. A extensão dessas seções deve ser determinada pela capacidade de cada um: quanto menor o nível de desenvolvimento musical e técnico, menor essas seções devem ser (KOCHEVITSKY, 1967, p. 50, tradução nossa).

Por sua vez, Neuhaus, ao discorrer sobre a imagem estética da obra musical, pergunta:

“Mas o que significa ‘a imagem estética’ senão a própria música, a matéria sonora vivente, os discursos musicais com suas leis, seus componentes, que se chamam harmonia, polifonia, etc., em sua forma definida, e em seu conteúdo poético e emocional” (NEUHAUS, 1987, p. 21).

Caso a imagem acústica seja muito complexa para ser apreendida completamente de início, deve-se separar os elementos e trabalhá-los com atenção para depois uni-los novamente. Isso é especialmente válido para o ritmo. Sá Pereira, ao falar sobre o valor e as condições psicológicas da repetição, afirma:

A repetição atenta elimina os impulsos nervosos mal coordenados e vai aos poucos como que ‘polindo’ o gesto que então facilmente atingirá o mais elevado grau de perfeição, que é: o automatismo. [...] O estudo racional da técnica deve, portanto, basear-se na decomposição dos movimentos complexos em componentes simples (movimentos básicos) e na preparação sistemática das formas simples por meio de repetições atentas e graduadas (SÁ PEREIRA, 1964, p. 35).

Neuhaus (1987, p. 17, tradução nossa) frisa a questão da repetição direcionada (“repetir é aprender”), com foco na resolução de um problema específico, com vontade, atenção e intencionalidade, sem dispersar energia nem perda de tempo. Kaplan, associa a repetição ao processo de memorização, distinguindo três estágios, a saber: aquisição, fixação/retenção e evocação. No segundo processo, fixação/retenção, a repetição ocupa um lugar de destaque que ajuda reter a informação desejada:

No caso específico do aprendizado pianístico, o valor da repetição se dá num duplo sentido, pois além de favorecer a *retenção* é essencial para a criação dos hábitos e habilidades motoras necessárias [...]. Toda repetição tem que ser submetida à análise crítica e ao controle auditivo do indivíduo que aprende (KAPLAN, 2008, p.70; 74).

Long considera a análise mental como uma parte importante dos trabalhos preparatórios: “Mas as pianistas sabem que seu trabalho não para por aí. É necessário, agora, “colocar” nos dedos, na cabeça e no coração as páginas para interpretar. O longo trabalho de repetição que é necessário requer atenção persistente, constante concentração que são os sinais de um verdadeiro virtuoso (LONG, 1959, p. 11, tradução nossa). Na visão de Giesecking e Liemer:

A fim de adquirir uma técnica perfeita por meio do trabalho mental, uma impressão exata da imagem da nota impressa na mente, é o primeiro problema que temos de resolver. Depois disso, devemos nos ocupar com o estudo em questão, como o dedilhado, o toque, o valor das notas, etc. para alcançar a perfeição ao longo destas linhas no sentido mais amplo. Isso ocorre mais rápida e completamente através de intensa concentração de todos as forças intelectuais e é, portanto, o trabalho extenuante do cérebro. (GIESEKING; LEIMER, 1972, p. 90, tradução nossa).

Em relação à prática mental na música polifônica, Kochevitsky (1967) orienta que cada voz deve ser trabalhada separadamente e só depois a combinação aos pares deve ser feita. Esta afirmação condiz com a de Sá Pereira (1964), ao falar do jogo polifônico como escola da audição diferenciada:

Fazer primeiro a educação polifônica do ouvido, para que este por sua vez possa exercer controle sobre o jogo polifônico dos dedos! E isto se consegue

por meio de um trabalho de decomposição, e subsequente recomposição das partes melódicas, ou ‘vozes’ de trechos polifônicos. Deverá cada voz ser estudada isoladamente, e depois combinada com uma das vozes restantes. Feitas todas as possíveis combinações parciais, serão então juntadas todas as vozes. A separação das vozes, e as diversas combinações incompletas da execução facilitada, aumentam enormemente a consciência auditiva do aluno (SÁ PEREIRA, 1964, p. 87-88).

Kochevitsky ressalta que o trabalho mental não é só importante como preparação anterior, mas em qualquer período do estudo de uma obra musical, onde haja uma dificuldade para o aluno:

Então ele deve parar de tocar e tentar estabelecer uma imagem completamente clara do problema que ele tem que resolver. Se o primeiro passo no caminho para superar uma dificuldade é perceber (ouvir) que algo está errado, o segundo passo é a discernir a causa da falha. Em seguida, deve-se pensar sobre a forma de melhorar a situação, como encontrar a melhor maneira e a mais fácil para a perfeição (KOCHEVITSKY, 1964, p. 50, tradução nossa).

É necessário lembrar, ainda, da necessidade de ler mentalmente a obra estudada de vez em quando, pois durante o trabalho motor no piano facilmente nos esquecemos do seu significado musical. Assim, podemos reviver com clareza a imagem acústica da composição em nossa mente estimulando nossos esforços para dominá-la tecnicamente, além de perceber muitos sinais importantes que poderiam não ter sido observados durante o estudo, e desenvolver uma concepção geral da obra unindo suas partes em conexões lógicas significativas:

O principal fator na técnica é o cérebro; a principal condição para a técnica é a concentração; e o principal objetivo da técnica é a uniformidade. Uma forte e profunda concentração é o que se quer dizer aqui, concentração que exclui tudo que seja irrelevante. [...] Um pianista tem de aprender a ouvir a menor diferença na qualidade do seu som, fraseado, matizes dinâmicos; notar a menor imprecisão rítmica e técnica; perceber as mais delicadas sensações em seu aparelho pianístico. O aluno tem de ser ensinado não só como tocar, mas também como pensar, como organizar o seu processo de praticar. Isto refere-se à sequência do material estudado, o tempo determinado para cada parte do trabalho, bem como a abordagem detalhada para todos os problemas encontrados. [...] A melhor indicação do progresso real é um trabalho independente por parte do aluno: quanto e quão longe ele pode ir sozinho para dominar uma nova composição como um todo, na resolução de novas tarefas musicais e técnicas (KOCHEVITSKY, 1964, p. 50-51, tradução nossa).

3.13 Ansiedade no palco

Neste último tópico da Parte 3 do livro de Kochevitsky (1967) são explicados e exemplificados os diversos processos nervosos que acontecem no cérebro diante de uma apresentação. O receio de uma possível falha, misturado com a expectativa de sucesso, cria excitação na região da fala do córtex que tende a se espalhar ao longo de todo o córtex: “A excitabilidade de alguns elementos do sistema nervoso, muitas vezes irrelevantes para a atividade presente, é aumentada enquanto a excitabilidade de outros, importantes para o fluxo normal da atividade, é em parte ou totalmente reprimida” (KOCHEVITSKY, 1967, p. 52, tradução nossa).

Os reflexos condicionados estabelecidos podem diminuir e mesmo desaparecer momentaneamente, quando ocorre qualquer excitação nervosa adicional. Então o equilíbrio dos processos nervosos é perturbado, podendo causar prejuízos. Mas quanto mais fortes e mais duráveis as conexões condicionadas estabelecidas, mais forte a sua resistência às influências indesejáveis sobre a agitação nervosa. Tais pensamentos, mesmo muito antes de uma apresentação, podem enviar ondas de excitação do centro da fala para outros pontos do sistema nervoso central. Isto é expresso por aumento da irritação, tremor nervoso, e até influencia a atividade do sistema nervoso vegetativo.

Durante a apresentação pública, ondas desta excitação se irradiam sobre o córtex. Surgem pensamentos irrelevantes no cérebro, perturbando o curso normal dos processos nervosos ao tocar piano. Vários outros estímulos são adicionados à excitação inicial, como o próprio palco, a iluminação diferente, um piano desconhecido, para não falar da presença do público.

Como consequência, podem surgir os seguintes prejuízos: os dedos não obedecem, eles tropeçam, o toque torna-se irregular; a inervação de movimentos torna-se prematura, o pianista será incapaz de regular a energia do movimento e, conseqüentemente, a qualidade do som, em detrimento dos matizes dinâmicos; erros anteriores, que foram corrigidos, serão revividos; a influência da excitação da ansiedade no palco pode aumentar a mobilidade dos processos do sistema nervoso e provocar o aumento da velocidade; a inibição transmarginal também pode causar um bloqueio repentino na memória.

Porém, se os processos nervosos básicos forem fortes o suficiente, e as ondas de entrada de estimulação alheia não forem muito intensas, o aumento da excitação não excederá os limites normais e ainda vai ajudar na execução. Kochevitsky enfatiza que o trabalho de preparação cuidadoso e detalhado ajuda mais do que qualquer outra coisa para superar a ansiedade do palco, e que quanto melhor a formação do processo de inibição do sistema nervoso, maior será a eficiência das células corticais e menos prejudicial será esta influência. Em relação a isso, Long (1959) sugere:

Alguns estudantes, ao tocar, estão a tal ponto contraídos que são incapazes de pronunciar uma palavra, enquanto seus dedos estão tensos em frente ao obstáculo. A sua energia nervosa, concentrada nos músculos da mão, abandona as cordas vocais e os priva da sua voz. No entanto é fácil vencer esta curiosa inibição, habituando o pianista a contar os tempos em voz alta enquanto ele aborda uma dificuldade. Os impulsos nervosos, divididos entre os dedos e os lábios, irão recuperar rapidamente o seu equilíbrio normal e, simultaneamente, fazer desaparecer a contração ansiosa da mão tensionada pelo esforço, e aquela da garganta apertada (LONG, 1959, p. 12, tradução nossa).

Considera-se pertinente de citar aqui um renomado contrabaixista americano Barry Green, por entender que sua mensagem corrobora com as ideias expostas acima. Em seu livro *The Inner Game of Music* (1986) Green explica que devido às semelhanças entre os esportes e a música, que compartilham similaridades relevantes dentro de um contexto de aprendizado, a questão do “jogo interno” é sempre o mesmo - reduzir interferências mentais que inibem a expressão plena do potencial humano.

Conforme o autor, em tudo o que fazemos, há dois jogos que estão sendo realizadas: o jogo exterior, onde nós superamos obstáculos fora de nós mesmos para chegar a um objetivo exterior, por exemplo, ser bem-sucedido em um concerto - e um jogo interior, em que nós ultrapassamos os obstáculos internos, tais como falta de confiança em si mesmo e medo. Estes obstáculos internos são os que mais interferem no nosso desempenho musical

e nos mantêm longe de experimentar todo o nosso potencial (GREEN; GALLWEY 1986).

Em vista disso, o intérprete precisa desenvolver as habilidades fundamentais de consciência, confiança e determinação, base sobre a qual se apoia o jogo interno, e que fornecerão maneiras de aumentar a concentração, superar o nervosismo, a dúvida e o medo, e nos ajudarão a chegar mais perto de nosso potencial em quase qualquer área.

4. Considerações finais

No presente trabalho foram discutidas as ideias pedagógicas de George Kochevitsky, sintetizados no seu livro *A Arte de Tocar Piano: uma abordagem científica* (1967), que oferece recomendações relevantes para a prática de piano, considerando que as dificuldades mecânicas não são tão significativas quanto se poderia pensar, e realçando o papel decisivo que a compreensão, disciplina, paciência e absoluta determinação desempenham na prática eficiente. Estas considerações são condizentes aos trabalhos escritos por pianistas e pedagogos como Heinrich Neuhaus, Grigori Kogan, Walter Giezeking e Karl Leimer, entre outros, que, a partir do final de século XIX, desenvolveram e influenciaram as ideias progressivas que vemos expostas aqui, cada uma sob sua ótica.

Para concluir, concordamos com Kochevitsky, que, apesar do avanço da ciência nas áreas da reflexologia, neurologia, histologia, fisiologia muscular, biomecânica e bioquímica, estas fornecem informações insuficientes para a compreensão absoluta dos processos motores e mentais numa abordagem realmente científica sobre os problemas de tocar piano. De fato, a ciência ainda tem muitas perguntas sem respostas para que algum trabalho, com base em conceitos atuais de neurologia, reflexologia e fisiologia muscular, seja encarado como definitivo. Portanto, a abordagem de Kochevitsky é muito relevante, pois trata do funcionamento do sistema nervoso central e explica o que acontece “por dentro” ao se executar um movimento.

Contudo, em concomitância com Kochevitsky, acreditamos que a prática de tocar piano não deve ser fundamentada e desenvolvida exclusivamente sobre uma base científica. O fator humano ocupa um lugar muito importante no ato de tocar e influencia o processo de realização das ideias artísticas. Diferenças individuais, gostos pessoais, opinião, sentimentos, a inspiração elevada e a riqueza da imaginação são fatores decisivos para uma grande interpretação.

Diante do exposto, esperamos que o presente artigo possa contribuir na área de estudos sobre o ensino e a interpretação pianística na função de um referencial teórico inédito em língua portuguesa, ressaltando a importância do aprofundamento do tema nas futuras pesquisas na área Teoria e História do Pianismo e Pedagogia do Piano.

Referências

- DEUTSCH, Leonhard. *Piano: Guided Sight Reading*. A new approach to piano study. Chicago: Nelson-Hall Company, Publishers, 1959. 107 p.
- GIESEKING, Walter; LEIMER, Karl. *Piano technique*. New York: Dover Publications Inc., 1972. 140 p.
- GREEN, Barry; GALLWEY, W. Timothy. *The Inner game of Music*. New York: Doubleday, 1986. 225 p.
- KAPLAN, Jose Alberto. *Teoria da Aprendizagem Pianística*. 3. ed. Porto Alegre: Movimento, 2008. 104 p.
- KOCHEVITSKY, George Alexander. *The Art of Piano Playing: a scientific approach*. New York: Summy-Birchard Inc., 1967. 68 p.
- KOCHEVITSKY, George Alexander. *Performing Bach's Keyboard Music*. New York: Pro/Am Music Resources, 1996. 168 p.
- KOCHEVITSKY, George Alexander. *Kochevitsky Collection: Practical & Professional Essays for the Serious Pianist*. New York: Pro/Am Music Resources, 2004. 241 p.
- KOCHEVITSKY, George Alexander; SQUILLACE, Albert. *Memoirs of a piano pedagogue George Kochevitsky*. New York: Primavera Books, 2010. 495 p.
- LHEVINNE, James. *Basic Principles in Pianoforte Playing*. New York: Dover Publications Inc., 1972. 48 p.
- LONG, Marguerite. *Le Piano*. Paris: Éditions Salabert, 1959. 98 p.
- NEUHAUS, Heinrich. *El Arte del Piano*. Consideraciones de un profesor. Trad. Guillermo González, Consuelo Martin Colinet. Madrid: Real Musical Editores, 1987. 223 p.
- SÁ PEREIRA, Antônio Leal. *Ensino moderno de piano*. 3. ed. São Paulo: Ricordi, 1964. 97 p.

Interseções da música cênica, da voz e da percussão múltipla: um olhar nas obras *Toucher* (Vinko Globokar), *Mitos Brasileiros* (Ney Rosauero) e *A Dois* (Tim Rescala)

Aquim Almeida, Cecilia Tamplenizza

Orcid: 0000-0003-1292-262X | Orcid: 0000-0003-2699-7315

Universidade Federal da Bahia

Resumo: Esse artigo aborda uma breve introdução sobre as inovações que o século XX reservou para a cena percussiva. Dentre essas inovações, estão: o advento da percussão múltipla, a música cênica para percussão e a utilização da voz, dentre outras. Essas inovações foram influenciadas pelas vanguardas artísticas, experiências que redefiniram a atuação e as possibilidades musicais e cênicas do músico percussionista. Esses aspectos são aqui discutidos a partir de uma breve exemplificação das obras *Toucher* (1973) de Vinko Globokar, *Mitos Brasileiros* (1988) de Ney Rosauero e *A Dois* (1992) de Tim Rescala. Nosso objetivo é estimular o *performer* percussionista a ampliar o repertório de escolhas performativas no processo de preparo da sua performance.

Palavras-chave: Performance de percussão; Percussão múltipla; Música cênica para percussão; Voz.

Intersecciones de la música escénica, la voz y la percusión múltiple: una mirada de las obras *Toucher* (Vinko Globokar), *Mitos Brasileiros* (Ney Rosauero) y *A Dois* (Tim Rescala)

Resumén: Este artículo ofrece una breve introducción a las innovaciones que el siglo XX ha reservado para la escena de la percusión. Entre estas innovaciones se encuentran: el advenimiento de la percusión múltiple, la música escénica para percusión y el uso de la voz, entre otras. Estas innovaciones fueron influenciadas por las vanguardias artísticas, experiencias que redefinieron la interpretación y las posibilidades musicales y escénicas del percussionista. Estos aspectos se discuten aquí a partir de un breve ejemplo de las obras *Toucher* (1973) de Vinko Globokar, *Mitos Brasileiros* (1988) de Ney Rosauero y *A Dois* (1992) de Tim Rescala. Nuestro objetivo es animar al percussionista a ampliar el repertorio de opciones performativas en el proceso de preparación de su interpretación.

Palabras clave: Interpretación de percusión; Percusión múltiple; música escénica para percusión; Voz.

Intersections of scenic music, voice and multiple percussion: a look at *Toucher* (Vinko Globokar), *Mitos Brasileiros* (Ney Rosauero) and *A Dois* (Tim Rescala)

Abstract: This article covers a brief introduction to the innovations that the 20th century has reserved for the percussive scene. Among these innovations are: the advent of multiple percussion, scenic music for percussion and the use of voice, among others. These innovations were influenced by artistic vanguards, experiences that redefined the performance and musical and scenic possibilities of the percussionist musician. These aspects are discussed here from a brief example of the works *Toucher* (1973) by Vinko Globokar, *Mitos Brasileiros* (1988) by Ney Rosauero and *A Dois* (1992) by Tim Rescala. Our goal is to encourage the percussionist performer to expand the repertoire of performative choices in the process of preparing his performance.

Keywords: Percussion performance; Multiple percussion; Scenic music for percussion; Voice.

Recebido: 2021-09-13 | Aprovado: 2021-12-22

1. Introdução

O repertório escrito para percussão iniciado a partir dos anos de 1930 é um campo de experimentação muito variado, seja do ponto de vista da produção do som, da organologia, da performance ou da atuação dos músicos. Esse repertório é considerado fundamental para o estudo da percussão contemporânea¹, de suas técnicas e das diferentes possibilidades que o corpo do músico pode desenvolver na sua performance.

A partir desse período, os gestos do percussionista são explorados como elementos-chave de sua apresentação. Para além de musicais, os gestos do instrumentista se tornam cênicos, assim como sua voz que é explorada por seus efeitos musicais e percussivos, bem como, por sua dramatização. A partir da segunda metade do século XX, cresce significativamente o número de obras escritas para grupo de percussão², que associam música e teatro. Essa combinação marca um caminho diferente dos gêneros do teatro musical e da ópera, por exemplo, e se propõe como um outro estilo musical que chamamos aqui de música cênica para percussão e que definiremos mais adiante.

Segundo Navas (2016), a associação entre música para percussão e outras artes, como o teatro, levou a ampliação do conceito de percussionista para aquele de músico multifacetado, um *performer* que adota as técnicas cênicas, do movimento no espaço, da iluminação, do gesto e do uso da voz com o objetivo de transformá-las em instrumento de percussão.

Cabe lembrar que, entre os séculos XIX e XX, observa-se uma gradual expansão do conceito de música ocidental, com a inclusão de diversas possibilidades sonoras, a criação ou adoção de instrumentos que não eram usuais na percussão clássica. Sons, que até então eram considerados ruídos e outros jamais ouvidos, são incorporados às composições. Instrumentos idealizados por culturas e países distantes também são introduzidos nessas obras.

Esses são alguns dos elementos musicais que levaram os compositores a se dedicarem ao repertório percussivo contemporâneo, se tornando este um rico laboratório de experimentação. Segundo Navas (2016, p. 18) outras razões musicais foram “o surgimento do dodecafonismo e novas escalas, o Movimento Futurista, a experimentação sonora com *musique concrète*³, a aleatoriedade, entre outras”; e Segundo Facchin (2014, p. 29) “as combinações ritmo/timbre, som/efeitos, além da atenção voltada para os timbres sonoros e para as técnicas dos instrumentos extra europeus do mundo inteiro”⁴.

1 “Entendendo a “percussão contemporânea” como aquela que saiu do fundo das orquestras sinfônicas, no início do século XX, e veio para a boca de cena, tratada como um instrumento solista” (TULLIO, 2014, p. 19).

2 Na tradição musical ocidental, o surgimento de grupos de percussão é datado entre os anos de 1930 e 1940. Esses conjuntos são considerados uma novidade, pois se constituem como uma nova modalidade de música de câmara, abrindo o campo para novas composições escritas somente para percussão. As primeiras composições reconhecidas para grupo de percussão são as *Rítmica No 5* e *Rítmica No 6*, escritas em 1930, pelo compositor cubano Amadeo Roldán. Elas fazem uso de tímpanos, bumbos sinfônicos e outros instrumentos de origem indígena. *Rítmica No 5* foi escrita para 11 percussionistas que tocam 13 instrumentos e *Rítmica No 6* para 11 percussionistas que tocam 11 instrumentos. Outra obra reconhecida por ser pioneira nesse gênero é *Ionisation* de Edgar Varèse, de 1931, escrita para 13 percussionistas e 37 instrumentos, entre eles um piano, que pela primeira vez é usado como instrumento de percussão não melódico, ou seja, percutindo sua caixa de ressonância.

3 Música concreta (Tradução nossa).

4 “Combinazioni ritmo/timbro, suono/effetti, oltre che per la particolare attenzione rivolta alle timbriche sonore e alle tecniche degli strumenti extraeuropei di tutto il mondo” (Tradução nossa).

Mas existem também razões sócio-culturais, como a Segunda Revolução Industrial, “a influência da industrialização e da modernização das cidades” (TULLIO, 2014, p. 21), as guerras mundiais, a conseqüente transformação do pensamento sobre humanidade, uma extensa reflexão filosófica e sociológica sobre o homem contemporâneo e o papel das artes.

Em uma época de grandes contrastes, a industrialização e a modernização revolucionaram a vida das cidades e foram transformando o gosto e a percepção humana. Durante a Segunda Revolução Industrial foram inventadas e desenvolvidas novas tecnologias, materiais sintéticos e metais, novas fontes de energia, que ofereceram aos artistas a possibilidade de inovar técnicas e instrumentos (KLINGENDER, 1972; SCHAFER, 2001).

O grande estudo sobre som, efeitos e organologia levou à ampliação do número de instrumentos utilizados pelos percussionistas e à maneira de utilização dos instrumentos como “percussão múltipla”, dispostos como unidade. Para Schick (2006, apud TULLIO; SÚLPÍCIO, 2016, p. 2) “um instrumento de percussão múltipla consiste em uma série de instrumentos individuais arranjados de tal maneira que um percussionista possa tocar todos como uma “unidade poli instrumental singular”.

Em 1918, Stravinsky compôs a obra *A História do Soldado*, que foi estreada no mesmo ano. Escrita para sete instrumentistas, além do regente e quatro atores, a obra foi revolucionária no campo do repertório para percussão, por, pela primeira vez, utilizar uma montagem de percussão múltipla, unindo diversos instrumentos da percussão – caixa-clara, bumbo, pandeiro, triângulo, entre outros – para a execução quase que simultânea por apenas um instrumentista. Diversos autores especulam que o motivo para essa inovação se deu por conta da crise econômica que estavam passando, dando possibilidade de apenas um percussionista viajar em turnês, etc.

Outros compositores foram influenciados por essa inovação e seguiram criando possibilidades de unir diversos instrumentos para serem executados por apenas uma pessoa. Amadeo Roldán e Edgard Varése, por exemplo, foram pioneiros em escrever as primeiras obras para grupo de percussão, com executantes tocando mais de um instrumento.

Nesse artigo temos como objetivo principal refletir as interseções entre a percussão múltipla, música cênica e a voz, exemplificando trechos de obras relevantes do repertório percussivo. No específico nos dedicamos às peças *Toucher* (1973) de Vinho Globkar, *Mitos Brasileiros* (1988) de Ney Rosauero e *A Dois* (1992) de Tim Rescala. No entanto, antes nos cabe aprofundar sobre o gênero da música cênica e a sua exploração no repertório escrito para percussão do século XX.

2. A influência do teatro no repertório percussivo contemporâneo: o caso da música cênica

A partir do começo do século XX, a relação milenar entre os instrumentos de percussão e o teatro ganhou um novo olhar com o surgimento das vanguardas artísticas, especialmente com o Dadaísmo e o Surrealismo, que levaram ao surgimento do ‘Teatro Instrumental’⁵, com obras que põem o acento nos aspectos teatrais da música e nas capacidades cênicas dos instrumentistas. As obras teatrais de autores como Artaud, Pirandello,

5 O Teatro Instrumental teve desdobramentos no movimento da performance surrealista, o Teatro do Absurdo, nascido na Europa também na segunda metade do século XX. Para Barber (apud NAVAS, 2016, p. 42) “o Teatro Instrumental não se compõe para um instrumento, mas para um instrumentista [...] com olhar crítico e com reserva imaginativa para encontrar soluções técnicas próprias.

Brecht produzidas no começo do século XX, empreendem uma desconstrução dos elementos principais do teatro clássico, a ação e o diálogo, mostrando quanto a renovação entre música e teatro era propícia nessa época.

Com o surgimento do Teatro Instrumental foi se consolidando um novo estilo de performance musical que chamamos aqui de ‘Música Cênica’⁶, conhecido também por outros termos como ‘Música-Teatro’⁷, que explora possibilidades musicais e teatrais como sendo uma unidade. Um novo gênero, que não tem nada a ver com a ópera, com o teatro musical ou com outras formas populares de teatro musicado, mas um estilo que mistura a música, o texto e a expressão cênica através da performance do instrumentista. “Um repertório fora da tradição operística, no qual o drama pertence e é encenado tanto pelos instrumentistas quanto pelos cantores (SERALE, 2009; apud NAVAS, 2016, p. 40).

A partir desse momento, se define a ideia de um *performer*/músico/percussionista capaz de atuar no palco a partir de diversas habilidades, não somente as instrumentais (NAVAS, 2016). O percussionista é chamado para incorporar elementos da corporeidade, além das funções comuns de tocar e interpretar o repertório, incluindo em suas apresentações elementos cênicos e vocais. A área solística da percussão tem sido um grande âmbito de experimentação sobre esse tema (NAVAS, 2016; ZORZETTO, 2016).

O compositor argentino Mauricio Kagel (1931-2008) é, segundo Navas, um personagem central no estudo e desenvolvimento do ‘Teatro Instrumental’, sendo seu expoente mais determinante e influente. Segundo Griffiths (apud NAVAS, 2016, p. 40), as suas obras requerem “técnicas insólitas, gritantes deformações de interpretação, o uso de instrumentos incomuns e assim por diante, sempre visando efeitos não só musicais, mas visuais e dramáticos”. Esses elementos, segundo Navas (2016), exige do *performer* o desenvolvimento de habilidades extramusicais, explorando outras capacidades de performáticas.

De acordo com Navas (2016), que desenvolveu uma dissertação sobre a atuação multifacetada do percussionista, as décadas de 60 e 70 foram centrais na fase de exploração do potencial cênico e performativo da música e da atuação do instrumentista.

O compositor americano John Cage (1912-92) é considerado referência na música teatral de vanguarda na segunda metade do século XX. O indeterminismo e o acaso na composição e interpretação, o *happening* (com a participação do público tendo aspecto importante), a utilização de objetos incomuns como instrumentos, a criação do piano preparado e a exploração do silêncio (*4’33”*) entre outros, indicam o início de uma nova fase na história

6 Em sua dissertação sobre música cênica no repertório de percussão contemporânea, Martins (2015, p. 2) destaca a importância de o termo adotado deixar claro que se trata de um evento musical, “‘música cênica’, por exemplo: deixa bem claro essa hierarquia dos eventos, pois com o termo “música” em primeiro lugar entende-se que se trata de um evento musical e, depois, o termo “cênica” faz compreender que este evento musical é acompanhado de ações cênicas”. Para Martins (2015) a importância dos aspectos musicais nesse tipo de repertório se dá, pois, apesar de incluir aspectos cênicos em sua performance, o músico continua sendo músico, tocando em orquestras, com grupos de música de câmara ou como solista de um repertório mais tradicional, sem ter a necessidade de que este músico atue como ator ou como dançarino. Por tanto, o instrumentista, nesse caso o percussionista, “adquire uma amplitude no seu leque de ações artísticas, incorporando a capacidade de também atuar, cantar e dançar ao mesmo tempo em que toca, quando isso está sendo solicitado na partitura” (MARTINS, 2015, p. 6).

7 Quem, para se referir a essas composições, opta pelo uso do termo ‘Música-Teatro’ pretende, através do hífen, aproximar ainda mais esses dois diferentes objetos de estudo, tornando-os um objeto único. O central dessas performances seria, portanto, não apenas juntar as diversas técnicas artísticas, mas criar uma nova obra em que as diferentes linguagens deveriam ter, segundo Salzman e Dési (2008; apud ZORZETTO, 2016, p. 19), “algum tipo de igualdade” entre elas.

da música, abrindo novos pensamentos acerca da relação entre música, som e teatro (NAVAS, 2016, p. 39).

A partir dos anos de 1950, lembra Glusberg (2013, p. 26), as teorias de Duchamp, os manifestos de Tzara, as contribuições de Stanivlasky, Dullin, Baty e Piscator, bem como os escritos de Artaud retomaram o interesse dos artistas. E são nesses anos que o repertório de música cênica ganha importância. Através dessas composições, a atuação do músico se expande e se enriquece com diversas técnicas e linguagens artísticas, como a poesia, o canto e o teatro.

O *performer* não se foca apenas no seu instrumento. Em algumas composições, o próprio corpo do percussionista se torna um instrumento, em outras, a pesquisa e a criação instrumental são centrais na execução das peças. Em ambos os casos, a procura de como executar um som, seja através das possibilidades sonoras do corpo humano, ou de qualquer outro material que pode ser usado e incluído no *set*⁸ de instrumentos musicais usados nestes tipos de espetáculos, se torna central. “Existem obras onde o *performer* precisa cantar, falar, gritar, dançar até usar uma roupa específica, abrindo assim as portas para um gênero novo, onde a música e o teatro tornam-se um só” (NAVAS, 2016, p. 40).

O movimento é um dos elementos centrais dessas composições. Segundo Martins (2015, p. 6), o meio acadêmico musical percussivo se demonstrou sempre bastante interessado “no estudo dos seus movimentos, pois o gestual tem íntima relação com o movimento técnico do intérprete e com as respostas sonoras obtidas”. A autora propõe que as discussões sobre gesto e movimento na percussão podem beneficiar a música cênica, invertendo mais uma vez a ideia inicial de associação entre gesto, teatro e música. Desde essa perspectiva, seria o gesto musical a ser transformado em gesto cênico e não o contrário. Segundo Serale (apud MARTINS, 2015, p. 8), a ideia fundamental da música cênica é que a performance musical por si só é dramática: “o solista em cena, vestido para o concerto, tocando sobre o palco e toda ação musical não deixa de ser uma ação cênica”. Porém, nem toda ação cênica trata-se de uma ação musical. A música cênica se aprofunda nesse conceito.

Em sua dissertação sobre percussão e voz na música-teatro, Zorzetto (2016, p. 20) discorre sobre música cênica como um subgênero:

Segundo Hansen, é uma disciplina da performance que pode combinar todas as formas de arte, a partir de uma estrutura que abranja os dois componentes contidos na sua própria grafia: música e teatro, além de iluminação, cenografia, figurinos, pintura, artes plásticas etc. Ou seja, uma mistura de três artes: a musical, a teatral e a visual.

Assistir a um espetáculo desse gênero não deve proporcionar apenas um estímulo sonoro ou visual, mas deve proporcionar uma experiência, advinda de uma ambiência cênica. Segundo Barber (1987; apud NAVAS, 2016, p. 40) se referindo à música-teatro: “luzes, objetos, palavras, movimentos e instrumentos são articulados e compostos como se fossem sons, timbres e tempos. São música na mesma medida em que a música se tornou outra coisa”.

Vamos agora fazer uma análise da peça *Toucher* do compositor, diretor e trombonista franco-esloveno Vinko Globokar, procurando sublinhar como acontece o entrelaçamento entre música e teatro em seu trabalho. Vamos também refletir sobre como a percussão múltipla é adotada para compor essa experiência, que é ao mesmo tempo cênica e musical.

8 A palavra set se refere a um conjunto de instrumentos.

3. *Toucher* (1973) de Vinko Globokar

Vinko Globokar (1934-), francês, começou sua formação musical e carreira como músico de jazz. Além disso, estudou trombone, música de câmara, composição e regência, contraponto com professores como Leibowitz, Hodeir, Berio, entre outros. Estreou diversas obras para trombone de Luciano Berio, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, René Leibowitz, por exemplo. Em 2003, foi nomeado membro honorário da ISCM, *International Society for Contemporary Music* (RICORDI, 2009).

Nas composições de Globokar podemos sublinhar as seguintes características: utilização de técnicas não convencionais e estendidas; ponto de vista crítico da tradição musical ocidental; espontaneidade e criatividade ligada aos seus estudos sobre improvisação livre; e compreensão política da música (MARTINS, 2015, p. 43-44).

A obra de Globokar que apresentamos aqui, *Toucher*, exemplifica bem algumas das mais exploradas ideias do compositor inerentes à interseção entre música e teatro. Entre elas, nos referimos a reflexões sobre o palco, não como um espaço teatral, onde através de uma *mise-en-scène* e uma dramaturgia se encena uma outra realidade ou uma ilusão de realidade, mas ligado às ideias do simbolismo conceitual exploradas pela *Performing Art*.

Para Quitt (2009, p. 35) Globokar baseia sua obra “na amálgama dos elementos performáticos com as formas da representação simbólica”⁹, de maneira que inclusive o conteúdo extramusical se torna uma ferramenta para a escrita musical. O autor também afirma que “a música não deve descrever o conteúdo, mas deve oferecer uma espécie de espelho estrutural dele”¹⁰. Mesmo em uma obra como *Toucher*, podemos observar essa característica. Apesar de constar no subtítulo a palavra ‘narrador’, na performance o ato narrativo interessa por sua função musical e política. *Toucher* é uma composição de 1973, em que o músico, de fato, narra trechos da peça *A Vida de Galileu Galilei* (1938) de Bertolt Brecht (1898-1956) enquanto toca um *set* de percussão múltipla. A obra de Brecht narra a vida de Galileu Galilei (1564-1642) e de sua luta para comprovar o sistema solar proposto por Copérnico, que descartava a centralidade da terra no universo, rediscutindo muitas questões filosóficas, religiosas, políticas e científicas do século XVII. A obra se concentra principalmente no período em que Galilei sofreu os processos de inquisição e abjura.

Na obra de Globokar, o *performer* não narra para contar uma história, mas para expor ao espectador um questionamento político. “Uma obra baseada em outra obra de cunho político-social, e escrita por um autor teatral renomado pelo seu envolvimento político, evidencia como o compositor se envolve e compõe pensando em questões políticas”, escreve Martins (2015, p.46).

A unidade narrativa da peça de Brecht não é mantida por Globokar, que muda o roteiro, reestruturando cenas e misturando personagens. Em alguns momentos, a própria verbalização do texto é voluntariamente distorcida chegando a se perder o sentido das palavras e das frases. Fonemas, palavras e frases são pensados como materiais de pesquisa e de experimentação sobre voz como instrumento, sobre ação cênica e vida no palco.

9 “Like Performance Art, it rests on the amalgamation of performative elements with forms of symbolic representation” (Tradução nossa).

10 “Music should not describe content, but should offer a kind of structural mirror of it” (Tradução nossa).

A obra, com texto em francês, é dividida em seis cenas intercaladas por *intermezzo* musical e silêncios. A primeira cena se desvincula da peça de Brecht, introduzindo ao espectador o principal aspecto político da emissão vocal do percussionista: o corpo em cena como instrumento. O músico apresenta sons vocais e silábicos e, em seguida, os imita por meio de sons emitidos pelos instrumentos percussivos. Com essa introdução, o *performer* apresenta os instrumentos da sua montagem de percussão múltipla e expõe ao público as suas escolhas, pois há um jogo imitativo entre os sons produzidos com a voz, as sílabas francesas que se repetem durante a execução do espetáculo e os que são reproduzidos com a percussão (Exemplo 1).

Exemplo 1: Recorte da primeira página da partitura da obra *Toucher* onde percebemos as instruções para a introdução da obra e para a primeira cena (GLOBOKAR, 1972).

A cena se apresenta como uma afinação dos instrumentos/vozes e de reflexão sobre o corpo do músico expandido pelas escolhas instrumentais. Vale ressaltar que Globokar não define na partitura quais instrumentos devem ser utilizados, deixando ao *performer* a liberdade de escolha, como podemos perceber nas figuras a seguir.

Figura 1: Performance de Jean-Pierre Drouet (MORIN, 2016)¹¹.



11 “Jean-Pierre Drouet performing Globokar and Aperghis”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XbsXAgIuTm0&t=360s> (MORIN, 2016). Acesso 25 fev 2021.

Figura 2: Performance de Nath Calan (CALANDRIN, 2015)¹²**Figura 3:** Performance de Caleb Herron (PercussionCaleb, 2010)¹³

Globokar não dá informações sobre ritmo, andamento e alturas na execução das palavras, ausência que resulta na liberdade e personalização da pesquisa percussiva vocal de cada *performer*. Há também certa margem de liberdade quanto à performance teatral, aos gestos. Em alguns casos, Globokar indica se a cena deve ser executada em voz audível ou de forma quase inaudível. Há cenas em que a voz é muda e se manifesta como gesto mímico ou dublagem, criando o efeito que o músico está falando através dos instrumentos.

Podemos perceber, nas figuras anteriores, diferentes montagens de percussão múltipla, com instrumentações diversas, por isso, para uma sílaba, cada *performer* poderá selecionar um instrumento diferente para representá-la, como por exemplo: as sílabas “By” e “Votr”, que são representadas, seguindo a ordem das figuras acima, pelos instrumentos: pandeiro e uma espécie de inchada no início e dois toques em um instrumento de madeira (Figura 1); tamborim e cabaça do xequerê (Figura 2); e *wood block* e *cowbell* (Figura 3).

Ao longo de toda a composição, a voz do percussionista é explorada pelos diferentes sons e ruídos que é capaz de emitir fazendo ressoar consoantes, vogais e fonemas franceses. Globokar chama o uso da palavra, por suas qualidades tímbricas e musicais, de linguagem percussiva. Como o próprio compositor indica na partitura, o músico deve: “tocar’ os

12 “Vinko Globokar, Toucher - Nath Calan”. Disponível em <https://youtu.be/bpvQKo2BEIY> (CALANDRIN, 2015). Acesso 25 fev 2021.

13 “Toucher by Vinko Globokar”. Disponível em <https://youtu.be/RIPcH7UFfe0> (PercussionCaleb, 2010). Acesso 25 fev 2021.

textos falados com os instrumentos, como se fossem recitados, usando as mãos para fazer os instrumentos ‘falarem’”.

Dessa maneira, o compositor propõe aos percussionistas que sejam responsáveis por uma significativa parcela das escolhas performativas para a execução da obra, dando abertura aos elementos acima citados (instrumentos e montagem), e também às questões teatrais, ligadas à gestualidade, à colocação da voz e à interpretação dos personagens da obra de Brecht.

Para Quitt (2009), as composições de Globokar são possíveis espaços de exposição da liberdade humana. Os instrumentistas precisam estar preparados a assumir riscos e a expor as suas incertezas no ato performativo. O que interessa a Globokar é a performance como uma aventura em si.

Por meio de ações que vão além dos elementos da prática instrumental comum, o músico também se apresenta fora de seu domínio seguro como especialista. Ao perder sua máscara costumeira, ele não consegue uma nova para colocar em seu lugar (QUITT, 2009, p. 36)¹⁴.

Nas outras cenas o músico interpreta diferentes personagens e situações que fazem diretamente referência a obra de Brecht e a luta de Galilei por sua liberdade de expressão.

Mais que narrar uma história, essa composição evidencia a interligação entre voz e instrumentos, colocando o percussionista como um *performer* do corpo. Sendo assim, a narração não é mais importante que o jogo do percussionista e seus meios de produzir uma linguagem percussiva que convença o espectador de sua realidade. Enquanto toca, o músico se apresenta por si mesmo e, comportando-se de uma forma inesperada para o público, estabelece com ele uma relação pessoal, pois se apresenta não apenas como músico mas como pessoa. Segundo Quitt (2009, p. 36), Globokar, em suas obras, gera “sentimentos que vão da alienação ao constrangimento que esta pode despertar, gerando incertezas na plateia, que marcam, ao mesmo tempo, um passo no questionamento sobre seu papel comportamental”¹⁵.

4. *Mitos Brasileiros* (1988) de Ney Rosauo

Nascido no Rio de Janeiro (Brasil), Ney Rosauo desenvolveu uma carreira internacional como percussionista, compositor e professor universitário. Como compositor, publicou mais de 100 peças para percussão, bem como diversos métodos. Suas composições são muito conhecidas e foram gravadas por artistas aclamados, como Evelyn Glennie e a *London Symphony Orchestra*. Seu estilo de escrita autoral: “combina melodias encantadoras com ritmos cativantes [...]. Utiliza os ricos elementos do folclore brasileiro para criar composições estilizadas, cheias de vida e fantasia” (Site do autor¹⁶).

*Mitos Brasileiros*¹⁷, de 1988, é um exemplo dessa inspiração do folclore brasileiro. A

14 “Through actions that go beyond the elements of normal instrumental practice, the musician also presents himself outside of his secure domain as a specialist. While losing his accustomed mask, he doesn’t get a new one to put on in its place” (Tradução nossa).

15 “The feelings ranging from alienation to embarrassment that this may arouse, causing un-certainty in the audience, simultaneously mark a step towards questioning their behavioural role too” (Tradução nossa).

16 Disponível em: <https://www.neyrosauo.com/about/#bio>. Acesso 18 de fev 2021.

17 Sugerimos assistir a explicação do compositor e a performance dos alunos da USP de Ribeirão Preto (2018), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y4eC9Kb5vrU> (Airton da Percussão, 2018).

composição, escrita para quatro percussionistas executando uma montagem de percussão múltipla cada um, é dividida em cinco movimentos e cada um leva no título o nome de um personagem folclórico - Curupira, Iara, Saci Perere, Uirapuru e Mula sem Cabeça - que são retratados através de paisagens sonoras, o que nos possibilita remeter ao estilo programático.

Os cinco movimentos retratam diferentes seres mitológicos do folclore brasileiro. Vários instrumentos não usuais são usados para dar a cada movimento uma cor especial, e uma breve abordagem teatral é requerida em alguns pontos. Uma obra cheia de surpresas humoradas e momentos exóticos que irá encantar qualquer audiência (Site do autor¹⁸).

O primeiro movimento, Curupira, traz a agilidade e o perigo do personagem através da indicação de *Allegro*, dos acentos, das dinâmicas contrastantes e dos compassos compostos. Além disso, intervalos de segundas e terças são encontrados. No Ex. 2, podemos perceber algumas dessas características:

Exemplo 2: Primeiros compassos do movimento Curupira (ROSAURO, 1988).

I) CURUPIRA

Allegro 162

The musical score for 'I) CURUPIRA' is written for four percussionists. The instruments are Bongos, Snare drum, Bass Dr. + Tam-tam, and 4 Tom toms. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of 162. The score shows the first few measures with various rhythmic patterns and dynamics like *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

Iara, movimento seguinte, traz a sutileza da personagem das águas através de andamento lento, livre, notas longas e rulos. Os instrumentos utilizados oferecem ao movimento uma atmosfera de água, com a bacia e os copos de vidro, uma atmosfera de trovão, com o *thunder sheet* (folha de trovão) e uma atmosfera de suspense com o prato suspenso. O vibrafone e o glockenspiel propõem melodias expressivas, lentas, e, por vezes, repetitivas.

O Saci Pererê, personagem divertido e animado, é o terceiro movimento da obra, onde percebemos instrumentos mais agudos, se comparados aos outros movimentos, e ritmos sincopados e repetidos, como podemos perceber nos bongôs, tom-tons e agogô. Melodias cromáticas também marcam presença no movimento através do vibrafone.

O quarto movimento, Uirapuru, tenta reproduzir o canto de um pássaro com apitos, taças de vidro com água e garrafa de água, além de trazer melodias no xilofone e no glockenspiel. Sua atmosfera é calma e as dinâmicas passeiam entre *piano* e *mesopiano*.

Acesso 25 fev 2021. Outra performance que sugerimos assistir, está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aPmvCIetQRs> (Round Top Festival Institute, 2012). Acesso 25 fev 2012. Analisando de maneira breve essas duas performances, podemos perceber uma tendência de os percussionistas brasileiros executarem os movimentos de maneira mais fiel aos personagens do folclore brasileiro, por conta da familiaridade aos seus contos e lendas. Isso pode ser percebido através dos andamentos executados, da gestualidade exibida pelos intérpretes, entre outros elementos. Vale ressaltar que esses aspectos não influenciam na qualidade da execução.

18 “The five movements depict different mythological beings from Brazilian folklore. Several unusual instruments are used to give each movement a special color, and a slightly theatrical approach is required at some points. A work full of humorous surprises and exotic moments which will enchant any audience” (Tradução nossa). Disponível em: <https://www.neyrosauro.com/works/mitos-brasileiros/>, último acesso 18 fev. 2021.

O último movimento, por sua vez, narra situações com a Mula sem Cabeça, personagem rápido e perigoso. No movimento o andamento é *vivo*, as dinâmicas crescem rapidamente, os ritmos são sincopados (como podemos perceber no coco, nos tom-tons e no *cowbell*). Outros instrumentos são utilizados, como o atabaque, a caixa-clara (mais especificamente o *field drum*), *temple-blocks*, bumbo, tamborim, entre outros instrumentos, exibindo um final de obra enérgico com diversidades timbrísticas.

Para cada instrumentista do quarteto, o compositor sugere uma lista de instrumentos, obrigando o intérprete a fazer uma montagem de percussão múltipla, onde observamos a necessidade de obedecer algumas condições implícitas. Dentre elas: o espaço do palco disponível para a performance; o espaço entre um músico e outro; o espaço entre um instrumento e o outro; e o espaço necessário para executar os gestos cênicos. Como podemos ver nas figuras a seguir, apesar dessas condições, as montagens podem ser variadas:

Figura 4: Montagem da obra *Mitos Brasileiros* (1988), por Brice Burton, Julian Loida, David Reinecke, Joseph Kelly (Round Top Festival Institute, 2012)¹⁹

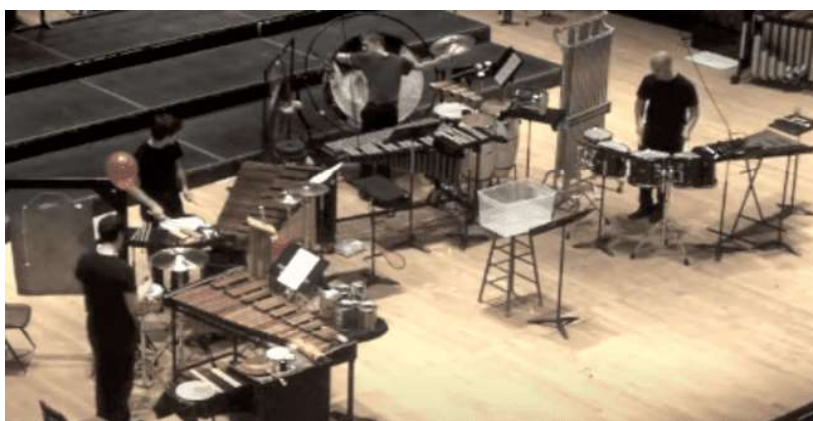


Figura 5: Monta da obra *Mitos Brasileiros* (1988), pelo Percussion Quartet (thecircle90, 2012)²⁰



19 A performance pode ser assistida no link a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=aPmvCIet-QRs&t=29s> (Round Top Festival Institute, 2012). Acesso 25 fev 2012.

20 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ww7FEP5cktU> (thecircle90, 2012). Acesso 25 fev 2021.

Figura 6: Montagem da obra *Mitos Brasileiros* (1988), pelos alunos da USP de Ribeirão Preto (Airton da Percussão, 2018)²¹



Podemos perceber através das três figuras acima as diferentes possibilidades de montagem, que dependem de diversos aspectos performativos: espaço (palco, entre os músicos, entre os instrumentos, entre outros), escolhas pessoais de cada performer para sua montagem, etc.

Os quatro percussionistas, além de tocar um *set* de instrumentos percussivos muito variado, usam recursos vocais como os fonemas “*sho*” (no último movimento) com uma execução grave e o “*hiamm*” (no primeiro movimento) aguda. A adoção desses recursos vocais, assim como o fato de os instrumentos ocuparem um espaço extenso, obrigando o musicista a se movimentar para mudar de instrumento, resulta em uma performance animada que permite, além da execução musical, uma experimentação teatral.

5. *A Dois* (1992) de Tim Rescala

Tim Rescala, nascido no Rio de Janeiro em 1961, é um dos compositores mais premiados do Brasil, estudou na Escola de Música da UFRJ e na Escola de Música Villa-Lobos e obteve licenciatura na UNI-RIO, em 1983. Estudou composição, contraponto e arranjo com Han-Joachim Koellreutter. Rescala é conhecido por ser um compositor versátil, escrevendo para cinema, TV, exposições, óperas, musicais, por exemplo. Foi compositor e diretor musical de várias peças de teatro.

Na TV Globo compôs sucessos para novelas dirigidas por Luiz Fernando Carvalho, como *Meu Pedacinho do Chão* e *Velho Chico* (Site do autor²²). A relevância do compositor também se estende à música contemporânea escrita no Brasil e no exterior, de 1978 aos dias atuais.

Além de seu trabalho na televisão ele é muito conhecido por compor peças com fortes elementos cênicos, alguns exemplos são *A Base* (1989), *Bravo* (1989), *Música* (1989), *Psiu!* (1989), *A Dois* (1992), *Romance Policial* (1994) e outras mais (ANDRADE, 2008, p.28-45). Rescala, entretanto, compõe em diversas áreas da criação musical, atuando também na música contemporânea e na música popular (OLIVEIRA, 2015, p. 45).

21 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y4eC9Kb5vrU&t=579s> (Airton da Percussão, 2018). Acesso 25 fev 2021.

22 Disponível em: <http://timrescala.com.br/br/bio>. Acesso em 17 fev 2021.

A Dois, de 1992, para dois percussionistas, é uma obra relevante para o repertório percussivo cênico brasileiro, utilizando a percussão múltipla, a voz e elementos cênicos. Diversamente da obra de Globokar, que apresentamos no tópico anterior, *A Dois* entrelaça recursos cênicos teatrais, como a dramaturgia, a atuação, o movimento e a mímica, e recursos musicais, que, juntos, nos aparenta uma narrativa que propõe criticar a relação sexista, através de uma discussão de um casal de homem e mulher na década de 1990. No cotidiano de sua casa, a esposa e o marido discutem sobre que canal assistir na televisão, futebol ou novela. Apesar de encenar um drama, não há cenografia na peça, o cenário é imaginado a partir da ação dramática dos personagens. Rescala trata de temas, tidos hoje em dia como polêmicos, como a violência doméstica, o machismo, a relação tóxica, com uma tentativa de entrelaçar a música e o teatro de maneira humorada.

Vale ressaltar que esse cotidiano, apesar de ainda comum na sociedade, exemplifica atitudes machistas, sexistas e violentas verbais e físicas, excedendo o ponto de uma relação respeitosa entre duas pessoas, independente do gênero. Falas como: “Larguei os meus estudos, larguei a minha família”; “É só casa, cozinha, casa, criança”; ou “Ai! Você me bateu!” – que são reproduzidas pela personagem mulher; “Não me provoca, olha que eu te bato”; ou “Tudo! Nessa casa eu pago tudo!” – que são as falas do homem - exemplificam essas questões²³.

Sobre essas questões, podemos apontar uma significativa discussão e reflexão, acerca desse assunto, no intuito de conscientizar a população no que diz respeito à relações abusivas, algumas dessas questões são reproduzidas através das falas exemplificadas acima. Importante destacar que, apesar de não se tratar de um assunto engraçado, a obra e os *performers* da mesma a conduzem de maneira cômica, arrancando risos dos espectadores.

Cada percussionista interpreta um lado da história, e, em certas ocasiões, para que haja uma maior ironização da cena podemos perceber trocas de papéis (a mulher faz a parte do homem e vice versa) ou até dois homens ou duas mulheres executando a obra. A seguir, podemos visualizar três possibilidades: a primeira (Figura 7) percebemos que os papéis da mulher e homens estão sendo, respectivamente, interpretados por uma mulher, Ana Letícia Barros, e um homem, Rodolfo Cardoso; a segunda (Figura 8), os papéis estão sendo interpretados por dois homens, sendo que o papel da mulher está sendo interpretado por Pedro Freira, e do homem por Eliel Espíndola:

Figura 7: Performance de Ana Letícia Barros e Rodolfo Cardoso, em 2002 (RESCALA, 2012)²⁴.



23 Nos furtaremos de um maior aprofundamento, pois não é o objetivo dessa pesquisa. No entanto, acreditamos que esse tema, de extrema importância, poderá ser abordado por outros pesquisadores.

24 Para melhor visualizar, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9BkpLZLrwNo> (RESCALA, 2012). Acesso 25 fev 2021.

Figura 8: Performance de Pedro Freira e Eliel Espíndola, em 2011 (percumpa ufrn, 2012)²⁵.



Na terceira possibilidade percebemos que Aquim Sacramento interpreta a mulher, enquanto Sandra Valenzuela interpreta o homem, escolha que julgamos inusitada, portanto, mais engraçada para o público (Figura 9).

Figura 9: Aquim Sacramento (nome artístico; Almeida) e Sandra Valenzuela interpretando a obra *A Dois* (1992), em 2013 (Acervo pessoal do autor).



Cada *performer* utiliza um *set* de instrumentos percussivos (como podemos ver nas figuras anteriores) que são executados simultaneamente às falas dos personagens, caracterizando como um trabalho de independência técnica e cênica, onde os ritmos da percussão não podem interferir na naturalidade e organicidade da fala. Essa independência e polirritmia podem ser percebidas no compasso que exibimos no Ex. 3.

Exemplo 3: Trecho de *A Dois* (1992) onde possui polirritmia entre voz e percussão (RESCALA, 1992).

²⁵ Também sugerimos assistir a performance do Duo Percumpá, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xd-ThcgquTI> (percumpa ufrn, 2012). Acesso 25 fev 2021.

Mesmo com o intuito de respeitar os ritmos das falas, os intérpretes precisam observar maneiras de executá-las de maneira orgânica, como se estivesse de fato em uma discussão com alguém, respeitando inclusive os climas sugeridos pelo autor, no decorrer das seções: “monotonia”, “divergências”, “amor”, por exemplo.

Em segundo plano (em dinâmica inferior), o percussionista precisa tocar em seu *set* de instrumentos o ritmo especificado pelo compositor. Esses ritmos formam polirritmias com os ritmos da fala. No entanto, se isolarmos a parte percussiva, podemos perceber ritmos simples que são distribuídos entre mais de 15 timbres sugeridos pelo compositor.

Os instrumentos e timbres, especificados pelo compositor (Ex. 4), acompanham as seções da obra, podendo ouvir em partes calmas *woodblocks* (blocos de madeira), por exemplo, e em outras mais agitadas o prato suspenso. Podemos associar a utilização dos instrumentos à produção de trilhas sonoras, onde ouvimos sons que reproduzem o que está sendo falado ou sentido pelos personagens, prática muito vista em rádio e televisão.

Essa obra oferece diversas possibilidades interpretativas, como percebemos nas performances citadas anteriormente, pois oferece aos percussionistas significativas possibilidades de execução da mesma, tanto em elementos cênicos e da voz, quanto em elementos percussivos, escolha de timbre dos instrumentos e montagem do *set* instrumental.

Exemplo 4: Bula da obra *A Dois* (1992) especificando timbres, baquetas e instrumentos (RESCALA, 1992)

Symbols

Percussion (Gustavo)

prato suspenso (cópula/base) dois ton-tons (2 tom-toms) duas congas (2 congas) bombo (bass drum) chicote (whip)

Perc (Gustavo)

guitos (2 steel straight bells) pandeiro (2 steel tambourine) três cow-bells (3 cow-bells) reco-reco (wood grito)

Percussion (Soninha)

prato suspenso (cópula/base) dois ton-tons (2 tom-toms) caixa (snare) bongô (bongos) flexatone

Perc (Soninha)

castanholas (2 steel castanets) triângulo (3 temple-blocks) sirene (siren)

▲ baqueta de madeira (wood stick) ● baqueta de feltro (felt stick)

6. Reflexões em forma de conclusão

Este trabalho abordou interseções entre a música cênica, a utilização da voz de maneiras diversas e a percussão múltipla, muito presentes no repertório escrito para percussão do século XX aos dias atuais. Isso pode ser percebido em diversas formações, solo, música de câmara ou grupo de percussão.

Essa aliança pode ser vista como uma consequência de diversos movimentos que foram iniciados no século XX, como o Movimento Futurista, a Revolução Industrial, entre outros. Esses movimentos deram aos compositores da época novos estímulos e novas inspirações para utilizar os instrumentos de percussão de maneira inovadora, para o momento.

Esse repertório se tornou um vasto campo de experimentação, principalmente quando percebemos esses três elementos: música cênica, voz e percussão múltipla.

Entendemos ser de extrema importância refletir sobre essas interseções no repertório percussivo para que esse olhar sobre esses objetos em união seja difundido na comunidade musical, abordando obras relevantes do repertório e algumas de suas características mais marcantes.

Almejamos com esse trabalho estimular novas pesquisas que abordem interseções desses objetos pesquisados neste artigo. Acreditamos ser de grande significância a ampliação do repertório performativo e reflexivo do músico percussionista no seu processo de aprendizado e performance.

Referências

- FACCHIN, Guido. **Le percussioni: storia e tecnica esecutiva nella musica classica, contemporanea, etnica e d'avanguardia.** Varese: Zecchini Editore, 2014. 1200p.
- GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance.** 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013. 145p.
- KLINGENDER, Francis Donald. **Arte e rivoluzione industriale.** Torino: Giulio Einaudi Editore, 1972. 292p.
- MARTINS, Natali Calandrin. **Música cênica no repertório de percussão contemporâneo:** estudo interpretativo de Toucher, de Vinko Globokar. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2015. Campinas: UNICAMP, 2015. 120p.
- NAVAS, Loma Monica Rocio. **A atuação multifacetada do percussionista:** Desafios de performance em três obras para percussão solo. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, 2016. Belo Horizonte: UFMG, 2016. 105p.
- OLIVEIRA, Mateus Espinha. **A presença de instrumentos de percussão da música popular na música de concerto:** estudo e performance de Íris para berimbau solo, de Alexandre Lunsqui; Concerto para Pandeiro, de Tim Rescala; e Boreal III para chocalhos e eletrônica, de Guilherme Bertissolo. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música 2015. Belo Horizonte: UFMG, 2015. 118p.
- QUITT, Roland. **Globokar and the theatre.** Em Vinko Globokar, Munchen: Ricordi, 2009. 34-42p.
- RICORDI. **Vinko Globokar.** Munchen: Ricordi, 2009. 79p.
- RUSSOLO, Luigi. *L'arte dei rumori.* Milano: Edizioni Futuriste di Poesia, 1916. 93p.
- SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo:** uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: UNESP, 2001. 381p.
- TULLIO, Eduardo Fraga. **O Grupo do Brooklin:** Semente da Percussão Contemporânea no Brasil. Tese de Doutorado. Universidade de Aveiro, Escola de Música, 2014. Portugal: UA, 2014. 234p.

TULLIO, Eduardo Fraga; SULPÍCIO, Eliana. Grupo de Percussão: *breve histórico e primeiras performances no Brasil de 1964 a 1980*. **Vórtex**, Curitiba, v.4, n.3, 2016, p.1-18.

ZORZETTO, Paulo. **Percussão e voz na Música-Teatro em três obras solo**: proposta de um Modelo Vocal para Percussionistas. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, 2016. São Paulo: UNESP, 2016. 182p.

Referências de site

RESCALA, Tim. Website. Disponível em: <http://timrescala.com.br/br/bio>. Acesso em 26 fev 2021.

ROSAURO, Ney. Website. Disponível em: <https://www.neyrosauro.com/about/#bio>. Acesso em 18 fev 2021.

ROSAURO, Ney. Website. Disponível em: <https://www.neyrosauro.com/works/mitos-brasileiros/>. Acesso em 18 fev 2021.

Referências de vídeo

AIRTON DA PERCUSSÃO. **Concerto MITOS BRASILEIROS – composição Ney Rosauro**. Vídeo de 21 minutos e 18 segundos. Postado no YouTube por Airton da Percussão em 8 de setembro, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y4eC9Kb5vrU>>. Acesso em 25 fev 2021.

CALANDRIN, Natali. **Vinko Globokar, Toucher – Nath Calan**. Vídeo de 8 minutos. Postado no YouTube por Natali Calandrin em 21 de setembro, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bpvQKo2BEIY>>. Acesso em 25 fev 2021.

MORIN, Emillie. **Jean-Pierre Drouet performing Globokar and Aperghis**. Vídeo de 19 minutos e 45 segundos. Postado no YouTube por Emillie Morin em 16 de junho, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XbsXAgIuTm0&t=360s>>. Acesso em 25 fev 2021.

PERCUMPA, Ufrn. **PERCUMPÁ – UFRN “A Dois” (Tim Rescala) Eliel Espindola e Pedro Freire 2011**. Vídeo de 10 minutos e 22 segundos. Postado no YouTube por percumpaufrn em 5 de abril, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Xd-ThcgquTI>>. Acesso em 25 fev 2021.

PERCUSSION, Caleb. **Toucher by Vinko Globokar**. Vídeo de 9 minutos e 56 segundos. Postado no YouTube por PercussionCaleb em 17 de fevereiro, 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RlPcH7Uffe0>>. Acesso em 25 fev 2021.

RESCALA, Tim. **A Dois (1992) Tim Rescala**. Vídeo de 8 minutos e 29 segundos. Postado no YouTube por Tim Rescala em 23 de fevereiro, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9BkpLZLrwNo>>. Acesso em 25 de fev 2021.

Round Top Festival Institute. **Ney Rosauro Mitos Brasileiro (Brazilian Myths)**. Vídeo de 18 minutos e 41 segundos. Postado no YouTube por Round Top Festival Institute em 25 de julho, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aPm-vCIetQRs>>. Acesso em 25 fev 2021.

THECIRCLE90. **Mitos Brasileiros (Brazilian Myths) – Ney Rosauro**. Vídeo de 20 minutos e 21 segundos. Postado no YouTube por thecircle90 em 12 de abril, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ww7FEP5cktU>>. Acesso em 25 fev 2021.

Referências de partitura

GLOBOKAR, Vinko. *Toucher*: für einen Schlagzeuger. Frankfurt; New York: H. Litolff's Verlag/C.F. Peters, 1978.

RESCALA, Tim. *A dois*. 1992.

ROSAURO, Ney. *Mitos Brasileiros*. Santa Maria - RS: Propercussão, 1988.

Koellreutter como mediador entre os sul-americanos e o Internationales Musikinstitut Darmstadt entre 1949 e 1970

Joevan de Mattos Caitano

Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden | Orcid: 0000-0002-6925-5664

Resumo: Hans-Joachim Koellreutter (1915-2003) ficou reconhecido como o imigrante que introduziu a técnica dos doze tons no Brasil. Dentre as diversas atividades para enriquecer a música brasileira, incluem-se também o engajamento na divulgação dos compositores brasileiros e de outros países sul americanos no *Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt*. De 1949 até 1970, Koellreutter intercambiou cartas com os diretores do *Internationales Musikinstitut Darmstadt*. Assentado no material recolhido no IMD Archiv, o autor deste artigo documentar uma parte da conexão Darmstadt e América Latina pela perspectiva de Koellreutter.

Palavras-chave: Música Nova, Darmstadt, América Latina, Hans-Joachim Koellreutter, Wolfgang Steinecke.

Hans-Joachim Koellreutter as mediator between South Americans and the Internationales Musikinstitut Darmstadt between 1949 and 1970

Abstract: Hans-Joachim Koellreutter (1915-2003) became known as the immigrant who introduced the twelve-tone technique in Brazil. Among his many activities to enrich Brazilian music, he was engaged in promoting Brazilian composers and composers from other South American countries at the *Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt*. From 1949 to 1970, Koellreutter exchanged letters with the directors of the Internationales Musikinstitut Darmstadt. Based on the material collected at IMD Archiv, the author of this article documents a part of the Darmstadt and Latin American connection from Koellreutter's perspective.

Keywords: New Music, Darmstadt, Latin America, Hans-Joachim Koellreutter, Wolfgang Steinecke.

Hans-Joachim Koellreutter como mediador entre sudamericanos y el Internationales Musikinstitut Darmstadt entre 1949 y 1970

Resúmen: Hans-Joachim Koellreutter (1915-2003) fue reconocido como el inmigrante que introdujo la técnica de los doce tonos en Brasil. Entre sus diversas actividades para enriquecer la música brasileña, también se dedicó a la promoción de compositores brasileños y de otros países sudamericanos en los *Internationalen Ferienkursen für Neue Musik de Darmstadt*. De 1949 a 1970, Koellreutter intercambió cartas con los directores del *Internationales Musikinstitut Darmstadt*. Basándose en el material recogido en el IMD Archiv, el autor de este artículo documenta una parte de la conexión entre Darmstadt y América Latina desde la perspectiva de Koellreutter.

Palabras clave: Nueva Música, Darmstadt, América Latina, Hans-Joachim Koellreutter, Wolfgang Steinecke.

Recebido: 2021-10-13 | Aprovado: 2021-12-22

Introdução

O surgimento do *Darmstädter Ferienkursen* e as ligações com músicos e instituições da América Latina e de outras partes do mundo, está intimamente relacionado com a tensão entre a função institucional e a comunicação pessoal entre emigrantes exilados em outros continentes, tornando-se um problema central no processo de construção do internacionalismo em Darmstadt. Este processo coexistiu com a reconstrução da vida musical, significando a união do bem na Alemanha após a Segunda Guerra. Nessa época, a música clássica desenvolvida pelas filarmônicas de Berlim e Viena desempenhou o papel central, tornando-se embaixadores do mundo fazendo um trabalho político estético com atmosfera mística reconstruída em meio ao caos e escombros (TRUDU, 1992; STEPHAN, 1996; BORIO; DANUSER, 1997; CUSTODIS, 2010; NONNENMANN, 2010).

A discussão sobre “Remigrantes e políticas musicais do passado e a relação entre a ação individual e a estrutura institucional no retorno da música e dos músicos”, encontra respaldo no posicionamento da musicóloga Dörte Schmidt, que relatou que até agora ainda não é possível saber o suficiente sobre a extensão do retorno dos músicos, e suas atividades para apreciar verdadeiramente o seu papel quantitativo na reconstrução da cultura musical. No entanto, aqueles que retornaram certamente se encontram em lugares políticos culturalmente centrais, especialmente na Alemanha Oriental, onde personalidades como Georg Knepler, Paul Dessau, Hanns Eisler, Ernst Hermann Meyer ou Kurt Sanderling, tornaram-se visíveis no processo de reconstrução cultural na Alemanha depois de Hitler. Na Alemanha Ocidental e na Áustria, aqueles que regressaram no campo da música foram geralmente integrados tacitamente, certificados no famoso caso de Theodor W. Adorno, que ocupou a posição chave no mundo acadêmico ao contribuir intelectualmente para os primeiros anos dos Cursos em Darmstadt (SCHMIDT, 2013, p. 30-64).

Para situar os emigrantes como Hans-Joachim Koellreutter, Alphons Silbermann e outros no cenário de Darmstadt no final dos anos 40 e início dos anos 50, é necessário analisar o ímpeto do retorno daqueles que fugiram por diferentes razões, gerando um mosaico de motivações. O investimento no convite aos emigrantes para lecionar em Darmstadt, era um projeto institucional e crucial para transformar o *Ferienkursen* numa plataforma de comunicação transfronteiriça, onde os expatriados repatriados relatavam o que estava acontecendo musicalmente em outros territórios distantes. Os primeiros anos do *Darmstädter Ferienkursen* coincidiram com os intensos esforços do diretor e fundador Dr. Wolfgang Steinecke para realizar obras de compositores exilados junto com Schönberg e Adorno, que se tornaram figuras centrais nos debates em torno da música nova. Outros artistas do exílio foram convidados visando preparar os estudantes para recuperar as tradições da interpretação. Naquela época, o nível estético que se discutia sobre a supremacia de “Schoenberg contra Hindemith” estava em ascensão, marcada pela confrontação da técnica de doze tons e o neoclassicismo que faziam oposição convergente. A participação de Hans-Joachim Koellreutter no Ferienkurse em 1949, consolidou-o como palestrante representante do dodecafonismo no Brasil, que coexistiu com embate estético Schönberg vs. Hindemith nos primórdios do Kranichsteiner Ferienkurse für Neue Musik (TRUDU, 1992).

O engajamento de Hans-Joachim Koellreutter no *Darmstädter Ferienkurse* encontra pontos de contato em outras atividades que ele desenvolveu naquela época. Em 1948, ele trabalhou como assistente do seu antigo mentor Hermann Scherchen (1891-1966) no

Corso Internazionale di Direzione, o 11º Festival Internacional de Música Contemporânea, a Bienal de Veneza, realizada de 16 a 30 de agosto. Em Veneza, a compositora brasileira Eunice Katunda (1915-1990) que era membro da comitiva de Koellreutter, estabeleceu contato frutífero com o compositor Luigi Nono (1924-1990), permitindo o intercâmbio de informações interculturais. Através de Katunda, Nono conheceu alguns ritmos brasileiros. Na Itália, Koellreutter deu palestras sobre música contemporânea e estética em vários centros com apoio do *Círculo Cultural A. Gramsci* ligado ao Partido Comunista Italiano (KATER, 2001; IDDON, 2013; KATER, 2020).

1949 foi um ano importante para Koellreutter, pois ele participou de vários eventos importantes, entre eles, o *III Congresso Internacional de Compositores de Música Progressista*, realizado em Praga, o *I Congresso Internacional de Compositores Dodecafônicos* em Ascona, na Suíça, com a presença de John Cage e Eunice Katunda, bem como, *23º Festival da Sociedade Internacional de Música Contemporânea*, em Palermo. Koellreutter havia contactado Steinecke a fim de estabelecer atividades de cooperação em Darmstadt (FUGELLIE, 2018).

Koellreutter no *Darmstädter Ferienkurse* 1949

O primeiro contato entre Koellreutter e IMD em 24 de fevereiro de 1949. Koellreutter escreveu para Steinecke por recomendação da Sra. Maria Pinazzi em Karlsruhe. Na correspondência introdutória, ele expôs que estava muito interessado nos cursos de verão no Schloss Kranichstein, cuja propaganda circulava no Brasil. Ele relatou sucintamente sobre suas atividades artístico-educacionais no Brasil, e incluiu uma pequena bibliografia. Koellreutter esclareceu que seu ensino era técnico e esteticamente muito diferente de René Leibowitz (1913-1972) e expressou que queria conhecer pessoalmente o diretor em Darmstadt, pois no final de março daquele ano planejava viajar ao continente europeu para participar do Festival Internacional de Música da IGMN [Sociedade Internacional de Música Contemporânea], e do “Primeiro Congresso Internacional de música de doze tons” em Milão. O representante brasileiro reforçou que lecionou na Itália, Áustria, Hungria, França e Suíça e sugeriu dois endereços de contato no Rio de Janeiro e Basiléia através da pianista Lydia Haller Alimonda.¹

O desejo de Koellreutter foi correspondido por Steinecke, que desde 1948, lutava para internacionalizar os cursos em Darmstadt para escutar vozes de outras culturas numa perspectiva global. Em resposta à carta de 24 de fevereiro, o diretor expressou seu desejo de manter a conexão com o Brasil e informou que os Ferienkursen foram planejados para o espaço 19 de junho até 10 de julho, quando enfocariam na situação internacional da música nova, com forte ênfase no dodecafonismo em homenagem aos 75 anos de Arnold Schönberg, que havia sido convidado para o encontro. Steinecke sinalizou que Ferienkursen era uma oportunidade que permitiria Koellreutter apresentar uma palestra apresentando aos participantes sobre a técnica dos doze tons que estava sendo desenvolvida no Brasil.²

Motivado pela proposta de Steinecke para aquela ocasião especial, Koellreutter

1 Carta de Koellreutter para Steinecke. 24 de Fevereiro de 1949. IMD Archiv. O centro de apoio comunicacional de Koellreutter com o *Internationales Musikinstitut Darmstadt* na Europa era a sua amiga Lydia Haller-Allimonda (1917-2014). Em situações de emergência, ela funcionava como ponte de ligação entre ambos os lados, pois Koellreutter era um músico itinerante, viajava com frequência e trabalhava sempre em vários lugares.

2 Carta de Steinecke a Koellreutter, 8 de março de 1949. IMD Archiv.

delineou um projeto a ser aplicado ao público darmstadtiano para abordar história, desenvolvimento, problemas estéticos, técnicos e pedagógicos na música dodecafônica. Para isto, ele precisava de um piano à disposição no local e apresentaria gravações para melhor esclarecimento durante a comunicação. O aspirante brasileiro detalhou o tema "Dodecafonismo" e a lista de obras premeditadas a serem apresentadas em Darmstadt. Koellreutter estava viajando pelo sul do Brasil e agradeceu a Steinecke pelas suas palavras amigáveis no dia 8 de março, notificou, que não sabia, se seria possível frequentar cursos de verão em Darmstadt naquele ano. Sua resposta dependia de outros fatores, pois ele não sabia se poderia ficar na Europa até junho ou julho. Apesar das incertezas, ele ressaltou que queria muito experienciar Darmstadt, porque o 75º aniversário de Arnold Schoenberg seria, sem dúvida, uma ocasião especial. Para dar a Steinecke uma decisão final, Koellreutter expressou que provavelmente daria uma palestra melhor sobre a história, desenvolvimento, problemas estéticos, técnicos e pedagógicos da música de doze tons no Brasil. O título da palestra *Música de Doze Tons no Brasil*, foi então sugerido por Koellreutter que justificou interesse em realizar análises práticas dentro do curso de composição, para exemplificar com obras de Schoenberg, Berg, Webern e Dallapiccola. Na carta, Koellreutter enviou o repertório da nova música brasileira que foi apresentada no programa do Museu de Arte Moderna de São Paulo que foi inaugurado com um concerto bem sucedido. A carta contém o seguinte repertório da música moderna brasileira: Guerra Peixe, *Primeira Sinfonia* (madeira lisa); Claudio Santoro, *Terceira Sinfonia, Música 1944*, para orquestra de cordas; Eunice Catunda, *Canções da Morte*; H-J. Koellreutter, *Variações 1945, Intrata* para dois coros de metais. Pequeno conjunto: Guerra Peixe, *Nonet* para flauta, clarinete, fagote, fagote, trompete, trombone, piano, violino, viola e violoncelo, *Suíte* para três trompetes, três trombones, tuba e tambor. Francisco Mignone, *Fuga e Postludium* para flauta, oboé, clarinete, trompa e fagote. Claudio Santoro, *Música de Câmara 1948* para flauta, flautim, flautim, clarinete, clarinete baixo, piano, violino e violoncelo. H. J. Koellreutter, *Música de Câmara 1948* para onze instrumentos solo, *Cinco Nocturnos* para uma parte alta e orquestra de cordas ou quarteto de cordas, *Hai-kais* para soprano, trompete e orquestra de cordas. (Obras folclóricas de Villa-Lobos, Francisco Mignone, Radamés Gnattali, Luiz Cosme e José Siqueira).³ Em 1949, devido a mudanças monetárias na Alemanha, Steinecke estava em uma situação difícil e precisava trabalhar como jornalista em várias cidades. Apesar da instabilidade local, ele continuou organizando os programas do *Ferienkursen*, embora não estivesse trabalhando como diretor do IMD (SCHLÜTER 2006, p. 33-50; CUSTODIS, 2010). Vivendo uma vida itinerante, Steinecke e Koellreutter mantiveram uma intensa colaboração bastante promissora. A carta de Koellreutter enviada de Palermo aponta que ele pretendia prorrogar a estadia na Europa com intuito de visitar os seminários e concertos em Darmstadt. Koellreutter recomendou duas obras composicionais compostas pelo jovem compositor brasileiro Guerra Peixe: "*Nonett*" para flauta, oboé, clarinete, fagote, trompete, trombone, piano, viola e violoncelo estreado por Hermann Scherchen, ou *Kammersinfonia* estreado pela Orquestra Sinfônica da BBC em Londres para os concertos do projecto *Music in the young generation*, idealizado por Steinecke para divulgar e promover as obras dos jovens compositores durante os cursos em Darmstadt.⁴

A correspondência trocada encontra ressonância histórica com a participação do emigrante alemão no *Primeiro Congresso Internacional de Doze Tons* realizado em Milão, em maio daquele ano, no qual participaram vários representantes de vários países como

3 Carta de Koellreutter para Steinecke. 20 de Março de 1949. IMD Archiv.

4 Carta de Koellreutter para Steinecke. 26 de Abril de 1949. IMD Archiv.

Hans Erich Apostel, René Leibowitz e Georges Duhamel, Joseph Rufer, John Cage, entre outros. Juan Carlos Paz, que foi pioneiro na introdução da música dodecafônica na América do Sul em 1934, infelizmente não participou desse evento, apesar de sua ausência ter sido justificada em uma carta enviada ao compositor italiano Riccardo Malipiero em abril de 1949, quando o compositor argentino sinalizou que Koellreutter representaria sua forma de pensar, pois desde 1939 ele defendia a música doze tons no Brasil (Fugellie 2015). Na dinâmica das atividades como representante da Nova Música no Brasil, Koellreutter manteve contato com Wolfgang Steinecke expressando o desejo de participar como palestrante nos Cursos de Verão em Darmstadt. Naquela época, o número de professores internacionais aumentou anualmente, e encontrou força potencial na presença ativa de emigrantes alemães (MAUSER, 1994, p. 241-248; SCHMIDT, 2013, p. 30-56). Nessa edição de 1949, Steinecke havia planejado um encontro para homenagear o compositor Arnold Schönberg com a participação de vários palestrantes convidados para falar aos doze tons em vários países, adornados com concertos no programa „Música da Nova Geração“. A participação ativa de Hans-Joachim Koellreutter em *Darmstädter Ferienkursen em 1949*, tratando do tema *Música Dodecafônica no Brasil*, convergiu com a abordagem de alguns oradores, que relataram sobre os dodecafones na França, Turquia, Estados Unidos e outros países. Uma obra do compositor brasileiro Guerra Peixe foi apresentada em Darmstadt, em um ciclo que apresentou obras de 32 compositores de 13 nacionalidades diferentes. Em sua palestra de 28 de junho de 1949, Koellreutter apresentou suas obras para piano e flauta concebidas com a técnica dodecafônica em colaboração com a pianista brasileira Lydia Alimonda, residente em Basiléia, e a cantora Gerda Fritz, residente em Karlsruhe, com a participação do *Quarteto de Cordas de Darmstadt* (TRUDU, 1992; BORIO; DANUSER, 1997; FUGELLIE, 2015, p. 8).

A estadia de Koellreutter na Ferienkurse 1949 estreou um momento importante nas relações entre Darmstadt e América do Sul. Naquela *Ferienkurse* ele informou a Steinecke sobre o trabalho do musicólogo Francisco Curt Lange (1903-1997) que também era imigrante e desenvolvia um profícuo trabalho musicológico na Argentina, Uruguai e Brasil. De 1950 até 1971, Curt Lange trocou várias cartas com o IMD e enviou pelo correio diversos materiais referentes a música latinoamericana.

Koellreutter no *Darmstädter Ferienkurse* 1951.

A segunda participação da Koellreutter no *Darmstädter Ferienkursen em 1951* está relacionada às palestras de caráter internacional, cujo objetivo era tratar da situação da música nova em diferentes países. Representando a América do Sul, ele atuou como palestrante e membro representante da seção brasileira durante o ciclo de comunicação realizado em cooperação com o *XXV Festival da Sociedade Internacional de Música Contemporânea* em Frankfurt (HAEFELI, 1982; KATER, 2001; FUGELLIE, 2015; FUGELLIE, 2018).

A correspondência enviada por Koellreutter a Steinecke em 17 de março de 1951, esclarece alguns detalhes, como a chegada em Gênova em 8 de junho, a confirmação início dos cursos de verão em Darmstadt, e sobre foco da palestra com ensino voltado para a dimensão prática. Koellreutter informou que dois estudantes brasileiros estavam interessados em participar dos cursos em Darmstadt e precisavam dos formulários de inscrição e do prospecto o mais rápido possível. Uma das aspirantes mencionadas era Nininha Gregori (*1925), cuja obra *Griechisch Lyrik* para soprano, instrumentos de sopro e celesta foi listada

para o Festival da Sociedade Internacional de Música Contemporânea em Frankfurt [I. G. N. M. *Musikfest*]. Koellreutter anexou um artigo sobre música popular brasileira, que foi publicado numa revista alemã em Buenos Aires, e sugeriu que Steinecke tentasse publicá-lo na „Mittag“, afirmando que de tempos em tempos enviaria uma peça sobre música contemporânea brasileira ou geralmente sul-americana. Koellreutter perguntou à Steinecke se ele tinha recebido as obras brasileiras para *Música da jovem geração*.⁵

Durante o curso de verão, *Quatro líricas gregas* (1950) para soprano, flauta, oboé, clarinete, fagote e celesta da compositora brasileira Nininha Gregori foi apresentado em Darmstadt. Paralelamente ao *Darmstädter Ferienkursen*, Koellreutter participou ativamente do *II Congresso Internacional de Doze Tomes*, realizado entre 2 e 4 de julho de 1951, que promoveu discussões sobre Schönberg, Alban Berg, Anton Webern. Neste evento, *Der Tanz one of Goldene Kalb* foi performado sobre a regência de Hermann Scherchen. Naquele *Ferienkursen*, o engajamento de Koellreutter foi enriquecido pela contribuição de Nininha Gregori e Lavinia Viotti (1908-2008) que vieram de São Paulo, Sonia Born que residia na Suíça e Maria Lucia Mazurek que era residente em Curitiba. O tema abordado em 30 de julho de 1951 intitulou-se *Música Nova na América do Sul*, e Koellreutter contou com o suporte da pianista Lavinia Viotti que interpretou obras de compositores sul-americanos, com auxílio complementar de gravações de algumas composições. O texto original da palestra de Koellreutter está preservado no Stadtarchiv Darmstadt e IMD Archiv e foi publicado em 1997 no terceiro volume *Im Zenit der Moderne* editado pelos musicólogos Gianmario Borio e Hermann Danuser (KOELLREUTTER, 1997, p. 171-177). O material aponta que Koellreutter apresentou uma visão geral da música sul-americana, dialogando com expoentes da composição musical que incluíam nomes como Alberto Ginastera, Juan Carlos Paz, Esteban Eitler, Daniel Devoto, José Ardevol, Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Edino Krieger, Roberto Schnorrenberg, Maciel Guari, Nininha Gregori, Eduardo Maturana e Fré Focke. Estes compositores estiveram ligados aos grupos *Musica Viva* no Brasil, *Grupo Tonus* no Chile e *Agupación Nueva Música* em Buenos Aires (IMD Archiv; FUGELLIE, 2018).

Ao introduzir o tema Nova Música na América do Sul, Koellreutter definiu o significado do termo “nova música” em relação à América Latina, justificando que no contexto da América Latina sem tradição, a “Nova Música” só poderia significar identificação de espécies, não determinação do tempo. Recordando a distinção entre estilo antigo e estilo moderno utilizado na música europeia por volta de 1750, ao nomear Bach e Stamitz como compositores contemporâneos, Koellreutter apontou Villa-Lobos e Juan Carlos Paz que eram os representantes de dois estilos contemporâneos diametralmente opostos na América do Sul. Na América Latina em meados do século XX, a simultaneidade de dois estilos opostos significou o nascimento de uma nova cultura musical com o avanço das forças elementares e o início de sua formação mais intensiva. Para Koellreutter, toda cultura musical, antes de crescer em uma totalidade artística, alimenta-se das forças primitivas da música popular, porque a música popular como força fertilizante é uma lei intemporal na história da música. A música, como qualquer outro meio de expressão, nasce da alma de um povo, por isso as canções e danças folclóricas são os pilares da criação artística, carregando os germes das grandes formas musicais, e podem determinar o caráter do estilo nacional. O surgimento da arte do som ancorado na mente do povo, realça a sublimação do pensamento e do sentimento de uma comunidade social. (IMD Archiv; KOELLREUTTER, 1997, p. 171-177; FUGELLIE, 2018).

5 Carta de Koellreutter para Steinecke. 17 de Março de 1951. IMD Archiv.

Baseada nas *Cirandas* de Villa-Lobos, Koellreutter argumentou que a música latino-americana nasceu das forças primordiais da nação, desde que as obras de Villa-Lobos representam a fusão de forças em uma escola nacional. *Ciranda* é uma música de dança, e Villa-Lobos descreve *Ciranda* como uma pequena peça de piano que é baseada como um *cantus firmus*, ancorada numa canção folclórica que tem um caráter tipicamente dançante. A série *Cirandas* de Villa-Lobos é uma das obras mais características da música para piano latino-americana no quesito conteúdo folclórico. Nesta composição não há obstáculos ao puro folclore, pois a obra permeia melodia, ritmo e vários sons que ressoam convergentes, como os sons das panipas indianas, que soavam na época da descoberta da América, dialogando também com os cantos monótonos de igrejas africanas, cantos pagãos orgíacos, ou melodias populares ingênuas de imigrantes europeus (KOELLREUTTER, 1997, p. 171-177; FUGELLIE, 2018).

Koellreutter havia dado palestras em Darmstadt quando os compositores da escola nacionalista na América Latina se basearam em Debussy como ponto de partida para a transformação e exploração da essência do material popular, contando com as obras de Bartók, e as obras tardias de Manuel de Falla. Outro grupo de jovens compositores latino-americanos, aproximava-se de um ideal neoclássico de expressão, graças à forte influência do Hindemith, que foi interessante e ecoou na criação de um grande número de criadores. Naquele encontro, a pianista brasileira Lavinia Viotti realizou duas das *dez miniaturas* do compositor brasileiro Frutuoso Viana, que são peças pequenas, fortemente reminiscentes da arte Monpou, e foram compostas exclusivamente assentadas em melodias folclóricas. Os elos com os vendedores ambulantes e com os barkers do norte do país oferecem seus produtos que são de alto conteúdo melódico e representam um tipo especial típico do rico folclore brasileiro. Ao exemplificar auditivamente estas duas obras, Koellreutter mostrou a convergência entre a harmonia de Debussy, a arte de Monpou e os impressionistas franceses, que caracterizam a maior parte da escola de compositores folclóricos latino-americanos. A peça de violino e piano do chileno Domingo Santa Cruz foi tocada e comentada por Koellreutter, que assegurou que este compositor combinava esteticamente com o grupo de compositores que se aproximavam cada vez mais de uma espécie de neoclassicismo (KOELLREUTTER, 1997, p. 172-173).

Compositores como Alberto Ginastera, Jacobo Ficher, Juan José Castro, Piá Sebastiani, José Ardevol e sua escola, assim como Camargo Guarnieri, foram citados por Koellreutter que elencou-os como potenciais criadores. De acordo com o palestrante, estes expoentes ousaram resolver um problema, que se tornou o problema da música latino-americana por excelência. Durante a palestra, a seguinte pergunta foi levantada: até que ponto o compositor será capaz de transformar o material revelado da música popular num sentido criativo? Este questionamento foi enriquecido com a performance de Lavinia Viotti que executou uma sonatina de José Ardevol. Koellreutter considerou esses compositores como representantes Música Nova no novo continente, porque eles estavam explorando uma nova área de expressão na música latino-americana, e conseqüentemente, estavam tentando reavaliar o material folclórico encadernado através da absorção crescente de elementos lineares-contrapuncionais. As obras composicionais desses criadores refletiram uma transição para outros reais representantes da Música Nova na América Latina, já que elementos como tom, cadência, formação de formas tradicionais, implementação imitativa e princípio, estavam cada vez mais desconectados. A justificação de Koellreutter repousa no fato de que nas obras destes compositores a música popular e a dança popular não funcionam mais como uma substância nesta música, mas apenas como uma força. No entanto,

as ligações com as fontes ainda são perceptíveis na maioria das obras destes compositores (KOELLREUTTER, 1997, p. 173).

A música nova, ou seja, a música que usa uma nova linguagem musical e procura substituir os princípios tradicionais da teoria do som por uma nova lei autônoma, estava no estágio primordial na América do Sul caracterizada pela negação do passado tonal. Juan Carlos Paz (1897-1972) voltou ao material transformado pelo expressionismo europeu, proclamando a idéia criativa como lei suprema, e única, gerando o intercomunicador do círculo do estilo, que cresceu a partir do poder elementar e marcou o nascimento da música latino-americana. Neste ambiente, as energias motor-rítmicas de uma dinâmica interior foram confrontadas por forças contrárias construtivas que cresceram numa atitude espiritual não-elementar e procuraram criar a sua própria lei estética composicional (KOELLREUTTER, 1997, p. 173-174).

A palestra de Koellreutter em Darmstadt coexistiu com a saída da escola nacionalista e seus meios de expressão relacionados, visíveis nos caminhos estéticos adotados por Juan Carlos Paz, Esteban Eitler, Daniel Devoto, Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Edino Krieger, Roberto Ramos Schnorrenberg, Maciel Guari, Niniha Gregori e Eduardo Maturana. Em 1951, Schoenberg havia se tornado fonte e legado para a maioria dos novos compositores da América Latina, mas além dos compositores que apenas transformaram a herança de Schoenberg, haviam outros que conseguiram abrir novos caminhos na luta pela sua própria expressão e estilo de música latino-americana. Esta nova direção de som foi exemplificada pela pianista Lavinia Viotti, que tocou duas peças para piano do compositor chileno Eduardo Maturana, e do argentino Esteban Eitler. Koellreutter abordou o caminho diferente percorrido pelo jovem compositor brasileiro Roberto Ramos Schnorrenberger (*1929), pois em suas obras apareciam regiões tonais e atonais, todavia, seu estilo ainda não limpo e eclético era muitas vezes cheio de tensão dramática e som idiossincrático. Uma obra para soprano e piano deste compositor foi apresentada em Darmstadt durante aquela palestra. (KOELLREUTTER, 1997, p. 174). A participação de compositoras e instrumentistas brasileiras em cooperação com Koellreutter enriquece o debate Música nova e gênero em Darmstadt na década de 1950 (REESE, 2021, p. 43-67; TUMAT, 2021, p. 17-42).

O antagonismo da música que sucumbe à auto-suficiência social, buscando seus próprios laços num novo sentido de comunidade na América Latina foi abordado por Koellreutter, que citou os compositores brasileiros Maciel Guari e Guerra Peixe (1914-1993) como representantes legítimos. Ambos lidaram com esses problemas no campo da música nova. Guerra Peixe foi provavelmente o mais produtivo dos compositores brasileiros em 1951, e sua inspiração veio das pessoas e da música popular. Suas origens artísticas nasceram de impulsos nacionais, e seu trabalho certamente realizou a mais significativa transformação criativa das forças elementares da música popular, que foi fundamental para o desenvolvimento da música brasileira em geral. Suas *Dez Bagatelas* para Piano foram executadas em Darmstadt, quando Koellreutter explicou esteticamente as características das obras de seu aluno. Guerra Peixe concebeu a obra optando pela compactação dos elementos em menor espaço e maior concentração, cuja melodia e ritmo tinham uma característica nacional nas formas de renovação (KOELLREUTTER, 1997, p. 175; ASSIS, 2015).

A participação de Koellreutter no Darmstädter Ferienkurse 1951 coexistiu com discussões acaloradas, que estavam ocorrendo nos círculos latino-americanos e, especialmente, entre os músicos brasileiros sobre o problema da função social da música em um momento de incerteza nos princípios artísticos e que afetava a criatividade latino-americana em geral, e no campo da música nova em particular. Vários jovens talentosos abandonaram a música

de doze tons e migraram para outras vertentes, defendendo outros ideais sob a pressão da política partidária. Koellreutter invocou o nome do compositor argentino Juan Carlos Paz, ressaltando que ele era a personalidade mais forte da Música Nova na América Latina. Juan Carlos Paz era um homem solitário *Dedalus*, dotado de profundo conhecimento das conexões e problemas da música latino-americana e firme convicção estética, absoluta e honrosa seriedade. Não obstante, muita competência, foi condenado como um “artista alienado”. Obras como *Music for Piano* (1950) e (1951) foram citadas na palestra em Darmstadt, exemplificando como o compositor argentino desenvolveu a linguagem sonora atonal de sua música. Infelizmente, ambas obras que são contribuições importantes para o desenvolvimento da técnica dos doze tons não foram executadas em Darmstadt, pois não chegaram por correio aéreo enviado de Buenos Aires. Para compensar a falta de duas obras que não chegaram a Darmstadt, Koellreutter sugeriu ouvir *Diez piezas en una serie de piano de doce tonos [Zehn Stück über Zwölftonserie]*, que era uma obra mais antiga de Juan Carlos Paz (KOELLREUTTER, 1997, p. 175-176; CORRADO, 2012).

Em 1951 Koellreutter falou em nome da América do Sul numa fase de internacionalização dos cursos de verão que se intensificou nos anos seguintes com muita propaganda difundida em todos os continentes. Naquela ocasião, Koellreutter representou os povos latino-americanos que eram muito diversos na sua composição social, e que estavam em constante transformação. Portanto, naquele momento não era possível discernir uma atitude estilística no campo musical razoavelmente uniforme da escola nacionalista que era eclética. A estética nacionalista emergiu como um movimento emancipatório que visava desenvolver uma cultura musical autônoma marcada por uma necessidade social. O nacionalismo musical era geralmente o reflexo de uma luta política e econômica pela independência ou mesmo o resultado de um impulso à individualização, que deveria ser explicado a partir das condições históricas das nações subalternas. Koellreutter apontou para o forte desenvolvimento civilizacional, muitas vezes errático e inorgânico nos principais países latino-americanos visíveis na Argentina, no Brasil e no Chile. Nesses países, os padrões de composição europeus eram predominantes, de modo que o caminho percorrido pela escola nacionalista parecia duvidoso. Koellreutter olhou com otimismo para os confrontos entre as vertentes folclórico-nacionalistas e a música nova, acreditando que essas disputas levariam a um caminho que poderia abrir novos horizontes para a música sul-americana. Os conflitos ideológicos que provocaram a ruptura de seus alunos Claudio Santoro, Guerra-Peixe e Eunice Katunda no Grupo Música Viva, foram abordados por Koellreutter naquela histórica palestra em Darmstadt (KOELLREUTTER 1997, p. 176-177).

O intercâmbio Darmstadt-Teresópolis

O engajamento de Koellreutter Ferienkurse 1951 coexistiu com a realização do *Curso Internacional de Férias Pro-Arte em Teresópolis*, no Brasil, que se constituiu numa iniciativa desenvolvida pelo empresário alemão Theodor Heuberger (1899-1987) que também ocupava o cargo de diretor da *Pro-Arte Sociedade de Ciências* em São Paulo. A visita de Koellreutter ao *Internationalen Ferienkursen für Neue Musik em Darmstadt*, em 1949, possibilitou uma ampla rede de contatos e ampliou os horizontes do músico alemão no Brasil. Animado e motivado pelo encontro em Darmstadt, ele decidiu promover um evento similar no Brasil para promover o intercâmbio entre músicos da América Latina com profissionais vindos da Europa. A fim de contribuir para o desenvolvimento do ambiente

cultural latino-americano, Koellreutter idealizou um evento internacional que agregava potencial artístico. Graças ao apoio de Theodor Heuberger, Koellreutter inaugurou o primeiro *Curso Internacional de Férias Pró-Arte em Teresópolis* que tomou lugar de 3 de janeiro à 2 de fevereiro de 1950. Heuberger foi o fundador do Curso, apoiado por Maria Amélia Martins, mas a criação, concepção e materialização do projeto, foi de H. J. Koellreutter. Esse curso funcionou como laboratório de arte, e tornou-se pioneiro na fundação de outros cursos e festivais em outras cidades brasileiras como Curitiba, Ouro Preto, Brasília, Campos do Jordão, Londrina, Juiz de Fora. O *Curso Internacional de Férias Pro-Arte em Teresópolis* aconteceu anualmente de 1950 a 1989, e foi realizado durante as férias de janeiro e fevereiro do verão brasileiro, tendo atraído músicos de vários países da América Latina. Além da música, o Curso de Férias cobriu as artes visuais, a literatura, o teatro, a arquitetura e a dança. Em 1952 Koellreutter afirmou que os princípios pedagógicos do *Curso Internacional de Férias Pro-Arte* em Teresópolis, enfatizavam a idéia da música como comunicação, intercâmbio, expressão do pensamento e sentimento humano (KATER, 1999, FERNANDES/FIGUEREDO, 2011, p. 1497-1513, FERNANDES/FIGUEREDO, 2011, p. 626-641).

Os cursos que tiveram estrutura semelhante ao *Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt* foram coordenados por Koellreutter entre 1950 e 1958. Os diretores artísticos da edição de 1959, foram seus alunos Roberto Schorrenberg e Heitor Alimonda (1922-2002). Nesses encontros internacionais, músicos brasileiros em parceria com Koellreutter, trabalharam como professores nas primeiras edições colaborando com outros convidados, dentre eles, Geni Marcondes, Hilde Sinnek, Renato Almeida, Lais Wallach, Hans Breitinger, Damiano Cozzella e Roberto Schorrenberg. O apoio financeiro da Pro-Arte tornou possível trazer convidados internacionais, como o compositor a Ernst Krenek, residente nos EUA, o musicólogo Francisco Curt Lange, que trabalhou na Argentina. Hermann Scherchen e Paul Hindemith foram convidados para lecionar em Teresópolis em 1952 e 1953, mas não puderam corresponder o convite de Koellreutter (FUGELLIE, 2018).

A promoção desse encontro internacional no Brasil também é inseparável do projeto de cooperação desenvolvido por Hans Joachim Koellreutter e Dr. Wolfgang Steinecke em 1952 e 1953. Na carta à Koellreutter em 31 de julho de 1952, Steinecke escreveu que naquele momento ambas as partes estavam dando o primeiro passo oficial para a implementação de um frutífero intercâmbio entre Teresópolis e Kranichstein, com vistas a continuidade.⁶ Nesse mesmo ano, Theodoro Heuberger contactou o Dr. Thierfeld no *Instituto de Relações Exteriores de Stuttgart*, e informou que a quarta edição do *Curso Internacional de Férias Pro-Arte, em Teresópolis* proporcionaria uma bolsa de estudos para o vencedor do *Kranichstein Musikpreis*, em Darmstadt. Ele esclareceu que a Pro Arte doou uma isenção de estudos para um vencedor do Prêmio Musikpreis Kranichstein em 1952. Como já foi referido, Gerd Kremper (Wuppertal-Barmen, Sternstr. 72) ganhou o concurso, pelo que a Pro Arte assumiu a estadia e outras despesas durante 6 semanas, mas as despesas de viagem tiveram de ser aumentadas de alguma forma. Heuberger pediu apoio ao Ministério dos Negócios Estrangeiros de Stuttgart administrado pelo Dr. Thierfeld e assegurou que o Dr. Spiecker, ministro do Governo da Renânia do Norte-Vestfália, prometeu seu apoio ao pianista Gerder Kremper, porque Wuppertal-Barmen pertence a este distrito. Heuberger gostaria de ouvir a opinião do Dr. Thierfeld sobre essa situação.⁷

Esta parceria bicultural continuou a ser consolidada através de uma carta da Steinecke

6 Carta Steinecke para Koellreutter. 31 de julho de 1952. IMD Archiv.

7 Carta da Heuberger ao Instituto de Relações Exteriores em Stuttgart. 15 de setembro de 1952. IMD Archiv.

enviada ao pianista Gerd Kämper em 10 de dezembro de 1952. Steinecke estabeleceu contato com a prefeitura municipal de Wuppertall, solicitou apoio para que o jovem pianista pudesse viajar ao Brasil, e conseqüentemente, expôs a situação do jovem pianista que foi selecionado para participar do „Curso Internacional de Verão de Música Nova em Teresópolis“ com o apoio da Fundação Pro Arte no Brasil e do Kranichsteiner Musikinstitut em Darmstadt. Steinecke relatou que Gerd Kämper participou do concurso deste ano para o Kranichsteiner Musikpreis ao piano e obteve sucesso especial. O Júri Internacional concedeu-lhe uma bolsa de estudos, concedendo-lhe o prêmio na forma de bolsa integral, garantindo a participação em Teresópolis de um aspirante a pianista alemão altamente qualificado. A Correspondência informa que os cursos de verão para música nova em Teresópolis foram agendados para janeiro e fevereiro de 1953, e o pianista Kämper decidiu viajar para o Brasil em 17 de dezembro de 1952. Mesmo assim, ele teve que resolver o problema das despesas de viagem da Alemanha para Teresópolis, cujo valor estimado era de 260 dólares. Steinecke informou que a viagem de volta do Brasil para a Alemanha seria financiada pelo próprio pianista que pretendia realizar concertos e oficinas no Brasil por vários meses para ganhar dinheiro. Steinecke já havia abordado o Instituto de Relações Exteriores em Stuttgart sobre o assunto, mas havia recebido a notícia de que não havia como apoiar a viagem de Gerd Kämper. Por esta razão, ele havia solicitado, em nome do Sr. Kämper, o apoio correspondente para a sua viagem de estudo visando novas experiências e desenvolvimento durante a sua estadia no Brasil. Steinecke salientou que Gerd Kämper era um jovem músico altamente talentoso, e sua participação em cursos de verão foi muito importante para promover o intercâmbio cultural internacional.⁸

Apesar de todos os problemas burocráticos que precederam a viagem do pianista alemão, Gerd Kämper chegou em Teresópolis. Koellreutter informou a Steinecke que o pianista alemão já estava entre os brasileiros e sacudi os corações dos jovens músicos participantes do evento em Teresópolis, tocando em um concerto noturno.⁹ Foi noticiado que no início de outubro daquele ano, Kämper pretendia participar do Concurso Backhaus Awards. Koellreutter destacou que a morte de Pedro Sinzig, meritório músico católico germano-brasileiro, possibilitou a criação de um apoio financeiro „Free Peter Sinzig“ através da fundação Pro Arte, permitindo o intercâmbio de estudantes de música alemã e brasileira a cada dois anos. No conteúdo da correspondência, Koellreutter escreveu: „Esperamos poder enviar o primeiro brasileiro a Darmstadt junto com a nossa caravana em julho“. Espero que você escreva de Kranichstein para mim em breve“. Koellreutter quis publicar pelo menos algumas informações durante o curso em Teresópolis, esperando também realizar sua „Sinfonia de Câmara 1949“ para onze instrumentos solo em Darmstadt, que foi estreada em 1951 na emissora em Zurique. Foi pedido à Steinecke que escrevesse para Koellreutter até 20 de fevereiro no endereço da Escola Internacional de Verão, Rua Marquês de Caxias, 147 e depois de 20 de fevereiro no endereço da Escola de Música, Rua Sergipe, 271, São Paulo. „Você vem a Salzburg este ano? Antes ou depois do meu curso de Luzern quero ir a Salzburgo por alguns dias, onde poderíamos falar sobre qualquer assunto que ainda reste“. ¹⁰

O contexto desse intercâmbio implementado por Koellreutter e Steinecke em 1952 e 1953 encontra ressonância na fundação da „Escola Livre de Música de São Paulo Pro-Arte“ e da „Escola de Música de Piracicaba“ como importantes centros de ensino de música fora

8 Carta de Wolfgang Steinecke para Gerd Kämper. 10 de dezembro de 1952. Veja também: O certificado para Gerd Kämper sobre o Prêmio de Música Kranichstein. IMD Archiv.

9 Carta do Koellreutter para o Steinecke. 13 de Janeiro de 1953. IMD Archiv.

10 Carta do Koellreutter para o Steinecke. 13 de Janeiro de 1953. IMD Archiv.

dos padrões conservadores. Estas instituições tornaram-se referências para a inauguração dos *Seminários Internacionais de Música* em Salvador-Bahia, em 1954, e do Instituto de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA) fundado por Koellreutter (PARASKEVAÍDIS; KOELLREUTTER, 1984; RISÉRIO, 1995; NOGUEIRA, 2012). No engajamento nesta escola com propostas inovadoras, Koellreutter continuou a se conectar com Steinecke em Darmstadt relatando as atividades como crítico musical de um jornal brasileiro em colaboração com Ernst Mahle (*1929), que estava trabalhando em São Paulo e também estabeleceu contatos com Steinecke em Darmstadt.¹¹ Steinecke escreveu a Mahler e informou que poderia enviar os folhetos em 14 dias e as informações mais detalhadas sobre o curso de verão do Kranichsteiner. De qualquer forma, a maioria dos cursos eram multilingues, pelo que não houve dificuldades para os participantes que tiveram a oportunidade de receber bolsas de estudo para participar no evento em Darmstadt. Steinecke estava esperando um grupo maior de músicos brasileiros em Darmstadt, e relatou que as indicações ao Prêmio Kranichstein de Música poderiam ser encontradas naquele ano nos seguintes departamentos: piano, violino, flauta e música de câmara. Ele parabenizou Koellreutter pelo seu *Frei Pedro Sinzig*, que soou muito bem, pois essa iniciativa surgiu como mais uma possibilidade de continuar o intercâmbio entre Teresópolis e Kranichstein. Steinecke lembrou que Gerd Kämper escreveu-lhe de Teresópolis e ficou muito entusiasmado com o ambiente no Brasil. Seu testemunho criou uma boa impressão do trabalho de Koellreutter. Steinecke ficou muito feliz, mas lamentou a impossibilidade de apresentar a *Sinfonia de Câmara* de Koellreutter durante a *Darmstädter Ferienkurse* em 1953, porque a Orquestra de Teatro do Estado não pôde comparecer ao evento. Steinecke estava limitado estruturalmente, mas esperava ter mais oportunidades a este respeito em 1954 e salientou que gostaria muito de falar pessoalmente com Koellreutter sobre o desenvolvimento e a construção da sua cooperação bicultural.¹²

Em 1953 foi criado o prêmio "Frei Pedro Sinzig" em Teresópolis, que financiou bi-anualmente a viagem de um músico alemão ao Brasil e de um músico brasileiro à Alemanha, que visava fortalecer o intercâmbio entre o Internationales Musikinstitut Darmstadt e o Pro-Arte. O projeto foi posto em prática e Wolfgang Steinecke ofereceu 50% de bolsas de estudo para participantes brasileiros no *Darmstädter Ferienkursen*, pois estava entusiasmado com o projeto que visava organizar uma caravana brasileira para Darmstadt. No entanto, o projeto tornou-se inviável devido ao aumento repentino do dólar, que permitiu apenas a visita dos alunos do Koellreutter, Ernst Mahle, Gert Simon e Sonia Born, que puderam viajar para o Ferienkursen.¹³ Além de Ernst Mahle e Gerd Simon, Koellreutter citou o nome da ex-aluna Barbara Brieger, porém, mais tarde, em carta datada de 18 de junho de 1953, Koellreutter informou a Steinecke que Barbara Brieger não viajaria para Darmstadt.¹⁴ Nesse mesmo ano, o pianista alemão Hans Alexander Kaul (1926-1969), que tinha participado como intérprete em Darmstadt, recebeu uma bolsa de estudos para participar dos Cursos em Teresópolis, em agradecimento a Steinecke, que disponibilizou três bolsas de estudos para músicos sul-americanos (FUGELLIE, 2015, p. 13).

11 Mahle e Steinecke. IMD Archiv.

12 Carta de Steinecke para Koellreutter. 3 de Março de 1953. IMD Archiv

13 Carta do Koellreutter para o Steinecke. 16 de Maio de 1953. IMD Archiv. Sobre a confirmação de Ernst Mahle junto ao IMD, ver Carta de Mahle em 21 de junho de 1953. IMD Archiv. "Com agradecimento, confirmamos o recebimento de sua inscrição para os cursos de verão e informamos que o inscrevemos para os cursos de Messiaen e Kurt Redel como participantes, assim como para o alojamento e as refeições no seminário Marienhöhe. Como a sua inscrição foi feita a partir de Stuttgart, eu também envio uma cópia desta confirmação para o endereço de Stuttgart". [Traduzido pelo autor]

14 Carta do Koellreutter para o Steinecke. 18 de Junho de 1953. IMD Archiv.

Koellreutter e a ligação Bahia-Darmstadt

Koellreutter fundou os *Seminários Internacionais de Música de Salvador* em 1954, na *Universidade Federal da Bahia* (UFBA), graças ao apoio do Reitor Edgard Santos (1894-1962), que em 1946 fundou a UFBA para colocar a Bahia em um ambiente internacional, num contexto de intensa agitação cultural. Estes seminários institucionalmente ligados à UFBA em colaboração com a *Escola Livre de Música* em São Paulo, foram baseados na mesma estrutura do *Curso Internacional de Férias Pro-Arte*. Koellreutter realizou anualmente os *Seminários Internacionais de Música* em Salvador de 1954 a 1962, mais tarde rebatizados como *Seminários Livres de Música* (NOGUEIRA/ROSA, 2011, p. 145-156, NOGUEIRA, 2012).

O discurso de Koellreutter no encerramento do primeiro evento em 1954 ressoou com os ideais do visionário reitor Edgard Santos, e tornou-se um pontapé inicial para a implementação do curso superior de música, teatro, dança filiada, no Museu de Arte Moderna e Centro de Estudos Afro-Orientais ligado à Universidade. O engajamento de Koellreutter em parceria com Edgard Santos, tornou possível a contribuição de um grande número de professores europeus, que lecionaram na Bahia (KATER, 1997, p. 33, NOGUEIRA, 2011, p. 351-380).¹⁵

A inauguração dos *Seminários Internacionais de Música* transformou a Reitoria da Universidade da Bahia em um novo centro de comunicação na década de 1950 com o *Internationales Musikinstitut Darmstadt* através de correspondências intercambiadas por Hans-Joachim Koellreutter, pelo maestro Ernst Huber-Contwig - diretor do *Musica Nova Ensemble* - durante os anos 1960, e pelo compositor e professor Ernst Widmer (1927-1990) durante os anos 1970. Estes representantes informaram ao IMD sobre o progresso dos novos cursos de música, os resultados obtidos, e os jovens talentosos compositores brasileiros.¹⁶

A emigração de Hans-Joachim Koellreutter para trabalhar na Índia de 1965 a 1969, e mais tarde no Japão de 1970 a 1974, deixou uma lacuna na Bahia. Ernst Huber-Contwig e Ernst Widmer ocuparam posições-chave no cenário musical de vanguarda na Bahia. As relações entre a Reitoria da Universidade da Bahia e o *Internationales Musikinstitut Darmstadt* começaram com as cartas trocadas por Koellreutter e Wolfgang Steinecke em meados dos anos 50, e continuaram com Ernst Huber-Contwig, que escreveu para Ernst Thomas informando sobre o que estava acontecendo no âmbito da música contemporânea em Salvador. A comunicação de 1966 a 1976 é certificada em mais de 30 itens preservados no IMD Archiv (LANGE, 1958, p. 659-663, GOJOWY, 2008, p. 248-251). O fluxo de

15 O jovem compositor Carlos Vinholes foi assistente de Koellreutter na Escola Livre de Música de São Paulo, inaugurada em 1952. Koellreutter visitou Salvador em 1953 e deu três palestras sobre música moderna na Universidade Federal da Bahia e o reitor Edgard Santos lhe propôs a criação de seminários de música contemporânea com o apoio de professores do Brasil e do exterior. Os cursos na Bahia foram semelhantes aos cursos em Teresópolis, pois ambos foram concebidos utilizando o mesmo padrão com dois meses de duração, visando desenvolver novas idéias de composição, introduzir análises para conhecer os princípios estéticos da música de vanguarda, criar possibilidades para um amplo estudo da música. Segundo Carlos Vinholes, na época a Casa Vitale importava partituras de obras de compositores europeus. Ver “Koellreutter: Seminário Internacional da Bahia-1954 (Vinholes, por Lilia Rosa)”. <https://www.youtube.com/watch?v=ohKhWy6b17M> Acessado em 20 de setembro de 2021.

16 No IMD Archiv há várias cartas trocadas em diferentes momentos entre estes 3 emigrantes na Bahia e os diretores do IMD. Antes de se mudar para Salvador na Bahia-Brasil, Ernst Huber-Contwig trabalhou musicalmente no Chile. Durante a pesquisa de campo no IMD Archiv, o autor deste artigo encontrou algumas correspondência trocadas entre a Contwig e IMD enviadas pelo Instituto Goethe em Santiago, Chile.

correspondências difundiu os *Darmstädter Ferienkursen* em vários países da América do Sul, e possibilitou a troca de partituras e gravações de obras composicionais produzidas na Alemanha Ocidental e Bahia. Este fluxo dinâmico, tornou conhecido em Darmstadt os chamados „compositores da Bahia“, cujo nomes foram apresentados fotograficamente ao IMD.¹⁷

Além de Ernst Huber-Contwig, o emigrante suíço Ernst Widmer (1927-1990) foi outro interlocutor da música de vanguarda na Bahia. Foi professor de composição na *Universidade Federal da Bahia* de 1963 a 1987 (NOGUEIRA, 1997, COSTA LIMA, 1999, OLIVEIRA, 2010, GOLDENBAUM, 2012). O apoio de Ernst Widmer ao grupo jovem vanguardista de Salvador coexistiu com os contatos estabelecidos com o IMD em 1970, quando ele escreveu para Ernst Thomas representando a Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Na carta datada de 13 de novembro de 1970, o emigrante suíço escreveu ao diretor Ernst Thomas afirmando que estava em Darmstadt em 1953, e nesse evento participou dos seminários sobre Schulmusik, mas havia perdido seu certificado de participação. Widmer tinha pedido o envio de um novo certificado. A resposta de Ernst Thomas em 24 de novembro de 1970 aponta que o certificado solicitado não poderia ser enviado porque o nome de Ernst Widmer não foi encontrado na lista de participantes em 1953 e, além disso, nenhum curso de música escolar foi organizado pelo IMD. Ernst Thomas sugeriu que ele entrasse em contato com o INMM *Institut für Neue Musik und Musikerziehung* (Instituto de Música Nova e Educação Musical de Darmstadt), porque talvez eles pudessem ajudar em alguma coisa.¹⁸

Koellreutter e os contatos com Ernst Thomas no IMD (1961-1970)

O caos instalado no território brasileiro e a renúncia de Edgard Santos à reitoria da Universidade da Bahia em 1961, enfraqueceram a promoção de projetos interdisciplinares e afetaram a vida acadêmica. Este caos culminou no abandono de Koellreutter da coordenação dos Seminários Musicais ligados à UFBA em 1963, antes da adesão do governador do Estado da Bahia ao golpe militar em 1964. Desamparado e sem esperança diante desse contexto político conturbado, Koellreutter decidiu mudar-se para Berlim com uma doação da *Fundação Ford*, seguido de um convite para trabalhar no departamento de programas internacionais do Instituto Goethe em Munique, que o indicou para trabalhar no Oriente. Na Índia ele trabalhou de 1966 a 1969. (KATER, 2001, p. 201-202). A estética oriental absorvida durante esse período na Índia está presente em algumas obras como *India Report*, *Sunyata*, *Advaita* (KATER, 1997, p. 3-8 e 34-36). A experiência de Koellreutter na Índia encorajou-o a escrever um livro publicado em inglês após a sua estadia na Índia, abordando os aspectos fundamentais da estética da música clássica, os principais instrumentos e o trabalho de alguns músicos indianos importantes (KOELLREUTTER, 1960; KOELLREUTTER, 1987; KOELLREUTTER, 1989; MENDES, 2002, p. 24-29).

As relações entre Koellreutter e Darmstadt na liderança Steinecke foram marcadas pela troca de cartas no espaço entre 1949 e 1959. Em 31 de março de 1964, a Ditadura

17 No IMD Archiv há uma foto datada de 11 de maio de 1970. Segundo o compositor baiano Paulo Costa Lima, esta foto foi feita na Escola de Música da Universidade da Bahia. Grupo de compositores de Salvador da Bahia, Brasil. Cardoso, Lindembergue Rocha; Cerqueira, Fernando Barbosa de; Widmer, Ernst; Gomes, Milton; Oliveira, Jamarly; Herrera, Rufo. IMD-B3002695.

18 Carta de Widmer a Thomas, a 13 de Novembro de 1970. IMD Archiv.

Militar no Brasil emergiu e Koellreutter migrou para Berlim. Em seguida, ele trabalhou como diretor do Instituto Goethe em Munique, e estabeleceu contatos com vários compositores, entre eles o compositor Günther Becker (1924-2007), que estava vivendo em Atenas.

Steinecke faleceu em 1961 e Koellreutter contactou Ernst Thomas em 1964, solicitando bolsas de estudo para os jovens compositores argentinos Carlos Roqué Alsina (*1949) e Enrique Belloc (1936-2020) que aspiravam experienciar Darmstadt. Ambos estavam estudando em Berlim e receberam apoio intermediário de Koellreutter. Segundo o Koellreutter, Alsina não tinha os recursos financeiros para viajar a Darmstadt. Tanto Belloc como Alsina estavam interessados no curso de Henri Pousseur (1929-2009) sobre “Requisitos Teóricos para Música Eletrônica” e no Studio for Electronic Music em Munique. Koellreutter informou que também queria participar dos cursos de verão entre 20 e 24 de julho em Darmstadt, mas o IMD Archiv não fornece nenhuma prova que confirme a visita oficial de Koellreutter naquele verão.¹⁹ Ernst Thomas respondeu Koellreutter assegurando que o pedido de bolsa de estudos foi concedido a Carlos Roque Alsina. No entanto, essa bolsa inicialmente só se aplicava aos cursos em Darmstadt, porque as bolsas de estudo para o suplemento de estúdio de Munique ainda não tinham sido decididas na Baviera. Ernst Thomas enviou os documentos apropriados aos dois compositores argentinos para se inscreverem no Ferienkurse 1964 e expressou sua satisfação pelo fato de Koellreutter pretender voltar a Darmstadt naquele ano porque ele poderia contribuir criticamente durante o congresso de notação que abriria portas para discussões esperançosamente animadas.²⁰ Koellreutter agradeceu a bolsa de estudos concedido à Alsina e reafirmou que gostaria muito de contribuir no Congresso de Notação Musical, mas estava com medo de chegar atrasado a Darmstadt. Devido a vários compromissos agendados, ele achou difícil chegar na cidade antes de 22 de junho de 1964.²¹

Carlos Roqué Alsina viajou a Berlim e se apresentou em um concurso musical que Hans-Joachim Koellreutter anunciou em uma revista cultural em Buenos Aires. „Artistas em residência“ - com recursos da Fundação Ford - foi orientado pelo DAAD e liderado por Peter Nestler (*1937). Através de Peter Nestler, Carlos Alsina experimentou todas modalidades, enviando notas, biografias. Mais tarde, Carlos Alsina percebeu que este programa cultural com personalidades conhecidas convidou jovens artistas internacionais que poderiam ou não ter uma recomendação para trabalhar. O advento desse concurso permitiu a Carlos Alsina conhecer Hans-Joachim Koellreutter em Berlim, uma pessoa de grande cultura e inteligência. Seu relacionamento foi muito cordial, mas esteticamente difícil para criar uma troca positiva. Alsina já tinha uma formação sólida graças estudos com um formidável maestro professor alemão que morava em Buenos Aires. Finalmente, em Berlim, Alsina trabalhou sozinho e mais tarde contactou Luciano Berio (1925-2003), que também foi convidado

19 Carta de Koellreutter para Thomas. 28 de abril de 1964. IMD Archiv. O IMD conserva mais de 82 itens (82 Datensätze) que documentam a participação de Carlos Roque Alsina no Darmstädter Ferienkursen. O material arquivado incluem várias cartas trocadas com o Internationales Musikinstitut Darmstadt, fotos, gravações de som e palestras. A presença intensa e pró-ativa de Carlos Alsina em Darmstadt no espaço 1964-1976 foi provavelmente possível graças aos esforços de Hans-Joachim Koellreutter em 1964 que participou como facilitador. Sobre Enrique Belloc ver *Latin American Classical Composers: Um Dicionário Biográfico*. Editado por Martha Furman Schleifer (Editora), Gary Galván (Editor), Rowman & Littlefield Publishers; Terceira edição: 2016, p. 70.

20 Carta de Thomas para Koellreutter. 14 de Maio de 1964. IMD Archiv.

21 Carta de Koellreutter para Thomas. 21 de Maio de 1964. IMD Archiv. Ver também Inscrição de Enrique José Onaria Belloc para os cursos de verão. Inscrição de Carlos M. Roqué Alsina para os cursos de verão. IMD Archiv.

pela Fundação Ford. Alsina já conhecia e apreciava muito a música deste compositor e seu „universo“ girava em torno de Berio, Maderna, Stockhausen, Boulez e Ligeti. Alsina mostrou suas obras composicionais para Berio e realmente uma grande amizade foi criada entre ambos. Berio deu alguns conselhos musicais e abriu portas para encontrar concertos, pois Alsina era um pianista especializado em música contemporânea e aconselhou o compositor argentino frequentar cursos de verão em Darmstadt e conversar com Bruno Maderna (1920-1973). Alsina disse que não se lembrava mais da bolsa de estudos do IMD, mas decidiu viajar para Darmstadt com ou sem bolsa de estudos. Segundo Alsina, Darmstadt lhe pareceu um „deprestígio“ intelectual e venerável, no qual coexistiam altas personalidades e tolos pretensiosos. Houve palestras extraordinárias, mas num incompreensível Hochdeutsch [alemão padrão], mesmo para os alemães. Os concertos foram muito interessantes com excelentes intérpretes. Os programas nem sempre foram excelentes. Naquele evento em Darmstadt Alsina aproximou-se de Maderna e mostrou algumas de suas obras composicionais. Os cursos em Darmstadt e o encontro com Maderna foram decisivos para a carreira do pianista e compositor sul americano. Maderna apreciou a música de Alsina e pediu-lhe para terminar a obra que estava a compor em Berlim (*Funktionen* Op. 14) e que foi estreada em Darmstadt em 1965 e mais tarde em Berlim sob a regência de Maderna. A *création mondiale*, por outro lado, foi realizada pouco antes, em Paris, num concerto do *Domaine Musical* (GALPÉRINE, 2011).²²

Koellreutter e o projeto Darmstadt no Japão em 1970

Koellreutter foi inaugurado como diretor do *Instituto Cultural Alemão* (Instituto Goethe) em Tóquio, em 25 de dezembro daquele ano, e defendeu a integração, o intercâmbio e a reconciliação em meio à diversidade de interesses conflitantes através do discurso intercultural. Fragmentos extraídos do discurso inaugural, destacam que Koellreutter enfatizou que o instituto cultural alemão deveria se abster do excesso de propagandas e, ao invés disso, colocar em primeiro plano a cooperação e o intercâmbio bilateral. Koellreutter foi empossado no cargo e em seguida foi chamado para trabalhar em outro projeto em 1970 visando implementar o *Departamento de Música da Universidade de Campinas* (UNICAMP). Entretanto, Benito Juarez, seu ex-aluno em São Paulo, coordenou esse projeto, já que Koellreutter precisava se concentrar nas atividades trabalhando como diretor no Japão (KOELLREUTTER; TANAKA, 1983, p. 19-24; KATER, 2001).

Durante sua liderança no Goethe Institute em 1970, Koellreutter esboçou um projeto de intercâmbio Darmstadt-Japão, que foi encaminhado ao *Internationales Musikinstitut Darmstadt*, liderado por Ernst Thomas desde 1962. Na carta ao diretor do IMD, Koellreutter escreveu que ele pediu a Aloys Kontarsky, Sr. Drecheler, Egon Kraus e sua esposa, que estavam em Darmstadt para informá-lo sobre as intenções. Koellreutter justificou que ele não tinha contactado o IMD antes, porque até algumas semanas antes, ainda não estava claro se ele teria apoio financeiro para colocar alguns planos em prática. Koellreutter recebeu um convite inesperado de duas universidades brasileiras, para as quais deu palestras em julho e agosto. Por sugestão de seus colegas japoneses, no início de agosto de cada ano, Koellreutter planejou um curso de verão de dez dias com foco em composição e interpretação de música nova e gostaria de realizar esses cursos de verão com o subtítulo „Darmstadt no Japão“, em estreita colaboração com Ernst Thomas. Isto significava que Koellreutter gostaria de ter

fitas gravadas todos os anos em Darmstadt com as obras de compositores japoneses, que estream em concertos durante o Darmstädter Ferienkursen em anos anteriores. Koellreutter pretendia convidar todos os anos um ou dois oradores pertencentes ao „Círculo de Darmstadt“, tendo em vista uma cooperação. Para Koellreutter, este projeto bicultural seria politicamente interessante para o IMD e para os músicos/instituições japonesas. Koellreutter esboçou a possibilidade de desenvolver seminário em Karuizawa, talvez o resort de verão mais popular da região, localizado a duas horas de Tóquio nas montanhas, que lhes daria todo o seu espaço por 10 dias em agosto, e anexou um folheto à carta enviada ao IMD, que seria realizada pela primeira vez de 6 a 16 de agosto de 1971. Como orador convidado, Koellreutter convidou Aloys Kontarsky, que tinha a perspectiva de viajar ao Japão, e declarou que ficaria feliz se Ernst Thomas pudesse patrocinar os Cursos Internacionais de Verão em Karuizawa. No final da correspondência, Koellreutter expressou que ficaria grato se Ernst Thomas ocasionalmente lhe escrevesse algumas linhas sobre o assunto, talvez dando sugestões que seriam de interesse para a implicação desse plano. Ele pediu desculpas pela carta tardia, mas estava convencido de que havia possibilidades materiais para o curso no Japão.²³

Durante sua estadia como diretor artístico do *Instituto Goethe em Tóquio* de 1970 a 1974, Koellreutter organizou eventos promovendo concertos que misturaram filosofia, física, política e música nova com obras de autores/compositores/performadores japoneses e alemães em cooperação com sua esposa Margarita Schack, soprano especializada em música moderna. Ele apoiou eventos biculturais como o *Japanisch-Deutsches Festival für Neue Musik* e colaborou diretamente com compositores e intérpretes japoneses. Yori-Aki Matsudaira afirmou ter composto algumas obras para piano e soprano dedicadas a Margaret Schack, soprano e esposa de Koellreutter durante 1970 e 1974.²⁴

Do ponto de vista estético composicional, a experiência de Koellreutter vivendo no Japão, fecundou seu potencial criativo que se fundiu em sua produção ao acrescentar elementos da cultura asiática. No Japão, Koellreutter compôs obras para Shakuhachi e Orquestra, e incorporou elementos da cultura japonesa para compor com estilo e assinatura (PIMENTA, 2010; WOLLE, 2016).

Em 1975, Koellreutter retornou ao Brasil após 13 anos no exterior e assumiu a liderança do Instituto Goethe no Rio de Janeiro, quando deu suporte institucional ao compositor Maki Ishii (1936-2003) que visitou o Brasil em 1978 com seu „Tokk - Ensemble Tokyo“ quando realizou concertos em Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo. Obras de alguns compositores japoneses foram apresentadas nessa época.²⁵

Conclusão

A experiência artística de Koellreutter na Alemanha, Brasil, Índia e Japão fez dele um músico transnacional, que experimentou caminhos híbridos formados por uma vida de história entrelaçada. No século XXI, as interdependências se acentuam em um mundo globalizado. Koellreutter representou o potencial de convergência entre diversas culturas e

23 Carta do Koellreutter ao Thomas. 7 de Setembro de 1970. IMD Archiv.

24 Yori-Aki Matsudaira em entrevista ao autor deste artigo em Junho de 2017 na sua casa em Nerima-Tokyo.

25 Maki Ishii Musical Archive (Maki Ishii Memorial) em Berlim. Segundo o arquivista Kei Ishii filho do compositor, o arquivo conserva os programas dos concertos liderados por Maki Ishii realizados no Brasil em 1978, além de um diário escrito por seu pai sobre a turnê na América do Sul.

foi muito importante na história da música brasileira no século 20. Seu legado ainda está aberto a várias pesquisas no campo da música e da interculturalidade, pois há uma rica reserva de materiais na Fundação Koellreutter da Universidade de São João Del-Rei, no Brasil.

A pluralidade de documentos preservados no IMD Archiv ligando Koellreutter e Darmstadt, aponta uma lacuna entre 1965 e 1969, durante a estadia de Koellreutter na Índia como músico e diretor do Goethe Institute em Nova Delhi. De 1970 a 1975 Koellreutter ocupou o cargo de diretor no Goethe Institute em Tóquio, portanto as ligações Koellreutter e Darmstadt entre 1970 e 1974 ainda têm lacunas, pois o IMD preserva apenas uma carta.

Hans-Joachim Koellreutter foi um transformador de mentalidades, porque procurou sensibilizar os alunos para se tornarem músicos e professores, suscitando questões de ideias e abertura ao mundo através de novas formas de ouvir música. Friedrich Hommel (1929-2011) trabalhou como diretor geral do Darmstädter Ferienkursen de 1981 a 1994. Koellreutter entrou em contato com Hommel e seu assistente Wilhelm Schlüter? O IMD Archiv não informa sobre as comunicações de Koellreutter e Hommel. Será que Koellreutter perdeu o interesse pela música nova em Darmstadt? Que impacto Darmstadt teve sobre os brasileiros naquela época? Sua morte em 2005 representou a despedida de uma celebridade cuja vida foi marcada por um intenso engajamento para expandir a música de vanguarda na América Latina, Índia e Japão.

Referências

- BRITO, Teca Alencar de. **Hans-Joachim Koellreutter. Idéias de Mundo, de Música, de Educação.** São Paulo: EDUSP, 2015.
- BORIO, Gianmario e Hermann DANUSER (editores.). **Im Zenit der Moderne: die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966: Geschichte und Dokumentation.** Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997.
- CUSTODIS, Michael. **Traditionen-Koalitionen-Visionen, Wolfgang Steinecke und die Internationalen Ferienkurse em Darmstadt.** Saarbrücken: PFAU, 2010.
- ASSIS, Ana Cláudia de. **Os doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944 - 1954).** São Paulo. Annablume, 2015.
- CORRADO, Omar. **Vanguardias al Sur: la música de Juan Carlos Paz.** Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.
- COSTA LIMA, Paulo. **Ernst Widmer e o Ensino de Composição Musical na Bahia.** Salvador: Fazcultura/Copene, 1999.
- FERNANDES, José Nunes e Denise FIGUEREDO. “O ensino de música em cursos e festivais de férias: o caso do Curso Internacional de Férias Pro Arte de Teresópolis (1950 a 1989)? sua origem, seu pioneirismo e seu nível”. Em *XIX Congresso Anual da ABEM, 2011, Goiânia. Anais do XIX Congresso Anual da ABEM.* Goiânia: ABEM, v. 1, 2011, p. 1497-1513.
- FERNANDES, José Nunes e Denise FIGUEREDO. “Curso Internacional de Férias Pro Arte de Teresópolis (1950 a 1989): seu processo educativo-musical”. Em *XIX Congresso Anual da ABEM, 2010, Goiânia. Anais do XIX Congresso Anual da ABEM.* Goiânia: ABEM, v. 1; 2011, p. 626-641.
- FUGELLIE, Daniela. **Hans-Joachim Koellreutter y la música sudamericana en los Cursos Internacionales de Verano de Darmstadt (1949-1951).** Manuscrito/aula apresentado durante o Simpósio de Musicologia organizado pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro em cooperação com a Universidade de Artes de Berlim. Evento musicológico realizado na UFRJ-Rio de Janeiro, 2015.
- FUGELLIE, Daniela. **Musiker unserer unserer Zeit“. Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule em Südamerika.** Munique: texto de edição + kritik, 2018.
- FUGELLIE, Daniela. Nueva música, música viva, tonus e os caminhos da dodecafonía na América do Sul (1930-1960). *Revista Música Hodie*, 18(2), 2018, p. 168-182. <https://doi.org/10.5216/mh.v18i2.53398>
- GALPÉRINE, Alexis. **Carlos Roqué Alsina - entretiens, témoignages, documents.** Sampzon: Delatour France, 2011.

- GALVÁN, Gary e Furman SCHLEIFER (editores.). **Compositores clássicos da América Latina: Um Dicionário Biográfico**. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers; Terceira edição, 2016.
- GOJOWY, Detlef. **Musikstunden: Beobachtungen, Verfolgungen und Chroniken neuer Tonkunst**. Cologne: dohr, 2008,
- GOLDENBAUM, Jean Marco Arendt. **Neue Noten unter einem neuen Himmel: Die in Brasilien eingewanderten deutschsprachigen Komponisten und deren Einfluss auf die brasilianische Musik**. Augsburg: PhD., Diss, 2012.
- HAEFELI, Anton. **Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart**. Zurich: Atlantis Musikbuch, 1982,
- KATER, Carlos. **Catálogo de obras de H. J. Koellreutter**. Belo Horizonte: FAPEMIG, 1997.
- KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. Musa Editora, Atravez, 2001, p. 188-190.
- KATER, Carlos. **Eunice Katunda: musicista brasileira**. Belo Horizonte: Carlos Kater/M&K; 2 edição, 2020.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim. **A Música da Índia**. Rio de Janeiro: Embaixada da Índia. 1960.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim e Satoshi TANAKA. **Seiyó tonó tai wa / DIALOG MIT DEM WESTEN. Versuch eines Beitrags zum Verständnis einer fremden Kultur**. Tóquio: Misei Universität, 1983.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim. **Introdução à estética e à composição musical contemporânea**. Organizado por Bernadete Zogonel e Salete M. La Chiamulera. Porto Alegre: Movimento, 1987.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim. **Música Ocidental & Indiana: expressões de diferentes níveis de consciência**. Texto inédito. Rio de Janeiro, 1989.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim. “Neue Musik aus Südamerika”. Em **Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Geschichte und Dokumentationen in vier Bänden** . Vol. 3, Editado por Gianmario Borio e Hermann Danuser. Freiburg: Rombach, 1997, p. 171-177.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim. “Estética”: À Procura de um Mundo sem “Vis-a-Vis” (Reflexões Estéticas em Torno das Artes Orientais e Ocidentais)”. Traduzido por Saloméa Gandelman. São João Del Rei: Editora UFSJ | Fundação Koellreutter, 2018.
- MENDES, João. 2002. “A respeito da produção composicional de H. J. Koellreutter”. Em **BRASILIANA. Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música**, Número 11/ Maio: 24-29.

- LANGE, Francisco Curt. "Eine neues Musikzentrum Lateinamerikas. Die internationalen Musikseminare in Salvador". Em **MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE DES MUSIKLEBENS SCHRIFTLICHTUNG**. DR. GÜNTER HAUSSWALD. ZWÖLFTER JAHRGANG, 1958, p. 659-663. Artigo preservado no IMD Archiv.
- MAUSER, Siegfried. *Emigranten bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt (1946-1951)*. Em **Musik in der Emigration 1933-1945: Verfolgung - Vertreibung - Rückwirkung**. Editado por Horst Weber, 241-248. Stuttgart: J.B. Metzler, 1994, p. 241-248.
- NOGUEIRA, Ilza. 2011. A criação musical em diálogo com o contexto político-cultural: o caso do Grupo de Compositores da Bahia, em **Revista Brasileira de Música**. v.24, n.2. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Música – UFRJ, 2011, p. 351-380
- NOGUEIRA, Lenita W. M.; ROSA, Lília de Oliveira. Os Seminários de Música da Pro-Arte em São Paulo, em **Anais do II Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ - TEORIA, CRÍTICA E MÚSICA NA ATUALIDADE**, 2011, p. 145-156.
- NOGUEIRA, Ilza Maria Costa. **Ernst Widmer - Perfil Estilístico**. Salvador: UFBA, 1997.
- NOGUEIRA, Ilza. Grupo de compositores da Bahia: Implicações culturais e educacionais, em: **Brasiliana**, Revista da ABM Nº 1, ano 1, Jan. Rio de Janeiro: ABM, 1999, p. 28-35.
- NOGUEIRA, Kenzo. **Uma breve história da Escola de Música da UFBA**. 2012.
- NONNENMANN, Rainer. **Mit Nachdruck: Texte der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik**. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG – Zeitschriften, 2010.
- OLIVEIRA, Paula. **Grupo de compositores da Bahia (1966-1974): desenvolvimento e identidade**. Salvador: Master Diss., Universidade Federal de Salvador na Bahia, 2010.
- PARASKEVAÍDIS, Graciela e KOELLREUTTER, Hans-Joachim. **Zwei Gespräche mit Hans-Joachim Koellreutter**. Hessischer Funk, Novembro, 1984.
- PIMENTA, Pimenta, Emanuel Dimas de Melo. **Koellreutter: as revoluções musicais de um mestre Zen**. Plataforma Editora Independente CreateSpace, 2010.
- REESE, Kirsten. Der hörende Blick ins Archiv. Reflexionen über Materialien aus dem Archiv des Internationalen Musikinstitut Darmstadt und andere Quellen, Em: **Gender und Neue Musik: Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart**. Editado por Vera Grund e Nina Noeske. Bielefeld: transcript Verlag, 2021, p. 43-67.
- RISÉRIO, Antonio. **Avantgarde na Bahia**. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.
- SCHLÜTER, Wilhelm. Vier Jahrzehnte Darmstadt. Em **Musik & Ästhetik**. Heft 39. Julho Editado por Claus-Steffen Mahnkopf e Ludwig Holtmeier, 2006, p. 33-50.
- SCHMIDT, Dörte. „Remigranten und musikalische Vergangenheitspolitik“. Zum Verhältnis von individuellem Handeln und institutionellem Rahmen bei der Rückkehr von Musik und Musikern“. Em **Zwischen individueller Biographie und Institution**.

- Zu den Bedingungen beruflicher Rückkehr von Musiker aus dem Exil.** Editado por Matthias Pasdzierny e Dörte Schmidt. Schliengen: Ed. Argus, 2013, p. 30-64.
- STEPHAN, Rudolph (ed.). **Von Kranichstein zur Gegenwart: 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse; 1946 - 1996. Internationale Ferienkurse für Neue Musik.** Stuttgart: DACO-Verlag, 1996.
- TRUDU, Antonio. **La "scuola" di Darmstadt: I Ferienkurse dal 1946 a oggi.** Milão: Unicopli, 1992.
- TUMAT, Antje. Die Anfänge der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik aus Gender-Perspektive. Em: **Gender und Neue Musik: Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart.** Editado por Vera Grund e Nina Noeske. Bielefeld: transcript Verlag, 2021, p. 17-42.
- WOLFF, Marcus Straubel. Ponte entre dois mundos: o oriente e o ocidente no pensamento estético de Koellreutter“. **XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - B.** Horizonte, 2016.

Forma, elementos de acaso e indeterminação em música: uma introdução

Pedro Henrique Carneiro Tavares

Conservatório Pernambucano De Música | Orcid: 0000-0003-2225-408X

Resumo: O artigo se propõe a ser um texto introdutório acerca de conceitos relacionados à forma musical e, também, sobre o uso de elementos de acaso e indeterminação em música. Ao longo de sua exposição, transpassa brevemente por questões relacionadas, tais como formas com caráter fechado e aberto, assim como, estratégias de invariância. Complementarmente é apresentada uma análise comparativa de três exemplos musicais, objetivando fornecer uma ilustração prática dos conceitos apresentados.

Palavras-Chave: Forma Musical; Acaso e Indeterminação em Música; Estratégias de invariância.

Musical form, elements of chance and indeterminacy in music: an introduction

Abstract: The paper is intended to be an introductory text about concepts related to musical form and also about the use of elements of chance and indeterminacy in music. Throughout its exposition, there are briefly discusses related issues, such as forms with a closed and open character, as well as invariance strategies. Complementarily, a comparative analysis of three musical examples is presented, aiming to provide a practical illustration of the presented concepts.

Keywords: Musical Form; Chance and Indeterminacy in Music; Invariance strategies.

El azar y la indeterminación en la música y las obras abiertas: una introducción

Resumen: El artículo pretende ser un texto introductorio sobre conceptos relacionados con la forma musical y también sobre el uso de elementos de azar e indeterminación en la música. A lo largo de su exposición, analiza brevemente temas relacionados, como formas con un carácter cerrado y abierto, así como estrategias de invariancia. De manera complementaria, se presenta un análisis comparativo de tres ejemplos musicales, con el objetivo de brindar una ilustración práctica de los conceptos presentados.

Palabras clave: Forma musical; Azar e indeterminación en la música; Estrategias de invariancia.

Recebido: 2021-07-25 | Aprovado: 2021-12-22

Introdução

A partir de observações ao longo de anos lecionando no contexto de escola especializada em música, assim como tendo contatos ocasionais com estudantes e professores de outras instituições de ensino, é notável que diversas linguagens musicais dos séculos XX e XXI são, ainda hoje em dia, distantes de grande parte dos estudantes de música. O presente artigo foi desenvolvido com a ambição de fornecer um material introdutório para diminuir parte dessa lacuna, apresentando alguns conceitos básicos sobre conceitos relacionados à forma musical e, também, sobre o uso de elementos de acaso e indeterminação em música. Temáticas relacionadas são também perpassadas e brevemente apresentadas, com intuito apenas introdutório, são elas questões sobre formas musicais com caráter fechado e aberto, e estratégias de invariância.

O artigo apresenta também uma análise comparativa de três exemplos musicais, com objetivo de ilustração dos conceitos apresentados. Pela proposta introdutória do trabalho, julgamos enriquecedor a presença dessa exemplificação e ilustração prática dos conceitos tratados. O texto é estruturado da seguinte maneira: comentários sobre forma musical; formas “fechadas” e “abertas”, intencionalmente entre aspas; acaso e indeterminação em música; estratégias de invariância; a análise comparativa dos exemplos musicais; e, por fim, algumas poucas considerações finais.

Forma musical

O conceito de forma pode adotar diferentes significados, de acordo com o contexto o qual está sendo utilizado. De acordo com o Harvard Dictionary of Music (APEL, 1969. p.326-328), o termo pode se referir a duas concepções distintas, são elas: forma na música ou forma(s) da música. No primeiro caso o termo assume um caráter bastante geral, basicamente expressando que a música consiste de “elementos organizados de maneira ordenada, de acordo com inúmeros princípios óbvios, bem como um número ainda maior de relacionamentos sutis e ocultos”¹ (APEL, 1969. p.326). No segundo caso o termo remete aos “princípios e esquemas gerais que governam a estrutura geral de uma composição”² (APEL, 1969. p.327). Schoenberg (2015) compartilha o ponto de vista sobre o termo forma poder assumir diferentes significados. Em expressões tais como forma binária ou forma ternária o termo remete ao número de partes, ou seções, subdivisões, da obra musical. Em casos como minuetto, e outras formas de dança em geral, o termo remete às “características rítmicas, métricas e de andamento, que identificam a dança” (SCHOENBERG, 2015. p.27). No caso da expressão forma sonata, por exemplo, nos referimos a um princípio ternário com algumas características particulares, ao “tamanho das partes e a complexidade de suas inter-relações” (SCHOENBERG, 2015. p.27), em outras palavras:

É essencialmente uma estrutura ternária. Suas divisões principais são: *exposição*, *elaboração* e *recapitulação*. Ela difere das outras formas ternárias complexas porque a seção mediana contrastante (elaboração) é quase exclusivamente

1 Original em inglês: “elements arranged in orderly fashion according to numerous obvious principles as well as a still greater number of subtle and hidden relationships” (APEL, 1969. p.326).

2 Original em inglês: “The general principles and schemes that govern the over-all structure of a composition” (APEL, 1969. p.327).

devotada à elaborar a grande variedade do material temático “exposto” na primeira divisão. (SCHOENBERG, 2015. p.243).

Schoenberg afirma que, de um ponto de vista estético, o termo forma remete a maneira pela qual a obra musical é organizada, nesse sentido “ela está constituída de elementos que funcionam tal como um organismo vivo” (SCHOENBERG, 2015. p.27). Dessa maneira podemos entender que os elementos que constituem a obra musical interagem entre si, tendo funções específicas que são essenciais, em menor ou maior escala, para o funcionamento da peça como um todo. Duedeque compartilha essa interpretação ao comentar acerca de Schoenberg, segundo ele “para funcionar como um organismo os elementos constituintes da peça devem ter, cada qual, sua função específica” (DUDEQUE, 2010. p.102). A definição de Schoenberg é bastante próxima à concepção de forma(s) da música apresentada pelo Harvard Dictionary of Music, remetendo aos princípios e esquemas gerais que governam a estrutura geral de uma composição. Desta maneira entendemos que as funções e interconexões atribuídas aos elementos musicais têm caráter essencial na criação de uma forma musical compreensível e bem elaborada, posto de outra maneira:

Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a lógica e a coerência: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das idéias devem estar baseadas nas relações internas, e as ideias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função. (SCHOENBERG, 2015. p.27).

A compreensão de uma forma, como colocado por Schoenberg, está associada às interconexões entre as ideias presentes. Uma concepção a partir da corrente filosófica *Gestalt apresente uma visão semelhante*, segundo Rossetti (2012. p.51) trata-se de uma corrente iniciada no fim do século XIX buscando um novo princípio de descrição que fosse adequado à percepção. De acordo com a filosofia da *Gestalt* o cérebro organiza ideias a partir de operações intelectuais, partindo deste princípio:

a forma de uma obra de arte se funda no princípio de agrupamento de seus elementos, ou seja, é resultado de suas relações internas. Neste contexto, uma definição de forma passaria por um grupo de elementos percebidos no seu conjunto, diferentemente de um produto de uma reunião do acaso. Este grupo de elementos percebidos deve constituir uma estrutura que, além de perceptível, seja inteligível (ROSSETTI, 2012. p.51).

É comum pensarmos em padrões formais tradicionais ao refletir sobre o tema. De acordo com Caplin (2010, p.21), ao pensar numa teoria da forma, normalmente propõe-se um conjunto de diversas formas específicas, tais quais como binária, ternária, sonata, rondo, dentre outras. Tais tipos formais geralmente se relacionam com gêneros e estilos de vários períodos da história da música. Tais tipos formais são compostos de unidades estruturais maiores, as seções da música, assim como podem possuir diversas subdivisões estruturais menores, internas dentro de cada seção. Desta maneira:

O estudo da forma musical envolve a identificação dos sucessivos eventos musicais de uma composição. Para reconhecer esses eventos musicais, ou unidades estruturais, precisamos entender como eles são articulados no tempo. Em outras palavras, como podemos ouvir seus inícios e finais?³ (SPRING, 2013. p.19).

3 Original em inglês: “The study of musical form involves identifying the successive musical events of a composition. To recognize these musical events, or structural units, we need to understand how they are articulated in time. In other words, how can we hear their beginnings and endings?” (SPRING, 2013. p.19).

Tais eventos podem ser entendidos como blocos, unidades temporais de organização, podendo ser de variadas dimensões, Segundo Spring “Quando começamos a examinar unidades maiores, e como as unidades estão conectadas, nossa capacidade de perceber os elementos musicais no tempo começa a se expandir, e padrões começam a emergir”⁴ (SPRING, 2013. p.75). Esses padrões por vezes podem assumir a organização de uma pequena forma completa, nesse caso podemos notar tais padrões formais predominando, em variadas intensidades, sobre os demais elementos musicais na organização estrutural da peça musical.

William Caplin vai mais além ao assumir que “o valor de compreender a forma em relação ao tempo musical significa que algum tipo de função formal certamente ocupará um lugar central em qualquer teoria de forma clássica”⁵ (CAPLIN, 2010, p.40). Caplin refere-se a teoria de forma clássica, porém podemos expandir tal conceito para englobar a teoria de *forma musical* como um todo, de maneira mais ampla. A função formal parece indicar algum tipo de relação *antecedente e consequente* entre os blocos, ou estruturas musicais, entre si. Novamente a questão temporal emerge, Dudeque compartilha tal ponto de vista ao comentar que Caplin:

ênfata seu entendimento de um aspecto fundamental da forma musical: a associação com a “temporalidade musical”. Assim ele argumenta que percebemos música como algo que possui começo, meio e fim, e que estas noções determinam funções formais específicas. (DUDEQUE, 2010, p.102-103).

O conceito, e aplicação, das funções formais oferecem a possibilidade de entendermos a forma musical sob a ótica de que cada estrutura temporal, tendo em si uma função formal específica, está interconectada com as demais contribuindo para o funcionamento da obra como um todo. Dudeque complementa:

O entendimento de forma musical como um processo temporal é lugar comum, afinal de contas música se desenvolve no tempo. Mas o entendimento analítico de forma musical como processo engendra outras perspectivas que contemplam questões associadas à estruturação musical, a como os diversos segmentos da estrutura musical se conectam, quando apresentam uma conexão consistente entre si, muito embora em inúmeros casos estas conexões possam não ser evidentes ou sequer existirem. (DUDEQUE, 2010, p. 111).

Muitos autores compartilham a visão da forma musical como um processo temporal, tal qual, como exemplo, Rossetti, ao afirmar que “A forma e a estrutura de uma obra musical são definidas através das periodicidades internas que são nela apresentadas” (2012, p. 122). Porém diferentes concepções são possíveis, abordando a questão através de outros pontos de vista, uma delas, que de certa maneira opõe-se à ênfase da continuidade temporal como princípio da forma musical, é a de *Momentform (Forma Momento)*, proposta por Karlheinz Stockhausen. Os eventos musicais passam a ter caráter autocontido, não tendo um começo, meio e fim tal qual numa composição mais tradicional. Os momentos “se sustentariam por si só, sem necessariamente demandar um antecedente e um consequente de qualquer nível. A consistência é interna, ou seja, de organização dentro de um dado momento iso-

4 Original em inglês: “As we began to examine larger units, and how units are connected, our ability to perceive musical elements in time began to stretch, and patterns began to emerge” (SPRING, 2013, p. 75).

5 Original em inglês: “the value of understanding form in relation to musical time means that some account of formal functionality will certainly occupy a central place within any theory of classical form” (CAPLIN, 2010, p. 40).

lado” (SANTOS, 2017. p.2). Ao invés da concepção tradicional de temporalidade (antes e depois), podemos afirmar que a *forma momento* apresenta uma “ênfase no agora e no estático” (SANTOS, 2017. p.3). Ao mesmo tempo que foca no agora e no estático, numa obra escrita na filosofia da *forma momento* o maior ou menor grau de mudança passa a ter um papel primordial, “Compor em função desse padrão de mudança, de uma mudança zero até um máximo definido, é o que Stockhausen entende como elemento primordial da forma momento” (SANTOS E COL. 2017. p.349).

O conceito presente na forma momento, tal como em outras abordagens realizadas nos séculos XX e XXI, está alinhado com uma nova concepção de música de maneira mais ampla. Novas concepções surgem notadamente a partir do início do século XX, na medida que métodos composicionais libertavam-se de padrões do tonalismo. Incluso na busca e desenvolvimento de novos métodos, e procedimentos, não tonais:

a ideia de forma até então estabelecida foi abandonada e, por conseguinte, o modo pelo qual os compositores concebiam a ideia de tempo musical causal/dramático, tempo este em que os materiais e temas expostos deveriam ser retomados em algum momento com a finalidade de que a obra apresentasse uma coesão do ponto de vista formal. (ROSSETTI et al. 2016. p.60)

Algumas desses novos procedimentos podem ser observados através de obras eletroacústicas. No contexto de música eletroacústica alguns locais têm grande relevância, como o Estúdio de Colônia, nele, durante a década de 1950, “estava difundida a ideia de que a composição do som estaria estritamente ligada à composição da forma, através do princípio da forma baseado na variação de pequenos elementos” (ROSSETTI et al. 2016, p. 74). Neste contexto os sons eram trabalhados, ou variados, através do manuseio de alguns de seus parâmetros, justaposição, sobreposição, etc. Na década de 1960 temos a introdução de processos algorítmicos no âmbito de composição musical, que traz consigo novas possibilidades a serem exploradas. Uma dessas possibilidades se concretiza no que Rossetti chama de *forma-variante*, aonde “o desenvolvimento formal de uma composição ocorre através de variantes de uma posição inicial descrita algorítmicamente” (ROSSETTI et al. 2016, p. 74), ressaltamos que a afirmação trata de dados os quais referem-se aos parâmetros de um som. Em ambos os casos, a forma musical é “concebida como um processo, seja através de articulações ligadas à ideia de grau de mudança, seja através de manipulações algorítmicas de dados sonoros” (ROSSETTI et al. 2016, p. 75).

Um exemplo de compositor cuja abordagem formal não privilegia elementos temporais é Iannis Xenakis, segundo Rossetti o compositor trabalha a partir de uma “visão arquitetônica da forma musical, na qual o espaço é mais importante do que o tempo do ponto de vista composicional” (2012, p. 125). Porém, ao contrário do que uma visão superficial acerca do compositor pode erroneamente transmitir, o mesmo considera de extrema importância a questão temporal. Xenakis:

Chegou a afirmar, em *Musique Architecture* (1976), que a arte contemporânea deveria tratar de integrar as categorias perceptivas de tempo e de espaço, o continuum que nos referimos anteriormente. Para que isso acontecesse, a música, arte primordialmente temporal, deveria incorporar o espaço em seu pensamento estrutural e formal; ao mesmo tempo em que as artes preponderantemente espaciais e visuais (pintura, arquitetura, escultura) deveriam incorporar o tempo como dimensão psicológica para a apreensão de seu conteúdo, com o intuito de atingir o entendimento da totalidade de suas idéias e posições. (ROSSETTI, 2012, p.125).

De uma maneira ou de outra, abraçando ou se propondo a negar a concepção de fluxo temporal (antes e depois), o *tempo* mostra-se fator sempre presente ao se pensar uma ideia de *forma musical*. Considerando o ponto de vista de *forma* como a maneira pela qual a música é organizada, podemos subdividi-las entre formas de caráter fechado e formas de caráter aberto.

Formas “fechadas” e formas “abertas”

É importante inicialmente esclarecer ao quê referirmo-nos através dos termos, intencionalmente deixados entre aspas, “fechadas” e “abertas”. Por formas fechadas estamos remetendo a padrões diversos que moldam estruturalmente a peça musical dentro de algum modelo em particular e, mais importante, obras musicais nas quais podemos perceber uma relação exata entre aquilo que está escrito (partitura) e o resultado sonoro (execução da mesma). Ao referirmos a uma relação exata entre o que está escrito e o resultado sonoro estamos, para o propósito deste trabalho, desconsiderando pormenores de interpretação que sempre estarão presentes. Uma partitura tradicional, onde temos por escrito tudo o que deve soar (alturas), por quanto tempo (durações) e de que maneira (articulações, etc), é um excelente exemplo do que estamos chamando de peça em forma de caráter fechado.

Em contrapartida, por formas de caráter aberto estamos nos referindo a obras nas quais não temos um tamanho predefinido com exatidão para cada parte, bloco, ou evento sonoro, e obras nas quais não temos uma relação tão exata entre o que está escrito (partitura) e o resultado sonoro em si (performance). A questão é expandida por Costa (2019):

Considerando que há sempre uma relação direta entre fenômeno musical (efeito) e ação performática – relação que nem sempre se dá entre aquele e a partitura, busco uma abordagem que consiga enxergar em perspectiva e de forma crítica o trinômio: estímulo – ação – efeito. Considerando aqui que, para fazer música, é necessário um motivo e um ato e que produz-se efeitos a partir da interação entre aqueles. Tal viés pode servir como incentivo a atividades interdisciplinares na área de Música pois parte de uma problematização geral do fenômeno musical, evitando considerar que aquilo que soa tenha uma origem inequívoca (uma partitura, por exemplo, ou qualquer outra determinação de cunho autoral) e concebendo a forma musical como algo necessariamente provisório e dependente de um ato de engendramento concreto. (COSTA, 2019, p. 110)

Costa nos chama a atenção, entre outros pontos, para a possibilidade da forma musical ser concebida de forma provisória, que depende da ação performática e/ou outros fatores para se concretizar. Rossetti et al. (2016), ao comentar sobre novos rumos a respeito de *forma musical*, *explorados a partir da música do século XX*, afirma que em determinadas abordagens a forma é gerada juntamente ao próprio material composicional, em outras palavras “o que compreendemos agora é um processo no qual a forma é resultante externa” (ROSSETTI et al. 2016, p. 67). Dentro deste contexto:

A individualização de uma música, a constituição daquilo que compõe sua individualidade dinâmica estaria na ideia de processo de construção de formas, fundamentado nas ideias e conceitos difundidos pela mecânica quântica. Ao invés de uma forma e de um material simplesmente acoplados, e acopláveis por uma certa tradição, o que se tem é o nascimento de uma forma no momento de sua operação, a atualização da energia dentro de um sistema no momento

de sua ocorrência, um fenômeno emergente e irreversível que não é explicável pela análise dos elementos encontrados no indivíduo após o término do processo, no qual matéria sonora e forma não são mais separáveis. (ROSSETTI et al. 2016. p.67).

A partir dos expostos por Costa e Rossetti, podemos afirmar que uma obra musical, de caráter aberto, só seria concretizada cada vez que estiver sendo executada, e a cada execução podendo assumir nova forma concreta. Costa complementa:

A partitura, num contexto como esse, de fato pode representar pouco enquanto garantia de resultados, uma vez que sua relação com aquilo que soa não é imediata – ela não é solfejável. Assim, faz sentido afirmar que a referência notacional é insuficiente e que outras estratégias devem entrar em cena para que aqueles elementos morfológicos considerados essenciais não deixem de figurar enquanto parte do resultado. Ao conjunto de medidas que visam garantir resultados sonoros específicos, chamei de estratégias de invariância. (COSTA, 2011, p. 1).

Chegaremos na questão que Costa chama de *estratégias de invariância*, antes expomos brevemente acerca de acaso e indeterminação em música.

Acaso e indeterminação em música

Não é incomum depararmos com expressões tais quais música aleatória, música do acaso, dentre outras, em referência a composições musicais nas quais existem elementos de acaso e/ou indeterminação. A definição fornecida pelo Harvard Dictionary of Music, acerca do termo "Música Aleatória", é a seguinte:

Música na qual o compositor introduz elementos de acaso ou imprevisibilidade em relação à composição ou à sua performance. Os termos aleatório, música do acaso, música de indeterminação foram aplicados a muitos trabalhos criados desde 1945 por compositores que diferem amplamente quanto a conceitos, métodos e rigor com os quais empregam procedimentos de seleção aleatória⁶ (APEL, 1969, p. 26-27).

Pelo exposto podemos entender que o termo aleatório refere-se a casos quando elementos de acaso ou imprevisibilidade estão presentes, e que isso pode dar-se tanto no que concerne à composição em si quanto à sua performance. Alguns questionamentos surgem a partir da citação, tais como: os termos citados – aleatório, música do acaso e música de indeterminação – são sinônimos ou se remetem a princípios e estéticas diferentes? qual a proposta por detrás dos mesmos? como esses elementos atuam?

Para expandirmos nosso conhecimento, objetivando sanar tais questões levantadas, vamos recorrer a alguns trabalhos do professor e pesquisador Valério Fiel da Costa. O autor expõe acerca do termo indeterminação, quando o mesmo surge formalmente na área de música e, também, sobre seu significado. Em suas palavras:

O termo indeterminação foi usado formalmente em música, durante a segunda metade do século XX, como referência terminológica para descrever

6 Original em inglês: "Music in which the composer introduces elements of chance or unpredictability with regard to either the compositional or its performance. The terms aleatoric, chance music, music of indeterminacy have been applied to many works created since 1945 by composers who differ widely as to concepts, methods, and rigor with which they employ procedures of random selection" (APEL, 1969, p. 26-27).

e compreender a poética de alguns compositores, principalmente vinculados à chamada Escola de Nova York, grupo de compositores do qual John Cage (1912-1992) fazia parte. Segundo tal poética a busca pela cristalização de um objeto de referência morfológica, perfeitamente repetível a cada execução, cederia lugar, ou pelo menos seria considerado secundário, em relação ao seu próprio processo de configuração. Naquilo que chamou-se música indeterminada os compositores propunham, via de regra, não um texto (partitura) imediatamente materializável em uma forma sonora específica, mas algo cuja conformação final dependeria, em grande medida, de escolhas feitas *a posteriori* pelos intérpretes. (COSTA, 2009, p. 16)

Encontra-se diferentes definições dentre os termos, por vezes usados como sinônimos, a depender da fonte consultada. Expomos a visão de Cage e Boulez sobre a questão, por sua relevância dentro do tema. Para Cage termos como acaso e indeterminação “deveriam ser distinguidos conceitualmente: o primeiro significaria que uma operação de acaso (jogo de dados, consulta ao I-Ching, etc.) foi realizada para fixar uma proposta musical em uma partitura; o segundo significaria que ao intérprete é legado um nível de liberdade para remodelar o resultado sonoro” (COSTA, 2009, p. 21). Dentro dessa concepção podemos entender que o uso do acaso encontra-se no âmbito do planejamento e composição da obra musical (partitura), uma vez escrita a partitura não se diferenciaria de uma obra escrita sem elementos do acaso, ou seja, uma partitura que deve ser executada de maneira tradicional. No caso da indeterminação o compositor está legando ao intérprete liberdade de escolha que interfere diretamente na obra musical, de modo que, em si, a obra não está “fechada” numa concretização sonora única. Segundo Costa:

O conceito de indeterminação ou é inalcançável ou absolutamente abrangente. Só é possível considerar uma peça como indeterminada, do modo proposto no enunciado cageano, ou seja, como uma obra a qual não se sabe como vai soar, desconsiderando o trabalho ativo da ação performática sobre a proposta notacional original. A performance possui uma relação estreita com a forma final e tal fato independe da satisfação do desejo do autor por invariância. (COSTA, 2019, p. 118).

Pierre Boulez adota o termo *aleatório* para referir-se “à tendência de se liberar o intérprete para que este intervenha criativamente sobre a obra” (COSTA, 2009, p. 22), ou seja, legar elementos de indeterminação, tal qual na visão cageana, à obra musical. Sua visão diverge da de Cage, uma vez que Cage encoraja uma maior contribuição do intérprete no resultado final, interpretação da obra musical, enquanto “Boulez não admitia que a perda do controle sobre os resultados finais de uma obra, fosse utilizando métodos randômicos a priori, fosse liberando o intérprete a posteriori, pudesse ser usado em música em proveito da arte.” (COSTA, 2009, p. 22). Independente de maior ou menor abertura em relação à liberdade concedida ao intérprete, os compositores muitas vezes têm elementos que consideram essenciais para a realização de suas obras, abordaremos tal questão agora ao tratarmos de *Estratégias de invariância*.

Estratégias de invariância

De maneira simples, podemos estabelecer que o termo invariância remete aos elementos que não mudam a cada execução da obra musical, em outras palavras, “aquilo que, do ponto de vista do projeto composicional, deve ser repetido na obra a cada execução”

(COSTA, 2009, p. 44). Tais elementos requerem meios, ou estratégias, através dos quais é assegurada sua presença na concretização (execução) da peça musical. Esses meios, ou estratégias, têm importância vital uma vez que é através deles que o compositor garante que o essencial, que caracteriza aquela sua obra musical, esteja presente a cada execução da peça. Costa adota o termo Estratégias de invariância para se referir a tais estratégias ou meios, em suas palavras “tudo aquilo que, a cada apresentação da peça, deve, do ponto de vista do projeto composicional, levando-se em consideração todas as suas etapas, repetir-se de alguma maneira, requer o que chamo de estratégia de invariância” (COSTA, 2009, p. 48). Partindo desta colocação entendemos que uma obra engloba um conjunto de elementos, podendo ser mais ou menos invariáveis, e que é possível afirmar que, em vista de sua importância na caracterização da peça musical, os eventos invariantes seriam aquilo que singulariza a obra. A importância dos elementos invariantes em obras de caráter aberto é ressaltada por Costa:

Desse modo relocalamos o problema da “obra aberta”, buscando nesta não aquilo que varia ou se modifica, mas aquilo que não varia. O pressuposto é de que toda música está em constante movimento e acomodação morfológica e que o grande mistério seria justamente a sua invariância dentro de um ambiente de suposta liberdade interpretativa. (2019, p. 117).

Podemos notar que o uso criterioso de tais estratégias é de grande importância para que o compositor, ao trabalhar com uma obra aberta, assegure que sua obra sempre apresente os elementos que são considerados essenciais, segundo a visão do compositor. Podemos nos deparar com as denominações estrito e flexível ao tratarmos de elementos sonoros no âmbito de obras abertas, ou música indeterminada. Os elementos essenciais para a caracterização da obra são os estritos, enquanto os flexíveis referem-se aos elementos que podem, ou devem, variar a cada apresentação da peça musical. Em outras palavras:

Seriam estritos aqueles elementos do discurso musical cujo retorno na obra, a cada performance, é dado como certo considerando o projeto composicional; seriam, portanto, elementos vinculados a alguma estratégia de invariância clara presente na obra – soam (ou espera-se que soem) da mesma forma e no mesmo ponto específico toda vez que a peça for tocada; em outras palavras, haveria, nesse caso, uma relação imediata entre a proposta de notação ou instrução e o resultado sonoro. (COSTA, 2009, p. 50)

São objetos flexíveis aqueles que têm a sua remodelagem prevista ou mesmo exigida pelo esquema composicional. Aqui o resultado sonoro depende de decisões a posteriori que podem escapar ou não da intenção do autor. A relação entre partitura e resultado sonoro, pelo menos aparentemente, não é imediata. (COSTA, 2009, p. 50-51)

É válido destacar que pode ter toda uma gama entre as classificações estrito e flexível, semelhantemente aos vários tons de cinza possíveis entre as cores preto e branco. Desta maneira os elementos, ou objetos, musicais não precisam ser totalmente estritos ou totalmente flexíveis, podendo assumir grande variedade de gradações possíveis. Decorrente destas gradações é possível afirmar que é possível particularizar as estratégias de invariância para os diversos objetos musicais, assim como afirmado por Costa: “cada objeto pode ser considerado mais ou menos essencial e motivar a elaboração de sua própria estratégia de invariância” (2009, p. 65).

Análises de exemplos musicais

Através da análise de exemplos da literatura musical são ilustradas diferentes abordagens em relação à forma musical, assim como ao uso de elementos do acaso e/ou indeterminação em música. Inicialmente é analisada a sarabanda em mi maior de autoria do compositor Johann Kuhnau, presente em sua obra *Neüer Clavier-Ubung* (1689. p.16). Tal obra irá servir-nos como um exemplo de peça estruturada numa forma de caráter fechado, e, também, não contendo elementos de acaso ou indeterminação.

Tal ilustração é apresentada como ponto de partida, a partir do qual os demais exemplos podem traçar uma comparação com uma peça considerada mais tradicional. Trata-se, a peça de Kuhnau, de uma composição tonal que está estruturada em duas partes, ou seja, em forma binária. Cada parte, ou seção, contém duas frases musicais. A tonalidade da obra é Mi maior, na seção “A” temos a primeira frase no tom principal e a segunda no tom da dominante, a seção “B” inicia na dominante mas se direciona para Fá# menor, relativo da subdominante, e termina com uma frase no tom principal.

Na Figura 1 encontra-se a partitura analisada da peça, com indicações quanto aos centros tonais e cadências por cima da partitura e análise dos acordes em graus romanos abaixo da partitura. O caminho Tom principal – Dominante – Retorno passando pela subdominante – Tom principal é comum, a passagem pela subdominante funciona como elemento para reestabelecer o equilíbrio no tom principal. Pode-se notar que determinadas alturas sonoras têm caráter essencial na construção da narrativa tonal, em particular a altura Lá# que direciona para dominante (compassos 6, 7 e mais adiante no compasso 10), o retorno ao Lá bequadro (compasso 10) seguido pela altura Ré bequadro (compasso 11, tendo especial destaque como nota mais aguda da frase musical, sendo brevemente reforçada no compasso 14) que é responsável pelo reequilíbrio tonal ao compensar a ida à dominante, através dos Lá#s anteriores, passando brevemente pela subdominante.

Interessa-nos prioritariamente observar que, na obra, temos uma forma fechada (no caso, em forma binária) e que não há elementos característicos de acaso e/ou indeterminação no âmbito de discussão do presente trabalho. Percebemos que cada parte, e cada frase dentro das partes, têm função importante na construção da narrativa, estando relacionadas umas as outras de forma a concordar com a teoria das funções formais propostas por Caplin, tal qual uma temporalidade tradicional (antes e depois).

O próximo exemplo analisado é o “jogo de dados”, composição interativa atribuída a Mozart. A partitura acompanha uma página de apresentação e instruções, nas quais é exposto que a mesma foi feita para que o executante possa compor sem o mínimo conhecimento de música, apenas jogando um certo número de vezes dois dados.

A “partitura” apresenta uma tabela e 176 compassos, dos quais alguns serão utilizados para construir a música. Os compassos são selecionados de acordo com os resultados dos números sorteados pelos dados, em concordâncias com a tabela fornecida (Mozart, 1793). A mesma, a tabela, encontra-se ilustrada na Figura 2.

Exemplo 1: Sarabanda em Mi maior⁷

Sarabande

Johann Kuhnau

A E CAI

E: I ii7 V7 I

B: I ii V I ii7 V7 I

B F#m CAI

I V6 F#m: i6 viio7 i

E CAP

E: V I V7/IV IV V I

Fonte: Editoração e análise própria, a partir da partitura original presente em *Neüer Clavier-Ubung* (1689)⁸.

⁷ Link para escutar no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=oOCMCYI0gFI>. (Acesso em: 16/07/2020)

⁸ Disponível em: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/23/IMSLP273679-PMLP-444279-Ne%C3%Bcer_Clavier-Ubung_Erster_Theil.pdf. Acesso em: 16/07/2020.

Figura 2: Tabela do jogo de dados de Mozart

		A	B	C	D	E	F	G	H
Erster Theil. Premiere Partie.	2	96	92	141	41	104	122	11	30
	3	232	6	128	62	146	46	134	81
	4	69	95	158	15	153	55	110	24
	5	40	17	113	85	161	2	159	100
	6	148	74	163	45	80	97	36	107
	7	104	157	27	167	154	68	118	91
	8	152	60	171	53	99	133	91	157
	9	119	54	114	50	140	66	169	94
	10	98	142	42	156	75	129	62	123
	11	3	87	165	61	135	47	147	33
	12	54	130	10	103	28	57	106	5

		A	B	C	D	E	F	G	H
Zweiter Theil. Seconde Partie.	2	70	141	26	9	112	49	109	14
	3	117	39	126	56	174	18	116	83
	4	66	139	15	132	73	58	145	79
	5	90	176	7	34	67	160	52	170
	6	25	143	64	125	76	136	1	93
	7	138	71	130	29	101	162	23	141
	8	16	155	47	175	43	168	89	172
	9	120	64	45	166	51	115	72	111
	10	65	77	19	82	137	38	149	8
	11	102	4	31	164	144	59	173	78
	12	35	20	108	92	12	124	44	131

Fonte: Ilustração extraída de *Musikalisches Würfelspiel* (Mozart, 1793)⁹

A tabela deve ser aplicada na construção de uma peça estruturada em duas partes, cada parte contendo oito compassos, representados na tabela pelas colunas com letras de “A” a “H”. As linhas, com números de 2 a 12, representam as possibilidades de soma dos dados, 2 sendo o menor possível, soma de 1 e 1, e 12 o maior, soma de 6 e 6. O executante deve atirar dois dados, de seis lados, e somar os resultados, então utilizar o número obtido pela soma para determinar qual compasso, dos 176 apresentados, deve ser escrito naquele local específico, compasso da composição. Por exemplo, vamos imaginar que dois dados são arremessados e apresentam resultados 4 e 3, somamos os números e obtemos o total de 7, em seguida vamos na tabela de Mozart e vemos a coluna “A” da primeira parte, que deve ser o primeiro compasso da nossa peça. O resultado indicado na coluna “A”, da primeira parte, na linha 7, é 104. O mesmo procedimento deve ser repetido até a coluna “H” da segunda parte, completando os 16 compassos da peça musical.

Vale salientar que o número de possibilidades da composição completa é imenso, temos para cada compasso 11 diferentes resultados possíveis, de 2 a 12, e 16 compassos ao total na peça musical. A título de ilustração podemos notar que temos 11 possibilidades distintas para apenas um compasso, para dois compassos temos onze vezes onze possibilidades de combinações, 112, resultando em 121 diferentes possíveis combinações, para três compassos temos 113, resultando 1331 possíveis combinações, etc. Seguindo o mesmo raciocínio até o ponto aonde temos a peça musical completa, com seus dezesseis compassos, temos 1116 possíveis diferentes combinações, e, consequentemente, resultados finais.

⁹ Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Musikalisches_W%C3%BCrfelspiel,_K.516f_\(Mozart,_Wolfgang_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Musikalisches_W%C3%BCrfelspiel,_K.516f_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus)). Acesso em: 28/06/2020.

Considerando o raciocínio exposto, as 1116 possíveis combinações, ou, escrito de outra maneira, as 45.949.729.863.572.161, aproximadamente 46 quadrilhões, possibilidades de combinações de resultados diferentes, praticamente garantem que a cada vez que se “joguem” os dados para montar uma versão da composição, o resultado seja novo em cada uma dessas vezes. Para fins de demonstração, está ilustrada na Figura 3 uma realização obtida através do jogo de dados.

Figura 3: Uma realização do jogo de dados¹⁰

The musical score is presented in three systems. The first system is for Piano (Piano) and is marked *mp*. It features a treble clef with a 3/8 time signature. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with chords and single notes. The second system, labeled 'Pno.', begins at measure 7 and includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The third system, also labeled 'Pno.', starts at measure 13 and concludes the piece with a double bar line.

Fonte: Elaboração própria.

A maneira pela qual Mozart tem controle do resultado final, ou, colocado de outra maneira, sua estratégia de invariância, parece ser através do controle da harmônia. Trata-se de uma composição tonal, em Dó maior.

Todos os compassos listados como possibilidade para iniciar – compasso 1 – e finalizar – compasso 16 – a peça são o acorde da tônica no estado fundamental, alguns deles contendo notas melódicas enquanto outros apenas as notas do acorde. Percebemos também que, no caso das opções possíveis para o final da peça, há repetição literal de alguns compassos, mesmo que com numeração diferente. Em outras palavras, alguns compassos com numeração diferente são, na prática, exatamente os mesmos. Nas opções para o compasso 8, por exemplo, percebemos também a repetição de opções com numerações diferentes. Neste caso – compasso 8 – Mozart escreve duas linhas sobrepostas com números 1 e 2, escritos na nossa realização como casa 1 e casa 2. Na casa 1 a harmônia é V7(G7), utilizando Fá bequadrado para retornar ao I(C) do compasso 1. Na segunda casa é utilizada a nota Fá sustenido, tonalizando a região de Sol maior (tom da dominante) para seguir à segunda parte da música. Neste exemplo podemos classificar a forma como “fechada”, visto que, apesar de adotar elementos interativos, assim como certo grau de indeterminação, tais

¹⁰ Link para escutar no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=lp-4J9Oaiwo> (Acesso em: 28/06/2020)

elementos não interferem na forma da composição em si – Binária, cada parte contendo oito compassos e tendo dupla exposição (ritornelos) – e sim no conteúdo exposto em cada compasso dentro desta forma.

O próximo exemplo ao qual recorreremos é a composição Alcázar III, com autoria de Peter Tod Lewis. Lewis (1972) inicia orientando em relação à instrumentação, pede um mínimo de quatro instrumentos de altura definida, e máximo de orquestra completa, resalta que instrumentos transpositores podem tocar como “escrito”. Suas instruções iniciam com uma citação de Alice no País das Maravilhas, que diz “Comece no início, vá para o final, e então pare”, em seguida pede que o(s) músico(s) não vire(m) a página até o regente dar o sinal, que também significa o início da peça. Segue informando que a partitura é um labirinto, cuja entrada está na parte inferior direita. Os músicos devem ir percorrendo o labirinto e tocando as alturas sonoras “encontradas” pelo caminho, em qualquer oitava. As alturas são escritas através de cifras. Cada executante pode ir explorando os caminhos em sua própria velocidade, e pelas rotas que escolher, de maneira que cada execução da peça tende a ser única. Da partitura de Lewis podemos reproduzir uma captura de tela, feita de vídeo de acesso público postado no Youtube, com objetivo de ilustrar um recorte de sua partitura gráfica em formato de labirinto. (Figura 4)

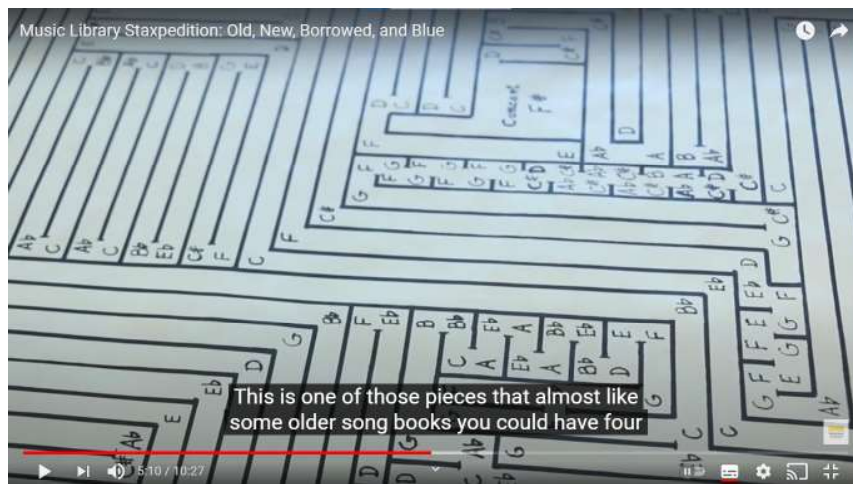
Alguns elementos, tal como inseridos na partitura e/ou descritos nas instruções pelo compositor, apresentam-se como elementos fixos, ou estritos se recorreremos à denominações expostas anteriormente ao tratarmos de música indeterminada. As sequências de alturas ao longo dos caminhos, a dinâmica pedida, “tão suave quanto possível”, e a sustentação da nota final (Fá#), com diminuendo, por volta de 5 segundos, são exemplos de tais elementos. Podemos considerar tais elementos como estratégias de invariâncias empregadas por Lewis.

De acordo com conceitos expostos, é possível classificar a peça, Alcázar III, como tendo uma forma “aberta”, visto que não existe um padrão formal bem estabelecido. Aqui a forma acaba resultando da interação entre diversas interpretações possíveis dos músicos, tendo forte tendência de ser nova a cada execução.

Considerações finais

O presente artigo buscou introduzir conceitos acerca de forma musical e do uso de elementos de acaso e indeterminação em música, passando também por questões referentes a formas “fechadas” e “abertas” e, também, das estratégias de invariância. Complementarmente foram trazidas análises musicais almejando a ilustração prática dos conceitos trazidos pelo texto.

Tal trabalho, almejando ter caráter introdutório, foi elaborado no intuito de, através dos conteúdos e casos particulares citados, preencher um pouco da lacuna percebida e citada na introdução deste presente trabalho. A lacuna refere-se ao pouco conhecimento, ou distanciamento, de parte das diversas linguagens musicais dos séculos XX e XXI por parcela significativa dos estudantes de música no contexto de escolas especializadas, assim como, também, estudantes de música no geral. É notório que o exposto através deste artigo é apenas uma pequena parcela de um vasto, e diverso, campo que são as linguagens musicais dos séculos XX e XXI. Considerando a afirmação anterior, é expectativa deste artigo incentivar o interesse, e pesquisa, por outros trabalhos que contribuam com o enriquecimento do conhecimento sobre esse campo tão vasto e diverso.

Figura 4: Um recorte da partitura de Lewis.

Fonte: Captura de tela (05:10) de vídeo público no Youtube¹¹.

Referências

- APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. 2.ed. Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. 1969.
- CAPLIN, William E. *What are formal functions?: Musical form, forms & formenlehre*. Editado por Pieter Bergé. 2.ed. Leuven University Press. 2010. p.21-40.
- COSTA, Valério Fiel da. Análise morfológica a partir da performance no projeto artesanato furioso. *A Experiência Musical: Perspectivas teóricas*. Salvador: TeMA, 2019. P.110-121.
- Disponível em: https://www.academia.edu/40424822/COSTA_analise_morfol%C3%B3gica_a_partir_da_performance_no_projeto_artesanato_furioso. Acesso em: 08/07/2020.
- COSTA, Valério Fiel da. Considerações Sobre a Forma em peças de Caráter Aberto de Cage e Stockhausen. *XXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Uberlândia, 2011.
- Disponível em: https://www.academia.edu/36267529/Considera%C3%A7%C3%B5es_Sobre_a_Forma_em_pe%C3%A7as_de_Car%C3%A1ter_Aberto_de_Cage_e_Stockhausen. Acesso em: 23/06/2020.
- COSTA, Valério Fiel da. *Da indeterminação à invariância: Considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto*. Tese (doutorado em música). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284681>. Acesso em: 08/07/2020.

¹¹ Music Library Staxpedition: Old, New, Borrowed, and Blue. Captura em 05:10. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=buVmOkoAokE>. Acesso em: 08/10/2020.

- DUDEQUE, Norton. Forma musical como processo. *I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música – XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO*. Rio de Janeiro, 2010. p.99-112. Disponível em: https://www.academia.edu/367987/FORMA_MUSICAL_COMO_PROCESSO. Acesso em: 05/07/2020.
- KUHNAU, J. *Neüer Clavier-Ubung*. 1689. 1 partitura. Disponível em: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/23/IMSLP273679-PMLP444279-Ne%C3%BCer_Clavier-Ubung_Erster_Theil.pdf. Acesso em: 16/07/2020.
- LEWIS, Peter Tod. *Alcázar III*. 1972. 1 partitura.
- MOZART, Wolfgang Amadeus. **Musikalisches Würfelspiel**. Bonn: N. Simrock, n.d., 1793. 1 partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Musikalisches_W%C3%BCrfelspiel,_K.516f_\(Mozart,_Wolfgang_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Musikalisches_W%C3%BCrfelspiel,_K.516f_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus)). Acesso em: 28/06/2020.
- Music Library Staxpedition: Old, New, Borrowed, and Blue. In: **Special Collections & Archives, U Iowa Libraries** (Canal do Youtube). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=buVmOkoAokE>. Acesso em: 08/10/2020.
- ROSSETTI, Danilo; FERRAZ, Silvio. Forma musical como um processo: do isomorfismo ao heteromorfismo. **Opus**, v.22, n.1, p.59-96, 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/26601853/Forma_como_processo_do_isomorfismo_ao_heteromorfismo. Acesso em: 09/09/2020.
- ROSSETTI, Danilo. O tempo e sua reflexão a partir da obra de Iannis Xenakis. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/14541006/O_tempo_e_sua_reflex%C3%A3o_a_partir_da_obra_de_Iannis_Xenakis. Acesso em: 10/09/2020.
- SANTOS, Jorge L. Forma momento e descontinuidade temporal em Chronochromie de Olivier Messiaen. XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Campinas, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/34438342/Forma_momento_e_descontinuidade_temporal_em_Chronochromie_de_Olivier_Messiaen_XXVII_Congresso_da_Associa%C3%A7%C3%A3o_Nacional_de_Pesquisa_e_P%C3%B3s-Gradua%C3%A7%C3%A3o_em_M%C3%BCsica_2017. Acesso em: 15/07/2020.
- SANTOS, Jorge L.; FERRAZ, Silvio. Três experiências da Forma Momento: um modelo formal do agora. *4º encontro internacional de teoria e análise musical*. São Paulo, 2017. p.347-360. Disponível em: https://www.academia.edu/33440246/Tr%C3%AAs_experi%C3%Aancias_da_Forma_Momento_um_modelo_formal_do_agora. Acesso em: 15/07/2020.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução de Eduardo Seincman – 3.ed. 3. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- SPRING, Glenn; HUTCHESON, Jere. *Musical form and analysis: time, pattern, proportion*. Waveland Press, Inc. 2013.

Tempo e expectativa em música popular: duas obras, duas origens

Ataulba J. A. de Meirelles

Resumo: O presente artigo aborda o processo composicional utilizado na canção *Fé na Santa Sagrada Escritura*, de Xangai (Eugênio Avelino) e Antônio Carlos M. Pinto, e na música instrumental *Franca-mente #2*, de Ataulba Meirelles. A primeira, música regionalista vinda da cultura popular; a segunda, vinda do *fusion*, numa mistura do *jazz* com a música popular brasileira; ambas concebidas na segunda metade do século XX. A abordagem dá enfoque a expectativas decorrentes de irregularidades na métrica e nos padrões de compasso. Apesar de ambas as composições apresentarem irregularidades temporais, as origens desses processos vêm de fontes distintas: uma da cultura popular, outra da academia. Iniciamos com uma explanação sobre a questão do tempo na música, para em seguida tecer uma análise abordando esse aspecto nas obras supracitadas.

Palavras-chave: tempo em música, expectativa em música, polimetria, .

Time and expectation in popular music: two works, two origins

Abstract: The present article deals with the compositional process used in the song *Fé na Santa Sagrada Escritura*, from Xangai (Eugênio Avelino) and Antônio Carlos M. Pinto, and in the instrumental music *Franca-mente # 2*, by Ataulba Meirelles. the first, regionalist work coming from popular culture; the second, coming from fusion, in a mixture of jazz and Brazilian popular music; both conceived in the second half of the twentieth century. The approach focuses on expectations arising from irregularities in metrics and time signatures. Although both compositions present temporal irregularities, the origins of these processes come from different sources: one from popular culture, another from the academy. We begin with an explanation on the question of time in music, and then weave an analysis addressing this aspect in the works mentioned above.

Keywords: time in music, expectation in music, polymetry,

Tiempo y expectativa en la música popular: dos obras, dos orígenes

Resumen: Este artículo aborda el proceso compositivo utilizado en la canción *Fé na Santa Sagrada*, de Shanghai (Eugênio Avelino) y Antônio Carlos M. Pinto, y en la música instrumental *Franamente # 2*, de Ataulba Meirelles. La primera, música regionalista de la cultura popular; el segundo, proveniente de la fusión, en una mezcla de jazz y música popular brasileña; ambos concebidos en la segunda mitad del siglo XX. El enfoque se centra en las expectativas que surgen de las irregularidades en las métricas y las firmas de tiempo. Si bien ambas composiciones presentan irregularidades temporales, los orígenes de estos procesos provienen de distintas fuentes: una de la cultura popular, la otra de la academia. Comenzamos con una explicación sobre el tema del tiempo en la música, para luego tejer un análisis que aborda este aspecto en las obras mencionadas.

Palabras clave: tiempo en la música, expectativa en la música, polimetría,

Recebido: 2021-08-30 | Aprovado: 2021-12-22

1. Introdução

A música popular com seus métodos predominantemente empíricos, surpreende a todo instante com ousadias inusitadas, nos brindando frequentemente com soluções musicais por demais fluentes e “orgânicas”. Quando saímos da seara da “música comercial”, encontramos nichos específicos em meio à música regional, ao rock progressivo, à música instrumental e ao *fusion*, dentre outros, que nos trazem admiráveis experimentações no campo da métrica e nos padrões de compasso. Tais irregularidades ora no trato do tempo, alturas ou em outros aspectos da composição, geralmente são típicas de uma cultura própria, seja do estilo específico da obra ou de caráter antropológico e social. Devemos ser cuidadosos ao “formatar” para análise, algumas obras de estilos populares como a música regionalista por exemplo. Ao grafá-las, trazendo-as para o universo da música teórica, nossas ferramentas podem ser pouco apropriadas para esse fim. Veja o que diz Margareth Milani:

O compositor Ernst Widmer chama a atenção para o fato de que práticas modais populares quando grafadas perdem parte de sua originalidade, quando as impurezas de alturas são “corrigidas”, assim como possíveis oscilações ou irregularidades métricas. (MILANI, 2008, p.106)

Muitas vezes, grafar os pulsos e divisões métricas de algumas obras regionalistas é tarefa de fato complexa. Alguns autores sugerem que o tempo é o elemento mais importante em música, e enquanto outros tipos de arte se manifestam no espaço, a música é a arte no tempo (LANGER, 1980). Susanne Langer diz ainda que o tempo é o componente mais significativo da música e o meio de comunicação dessa arte com o espírito humano.

O tempo musical – diferente do tempo medido – depende unicamente do fator cognitivo; por isso a importância de seu estudo e do entendimento de como os compositores o manipulam. A audição de uma obra pode nos fazer perceber o tempo de forma diferente do “tempo do relógio”. Kramer (1988) define a percepção do tempo musical como linear ou não-linear. O tempo linear, segundo Kramer, é aquele onde o fluxo musical é direcional e progressivo, fruto de causalidade, isso é, depende de um fator inicial enquanto torna-se a causa do que está por vir. Já o tempo não-linear, é aquele onde o fluxo musical segue uma regra estática que avança por toda a obra ou segmento musical de forma pouco gestual, sem mudanças significativas ou dependências de eventos anteriores. Veja o que diz Kramer:

Vamos identificar a linearidade como a determinação de algumas características da música de acordo com as implicações que surgem de eventos anteriores da peça. Assim, a linearidade é processiva. Não-linearidade, por outro lado, é não-processiva. É a determinação de algumas características da música de acordo com as implicações que surgem dos princípios ou tendências que regem toda uma peça ou seção. Vamos também definir o tempo linear como o continuum temporal criado por uma sucessão de eventos em que eventos anteriores implicam posteriores e posteriores são consequências dos anteriores. Tempo não-linear é o contínuo temporal que resulta dos princípios que governam permanentemente uma seção ou peça. (KRAMER, 1988, p. 20)

Definições reiteradas por Amaro (2015) de forma ainda mais clara, veja em seguida:

No tempo linear os materiais musicais guardam uma intensa relação de cau-

salidade, de modo que o fluxo musical pode ser entendido como um processo direcional e evolutivo de uma ideia inicial. Essa perspectiva guarda fortes relações com a criação de expectativa, dialogando, portanto, com a tradição da música tonal. Mais que isso, o tempo linear se aproxima do pensamento predominante da cultura ocidental que concebe o tempo, de uma maneira geral, nas relações entre o binômio passado e futuro, [...] Enquanto o princípio da linearidade está no fluxo constante, uma situação de não-linearidade tende a não se desenvolver, a não mudar. No tempo não-linear os eventos musicais não guardam relações causais, manifestam-se como resultado de princípios pré-estabelecidos que governam uma obra ou determinado trecho dela. (AMARO, 2015, p. 23, 24)

Processos compositivos baseados no tratamento clássico do sistema tonal que operam através de seu ciclo de quintas e consequentes progressões harmônicas, são representantes claros do tempo linear; o que nos leva a deduzir que a natureza temporal de uma obra não deve ser definida apenas pelo pulso, métrica ou ritmo, mas pela conjunção dos aspectos musicais. Muito embora o aspecto temporal seja, sem dúvida, um dos mais importantes nesse contexto.

A música popular, em sua maioria construída num ambiente tonal/modal, é sem dúvida, inclinada a um discurso linear; enquanto a música de tradição oral, ao contrário, habitualmente é cíclica. Em meio à música popular, quando a irregularidade do pulso e da métrica dos compassos nos chamam a atenção, esses, como elementos que geram ‘surpresa’, podem confirmar o caráter linear da composição, desde que tais ‘surpresas’ se apresentem num contexto progressivo. Veja o que Kramer diz a esse respeito:

Surpresas – eventos que são realmente inesperados e não preparados – existem na música tonal, no entanto. A surpresa é frequentemente um produto do pensamento linear. Por um evento ser inesperado sugere-se que implicações foram estabelecidas. (KRAMER, 1988, p.29)

Alguns compositores ‘populares’ tratam o tempo de forma complexa, alternando padrões de acentos ou utilizando superposição de diferentes métricas. Não nos referimos simplesmente a compassos alternados, mas a variações complexas na métrica, criando uma expectativa imprevisível para o ouvinte. O nível de dificuldade na escuta de um padrão rítmico pode ser avaliado pela previsão de um pulso periódico (RAMOS, ELIAS, 2013). No caso da imprevisibilidade, há uma expectativa pelo desconhecido, gerando interesse na audição.

2. Música Popular e complexidade

Há indícios que a partir de meados do Século XX, a música popular urbana venha sendo suprida cada vez mais por compositores com experiência acadêmica, com um olhar repleto de práticas próprias da música de concerto contemporânea. Com uma visão estrutural mais ampla, certamente passaram a elaborar seus projetos composicionais num ambiente mais “cartesiano” que o costumeiramente utilizado na música popular. Há uma grande chance desse processo ter gerado inúmeras obras notadamente muito cerebrais, afastando-se em essência desse tipo de música. Em contrapartida, alguns desses compositores – de certeza com mais vivência na esfera da música popular – lograram grandes êxitos na criação de obras com estruturas lógicas mais complexas – “*pero sin perder la ternura jamás*”

→, preservando a essência, a fluidez e organicismo típicos da música popular.

De outra forma, alguns compositores de estilo regionalista, com pouco ou nenhum conhecimento acadêmico sobre música, praticam desde sempre as mesmas irregularidades temporais em suas composições, baseados quase somente na vivência diária da sua própria cultura popular.

Nossa pesquisa trata de dois exemplos contrastantes quanto a suas origens, mas convergentes quanto a seus resultados; um vindo da cultura popular, outro da música urbana.

3. Fé na Santa Sagrada Escritura

Xangai (Eugênio Avelino), nascido em 1948 na cidade de Itapebi, no sul da Bahia, faz parte de um grupo seletivo de “regionalistas” de onde podemos citar Elomar (Elomar Figueira de Mello) e Vital Farias, dentre outros. Estes, com suas “cantorias” mantêm viva a cultura do trovador medieval, aquele que trazia notícias verídicas ou “floreadas” de outras paragens através de seus versos, na Europa do século XIII. O Brasil, com sua vasta extensão territorial, sempre abrigou em seu interior uma grande quantidade de culturas regionais diferenciadas em redutos isolados, onde até há algumas décadas rareavam notícias e hábitos vindos das grandes cidades. Isso veio a promover nessas regiões, o desenvolvimento de uma cultura própria, sólida e peculiar, sem a intervenção de maneirismos alheios.

Fé na Santa Sagrada Escritura, de Xangai e Antonio Carlos M. Pinto, na interpretação e concepção de Xangai, ganha uma ‘cor’ particularmente original e rica em signos trovadorescos, numa narração poético/musical muito apropriada à descrição do tema a que se propõe.

Os versos dessa obra tratam da “peleja” de um peregrino religioso no sertão nordestino, vivendo de forma dura e pregando de porta em porta. A poética revela a tensão da vida de peregrino, para em seguida vir com o alívio trazido por ele às “almas necessitadas”. Essa direcionalidade (tensão/relaxamento) pode ser subliminarmente percebida no refrão como esclareceremos mais à frente.

A parte A da composição apresenta uma melodia com irregularidades métricas, denunciadas pelos acentos assimétricos, certamente sugeridos pelos versos metricamente desproporcionais. Isso vem acarretar, inevitavelmente, descontinuidade nos padrões de compasso como mostra a Figura 1:

Figura 1: Refrão de Fé na Santa Sagrada Escritura

Fé na San - ta Sa - gra - da es - cri - tu - ra

O verso “Fé na Santa Sagrada Escritura” cabe perfeitamente num compasso alternado 5/4 (2+3), para em seguida, apresentar um 4/4 com metade do compasso em pausa. Todo o refrão poderia ter sido construído em 4/4 caso o compositor assim o quisesse, mas Xangai optou – provavelmente de forma intuitiva – por seguir os acentos métricos do início do verso, “Fé na Santa Sagrada escri...”; criando, a partir desses acentos naturais, um *grouping* (KRAMER, 1988), escrito em 5/4 (2+3). Essa utilização dos acentos baseados na métrica dos versos, confere à obra sua característica mais notável. A ordem dos compassos, 5/4 (2+3) e 4/4, no refrão, promove uma desaceleração da métrica (2+3+4) (figura 1), onde o início “Fé na Santa...” se dá no grupo de 2 pulsos (2/4), mais rápido e tenso; “Sagrada Escri...” no grupo de 3 pulsos (3/4), com tensão mediana; e “...tura” + silêncio no grupo de 4 pulsos (4/4), com afrouxamento da tensão. Isso pode ser notado também, na ampliação da duração das notas de cada trecho. O início (grupo de 2 pulsos) com colcheias; o trecho intermediário (grupo de 3 pulsos) com quí尔特as de semínimas; e finalmente (grupo de 4 pulsos) com semínimas simples seguidas de pausa; portanto há aqui também uma desaceleração de durações. Após a inquietação inicial da vida de peregrino, o relaxamento trazido por ele aos “fiéis”: Uma meta composicional.

No refrão da obra em estudo há certa ousadia por parte do compositor ao apresentar a manipulação do tempo de uma forma tão atípica, já que a grande maioria das canções apresenta seus refrões livres de irregularidades que possam vir a perturbar a compreensibilidade dos mesmos, tornando-se a zona onde o ouvinte ancora sua memória emocional. No caso em estudo, o tratamento rítmico e de durações baseados na métrica dos versos é tão bem estruturado que soa espontâneo e orgânico, tornando o trecho marcante e de fácil assimilação como se apresentam habitualmente os refrões.

O restante da parte A, se mostra igualmente irregular com relação à métrica, como mostra a figura 2:

Figura 2: Parte A de Fé na Santa Sagrada Escritura

A

4 Fé na San-ta Sa-gra-da es-cri-tu-ra ma-te a-mar-go e ra-pa-

du-ra a-lam-bi-que pau-a pi-que car-ne se-ca ca-ma

6 du-ra lom-bo e tom-bo com far-tu-ra e

Nesse trecho – iniciado com o refrão – a métrica irregular estimula uma audição atenta e alerta. Apesar de se encontrar em meio a padrões de compasso bem variados, a melodia segue de forma fluente e orgânica. Aqui, a irregularidade rítmica motivada pela métrica dos versos é que traz mérito ao trecho gerando especial expectativa na audição, pois o contorno melódico e a progressão harmônica do segmento após o refrão, são repetitivos

e monótonos. Neste trecho (após o refrão) a harmonia apresenta uma sucessão cíclica dos acordes de Si menor e Fá sustenido menor, enfatizando por repetição as notas Si e Fá sustenido, fundamentais dos acordes. Esse aspecto simplista facilita sobremaneira a absorção da métrica irregular, já que não concorre em complexidade com a mesma.

Quanto maior a incerteza do ouvinte a respeito da direcionalidade na audição de uma obra, maior a tensão na escuta. Essa incerteza pode se dar pela ignorância do ouvinte com relação àquele tipo específico de música, aquela cultura ou estilo artístico, ou mesmo como uma reação emocional ao já conhecido (RAMOS, ELIAS, 2013). Nesse contexto a irregularidade nos padrões de compasso geralmente nos direciona a algum nível de tensão por não ser uma prática corriqueira em nossa cultura ocidental tonal. Entre os compositores ocidentais, a tensão e seu relaxamento têm sido os elementos mais utilizados na manutenção da escuta.

As metas composicionais no tonalismo têm se baseado principalmente na construção de tensões, para em seguida solucioná-las. Isso está presente em toda a história da arte ocidental, particularmente nas artes temporais. Se no tonalismo isso fica patente principalmente no uso de progressões harmônicas, no pós-tonalismo isso se dá através da manipulação de vários outros aspectos, dentre eles, a irregularidade rítmica. Esse direcionamento cria uma expectativa que estimula a percepção de um tempo linear na audição.

Por outro lado, graus elevados de familiaridade podem gerar baixo nível de complexidade na escuta, acarretando perda de interesse na audição caso isso transcorra por um longo período de tempo (RAMOS, ELIAS, 2013). Essa expectativa gerada pela familiaridade conduz o ouvinte à percepção de um tempo não-linear. Em nossa música ocidental, é corrente a criação de estruturas composicionais com segmentos mais lineares e outros menos lineares, resultando num desejável equilíbrio de expectativas.

Na obra analisada, a parte B, ao contrário da A, apresenta um padrão de compassos estável em 4/4, criando uma atmosfera de relaxamento auditivo, dessa vez com a expectativa de um fluxo contínuo e sem surpresas, a tempo, sugerido num verso dessa passagem: “canto aliviador”. Veja a figura 3.

Figura 3: Parte B de Fé na Santa Sagrada Escritura

B

Ô de ca - sa com li - cen - ça eu sou um mer - ca - dor

tro - co o ví - cio pe - la cren - ça tro - co o ó - dio pe - lo a - mor

tro - co o me - do por co - ra - gem can - to a - li - via - dor

chá pra tu - do e pra tris - te - za cha - pa - da no de - sa - mor

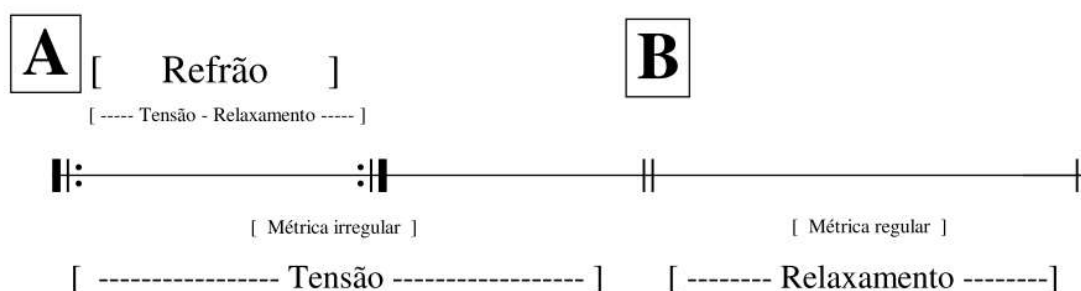
Enquanto os versos da parte A tratam do martírio do peregrino, os versos da B tratam do alívio às dores dos “mortais”, como podem ver na figura 3. É importante frisar que sempre há expectativa. Mesmo no caso da parte B como um trecho estável ritmicamente, o esperado é que não haja alterações rítmicas bruscas, portanto, uma expectativa.

O tipo de expectativa criada na parte B resulta numa percepção mais própria a um tempo não-linear, revelando uma abordagem mais conservadora e sem sobressaltos, por isso propensa à estabilidade e moderação. Nesse caso, o aspecto rítmico é um poderoso gerador de expectativas em música. Referências baseadas no tempo podem criar facilmente tensão e relaxamento, gerando ansiedade ou descanso na perspectiva dos eventos futuros daquela audição. São expectativas que podem abreviar ou dilatar a percepção do tempo, fixar a atenção ou criar dispersão durante a apreciação de uma obra. Veja o que dizem Ramos e Elias:

[...]os seres humanos estabelecem referências temporais com o intuito de fixar processos de atenção. Tais referências atuam na mediação entre a atenção analítica (consciência de detalhes locais) e a atenção para eventos futuros (consciência de processos globais e metas). A interação existente entre este pulso interno e eventos regulares externos (ambiente) define o processamento de características dos estímulos percebidos. (RAMOS, ELIAS, 2013, P. 91)

Como vimos, a parte A da composição expressa tensão e martírio, enquanto a seguinte, B, relaxamento e alívio. Essa meta composicional (tensão > relaxamento) é também sintetizada no refrão como um microcosmo da obra. Veja a figura 4.

Figura 4: Metas de Fé na Santa Sagrada Escritura



A métrica irregular propicia a noção de tempo linear por criar mais facilmente, condições que favorecem a direcionalidade. Desde que não seja utilizada de forma abusiva e repetitiva, facilita a criação de gestos direcionados a metas composicionais.

4. Francamente #2

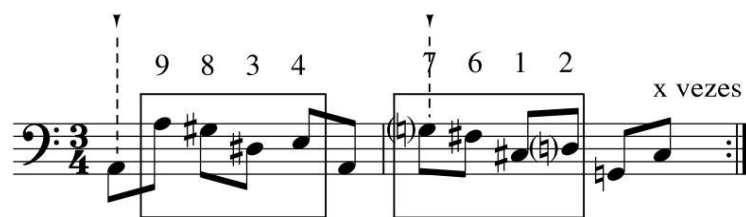
Por outro lado, um exemplo tirado do meu próprio trabalho como compositor pode ilustrar um outro viés da manipulação do tempo em música popular, dessa vez com suas bases vindas da academia, e não da cultura popular.

Nasci em Salvador, na Bahia, e desde meados dos anos 1970 travo contato com o jazz e a MPB, compondo, arranjando e acompanhando artistas, como baixista. No início da década de 1980 ingressei no curso de Composição e Regência da UFBA, me deparando com um novo universo no tratamento compositivo. Estudei com três gerações de professo-

res, dentre eles Ernst Widmer, Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira, Paulo Costa Lima, Agnaldo Ribeiro e Wellington Gomes. Imediatamente reuni os novos conhecimentos em composição, à minha experiência com música instrumental vinda do *jazz*, agregando processos compositivos próprios da música contemporânea de concerto, à música popular. Dentre eles, o serialismo e manipulações do tempo como irregularidades métricas e superposição de compassos. Pois sob o ponto de vista da manipulação do tempo, analisaremos aqui a música instrumental *Francamente #2*, de minha autoria.

Na obra em análise, a linha do baixo é o centro de toda a estrutura composicional. Baseada numa série, estabelece centralidade em Lá e Sol, por repetição. Veja a figura 5:

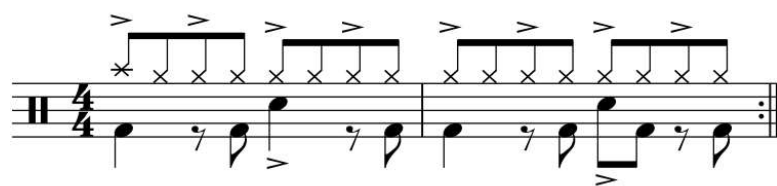
Figura 5: Linha do baixo em *Francamente #2*



O segmento ordenado (9,8,3,4) encontrado no primeiro compasso, é repetido transposto 1 tom abaixo no segundo (7,6,1,2), mas deslocado ritmicamente em sua posição no compasso, mantendo o mesmo contorno como mostra a figura 5. Esse deslocamento fraseológico executado de forma cíclica, acaba originando um *Grouping* “vivo” ritmicamente e gerando um *groove* singular que se ressalta quando executado em conjunto com com a bateria como veremos logo a seguir.

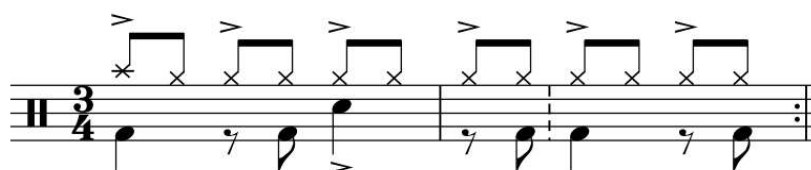
Apesar da parte A da composição ser ternária, utiliza um padrão rítmico de natureza quaternária na bateria, muito utilizado no estilo *fusion*. Veja como seria esse padrão em 4/4 caso o trecho fosse quaternário:

Figura 6: Padrão rítmico quaternário



Contudo a música em análise, por ser ternária, não poderia empregar o padrão visto na figura 6 assim como está escrito, então o utiliza de forma encurtada: um 3/4 sugerindo o padrão visto na figura acima, em 4/4, mas incompleto. Veja a figura 7:

Figura 7: Padrão rítmico ternário baseado no quaternário



Se atentarmos para o primeiro compasso do padrão quaternário da bateria (figura 6) veremos que ele se encontra por inteiro no padrão ternário da música, extrapolando o compasso $3/4$, como mostra a linha pontilhada da figura 7, mais a metade do mesmo em seguida, tornando-se um novo padrão com acentos deslocados em relação ao tempo forte do compasso. Esse desencontro de acentos entre o compasso ternário e a bateria quaternária, gera um *groove* singular como mostra a figura 8:

Figura 8: Baixo e Bateria – parte A de Francamente #2

Essa polimetria ou superposição de acentos métricos (MOREIRA, 2008), também será encontrada em outro momento da mesma composição. Num pequeno trecho da parte A da música, em $3/4$, surge uma célula rítmica típica do ijexá, executada por um agogô, em $2/4$, como mostram as linhas pontilhadas na figura 9 a seguir:

Figura 9: Superposição de compassos em Francamente #2

Tal polimetria, simultânea a outra superposição de compassos entre as linhas do baixo e da bateria – citada mais acima –, gera um *groove* momentâneo repleto de expectativas. Aqui há acentos em 4 níveis: acento do compasso 3/4, acento da bateria executando o padrão quaternário, acento do deslocamento do segmento melódico do baixo, e acento em 2/4 proveniente do ijexá executado pelo agogô. Veja a figura 10.

Figura 10: Superposição de acentos em Francamente #2

The figure displays a musical score for three instruments: Baixo (Bass), Agogô, and Bateria (Drums). Above the staves, four horizontal dotted lines indicate the placement of accents:

- Acento em 2/4 do agogô: Vertical dashed lines with downward-pointing arrows at the beginning of the second and fourth measures.
- Acento fraseológico do baixo: Vertical dashed lines with downward-pointing arrows at the beginning of the first and third measures.
- Acento quaternário da bateria: Vertical dashed lines with downward-pointing arrows at the beginning of the first, second, third, and fourth measures.
- Acento do compasso 3/4: Vertical dashed lines with downward-pointing arrows at the beginning of the first and third measures.

The Baixo staff is in 3/4 time, showing a melodic line with notes and rests. The Agogô staff is in 3/4 time, showing a rhythmic pattern with notes and rests. The Bateria staff is in 3/4 time, showing a complex rhythmic pattern with notes and rests. The score is divided into four measures, with a double bar line at the end of the fourth measure.

Por fim, outro aspecto sobre a manipulação do tempo nessa obra está na dubiedade entre o uso dos compassos 3/4 e 6/8, que ficam patentes em toda a composição. Enquanto a parte A está em 3/4, a parte B está em 6/8, mas a unidade de tempo do 6/8 (semínima pontuada) não se encontrará no mesmo andamento da unidade de tempo do 3/4 (semínima simples), mas sim, a semínima do primeiro será igual à semínima do segundo (semínima = semínima), ou seja, a unidade de tempo da primeira será igual a 2 terços da segunda. Isso cria a sensação auditiva de que tudo continua em 3/4, no mesmo andamento, numa linha tênue que mantém a dúvida no ouvinte. Veja a figura 11.

A escuta da música analisada mantém o ouvinte sempre hesitante na percepção do compasso, do início ao fim. A natureza ternária da parte A fica atenuada pelo padrão quaternário da bateria, enquanto a natureza binária da parte B em 6/8, fica comprometida pelo compasso ternário que o antecede e parece seguir em frente atravessando o trecho.

O conjunto de recursos relativos à manipulação do tempo, empregados na composição, a tornam um exemplo interessante de obra “popular”, rica em expectativas.

Figura 11: Estrutura de Francamente #2

Francamente #2

♩ = 160

Ataulba Meirelles

Melodia

Baixo

Bateria

A

B

5. Conclusão

Fé na Santa Sagrada Escritura e *Francamente #2*, são exemplos de composições “populares” concebidas no século XX, que contemplam irregularidades temporais, contudo mantendo a fluidez e espontaneidade típicas da música popular; ainda que a segunda utilize recursos de planejamento estrutural de forma “consciente”, típicos da academia.

Fé na Santa Sagrada Escritura é um bom exemplo de estrutura composicional baseado nas expectativas da dimensão temporal. O padrão irregular de compassos da primeira parte da música, apoiado nos acentos métricos dos versos, soa de forma equilibrada e fluente, apresentando direcionalidade e linearidade.

O fato de ser uma obra possivelmente construída de forma intuitiva, só a valoriza pois os meios intuitivos nada mais são que a consolidação da experiência empírica ao utilizar o arcabouço de vivências do compositor no meio cultural que habita. Essa forma de

concepção utiliza um outro tipo de inteligência, desligada das amarras da lógica cartesiana.

Por outro viés, *Francamente #2* atinge as mesmas metas baseadas na manipulação do aspecto temporal, gerando expectativas e direcionalidade, mas dessa vez utilizando práticas vindas do meio acadêmico de forma “consciente”, como particularmente a polimetria, criando um *groove* singular. É indiscutível a presença aqui de algum nível de material intuitivo que é próprio da música popular, o que mantém sua organicidade, contudo essa confluência entre o intuitivo e o “metódico” é que a torna uma obra original.

Podemos notar que ambas as composições têm lógica e estrutura bem concebidas, mas enquanto a primeira segue o fluxo apontado pela métrica do verso de forma intuitiva, a última apresenta um pensamento compositivo mais calculado. Ambas, com características predominantemente lineares, são ricas em expectativas, originadas sobretudo pela manipulação do aspecto temporal.

Referências

- AMARO, V. B. **O ritmo como um articulador de gestos e processos composicionais na perspectiva de um diálogo com a capoeira**. 2015. 179 f. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- GROUT, D. J.; PALISCA, C. V.. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva Publicações, S.A., 2014.
- KRAMER, J. **The Time of Music**. New York: Schirmer Books, 1988.
- LANGER, S. K. K. **Sentimento e Forma: uma Teoria da Arte desenvolvida a partir de “Filosofia em nova chave”**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MEIRELLES, A. **Trégua do Absurdo**. CD BS008. Salvador: Pelourinho Discos, 2005.
- MEYER, L.; COOPER G.. **The Rhythmic Structure of Music**. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.
- MILANI, M. **Prelúdios tropicais de Guerra-Peixe: uma análise estrutural e sua projeção na concepção interpretativa da obra**. 133 f. Dissertação – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- MOREIRA, A. L. C. **Olivier Messiaen – Inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano**. 498 f. Tese – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- RAMOS, D., & ELIAS, A. A incessante espera pelo futuro: uma introdução sobre expectativas geradas pela dimensão rítmica em música. **Percepta**, v. 1, n. 1, p. 83–94, 2013.
- XANGAI. **Eugenio Avelino (Xangai)**. LP 599.404.558. Salvador: Estúdio de Invenções Ltda, 1990.

A pergunta não respondida: *Was ist musik?*

Manoel Veiga
Universidade Federal da Bahia | Orcid: 000-002-1799-3746

A Ryoko (1928-2021)
pelas lições inesquecíveis de beleza, bondade e verdade.

Um título

Uma das funções de um título é indicar o assunto com clareza. Procura-se aqui, perversamente, tomar o nome de uma obra, *The Unanswered Question* (1908), de um dos compositores mais desconcertantes do século XX, Charles Ives (1874-1954), para refletir sobre música, seja o que for, como fenômeno emergente, isto é, de processos em que as unidades de um sistema complexo interagem entre si para chegarem a condições distintas do que a soma de seus elementos constitutivos; por assim dizer, se complicam.

Dois compositores americanos e duas obras

A descrição programática da obra de Charles Ives, traduzida da *Wikipedia*, explica:¹

“Em um contexto de cordas lentas e silenciosas representando “O Silêncio dos Druidas”, uma trombeta solo coloca “A Questão Perene da Existência”, à qual um quarteto de “Fighting Answerers” tenta em vão dar uma resposta, ficando mais frustrado e dissonante até que eles desistem. Os três grupos de instrumentos se apresentam em tempos independentes e são colocados separadamente no palco — as cordas fora do palco.”

No repertório de alusões a música, se a resposta à “questão perene da existência” fosse a própria música (uma possibilidade, mas as interpretações variam muito) valeria notar que

¹ Against a background of slow, quiet strings representing “The Silence of the [Druids](#)”, a solo trumpet poses “The Perennial Question of Existence”, to which a woodwind quartet of “Fighting Answerers” tries vainly to provide an answer, growing more frustrated and [dissonant](#) until they give up. The three groups of instruments perform in independent tempos and are placed separately on the stage—the strings offstage.

Ives chega a atribuir a ela “uma das formas que Deus tem de golpear o homem”.

Em contrapartida, John Cage (1912-1992), outro dos provocadores americanos, chega a conceber silêncio como música em sua obra **4’33”**. Nela, o mais influente dos experimentalistas americanos, descrevendo a primeira audição, comenta:

O que eles [os ouvintes] achavam que era silêncio, porque não sabiam ouvir, estava cheio de sons acidentais. Você podia ouvir o vento mexendo lá fora durante o primeiro movimento. Durante o segundo, gotas de chuva começaram a bater no telhado, e durante o terceiro as próprias pessoas fizeram todos os tipos de sons interessantes enquanto falavam ou saíam.

Como também se esclarece na *Wikipedia*, **4’33”** (pronuncia-se “quatro minutos, trinta e três segundos” ou apenas “quatro trinta e três”) é uma composição de 1952, “para qualquer instrumento ou combinação de instrumentos, e a partitura instrui os artistas a não tocarem seus instrumentos durante toda a duração da peça ao longo dos três movimentos”. Estes são marcados pela abertura e fechamento da tampa do piano, quando este é o instrumento usado.²

Uma experiência de Cage no campo da arte conceitual o levou a uma câmara anecoica (que não produz eco, que tem baixíssimo grau de reverberação, à prova de som), na Harvard, em 1951. Essa câmara permite um silêncio absoluto uma vez que isola todo e qualquer tipo de ruído externo. Ao entrar na câmara, entretanto, Cage se deparou com a impossibilidade de alcançá-lo, devido à presença de ruídos até então inesperados, vindos de seu próprio corpo, como por exemplo, seu batimento cardíaco e o som do sangue que corria em suas veias. Em suma; o silêncio absoluto não existe, ou tem como única alternativa a morte do ouvinte.

Um ano após seu contacto com a câmara anecoica Cage concebeu seu famoso **4’33”**. O “silêncio ruidoso” e o público rodeado por um estado de “ausência presente”, são seus encantamentos.

Silêncio como música e música como silêncio

Ora, se não alcançamos o silêncio absoluto³, estamos diante de uma “musicophilia” generalizada, não uma alucinação (Cf. Oliver Sacks). Ou seja, de um operoso ouvido interno em paralelo aos dois ouvidos visíveis que temos. É preciso explicar isso melhor já que estamos contando ouvidos em excesso, e da audição que só existe dentro de um cérebro suficientemente evoluído. Não há som como o percebemos fora desse cérebro. Há uma audição que vem de fora e uma audição que vem de dentro, esta a musicofília⁴

2 A primeira “audição” do trio de três movimentos **4’33”** foi dada por David Tudor em 29 de agosto de 1952, no Maverick Concert Hall, Woodstock, Nova York, como parte de um recital de música de piano contemporânea. O público o viu sentado ao piano e, para marcar o início da peça, fechar a tampa do teclado. Algum tempo depois, ele abriu-o brevemente, para marcar o fim do primeiro movimento. Esse processo se repetiu pelo segundo e terceiro movimentos que perderam o ponto. Não existe silêncio. (ainda informação da *Wikipedia*)

3 O “silêncio” mais profundo que “ouvi” foi diante do Grand Canyon, no Arizona, um buracão imenso à beira do deserto.

4 Falo aqui como vítima (?) de uma combinação de surdez (c. 87%) e musicofilia, esta total e vexatoriamente intempestiva, às vezes de um mau gosto inconcebível tem associações motoras (as mãos movem tocando o que ouve). Seria algo assim que permitiria Beethoven compor?

Oliver Sacks: *Musicophilia*

Com a mesma compaixão e erudição que ele trouxe para “The Man Who Mistook His Wife for a Hat”, Oliver Sacks explora o lugar que a música ocupa no cérebro, ou que o cérebro ocupa na música, e como ela afeta a condição humana. Na obra *Musicophilia: Tales of Music and the Brain* (New York: Knopf Doubleday, 2008) ele nos mostra uma variedade do que ele chama de “desalinhamentos musicais”. Entre eles: um homem atingido por um raio que, de repente, deseja tornar-se pianista aos 42 anos; um grupo inteiro de crianças com síndrome de Williams, que são hipermusicais desde o nascimento; pessoas com “amusia”, a quem uma sinfonia soa como o barulho de potes e panelas; e um homem cuja memória abrange apenas sete segundos para tudo, menos música. No meu caso, com uma perda auditiva que já ultrapassa 87%, ouço música constantemente, associada a movimento dos dedos, ora peças inteiras que nunca toquei, ou que em parte esqueci e tento recuperar, ora fórmulas cadenciais, ora padrões rítmicos, ora dedilhados que tento melhorar, ora peças que jamais gostaria de voltar a ouvir. Pensei que todo mundo fosse assim ou que, pelo menos, os músicos profissionais fossem. Entre estes, tive um colega (L.A.) competente como percussionista e regente, mas totalmente incapaz de entoar um mero exercício de solfejo, como se houvesse um hiato entre a audição e a emissão vocal.

Entram os antropólogos

Antropólogos têm mantido cinco conceitos ao longo da história das teorias antropológicas: evolução, estrutura, sistema, função e relativismo cultural. Vamos aqui beliscar apenas a questão da evolução, em relação a música. Há quem a negue, como veremos depois.

Coube ao antropólogo Adolf Bastian (1826-1905) desenvolver o conceito da unidade psíquica da humanidade pelo qual é lembrado; a ideia de que todos os seres humanos compartilham uma estrutura psíquica básica. Esta tornou-se a base de outras formas de estruturalismo do século XX, e influenciou as ideias de Carlo Jung do inconsciente coletivo.

Existe um *homo musicus*? Quem seria ele? (Não esquecer “ela”!). Como seria? **Homo musicus** — **O Homem Musical**, que cria, executa e ouve música — é mais velho que o *Homo sapiens*. O homem fazia música de alguma espécie mesmo quando não sabia como medir as coisas ou contá-las apropriadamente, e o próprio conceito de números ainda era apenas um vislumbre em seu cérebro.

Evolução humana

A evolução humana é o processo evolutivo dentro da história dos primatas que levou ao surgimento do *Homo sapiens* como uma espécie distinta da família homínida, que inclui os grandes macacos. Esse processo envolveu o desenvolvimento gradual de traços como **bipedismo** humano e **linguagem**, encefalização, dimorfismo sexual, oposição ulnar⁵,

5 A oposição ulnar — o contato entre o polegar e a ponta do dedo mindinho da mesma mão — é única para o gênero *Homo*, incluindo Neandertais, os hominídeos e humanos anatomicamente modernos. Em outros primatas, o polegar é curto e incapaz de tocar o dedo mindinho. A oposição ulnar facilita a aderência de precisão e o poder da mão humana, subjacente a todas as manipulações qualificadas.

bem como cruzamento com outros homínídeos, que indicam que a evolução humana não era linear, mas uma teia.

O estudo da evolução humana envolve diversas disciplinas científicas, incluindo antropologia física, primatologia, arqueologia, paleontologia, neurobiologia, etologia, linguística, psicologia evolutiva, embriologia e genética. Estudos genéticos mostram que primatas divergiram de outros mamíferos há cerca de 85 milhões de anos, no período Cretáceo Tardio, e os primeiros fósseis aparecem no Paleoceno, cerca de 55 milhões de anos atrás (informações da *Wikipedia*).

No fim das contas, que evolução foi esta? Complicadíssima. Prestem atenção às suas mãos. São ágeis, concentram fibras nervosas e musculares; têm um polegar que multiplica dedos que hoje tocam piano e ajudam a segurar coisas, inclusive bebês que se aninham às mães e que lhe sugam os peitos e assim, de muito cedo, desenvolvem afetos profundos. (Só dois, os peitos, preferentemente sem implante de silicone). Outros animais, vertebrados e mamíferos como nós, precisam mais que dois porque têm ninhadas. Não são bípedes, como nós, que nos pusemos de pé, deixamos de nos agarrar nos galhos e mudamos de habitat. Variam, entre os possíveis antepassados o volume do cérebro. Muito também se considera, além do bipedismo, a utilização de artefatos para facilitar ou delegar as tarefas.

O que os avanços da paleontologia e da arqueologia nos dizem é que os descendentes de Lucy, que de alguma maneira chegaram a ser *Homo sapiens* e únicos sobreviventes do Homo genus, andavam pela Garganta Olduvai, ao norte da Tanzânia (tida como berço da espécie humana) há uns 180.000 anos. Aparentemente divergimos dos chimpanzés, nossos parentes mais próximos, entre cinco a oito milhões de anos atrás. Temos evoluído **de uma maneira não especializada, em nosso caso**. Nossas mãos são máquinas para produzir máquinas, enquanto nossas cabeças, debilidade física, falta de pelagem adequada, nos fazem dependentes do que inventamos.

Evidência de um comportamento avançado do *Homo sapiens* datando de mais de 73.000 anos vem de escavações na Caverna de Blombus [Blombus Cave] ao sul da Cape Coast, na África do Sul. Os achados incluem duas peças de ocre vermelho gravadas com inscrições geométricas. Muitas contas perfuradas e ferramentas feitas de ossos cinzelados com apuro. Isto é importante porque se pensava que tal comportamento ‘moderno’ fosse muito posterior, depois da chegada desses humanos à Europa (GUERRERO; FRANCÉS, 2009, p. 468).⁶

Não sei bem o que etnomusicólogos podem fazer com informações desse tipo. Alguém já pensou numa Etnomusicologia Física? Enveredaria pela organologia, provavelmente, além de muita especulação. Mas atribuem aos etnomusicólogos algumas sugestões sensatas sobre o que podem ter sido as origens de música. Justificam-se as buscas das origens porque as conhecendo saberíamos da natureza da música. Sugiro a leitura do capítulo de Nettle sobre o assunto (2005, p. 259-271).

Mais a propósito, retiro da mesma fonte informações bem mais próximas de nós:

Os antigos caçadores-coletores humanos modernos da Europa viveram por alguns dos mais áspersos meio-ambientes criados pela última idade do gelo. Não obstante, este foi um tempo de rápida inovação tecnológica e mudança social, assim como expressão artística, enquanto grupos batalhavam para lidar com as condições extremas (GUERRERO e FRANCÉS, p. 47)⁷

6 Estou transcrevendo do volumoso *Prehistoric* que contou com dezenas de colaboradores especializados. A referência terá de ir pelos editores seniores: cf. GUERREIRO; FRANCÉS, 2009.

7 “The early modern human Hunter-gatherer of Europe lived through some of the harshest envi-

Estamos aqui entre 21.000 e 28.000 anos atrás. Uma evolução física havia cessado e uma verdadeira revolução cultural havia começado entre 70.000 e 30.000 anos. Ornamentos em túmulos, figurinhas femininas (mais de 350 são conhecidas), talvez símbolos ou amuletos relacionados à fertilidade e ao nascimento de crianças. A vênus da Idade da Pedra é obesa ou grávida, barriga e cadeiras exageradas, peitos volumosos, braços, pés e cabeças com menos ênfase. Algumas podem datar de 40.000 anos atrás. Temos algo parecido com as figuras femininas dos tesos funerários de Marajó, bem mais recentes, e de Santarém, peças cerâmicas que costumam ter pequenas bolas de barro dentro (chocalhos?). Entre pinturas das cavernas e achados arqueológicos já se tem evidência de possíveis instrumentos sonoros (nem necessariamente musicais, nem de fato conceitualmente instrumentos) com até 67.000 anos. Mas o complexo status de ser ou não um instrumento, do ponto de vista do confrontoêmico-ético, não atinge um consenso, nem tampouco do que seja o mais antigo. O objeto esculpido chamado de flauta *Divje Babe* poderia estar entre 43.400 anos e os 67.000, dentro da faixa de revolução cultural mencionada. Seja como for, a organologia terá de fazer-se de ponte, como indispensável ramo da Etnomusicologia que é. Nettl nos provoca com uma “etno-organologia”. Por que não?

Não se pense que a aceitação desses fatos científicos tem sido tranquila. Basta lembrar o rumoroso Stokes Monkey Trial, ou Stokes Trial no qual, em 1925, confrontaram-se dois advogados famosos (Clearance Darrow e William Jennings Bryan), aquele um agnóstico e este um presbiteriano de carteirinha, e também o escritor H. L. Mencken e jornalistas. John Stokes e Darrow foram derrotados e Stokes multado e proibido de ensinar evolução nas escolas públicas do Tennessee. Outros estados já vinham na mesma linha, quando muito apoiando o criacionismo defensor da autoridade absoluta da Bíblia. Para os brasileiros é fácil entender isso, uma vez que na segunda década do século XXI, em plena pandemia, ainda temos um militante, caricatura de estadista, levantando a voz contra a ciência.

Negar à ciência seu domínio como metanarrativa, um dos quesitos da situação pós-moderna, significa apenas negar sua capacidade como um sistema que explique tudo, mas não significa negar sua capacidade de mandar um robô geológico a Marte. Na verdade, o Spirit, por exemplo, foi um tiro apontado em 2003 a partir do objeto onde vivemos, que revolve em torno de si (e balança) e que traslada em torno de outro, para acertar num alvo pequeníssimo, que também se move de maneira semelhante, à distância de 487 milhões de quilômetros, em 2004, sete meses após o lançamento. Sobreviveu ativo até 2010, fazendo tudo o que se pretendeu e muito mais.⁸

Há regularidades que a ciência estuda a despeito da teoria da incerteza de Heisenberg, fundamentada na mecânica quântica e no estudo dos mistérios do mundo subatômico que nos tiraram a causalidade da física newtoniana. O mesmo diria em relação aos refinamentos de Derrida quanto a nossa capacidade de transmitir significados. Em troca, temos hoje a teoria das cordas a que somos levados pela matemática pura, sem qualquer condição de percepção de universos paralelos para os quais nossa evolução não nos preparou com os sentidos que precisaríamos ter.

O que seria bom senso (a razão que salva) é enfrentar as incertezas dos tempos atuais da maneira como somos e simplesmente dizer não aos excessos a que nos levem. A

ronments created by the last ice age. Nevertheless, this was a time of rapid technological innovation and social change as well as artistic expression, as groups battled to deal with the extreme conditions.”

8 Há um clip tomado do filme IMAX “Roving Mars” de 2006. É uma versão curta editada baseada em dados reais da NASA. Cf. o YouTube How to get to Mars, no endereço < http://www.youtube.com/watch?v=XRCIzZHpFtY&feature=player_embedded>. Acesso em 21.10.2012.

descrença da condição pós-moderna já nos deu seu recado, mas precisamos encher o vazio a que chegamos com atos de fé eticamente produtivos, mesmo que sejamos agnósticos⁹ e ateus: em outras palavras, sonharmos de olho aberto.

As necessidades

Teorias da cultura são superadas sem que morram de todo. Assim, do ponto de vista histórico da Antropologia Cultural, coube ao funcionalismo psicológico, dito também “puro”, de Malinowski (em comparação ao estrutural de Radcliffe-Brown) a concepção de cultura vista como decorrência de necessidades biológicas e derivadas a que satisfaz, uma concepção ora criticada por ser estática. Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), a seu modo, tem uma visão semelhante dessas necessidades que expressa poeticamente em anáforas, nem sempre fáceis de interpretar.¹⁰ (ANDRADE, 1998, p.5)

Malinowski destacou “descanso” (*Relaxation*) como uma de suas sete necessidades biológicas básicas individuais; sistemas de jogo e repouso, como respostas diretas, isto é organizadas, coletivas; renovação de pessoal (“é preciso substituir nós todos” diz Drummond) como necessidade instrumental; esta, respondida pela “Educação”; tudo isso em necessidades mais amplas de natureza simbólica e integrativa tais como “Transmissão de experiência por meio de princípios precisos e consistentes” (Conhecimento); “Meios de controle intelectual, emocional e pragmático do destino e do acaso” (Mágica, Religião); “Ritmo comunitário de recreação, exercício e repouso” (que atribuiu conjuntamente à Arte, Esportes, Jogos, e Cerimonial). Há ainda uma última das categorias de Malinowski que designou abrangentemente como “Sistemas de Pensamento e Fé”.

Não gosto muito dessa junção de arte, esportes, jogos e cerimonial numa só categoria. Lembro bem da queixa de nossos colegas de dança ao se verem incluídos em escolas de educação física. Dança é mais que isso. O mínimo que causa críticas ao esquema funcional descrito não é apenas o caráter estático já mencionado da explicação de algo que muda, mas também a constatação de **disfunções** que a mim levam, pelas suas contradições, a um conceito de **saúde cultural** (pensando no Afeganistão e nos talibãs como uma cultura doente), que podia ser incorporado à Bioética, da qual é paradigma entre nós a Dra. Eliane Azevedo, médica e geneticista. Gostaria que estivesse aqui.

Onde entram os musicólogos?

9 Agnosticismo é a doutrina que reputa inacessível ou incognoscível ao entendimento humano a compreensão dos problemas propostos pela metafísica ou religião (a existência de Deus, o sentido da vida e do universo etc.), na medida em que ultrapassam o método empírico de comprovação científica (Cf. Houaiss).

10 “É preciso casar João, / é preciso suportar Antônio, / é preciso odiar Melquíades / é preciso substituir nós todos // É preciso salvar o país, / é preciso crer em Deus, / é preciso pagar as dívidas, / é preciso comprar um rádio, / é preciso esquecer fulana. // É preciso estudar volapuque, / é preciso estar sempre bêbado, / é preciso ler Baudelaire, / é preciso colher as flores de que rezam velhos autores. // É preciso viver com os homens, / é preciso não assassiná-los, / preciso ter mãos pálidas / e anunciar O FIM DO MUNDO.” O “Poema das necessidades” é um dos 28 que Drummond reuniu e publicou em Sentimento do mundo. Convém lembrar que música também tem funções e usos.

Devem ser músicos; há quem esqueça isto. Mas para quê? Música fala por si de maneira inteligível, mas intraduzível na afirmação de Lévi-Strauss (1991, p. 26): (minha ênfase)

... o facto de a **música** ser uma linguagem (...) e de, entre todas as linguagens ser esta a única que reúne as características contraditórias de ser **ao mesmo tempo inteligível e intraduzível** - faz do criador de música um ser igual aos deuses, e da própria **música** o supremo mistério das ciências do homem, contra o qual elas esbarram, e que guarda a chave do seu progresso.¹¹

As falas sobre músicas que constituem musicologias são de fato textos (escritos, lidos, ditos, pensados) que não as representam a contento: falta o som organizado. Nem por isso são dispensáveis. Essa duplicidade entre os dois discursos, o musical e o musicológico, e a relação entre eles constitui um dos problemas clássicos das musicologias. Sendo músicos, mesmo que não saibamos dizer o que música seja para todo mundo, em qualquer tempo e lugar, essa incapacidade de uma definição de música torna-se um problema angustiante pelo menos para musicólogos. Isso, confesso, me tem feito transgressor. Adoro pôr o mundo de cabeça para baixo, não por pirraça, mas para que provocados, pensemos. Todos nós, aliás, somos várias coisas ao mesmo tempo. Não posso evitar ter de vestir o hábito de monge, sem ser monge, o que a transdisciplinaridade ora exige. Mas seria ridículo me considerar antropólogo, sociólogo, psicólogo, biólogo, economista, linguista, filósofo, historiador, cientista político, crítico literário, sem nem saber o que etnomusicologia deve ser, nem música.

A conversa com meu polegar

Desenvolvemos a capacidade de falar e de apreender símbolos que, por sua vez, permitem a transmissão não presencial da cultura. Mas nós nos tornamos também uma espécie dotada da já mencionada musicofilia. Parece que “é preciso haver música”, o que Drummond não disse, salvo se “É preciso comprar um rádio” for sua anáfora para música no *Poema da necessidade*.

Precisamos do corpo para fazer música, receber música, emitir música. Como pianista meu polegar é indispensável. Converso com ele pondo-o de encontro ao dedo mindinho e apertando (a dita oposição ulnar) e mexo com os outros três dedos: só falta um teclado indiferente e teso, ao qual deva me ajustar. Não deveria ou poderia ser redondo, em vez de reto? Essa necessidade de música deve ser importante, porque desenvolvemos conchas auditivas para captar sons (não muito bem, qualquer cãozinho nos bate de cem a zero), mas não criamos pálpebras para os ouvidos. Pascal Quignard organiza seu livro *Ódio à música* (1996) em pequenos tratados. Num deles “Acontece que as orelhas não têm pálpebras” o autor faz uma clara apologia ao silêncio e observa: “Todo o som é invisível na forma do perfurador de envelopes... O som ignora a pele, não sabe o que é um limite. É impalpável... O som penetra. Ele é o estuprador. O ouvido é a percepção mais arcaica ao longo da história pessoal, antes mesmo do cheiro, bem antes da visão, ele se alia à noite.” E no tratado que dá nome ao livro, Quignard faz uma severa crítica à música, “a única, entre todas as artes, que colaborou com o extermínio dos judeus organizado pelos alemães de 1933 a 1945”. Quignard indaga: “Por que a música pôde estar misturada à execução de milhares de seres

11 Este texto de *O cru e o cozido* é sobre o fascínio que a obra de Richard Wagner exerceu sobre **ele no tratamento estrutural dos mitos**.

humanos?” entre outras questões.

Essa falta de proteção auditiva dá ao mundo dos sons uma dimensão psicológica capaz de transformar qualquer som, organizado ou não, em abjeto ruído, quando nossa privacidade é violada. Vou ser ousado, se o tempo é de especulação: cultura, linguagem, religião, música são todas produtos de uma mesma safra.

A conversa com um roqueiro neurocientista

Há pensadores proeminentes que argumentam que a música não é nada mais que um acidente evolutivo. Enfrentando-os, o roqueiro e neurocientista Daniel Levitin (*Este é o seu Cérebro na Música*) explora a conexão entre música - sua execução, sua composição, como ouvimos, por que gostamos dela - e o cérebro humano. Levitin afirma, com razão, que a música é fundamental para nossa espécie, talvez até mais do que a linguagem. Baseando-se nas últimas pesquisas e em exemplos musicais que vão de Mozart a Duke Ellington a Van Halen, ele revela: - Como os compositores produzem alguns dos efeitos mais prazerosos de ouvir música explorando a maneira como nossos cérebros fazem sentido do mundo - Por que estamos tão emocionalmente ligados à música que ouvimos quando adolescentes, se foi Fleetwood Mac, U2, ou Dr. Dre - Essa prática, em vez de talento, é a força motriz por trás da experiência musical - Como esses pequenos jingles insidiosos (chamados *earworms*) ficam presos em nós?¹² Os *earworms* de Levitin dão-se ares de musicofilia de Sacks.

Homúnculos e sua música

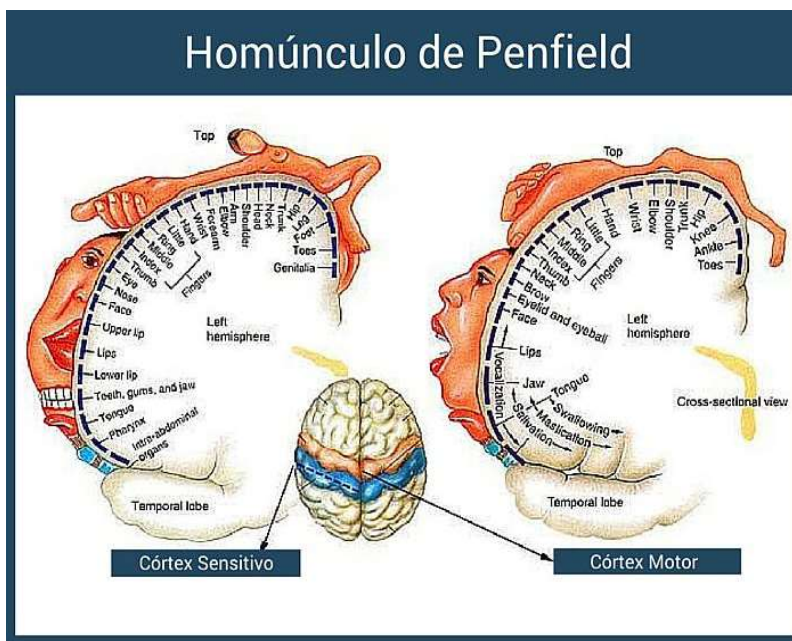
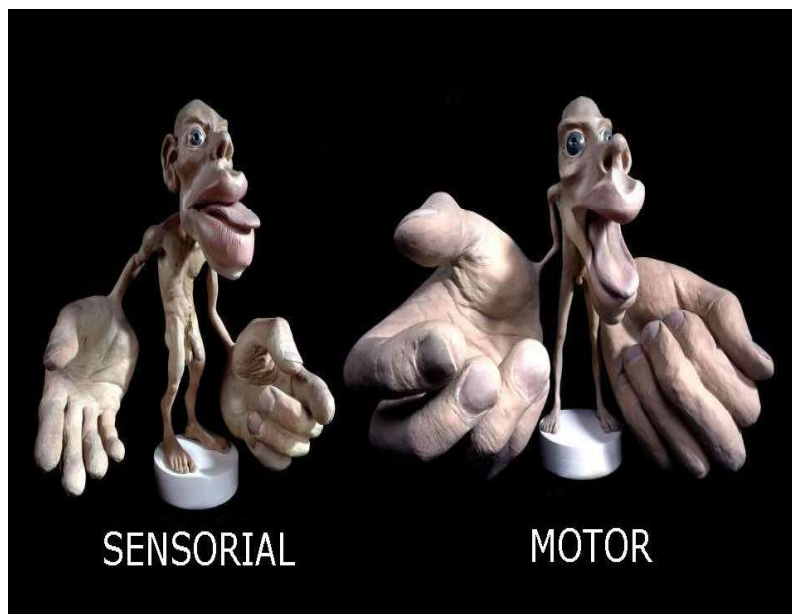
Ignorando as credices de alquimistas que os precederam, os homúnculos são representações científicas das funções do ser humano, uma imagem corporal que o homem tem dele mesmo. Há várias versões. Algumas dessas versões incluem tipos femininos. Devem ser vistas como produtos da evolução humana. Refiro-me ao modelo cortical, também conhecido como o **Homúnculo de Penfield**¹³, representações físicas do córtex motor primário do resto do corpo. (Figuras 1 e 2)

Se me fosse dado fazer uma versão manoelina amadorística de um homúnculo músico (se conseguir alguém para desenhá-la), tomaria um cabide de ossos e membranas para sustentar duas estruturas nobres: o cérebro, com o sistema nervoso, representando o lado racional do homo musicus; o coração, com o sistema circulatório, representando o lado emocional. Manteria certamente os traços exagerados dos homúnculos ilustrados. Não saberia onde colocar os ouvidos, entretanto, nem quantos seriam. Sugestões e correções seriam apreciadas com bom humor.

Figuras 1 e 2 - Homúnculo de Penfield

12 Levitin acrescenta: É um tipo de música que normalmente tem uma melodia alta, otimista e letras repetitivas que beiram entre cativante e irritante. Os *earworms* também são chamados de “síndrome da canção presa”, “imagens musicais involuntárias”, “brainworms” ou “música pegajosa”.

13 Do latim “homunculus”, homenzinho, procedem à maneira de mapas do córtex cerebral desenvolvidos por Wilder Penfield (1891-1976), neurocirurgião canadense, quando cuidava de pacientes com epilepsia.



Fonte: Facebook¹⁴

Através desses ouvidos, ondas sonoras externas, meros potenciais de som, não sons propriamente ditos ainda, repito, fazem seu complexo trajeto para o cérebro. Ondas sonoras ocorrem quando dois objetos alteram suas posições relativas criando pressões e depressões que constituem ondas esféricas que se propagam em todas as direções. A mera energia sonora é um tipo de energia fraca. O percurso interno se faz através de impulsos eletroquímicos até o cérebro que, suponho, os classifica, guarda como memória e permite articulá-los criativamente como música.

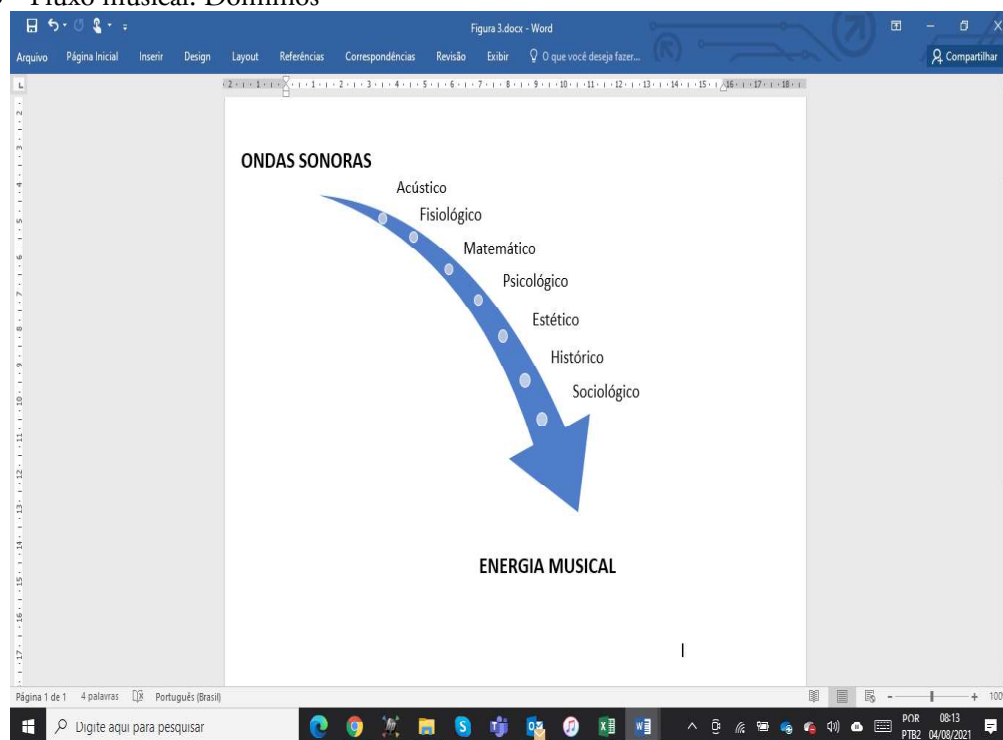
14 <https://www.facebook.com/258220584519960/posts/895564164118929/> e <https://www.facebook.com/neurocienciaemfoco/photos/pcb.1795675677252421/1795675003919155/> respectivamente.

Jules Combarieu na caçada aos elefantes

O trajeto interno dos sons é uma rede de arrastão, incorporando os domínios que ilustro na figura abaixo, sejam eles acústicos, matemáticos, fisiológicos, psicológicos, sociológicos, históricos, como propunha Jules Combarieu em sua obra *Music, Its Laws And Evolution* (1910) tentou, à maneira de uma tese, algo menos etnocêntrica que o seu tempo permitiria, comprovar sua definição de música como **“a arte de pensar com sons pensamentos sem conceitos.”**¹⁵ Associou música com magia, por exemplo, e achou que dois elefantes que conheceu eram sensíveis a música. O primeiro e o último capítulos da obra ainda me parecem válidos. Neles estou baseando o que estou qualificando como **energia musical**, uma capacidade de realizar trabalho enlouquecendo multidões, como no caso dos insuportáveis trios-elétricos, ou seja, uma forma de energia forte.

O número de disciplinas com as quais música se relaciona vai de um número restrito à incidência mais direta, como queria J. H. Kwabena Nketia (1921-2019), à totalidade das disciplinas do saber humano (como afirmava Peter Crossley-Holland (1916-2001): “a única que não relacionara com música era Microbiologia ... por não haver tentado”, nos dizia. Foram dois de meus grandes mestres etnomusicólogos (também compositores), na UCLA.

Figura 3 - Fluxo musical: Domínios¹⁶



Fonte: Elaborado pelo autor.

15 O original francês, *La Musique, Ses Lois, son Évolution* (Paris: Flammarion, 1907) é rara e difícil de ler pelo estado do papel, mas está digitalizada. Cerifique-se de que esteja completa. Nessa edição, Combarieu incorpora sua definição de música à folha de rosto “La musique est l’art de penser avec des sons”, sem o complemento: “pensamentos sem conceito”.

16 Agradeço a revisão desta figura ao Eng^o Laercio Marques Dias.

The unanswered question: O que é música?

Em que pé ficamos em relação à possibilidade de uma definição de música? Entenda-se como “definição” uma afirmação única, exclusiva e aplicável a qualquer música, em qualquer época, em qualquer lugar, em qualquer função; em suma, não apenas música como um universal da cultura, mas universais empíricos da própria música. É possível ou não defini-la?

Essa é, a meu ver, é a questão mais difícil e radical para os musicólogos. Os demais músicos geralmente não a levantam, apaixonados pelo recorte do tecido musical que praticam, isto é, sua música. Não aprendemos essa nossa música por via de tratados e especulações teóricas. Seguimos São Francisco de Sales (1567-1622) nesse respeito:¹⁷ “Você aprende a falar falando, a estudar estudando, a correr correndo, a trabalhar trabalhando; e assim você aprende a amar a Deus e ao homem amando. Todos aqueles que pensam em aprender de outra forma enganam a si mesmos.” Não se inicia o aprendizado de música pela teoria, portanto, mas fazendo música. Todos concordarão com Isaac Stern quando disse “Aprender música lendo sobre ela é como fazer amor pelo correio.”¹⁸ A teoria vem mais tarde, quando o estudioso se dá conta de que pode pensar com sons. E ainda precisa mais tempo para distinguir que pensamento sonoro é musical, ou qual não seja. Não temos sequer um verbo genérico para o fazer música. “Musicar” existe, mas no sentido de aplicar música a um texto. Não é bem o que se quer, *stricto sensu*, para o fenômeno música em todos seus aspectos; uma visão científica vista do alto, singular. que se aplique a qualquer música no tempo e no espaço. Assim não se diz comumente “eu musico” no sentido genérico de tocar, ou cantar, ou trautear, ou cantarolar, compor, improvisar, reger, dançar, assobiar, em português e muitas outras línguas.¹⁹ Os recortes musicais das diversas culturas não coincidem. Em Tupi, por exemplo, o termo mais próximo que se encontra é “poracé”, isto é, dançar. Nem na Grécia Antiga, tampouco, o “*musiké tekné*” (arte das musas) se referia apenas ao aspecto sonoro. Logo, para nosso vexame, nos damos conta de que fazemos música, ensinamos, falamos sobre ela, durante toda uma vida sem sabermos o que música seja em termos de seus universais empíricos.

A palavra “música” ou alguma outra não terá surgido como uma definição prévia, anterior aos fenômenos a que se destinaria. Terá havido um caldo primal, indiferenciado, em que a humanidade há milênios usou sons e ruídos hoje diferenciados como língua, música, ritual, dança etc. A tentativa de se chegar a uma visão singular, totalizante, de cima, do que seja música, vai de encontro à própria natureza dela, a meu ver culturalmente específica: músicas, portanto. Não obstante, é importante lembrar o saudoso Bruno Nettl por suas valiosas tentativas de iluminar a etnomusicologia, a cuja tribo pertence, em particular o conceito de música, seus possíveis universais e origens.²⁰

17 Fonte: <https://citacoes.in/autores/francisco-de-sales>. Acesso em 22.ago.2021.

18 “Learning music by reading about it is like making love by mail.”

19 O verbo “musicar” existe, mas no sentido de aplicar música a um texto. Bruno Nettl usa frequentemente “*musicking*”, mas é um neologismo dele.

20 Com a mescla usual de humor e vigor acadêmico do grande mestre, Nettl’s *Elephant: On the History of Ethnomusicology* (Urbana: ILL: University of Illinois Press, 2010) nos dá um capítulo magistral, o último do livro, «*Music-Whats That?*» (pp. 215-227). Trata-se de um comentário sobre um livro de Karl Dalhaus e Hans Heinrich Eggebert, *Was ist Musik?* (1985). Os três primeiros capítulos de *The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions*, 3ª ed. (Urbana: ILL: University of Illinois Press, 2015), representam uma terceira revisão de uma publicação original de 1983, em que houve alterações de ordem e um amadurecimento

Ao longo de vários anos venho lidando com três atoleiros conceituais (relevância, música e estudos sobre música), mas teimo ainda em colocar apelido nas coisas. Não apalpo apenas um elefante, como o fez Bruno Nettle magistralmente, mas ainda quero ver se posso caçá-lo. Sobre isso há uma lição do humor brasileiro: sobe-se numa árvore e espera-se que o elefante passe; joga-se um saco de farinha em cima dele e peneira-se com uma urupemba: o que ficar é o elefante.²¹

A definição filosófica de “conceito” (metaforicamente o elefante, neste caso) é o de “representação de um objeto pelo pensamento, por meio de suas características gerais” (Aurélio), **mas exclusivas**, devo acrescentar. A rigor, um conceito de música não deve se aplicar a algo que não seja música, pois assim não seria uma definição do que ela seja. Diante da complexidade do fenômeno musical, estamos diante de um grande problema. Uma possível saída seria dizer que todo mundo sabe: não é verdade, mas é mais ajuizado.

Os que formalizam a pergunta do que música seja não tiveram sucesso dos linguistas ao distinguirem *langage* (o sistema) de *langue* (a prática), presumivelmente *linguagem* e *fala*, ou o que estou tentando diferenciar com um simples *música* e *músicas*. O singular imprime um aspecto de universalidade ao conceito, que o plural não tem. O curioso é que todos nós fazemos música e nenhum de nós é capaz de defini-la num singular aplicável a qualquer tempo e lugar. Na verdade, não há isonomia entre as duas linguagens. Jean Gebser aborda isso em grande profundidade quando diz: *Whatever is a speechless, genuine, and immediate expression cannot be translated into words.*²² Não apenas Bruno Nettle, Jules Combarieu (tão esquecido) e Fidelino de Figueiredo, foram exímios “caçadores de elefante”, mas o que resiste é uma riquíssima coleção de farelos, as belíssimas metáforas sobre música.

Tratando genericamente dos estudos musicais elaborei uma tabela sobre concepções distintas do fenômeno musical. Num lado coloco **Deterministas** como eu, etnomusicólogo; no outro, coloco **Instrumentalistas**, como Jamary, Bordini, Ilza (até certo ponto), compositores e teóricos da “grande música” de sua própria cultura. **As dicotomias são arriscadas** e a postura firme que imputei a Jamary (e Joseph Kerman) resulta de seu temor da superficialidade (a que eu fico sujeito). Minha cara amiga e revisora de múltiplos talentos. Ilza Nogueira pergunta, com muito acerto, se

Estaria a distinção principal entre deterministas e instrumentalistas na direção da observação que se faz de um objeto (música) em seu contexto? Deterministas partem do contexto em direção ao objeto e instrumentalistas fazem o percurso inverso? Dessa forma, no percurso existem diversos “tons de cinza” e não estamos definindo o preto e o branco, como percebi no seu quadro.

Sim. Uma outra maneira de nos referirmos a etapas do aprendizado que vão da observação, à interpretação, à explicação é pensar em unidades cada vez mais abrangentes de um mesmo eixo. Esse eixo das unidades iria do microcosmo ao macrocosmo, exceto que há uma ruptura no nível das partículas elementares. (Tabela 1)

profundo no sentido da complexidade dos assuntos estudados não mais isoláveis. A Wikipedia também tem verbetes úteis sobre “definições de música” e “música”, tentando classificá-las por tipo e concepção, inclusive pelo enfoque das múltiplas disciplinas que a abordam, sendo as mais recentes as que vêm de neurocientistas e psicólogos cognitivos.

21 O humor brasileiro tem nosso espírito do “jeitinho”. Podemos caçar jacaré olhando-o com um binóculo invertido, mais uma pinça e uma caixa de fósforo. O leitor pode bem imaginar como!

22 Qualquer que seja uma expressão sem fala, genuína e imediata não pode ser traduzida por palavras.

Tabela 1 - Concepções distintas do fenômeno musical

DETERMINISTAS: põem ênfase nos contextos e processos; as tecnologias nos fazem ser o que somos.	INSTRUMENTALISTAS: põem ênfase nos meios e produtos; operam os botões como bem entendem.
AXIOMAS DE BASE: música é produto do homem para o homem; comunicação, construção simbólica.	AXIOMAS NEGADOS.
REVELAÇÃO PRIVILEGIADA, sob forma de conhecimento ou sentimento (concepção metafísica).	Mera TÉCNICA OU CONJUNTOS DE TÉCNICAS EXPRESSIVAS.
HOLISMO	REDUACIONISMO
Busca de UNIVERSAIS	IDIOSSINCRASIAS
PLURALIDADE DE DISCURSOS e RELAÇÕES entre eles: musicológicos (falas) e musicais (música).	DISCURSO MUSICAL apenas.
ANÁLISES + HERMENÊUTICA	ANÁLISE MUSICAL = uma FÍSICA DE MÚSICA
LÓGICA DO SOCIAL	LÓGICA DA PEÇA
TRANSDISCIPLINARIDADE e TRANSCULTURALIDADE	ETNOCENTRISMO LATENTE OU DECLARADO.
INCERTEZA CONSTRUTIVA em busca de uma UTOPIA.	TEORIA DE TUDO, para nada.
MÚSICA COMO NECESSIDADE, com FUNÇÕES E USOS: COMPOR POR QUÊ? PARA QUÊ?	COMPOR COMO?
CIÊNCIAS HUMANAS, MUSICOLOGIAS	“TEORIA” = GRAMÁTICAS?

Fonte: Elaborado pelo autor.

Mea culpa

Pequei, sim. Meu exame de consciência pede que reveja alguns pontos.

Gebser, que citei brevemente, merece o parágrafo inteiro do *Ever Present Past*. Tão cioso das traduções, melhor seria deixá-lo na versão inglesa: (1985: p. 454) que vai em nota:²³

A essência de cada arte é, principalmente, a expressão do pré-racional e irracional, enquanto a mente tem o papel de um poder ordenador. Consequentemente, a arte reside, na maior parte, no interior da estrutura de consciência mágica e mítica. Sua raiz provavelmente está muito mais profunda, já que é a forma de expressão humana mais próxima da origem. Uma vez que a arte está predominantemente em casa nas regiões não racionais, então, estritamente falando, qualquer interpretação mental é inadequada. Qualquer interpretação de uma obra de arte é inevitavelmente angustiante, uma vez que o que é expresso em tons, ou assume forma em edifícios, ou em contorno ou cor, não pode ser duplicado na linguagem. Como, então, o meio da linguagem pode elucidar obras de música, pintura e arquitetura se elas criam expressões não linguísticas? O que quer que seja uma expressão sem palavras, genuína e imediata não pode ser traduzida em palavras.

23 “The essence of each and every art is, in the main, the expression of the pre-rational and irrational, while the mind has the role of an ordering power. Consequently, art resides for the most part within the magical and mythical consciousness structure. Its root probably lies much deeper since it is the form of human expression closest to origin. Since art is predominantly at home in the non-rational regions, then, strictly speaking, any mental interpretation is inappropriate. Any interpretation of a work of art is inevitably hazardous since what is expressed in tones, or assumes shape in buildings, or in outline or color, cannot be duplicated in language. How then can the medium of language elucidate works of music, painting and architecture if they create non-linguistic expressions? Whatever is a speechless, genuine, and immediate expression cannot be translated into words.”

Nettl, que abre seu corajoso verbete “Music” in *Grove Music Online* (2014) com prudência e um esboço de método:

(...) Os leitores certamente terão fortes ideias dos significados denotativos e conotativos da palavra [“Música”]. Apresentar a palavra “música” como uma entrada em um dicionário de música pode implicar uma definição autoritária ou um tratamento devidamente abrangente do conceito de música, em todos os momentos, em todos os lugares e em todos os sentidos. Isso exigiria discussão de muitos pontos vista, incluindo o linguístico, biológico, psicológico, filosófico, histórico, antropológico, teológico e até mesmo legal e médico, juntamente com o musical no sentido mais amplo. Impor uma única definição voa nas feições da natureza amplamente relativística, intercultural e historicamente consciente deste dicionário.²⁴

Nettl não nos desaponta. Organiza seu verbete em três partes com importantes subdivisões:²⁵

I. A palavra: etimologia e definições formais (Etimologia, Dicionários linguísticos, Enciclopédias gerais, Autoridades musicais europeias do passado, Olhando para o vernacular e para comportamento).

II. O conceito numa variedade de culturas (Cultura ocidental contemporânea, Leste da Ásia, Irã e Oriente Médio, Índia, Algumas culturas africanas, Algumas culturas Ameríndias e Oceaníacas).

III. O conceito de música em estudos avançados [scholarship] (Circunscrevendo a palavra e o conceito, Algumas características centrais, Música entre as artes, Música entre os domínios da cultura, A função de música, Classificação ou Tipologia, Música como um fenômeno universal, Sobre as origens de música, Bibliografia).

Uma das características de Nettle, além do humor, da abrangência de seus conhecimentos, é que ele não desiste. Tampouco se posiciona, limitando-se a expor possibilidades: na realidade, nenhuma afirmação por uma única pessoa é suficiente. Nettle fecha seu verbete, cerca de trinta páginas depois, nos seguintes termos:²⁶

O objetivo deste artigo é, de fato, mostrar que, na concepção da música, o mundo é um pastiche de diversidade, e assim o autor é obrigado a evitar o compromisso com uma única posição. Há pouca dúvida de que cada leitor desta obra acredita firmemente na existência de música e subscreve uma concepção específica, talvez pessoal e certamente derivada da cultura. No entanto, se aventura a afirmar que não há ninguém que possa imaginar a vida sem ela.

24 [“Music” is] The principal subject of the publication at hand [The Grove Online], whose readers will almost certainly have strong ideas of the denotative and connotative meanings of the word. Presenting the word ‘music’ as an entry in a dictionary of music may imply either an authoritative definition or a properly comprehensive treatment of the concept of music, at all times, in all places and in all senses. That last would require discussion from many vintage points, including the linguistic, biological, psychological, philosophical, historical, anthropological, theological, and even legal and medical, along with the musical in the widest sense. Imposing a single definition flies in the face of the broadly relativistic, intercultural, and historically conscious natures of this dictionary

25 Para comentários esclarecedores, o verbete “Bruno Nettle: Music” da Wikipedia, acessado em 24.08.2021, é recomendável.

26 The purpose of this article is, indeed, to show that, in its conception of music, the world is a pastiche of diversity, and thus the author is obliged to avoid commitment to a single position. There is little doubt that each reader of this work believes firmly in the existence of music and subscribes to a specific, perhaps personal and surely culture-derived conception of it. Yet one ventures to assert that there is none who can imagine life without it.

(Nettl se esqueceu do Ayatollah Khomeinie nessa sua frase derradeira!)

Tenho assim de confessar que minha própria posição ☒ tendo-os trazido aqui sabendo que não há resposta única para o que música seja ☒ o que me justifica são as incontáveis metáforas sobre música que constituem o farelo mais rico de nossa caça ao elefante. Uma vez que Nettle nunca menciona Combarieu, que eu saiba, vamos encerrar com uma pequena citação dele, quando baixa a guarda:²⁷ (1910: p. 320)

Uma arte como esta, apesar do conhecimento técnico com o qual foi enriquecida, é cheia de simplicidade: expressa, exalta e amplia o sentimento de vida que aspira a um estado mais elevado; e é maravilhoso que tantas coisas tão grosseiramente indicadas pela análise devam ser contidas em um sopro de ar que passa...

²⁷ An art such as this, in spite of the technical knowledge with which it has been enriched, is full of simplicity: it expresses, exalts, and magnifies the feeling of life which aspires to a higher state; and it is marvelous that so many things so coarsely indicated by analysis should be contained in a passing breath of air...

Bibliografia

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução coordenada e revista por Alfredo Bosi. 2ª ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982. s.v. “Música”.pp. 659-663
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Sentimento do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- COMBARIEU, Jules. *Music, Its Laws And Evolution*. The International Scientific Series, editada por F. Legge. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner, 1910.
- CROFTON, Ian; FRASER, Donald (comp.). *A Dictionary of Musical Quotations*. New York: Schirmer Books, 1985.
- FEUERSTEIN, G. *Structures of Consciousness: The Genius of Jean Gebser, An Introduction and Critique*. Lower Lake, CA: Integral Publishing, 1987.
- GEBSER, Jean. *The Ever-Present Origin*. Tradução autorizada por Noel Barstad com Algis Mickunas. Athens, OH: Ohio University Press, 1985.
- GUERRERO, Angeles Gaviro; FRANCES, Peter (Ed.). *Prehistoric*. Londres: Kindersley Dorling, 2009.
- LANGER, Susanne K. *Filosofia em Nova Chave*. Trad. e rev. de Janete Meiches e J. Guinsburg. 2 ed. São Paulo: Perspective, 1989.
- LANGNESS, L.L. *The Study of Culture*, ed. rev. Novato, CA: Chandler and Sharp, 1987.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido: Mitológicas*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Brasiliense, s.d.
- LEVITIN, Daniel J. *This is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*. :Penguin Books Group, 2007.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *A Scientific Theory of Culture and Other Essays*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1944.
- MITHEN, Steven. *The Prehistory of the Mind: The cognitive origins of art, religion and science*. Londres: Thames and Hudson, 1996.
- MOORE, Jerry D. *Visions of Culture: An Introduction to Anthropological Theories and Theorists*. 3.ed. Lanham, MD: AltaMira Press, 2009.
- NETTL, Bruno. “Music”, rev. atual., in *Grove Music Online: Oxford Music Online*, 2014. Acesso em 29 mar. 2020.
- NETTL, Bruno. *Nettl's elephant: On the History of Ethnomusicology*. Prefácio de Anthony Seeger. Urbana: University of Illinois Press, 2010.
- NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-three Discussions*. Urbana: University of Illinois Press, 2015.

- NOGUEIRA, Ilza. Comunicação pessoal por email, em 30.08.2021.
- PERRY, Richard J. *Five Key-concepts in Anthropological Thinking*. Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall, 2003.
- QUIGNARD, Pascal. *Ódio à música*. - Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- ROUGET, Gilbert. *La musique et la transe: Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris: Gallimard, 1980.
- SACKS, Oliver. *Alucinações musicais: Relatos sobre a música e o cérebro*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SACKS, Oliver. *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*. rev. aum. New York: Knopf Doubleday, 2008.
- SOTUYO, Pablo (org. e ed.), *Por uma etnomusicologia brasileira: Festschrift Manuel Veiga*. Salvador: Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, 2004.
- VEIGA, Manuel. “Uma reflexão sobre relevância em música e seus estudos.” In SOTUYO, Pablo (Org.) *Musicologias sem fronteiras*. Salvador: EDUFBA, 2020. Pp. 13-37.
- VEIGA, Manuel. O estudo e o ensino de música: a busca (de um roteiro de vida). Postado no SONARE.

DEBATES

SONARÍADE: Debatendo música, linguagem e cérebro

Prof. Dr. Manoel Veiga

Prof. Dr. Jamary Oliveira Filho

Profª. Dra. Karina de Oliveira Santos Cordeiro

Prof. Dr. João Carlos Salles Pires da Silva

Apresentação: Prof. Dr. Ricardo Mazzini Bordini

Moderador: Prof. Dr. José Maurício Vale Brandão

Transcrição e edição de vídeo: Equipe SONARE / EMUS-UFBA

Resumo / Introdução

O presente trabalho é resultado da iniciativa do Sonare - Centro de Produção, Documentação e Estudos de Música que, com o apoio da Universidade Federal da Bahia, principalmente através da sua Escola de Música, conseguiu materializar a 1ª Sonariade, primeira da série de eventos online dedicados a debater temas de interesse à área de música de forma multidisciplinar com participação de convidados especialistas nos diversos campos do conhecimento envolvidos em cada oportunidade.

Assim, acolhendo uma provocação temática proposta por Manoel Veiga, os demais autores responderam à altura, a partir de suas respectivas especialidades. O texto aqui presente inclui apenas a provocação enviada com antecedência, assim como a apresentação encaminhada ao evento pelo decano Veiga. Visando não trair a espontaneidade dos participantes e demais recursos utilizados, as respostas apresentadas, assim como as outras partes do evento online foram mantidas no formato audiovisual original e se encontram disponíveis através dos links correspondentes.

Summary / Introduction

The present work is the result of an initiative by Sonare - Center for Production, Documentation and Music Studies which, with the support of the Federal University of Bahia, mainly through its Music School, managed to materialize the 1st Sonariade, the first of the series of online events dedicated to debating topics of interest to the music field in a multidisciplinary way, with the participation of invited experts in the various fields of knowledge involved in each opportunity.

Thus, welcoming a thematic provocation proposed by Manoel Veiga, the other authors responded accordingly, based on their respective specialties. The text presented here only includes the provocation sent in advance, as well as the presentation sent to the event by Dean Veiga. In order not to betray the spontaneity of the participants and other resources used, the answers presented, as well as the other parts of the online event, were kept in the original audiovisual format and are available through the corresponding links.

Resumen / Introducción

El presente trabajo es fruto de una iniciativa de Sonare - Centro de Producción, Documentación y Estudios Musicales que, con el apoyo de la Universidad Federal de Bahía, principalmente a través de su Escuela de Música, logró materializar la 1ª Sonariade, la primera de la serie de eventos online dedicados a debatir temas de interés para el campo de la música de forma multidisciplinar, con la participación de expertos invitados en los distintos campos del conocimiento involucrados en cada oportunidad.

Así, acogiendo con satisfacción una provocación temática propuesta por Manoel Veiga, los otros autores respondieron en consecuencia, en función de sus respectivas especialidades. El texto aquí presentado solo incluye la provocación enviada con anticipación, así como la presentación enviada al evento por Dean Veiga. Para no traicionar la espontaneidad de los participantes y demás recursos utilizados, las respuestas presentadas, así como el resto de partes del evento online, se mantuvieron en el formato audiovisual original y están disponibles a través de los enlaces correspondientes.

Texto como provocação [notas do Editor]

Em antecipação ao evento online, Manoel Veiga enviou aos especialistas convidados, a título de provocação, a seguinte mensagem via e-mail:

MENSAGEM INICIAL DE MANOEL VEIGA:

Caríssimos amigos e colegas: Sou apenas um velho limitado pela ignorância e a surdez. Nenhuma de minhas perguntas é uma inquisição. Sintam-se absolutamente livres em selecioná-las ou desprezá-las, ou permutá-las entre vocês. *Per tutti elou ad libitum*.

Perguntas contextualizadas: “Música, Linguagem e Cérebro”, nosso tema. Vimos diversidade no âmbito da própria música ocidental de paradigma europeu contestado por compositores norte-americanos. Temos também uma enorme diversidade nas músicas do mundo e do Brasil. Essa diversidade é encarada conforme uma variedade de pontos de vista que podem ser resumidos numa tendência monotética, buscando leis e universais, e numa tendência idiossincrática, enfatizando a diferença: idioletos, áreas musicais, retalhos específicos de música nos estudos e nas concepções.

PARA TODOS: **Por que** música? O que é música?

AO DR. JAMARY: Música e cérebro, cérebro e mente, como funcionam? Esses homúnculos, como neurocientista pode nos explicar melhor?

Somos todos iguais, homens e mulheres? Ou muito parecidos? Adolfo Bastian (1826-1905) nos fala sobre a unidade psíquica da humanidade. Somos todos iguais ou muito parecidos, compartilhando uma estrutura psíquica básica. Esta tornou-se a base de outras formas de estruturalismo do século XX, e influenciou as ideias de Carl Jung do inconsciente coletivo. **Como se aplica isso à música e aos músicos? Repertórios de mulheres.**

À DRA. KARINA: Talvez queira nos ajudar nesse paralelo, *langage e langue*, se música pode ser tida como linguagem. **Música como linguagem? Conotativa? Denotativa? Que é isso?** Que acha do seguinte comentário de Lévi-Strauss?

... o fato de a **música** ser uma linguagem [...] e de, entre todas as linguagens ser esta a única que reúne as características contraditórias de ser **ao mesmo tempo inteligível e intraduzível** - faz do criador de música um ser igual aos deuses, e da própria **música, o supremo mistério das ciências do homem**, contra o qual elas esbarram, e que guarda a chave do seu progresso. (Grifos nossos)¹

Como seres espirituais temos 6 faculdades mentais que são: **1) Razão; 2) Memória; 3) Percepção; 4) Força de Vontade; 5) Intuição; 6) Imaginação.** Segundo o Dicionário Houaiss:

faculdade *Datação:* s. XV

n substantivo feminino

1 possibilidade, natural ou adquirida, de fazer algo; capacidade

2 aptidão natural; dom, talento

8 *Rubrica: filosofia.*

cada uma das diversas utilizações, atividades ou subdivisões da alma, que receberam denominações e caracterizações heterogêneas na história da filosofia

Por sua vez, o mesmo verbete, agora Dicionário Aurélio, informa:

¹ Claude Lévi-Strauss, *Cru e Cozido*, Trad. de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 37.

faculdade[Do lat. *facultate*.]**Substantivo feminino.**

1. Capacidade, natural ou adquirida, de fazer alguma coisa:

faculdade de enxergar, de cantar.

2. Aptidão inata; disposição, tendência, talento, dom:

Tem especial faculdade para falar línguas

Faculdade mental inata que torna possíveis

a aquisição (4) e o uso de uma ou mais línguas.

Faculdade mental. 1. **Psicol. Psiq.** Cada uma das funções da mente (a vontade,

a memória, etc.).

AO DR. JOÃO CARLOS: Nicola Abbagnano tem um verbete “Música” em seu *Dicionário de Filosofia*. Respeito sua recomendação de que não se aprende a filosofar em dicionários. Mas é que não sei como uma instituição séria me deu um Ph.D. Nesse longo verbete, Abbagnano o inicia dizendo: “Duas são as definições filosóficas fundamentais que foram dadas da **música**. A primeira é a que a considera como revelação ao homem de uma realidade privilegiada e divina: revelação que pode assumir ou a forma do conhecimento ou do sentimento.”² (Grifos nossos) A outra a aborda como mera sintaxe dos sons. **Há uma filosofia da música? E como difere da estética musical?**

Metafisicamente, como algo que a humanidade recebe de fora, como um presente de deuses ou heróis [Apolo, Orfeu, Jubal, Jurupari – os instrumentos, o legislador que restituiu o poder aos homens] ou como uma sintaxe dos sons -- linguagem pelo que me parece. Em seguida passa a fazer uma revisão histórica de filósofos e sua posição em relação a música, alguns favoráveis, outros não tanto. Poderia nos falar sobre posicionamentos de filósofos em relação a música? Parece-me que o Abbagnano foi um existencialista, mas ao mesmo tempo crítico de Sartre. **Música pode prescindir de controles sociais? A censura é dos textos ou da música?**

A que chegamos? Música como símbolo não consumado (*alla* Susanne Langer)?³ Tudo é símbolo, me disse Alan Merriam.⁴ Há uma filosofia das formas simbólicas? Estética e Poética (*alla* Romano Galeffi, o estudioso de Benedetto Croce [1866-1952]).⁵ Existe uma estética comparativa? Transcultural? *Alla* Batista Neves: estética como um detalhe de sistema filosófico?⁶

Como se chega a uma verdadeira interdisciplinaridade?

2 Nicola Abbagnano, *Dicionário de Filosofia*, Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. 5ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 2007, p. 689.

3 Cf. Susanne K. Langer, *Filosofia em nova chave*. Trad. Janete Meiches e J. Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971.

4 cf. Alan P. Merriam, *The anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.

5 Cf. Romano Galeffi, *A autonomia da arte na estética de Benedetto Croce*. Coimbra: Atlântica, 1966.

6 Cf. Joaquim Batista Neves,

Minha versão de leitura para a I Sonariades

Manoel Veiga

Universidade Federal da Bahia | Orcid: 000-002-1799-3746

Diversidade

Agradeço aos colegas e amigos do SONARE a gentil intimação para estar aqui: sou o decano. Estou diante de pessoas notáveis, às quais respeito, sem capacidade de retribuir-lhes à altura. Etnomusicólogos não patinam em atoleiros conceituais, como venho fazendo desde 2012. Longe do trabalho de campo, todavia, e com mais de noventa anos, já perdi a capacidade de me reinventar, mas resta ainda a vontade de aprender. Reconheço então que tenho culpa. O tema “Música, linguagem e cérebro”, não foi criação de Ricardo Bordini e de Pablo Sotuyo, nem tampouco minha, mas assunto de muitos estudos anteriores cuja literatura não levantei, nem poderia abordar. Nosso tema me fez perversamente optar pela **questão das origens**, um dos temas mais especulativos a que a Etnomusicologia de tempos em tempos se entrega.

A música é um **fenômeno emergente, de grande complexidade**. Abordei isso antes (VEIGA, 2020) em termos de relevância? **Ciências musicais para que?** Pergunta grosseira e até ofensiva que precisei fazer, mas de uma segunda ordem. **Deveriam** precedê-la perguntas primárias, mas não menos complexas: “**Por que a música?**” “**O que é música?**”.

Curiosamente, os próprios músicos não colocam o problema de uma definição universal de música entre suas prioridades. Isso vem de um etnocentrismo arraigado e de uma despreocupação ou desconhecimento da diversidade das músicas do mundo. Daí resultam uma **sacralização** do recorte específico de música que praticam e um **sacerdócio** que os faz produtores de metáforas, às vezes muito ricas, mas sempre localizadas: os “farelos”, a que me refiro, de caçadas a um elefante. Não estão sozinhos.

Etnomusicólogos são musicalmente gulosos. Diante dessa diversidade, optam entre duas abordagens distintas: a **nomotética**, que busca universais empíricos e leis, e a **idiosincrática**, seu oposto, que reconhece a diversidade e se vale de aportes sociológicos no tempo (**períodos históricos**) e no espaço (**áreas musicais, ciclos de cultura**), bem como psicológicos e linguísticos (**idioletos**, as músicas que cada um tem na cabeça).

O problema das origens de música nos coube por default, ainda assim abordado por etnomusicólogos do porte de Kurt Sachs⁷ e Jaap Kunst em obras como *The Rise of Music in the Ancient World, East and West* (1943) e *The Wellsprings of Music* (1959). Mas os que ainda especulam sobre as origens não o fazem mais em busca de **tipos** de música praticados em tempos remotíssimos por via de métodos comparativos ora rejeitados⁸, nem de **como** e **quando** se chegou lá, mas enfatizando a **necessidade de música**.

Minha opção por esse tema, como provocação, se deve à presença do neurocientis-

7 Sachs ligou as origens de música à palavra (logogênicas) e à emoção (patogênicas) e tentou identificar, como antiquíssimas, melodias em “tumbling strains”, talvez molduras como o “shout and fall” (música afro derivada norte americana), ou tensões cadentes. Difícil traduzir ou descrever isto em palavras!

8 Do tipo “nossos antepassados vivos” [primitivos / exóticos], ou “o que fazem as crianças”, em questão a criatividade do homem: muita (evolucionismo, criação repetida paralelamente), pouca (difusionismo). Os termos “primitivo” e “exótico” estão banidos dos dicionários de música.

ta, do filósofo e da educadora aqui presentes. Uma série de documentos auxiliares foram disponibilizados, mas não posso esperar que todos tiveram tempo e paciência para lê-los, nem isto me parece indispensável.

Há uma tradição entre nós de que músicos não falam, fazem coisas. Isto nos torna irritadiços, mas asseguro que jamais disse, ou insinuei, que a Estética fosse uma “picaretagem”. Não sei donde nossa autoridade maior em Benedetto Croce [o saudoso Romano Galeffi] tirou essa ideia, mas talvez a inferisse da pouca atenção que nossos compositores, em particular, dão à Estética. Oleiros, sabedores de como o pote é feito, não gostam de que lhes ensinem como ele deva ser feito.

Peço-lhes que não me considerem opinioso, além de incompetente, tendo a advertência de um de meus mestres na UCLA, Boris Kremenliev (1911-1988), da Bulgária, ainda badalando em meus ouvidos velhos e surdos: “*Don't be opinionated*”. Confesso, porém, que não me preocupo muito com o **belo musical**; ponho o **funcional** e útil na frente.

Tomei dois compositores norte-americanos e duas obras, tentando ilustrar a diversidade tanto para com a dominante tradição eurocêntrica, quanto entre eles próprios. Charles Ives, aliás, não parece ter tido nenhuma preocupação com **beleza**; John Cage talvez nem se tenha preocupado com o tradicional conceito de composição que, conforme nos diz Ilza Nogueira, envolve sempre **sons manipulados**. Ainda fica em dúvida se são sons **humanamente** manipulados apenas, o que deixa fora cantos de pássaros como os uirapurus de Villa-Lobos, entre outros animais que se comunicam com sons.

A musicofilia, da qual sofro, aparece assim aqui generalizada, não alucinações como a descreve Oliver Sacks.

Unidade psíquica

A Antropologia é uma preferência dos etnomusicólogos, entre as ciências humanas, por ser a que se ocupa do estudo do homem em todos seus aspectos, **holismo**. Tradicionalmente, inclui a antropologia física, a antropologia social ou cultural, a arqueologia e a linguística.

A **unidade psíquica**, isto é, a ideia que a humanidade compartilha de uma estrutura psíquica básica é fundamental; influenciou estruturalistas do século passado e municiou as ideias de Carl Jung do inconsciente coletivo. Qualquer racismo e eugenia estão fora de questão. Lembro do orgulho de D. Alexandrina Ramalho, nos seus constantes esforços frente à Sociedade de Cultura Artística da Bahia, apresentando-nos Marian Anderson como uma grande cantora “**negra**”. D. Alexandrina, ela mesma cantora, acreditava que a belíssima voz da grande contralto era um produto de **raça**, não da **cultura**. Raça, entretanto, nada tem a ver com música, assim me ensinou H. J. Kwabena Nketia, meu sábio e querido mestre, um Ashanti de Ghana.

Antropólogos têm consistentemente mantido em suas teorias as ideias de **evolução, estrutura, sistema, função e relativismo cultural**. Aqui apenas toco na evolução do “*Homo musicus*”, o que cria, executa e ouve música.

A evolução humana é o processo evolutivo dentro da história dos primatas que levou ao surgimento do *Homo sapiens* como uma espécie distinta da família homínida, que inclui os grandes macacos. Sabe-se que esse processo, muito complicado, não foi linear e que envolveu o desenvolvimento de traços como o **bipedismo** humano, a **linguagem**, a **encefalização**, o **dimorfismo sexual**, a **oposição ulnar**, assim como cruzamento com outros homínídeos.

A fase recente dessa evolução é ilustrada por paleontólogos e arqueólogos na ordem de **180.000** anos (Garganta Oduval, norte da Tanzânia) e com um comportamento “moderno” desde **73.000** anos (Caverna Blombus, África do Sul, isto é, com contas ornamentadas, ferramentas de ossos cinzelados com apuro), antes do que se pensava fosse a chegada desses humanos à Europa.

A divergência dos chimpanzés, nossos parentes mais próximos, com traços de canibalismo que em tempos tão remotos possivelmente partilhamos, se situa entre **cinco e oito milhões** de anos. O que nos importa mais é que essa longa evolução foi **de uma maneira não especializada, em nosso caso**. Nossas mãos tornaram-se máquinas para produzirem máquinas, já que fomos deixados com cabeçorras, fisicamente débeis, sem pelagem adequada e dependentes do que inventamos e que também destruimos. Daí meu namoro e conversa com meu polegar*.

Entre **70.000** e **30.000** anos aparentemente a evolução biológica cedeu lugar a uma **revolução cultural**. Entre pinturas rupestres e achados arqueológicos, já se tem evidência de **instrumentos** não necessariamente musicais, ou talvez nem mesmo instrumentos, com **67.000** anos de idade.

O objeto esculpido chamado de **flauta Divje Babe** (da Eslovênia) pode estar entre **43.400** anos e **67.000**, dentro da faixa da revolução cultural. O que seria uma boa pergunta (uma teleologia, entretanto) seria questionar se a música vocal e a música instrumental tiveram a mesma origem e a mesma natureza. Creio que não.

Para as especulações em torno das **origens** e da **evolução** da música tenho dado preferência ao funcionalismo puro ou psicológico de Bransilaw Malinowski, como base. Sei que é criticado por ser estático, diante da dinâmica da cultura, que tampouco se aplica muito bem aos derivados da necessidade que qualificou como **Descanso** (*Relaxation*), uma das sete necessidades básicas individuais, à qual respondem “sistemas de jogo e repouso, como respostas diretas, isto é, organizadas, coletivas; // renovação de pessoal advém como resposta instrumental, essa abrangida pela **Educação**, tudo isso em necessidades simbólicas de natureza mais ampla e integrativa tais como “Transmissão de experiência por meio de princípios precisos e consistentes” (**Conhecimento**), “Meios de controle intelectual, emocional e pragmático do destino e do acaso” (**Mágica, Religião**), “Ritmo comunitário de recreação, exercício e repouso” (que atribuiu conjuntamente à **Arte, Esportes, Jogos e Cerimonial**). Há ainda uma última das categorias de Malinowski que designou abrangentemente como **Sistemas de Pensamento e Fé**.

Entre as críticas a Malinowski deve haver lugar também para as **disfunções**, como ora as sofre o povo Afeganistão: uma sociedade com o que poderíamos chamar de uma **saúde cultural** tragicamente comprometida.

A música como fruto do processo de evolução humana, sua **necessidade**, portanto é contestada. **Steven Pinker** chega a considerá-la um **cheesecake auditivo**. Para ele, canadense-americano prestigioso nas áreas de psicologia evolutiva, psicologia experimental, ciência cognitiva, psicolinguística e cognição visual,

“No que diz respeito a causa e efeito biológicos, a música é inútil (...) [Ela é um] cheesecake auditivo, um confeito requintado feito para agradar os pontos sensíveis de pelo menos seis de nossas faculdades mentais. Uma peça padrão, faz cócegas em todas de uma vez, mas podemos ver os ingredientes em vários tipos de música-não-muito-música que deixam uma ou mais delas fora.”

Isso nos traz à **musicologia evolutiva, um subcampo da biomusicologia**, que fundamenta os mecanismos cognitivos da apreciação da música e da criação musical na teoria evolutiva. Abrange a comunicação vocal em outros animais, teorias da evolução da música humana e universais holoculturais na capacidade musical e processamento. **Não sei nada sobre isso!** Há uma variedade de receitas adoráveis de cheesecake, mas o cheesecake de Pinker tem um sabor deveras sensacionalista.

Linguagens

Mais assustadora é a asserção de que música pode causar crises epiléticas. A **epilepsia musical** existe e tem sido observada em termos da correlação música, linguagem e cérebro. O tratamento tem envolvido remoção de partes afetadas do encéfalo.

Um outro famoso compositor norte-americano, **Milton Babbitt** (1916-2011), também **teórico e matemático**, costumava advertir contra a superficialidade tentadora da concepção de música como linguagem, o que é, mas que tem diferenças grandes em relação à linguagem de nossa comunicação secular. **Não sei o que seria o equivalente da palavra em música.** A necessidade de respirar talvez nos permita falar de **frases**, no vocabulário musical. Buscávamos isso em nossas transcrições mecânicas de música por melógrafos que herdamos e adaptamos dos estudos linguísticos, mas não encontro nada comparável à palavra, em música, isto é, um conjunto de sons articulados que expressem significados com a precisão da palavra. Música é intraduzível, mas também não traduz

A fala sobre música está sempre presente nas culturas. Musicólogos são os que se preocupam com uma fala científica sobre música (*Musikwissenschaft*), daí resultando três problemas clássicos: o do discurso musical, que não necessita intermediação; o do discurso musicológico, que é uma fala sobre música; e o da relação entre os dois discursos. A verbalização de uma prática musical tem ocorrido, na civilização ocidental, quando essa prática está se esvaindo; aí surgem os tratados, tentando codificar a antiga prática. Há casos, entretanto, em que a fala vem antes e a **música nova** passa a ser criada como uma comprovação dela. Isso tem ocorrido, coincidentemente, a cada trezentos anos

Povos ágrafos, é necessário lembrar, têm **teorias subjacentes** à música que praticam, tácitas, sem as quais essas músicas desapareceriam no processo de transmissão oral. É impossível, portanto, excluir a erudição dos ingredientes que toda **música precisa**. A dicotomia popular/erudito não tem sentido intrínseco; o “popular” precisa de uma tipologia para ser entendido. Fico com o **continuum**, de Mantle Hood, em que todos os graus entre o totalmente ingênuo e o produto completo de laboratório estão em sequência num eixo que se fecha sobre si mesmo. Desvendar essas teorias é uma das tarefas do etnomusicólogo.

Concepções distintas do fenômeno musical é a regra, já dissemos, se o tempo permitisse, poderíamos dar uma série de exemplos à base de citações. Preenchi uma página com alguns, *ad libitum*, incluindo literatos, estetas, filósofos, Darwin, Confúcio, Bíblia e **até um provérbio do Sânscrito.** * (se o tempo do debate der)

Homo musicus

Um dos neurocientistas com formação em música, **Daniel Levitin** (n.1957), contesta Steven Pinker com autoridade e sucesso, quanto ao caráter evolutivo da música, o que é reforçado por considerações de outros, quanto **aos comportamentos humanos**

musicais. Transcrevo um parágrafo esclarecedor que atribuo a Jonathan Geoffrey Secora Pearl e Jon Prince, retirado de *Music in the Social and Behavioral Sciences: An Encyclopedia: Auditory Cheesecake* (Thousand Oakes: SAGE Publications, 2014):

Comportamentos musicais são conhecidos nas culturas humanas e na história humana. Os **instrumentos** para a produção sonora são evidentes no registro arqueológico, que remonta a pelo menos milhares de décadas, e as **capacidades físicas e cognitivas** de produção e percepção do som ritmicamente e melodicamente organizado na linha homínina datam de vários milhões de anos a mais [?!]. **Os comportamentos musicais humanos são caracterizados pela capacidade de inventar, produzir, organizar, alterar e repetir padrões melódicos e rítmicos** de maneiras sofisticadas. Embora específicos para os seres humanos, existem **precursores evolutivos** do comportamento musical em outras espécies (...) que sugerem que a música não é um parasita acidental de capacidades cognitivas específicas do homem. Pode-se afirmar, portanto, que a música em um sentido amplo cumpre a **universalidade** e a **especificidade** das espécies.” (Meus realces)

Deixo os homúnculos e sua música ao oportuno comentário do Dr. Jamarly Fº, apenas projetando alguns exemplos do homúnculo de Penfield*, em sua versão sensorial e motora. Projeto também um pequeno gráfico da seleção de disciplinas essenciais ao processo musical, do ponto de vista de Combarieu*

O que é música?

A Pergunta Não Respondida, não me parece ter resposta. Há os que não desistem e nos fazem refletir, como Bruno Nettl. Outros, com um enorme cabedal de conhecimentos, como Jean Gebser, não vêem possibilidade de expressões não linguísticas genuínas e imediatas serem traduzidas em palavras.

Música, ao contrário da energia sonora que é fraca, **torna-se forte** como uma construção do cérebro humano: A **ENERGIA MUSICAL** que postulo.

HOMENAGENS, RESPOSTAS E DEBATE (em vídeo)

Os vídeos abaixo elencados correspondem às respostas de cada uma dos participantes da I Sonáride, junto ao debate final acontecido durante o referido evento. Os correspondente documentos audiovisuais aqui disponibilizados foram produzidos a partir do registro audiovisual realizado durante a sessão de debate virtual organizada e produzida pelo SONARE em parceria com a Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, em 21 de setembro de 2021.

PARTE 1 - Homenagem à Ryoko Katena Veiga e Jamary Oliveira *in memoriam*
SONARE / Escola de Música da Universidade Federal da Bahia
- link: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/47238/25764>

PARTE 2 - Apresentação do Prof. Dr. Manoel Veiga Junior
Universidade Federal da Bahia | Orcid: 0000-0002-1799-3746
- link: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/47238/25765>

PARTE 3 - Resposta do Prof. Dr. Jamary Oliveira Filho
Universidade Federal da Bahia | Orcid: 0000-0003-1915-0423
- link: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/47238/25766>

PARTE 4 - Resposta do Profa. Dra. Karina de Oliveira Santos Cordeiro
Universidade Federal da Bahia | Orcid: 0000-0002-9136-1383
- link: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/47238/25767>

PARTE 5 - Resposta do Prof. Dr. João Carlos Salles Pires da Silva
Universidade Federal da Bahia | Orcid: 0000-0002-4872-3465
- link: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/47238/25768>

PARTE 6 - Debate coletivo.
Prof. Dr. José Maurício Vale Brandão (Moderador)
Universidade Federal da Bahia | Orcid: 0000-0003-2775-1587
- link: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/47238/25769>

(c) 2021 SONARE & EMUS-UFBA

ENTREVISAS

Ecos Armoriais: entrevista com Clóvis Pereira

Marília Paula dos Santos

Universidade Federal de Pernambuco | Orcid: 0000-0003-0043-0863

Resumo: Clóvis Pereira é um compositor brasileiro de música para concerto. Destaca-se por enfatizar em suas composições características que estão presentes nas culturas populares da região Nordeste do Brasil. Esse olhar voltado para sua própria cultura está relacionado com a vida do próprio compositor e com as aulas que ele teve, nos anos cinquenta do século XX, com o compositor César Guerra-Peixe. No final dos anos sessenta Clóvis Pereira foi convidado pelo escritor Ariano Suassuna para fazer parte de um grupo que estava buscando criar uma arte “erudita” autenticamente brasileira. Junto com Jarbas Maciel e Cussy de Almeida, Clóvis Pereira foi um dos artistas responsáveis por criar o que ficou conhecido como música armorial, que foi lançada oficialmente em 18 de outubro de 1970, com a Orquestra Armorial. Dos três primeiros músicos “armoriais” apenas Clóvis Pereira permanece vivo. Em 2017 Marília Santos o entrevistou para uma pesquisa sobre as influências armoriais na música atual do estado de Pernambuco. Nesse texto apresentamos os principais trechos dessa entrevista.

Palavras-chave: Clóvis Pereira; Música Armorial; Musicologia.

Armoriais Echoes: interview with Clóvis Pereira

Abstract: Clóvis Pereira is a Brazilian concert music composer. He stands out for emphasizing in his compositions characteristics that are present in the popular cultures of the Northeast region of Brazil. This interest in his own culture is related to the life of the composer and to the classes he took, in the fifties of the 20th century, with the composer César Guerra-Peixe. In the late sixties, Clóvis Pereira was invited by the writer Ariano Suassuna to be part of a group that wanted to create an “classic” authentically Brazilian art. Together with Jarbas Maciel and Cussy de Almeida, Clóvis Pereira was one of the artists responsible for creating what became known as armorial music, which was officially launched on October 18, 1970, with the Orquestra Armorial. Of the first three “armorial” musicians only Clóvis Pereira is alive. In 2017 Marília Santos interviewed him for a research on armorial influences in the current music of the state of Pernambuco. In this text we present the main excerpts of this interview.

Keywords: Clóvis Pereira; Armorial Music; Musicology.

Ecos Armoriales: entrevista con Clóvis Pereira

Resumen: Clóvis Pereira es un compositor brasileño de música de concierto. Se destaca por enfatizar en sus composiciones características que están presentes en las culturas populares de la región Nordeste de Brasil. Esta mirada dirigida a su propia cultura se relaciona con la propia vida del compositor y con las clases que tomó, en los años cincuenta del siglo XX, con el compositor César Guerra-Peixe. A finales de los sesenta, Clóvis Pereira fue invitado por el escritor Ariano Suassuna a formar parte de un grupo que buscaba crear un arte “alto” auténticamente brasileño. Junto a Jarbas Maciel y Cussy de Almeida, Clóvis Pereira fue uno de los artistas encargados de crear lo que se conoció como música armorial, que se estrenó oficialmente el 18 de octubre de 1970, con la Orquestra Armourial. De los tres primeros músicos “armónicos”, sólo queda con vida Clóvis Pereira. En 2017, Marília Santos lo entrevistó para una investigación sobre las influencias de las armaduras en la música actual del estado de Pernambuco. En este texto presentamos los principales extractos de esta entrevista.

Palabras Clave: Clovis Pereira; Música Armorial; Musicología.

Recebido: 2021-08-30 | Aprovado: 2021-12-22

I ntrodução

Clóvis Pereira dos Santos é um compositor brasileiro de música para concerto. Ele nasceu na cidade de Caruaru, agreste do estado de Pernambuco, em 14 de maio de 1932. Filho de músico – o clarinetista Luiz Gonzaga Pereira dos Santos – não foi difícil para o compositor desenvolver suas habilidades musicais, que não se limitam somente aos processos criativos. Ele destaca-se por enfatizar em suas composições características que estão presentes nas culturas populares da região Nordeste do Brasil, com ênfase para o interior, onde viveu sua infância e grande parte da sua adolescência. Esse olhar nas suas composições, voltado para a própria cultura, está relacionado com a sua vida e também com a influência do compositor fluminense César Guerra-Peixe (1914-1993), com quem Clóvis Pereira teve aulas, durante os anos cinquenta, ao lado de outros três grandes compositores da música brasileira: Lourenço da Fonseca Barbosa, o Capiba (1904-1997), Severino Dias de Oliveira, o Sivuca (1930-2006) e Jarbas Maciel (1932 ou 1933¹-2019).

No final dos anos sessenta Clóvis Pereira foi convidado pelo escritor Ariano Suassuna (1927-2014) para fazer parte de um grupo que estava buscando criar uma arte erudita² autenticamente brasileira. Junto com Jarbas Maciel e Cussy de Almeida (1936-2010), Clóvis Pereira foi um dos artistas responsáveis por criar o que ficou conhecido como música armorial. A música armorial foi lançada oficialmente no dia 18 de outubro de 1970, junto com a inauguração do Movimento Armorial, na igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife, capital do estado de Pernambuco (Moraes, 2000³; Nóbrega, 2000⁴, 2007⁵; Pereira, 2017⁶; Santos, 2017⁷, 2019⁸, 2020⁹).

O armorial foi um movimento que buscou criar uma arte brasileira, tendo como base para sua criação as culturas populares do interior da região Nordeste do Brasil. Ariano Suassuna reuniu um grupo de artistas, nas diversas áreas, para criar a arte nacional que desejava. Ele, junto com o Movimento Armorial, acreditava que a verdadeira e mais “pura”

1 Não conseguimos descobrir ao certo qual o ano em que Jarbas Maciel nasceu. Porém sabemos que o mesmo faleceu aos 86 anos em 2019.

2 Não gostamos do nome “erudito/a”, pois, mesmo que de forma indireta, dá a entender que não há erudição nas coisas que não são categorizadas como eruditas, sobretudo as populares. Entretanto, “erudito” e “popular” são palavras que estão bastante presentes no discurso armorial. Desta forma, não há como falar em armorial sem apresentar esses termos.

3 MORAES, Maria Thereza Didier. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/76*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.

4 NÓBREGA, Ariana Perazzo da. *A música no Movimento Armorial*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

5 NÓBREGA, Ariana Perazzo da. *A música no Movimento Armorial*. In *Anais da Anppom*. 2007, p. 1-13. Disponível em <https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nobrega-musica_movimento_armorial.pdf>. Acesso em 01 ago. 2020.

6 PEREIRA, Clóvis. Entrevista de Marília Santos. Áudio. Recife. Em 13 mar. 2017.

7 SANTOS, Marília P. *Ecos Armoriais: influências e repercussão da Música Armorial em Pernambuco*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

8 SANTOS, Marília P. *Ecos Armoriais: influência e repercussão da Música Armorial em Pernambuco*. *Música Popular em Revista*, v. 2, ano 6, jul.-dez. 2019, p. 29-54.

9 SANTOS, Marília P. *Música armorial: revisão bibliográfica*. *Revista Música*, v. 20, n. 2, dez. 2020, p. 63-98.

brasilidade estava no interior do Nordeste, por conta do atraso econômico que esses lugares sofriam. Logo, eles não eram, segundo Suassuna, influenciados pelo cosmopolitismo e pela “modernidade”. As mudanças que aconteciam às culturas desses locais mantinham, para o escritor, uma particularidade própria que não as descaracterizava (Moraes, 2000; Santos, 2017, 2019, 2020; Suassuna, 1974¹⁰).

Das artes, a música foi uma das que mais se destacou. Após mais de 51 anos desde o lançamento do Movimento Armorial, ainda é possível encontrar, não somente no estado de Pernambuco e na região Nordeste, pessoas compondo e performatizando músicas com atributos que podem ser apontados como armoriais (Santos, 2017, 2019). Em 2017 eu entrevistei Clóvis Pereira, para entender o que foram a música e o Movimento Armorial, como os primeiros músicos se conheceram e como Ariano Suassuna chegou até eles. Para então, junto com outras entrevistas e estudos, apontar as influências e repercussão do armorial, os ecos armoriais, na música atual de Pernambuco, numa pesquisa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), e orientada pelo etnomusicólogo e professor Dr. Carlos Sandroni, no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba.

Dos três primeiros músicos “armoriais” apenas Clóvis Pereira permanece vivo. Entendendo a importância de Clóvis Pereira para a música brasileira e sua contribuição para a música armorial, decidimos publicar as principais partes da entrevista que realizamos com ele, para que esse relato tão importante fique registrado e que outros/as/es pesquisadores/as possam utilizá-lo em suas investigações.

Clóvis Pereira: entrevista de Marília Santos

A entrevista a seguir foi realizada no dia 13 de março de 2017, na casa do Clóvis Pereira, no bairro de Boa Viagem, em Recife, onde ele mora atualmente. Foi gravada em áudio e feita para a pesquisa sobre os ecos armoriais na música. Ao realizá-la, Clóvis Pereira permitiu que eu a utilizasse para a pesquisa e, conseqüentemente, para publicação. Por conta da qualidade não muito boa do aparelho que utilizei para gravar a entrevista, há alguns pequenos trechos, algumas palavras, que ficaram inaudíveis. Porém, isto não atrapalha na compreensão geral do que foi relatado pelo Clóvis Pereira e, tão pouco, diminui a importância desse conteúdo.

Marília Santos: Primeiro eu gostaria de lhe agradecer, muito, por me conceder essa entrevista, pois para mim isso é muito importante, tanto pela pesquisa em si, porque eu estou tratando do armorial, e o senhor fez parte direta do Movimento Armorial, e por isso é extremamente importante ouvir sua fala, mas também de uma forma pessoal, porque não é todo mundo que tem a oportunidade de conversar com Clóvis Pereira.

Clóvis Pereira: Eu agradeço também a sua atenção e o seu interesse. Esse Movimento Armorial quando começou não tinha nome. Ariano há tempos, há anos atrás, antes dos anos setenta, num livro chamado *É de Tororó*, que foi editado no Recife, ele mostrava interesse de desenvolver uma arte brasileira. Ele era poeta, escrevia seus

10 SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1974.

versos, peças de teatro. Aí um dia ele resolveu que a música também tinha, deveria ter esse traço de brasilidade, de nordestinidade, principalmente. E como ele era um homem que também foi criado no interior, ele admirava a música dos cantadores de viola, a música dos aboiadores. E ele conheceu um aluno na Universidade [Federal de Pernambuco], aluno dele, que era músico. Fizeram amizade. E esse rapaz se chamava, esse músico se chamava, se chama, porque ele ainda é vivo, Jarbas Maciel. Então ele convidou Jarbas para fazer umas pesquisas musicais e desenvolver essas pesquisas, com a finalidade de apresentá-las. Não da maneira que elas foram ouvidas, mas com um certo desenvolvimento, técnico, tonal, rítmico, que guardassem as impressões do que elas realmente seriam, eram, do que elas apresentavam ser, mas que elas fossem transformadas numa espécie de música que não teriam que ser popularizadas, entendes? Então ele queria fazer uma espécie de música para ouvir, música de câmara, música que pudesse ensejar composição de um concerto, de uma sonata. E o Jarbas disse: “Bom, aqui eu não posso fazer esse trabalho só. Mas existem duas pessoas...” que ele conhecia, e indicou [para Ariano Suassuna]. Uma delas foi o professor Cussy de Almeida, que tocava muito bem o violino, formado na Europa, mas que também era nordestino, natural do Rio Grande do Norte. E disse: “Tem Clóvis Pereira, que estudou junto comigo, com Guerra-Peixe, nos anos cinquenta.” Isso era início dos anos setenta. E nós fizemos uma reunião. Eu, Cussy, Jarbas e Ariano. Fizemos uma reunião e traçamos... Ariano traçou a diretrizes. E nós concordamos. Porque, como nós [Clóvis Pereira e Jarbas Maciel] havíamos estudado com Guerra-Peixe... Guerra-Peixe tinha deixado o Rio de Janeiro para vir morar em Pernambuco, porque ficou encantado com o folclore. Ele veio para estudar o frevo, o caboclinho, o maracatu. Eu acho que essas foram as grandes fontes de Guerra-Peixe. Cantiga de cego... tudo que era nordestino. E ele tem várias obras, não com o sentido armorial, mas com o sentido nordestino.

Marília Santos: Então Guerra-Peixe não é armorial?

Clóvis Pereira: Não.

Marília Santos: Ele [Guerra-Peixe] tem música nordestina. Sim?

Clóvis Pereira: Nordestinas. Ele compôs umas duas peças por encomenda de Ariano. Como ele tinha também esse sentido nordestino, ele se enquadrou. A gente não pode dizer que ele participou do Movimento [Armorial], mas ele foi convidado, depois do movimento, para escrever algumas peças [parte meio inaudível] [como meio] de dinamizar o que ele tinha. Ele era vivo e escrevia várias obras do Brasil, por ser de circunstâncias brasileiras, de Mário de Andrade. E essa coisa de brasilidade, ele tinha também a esperança de criar uma noção de música brasileira. De fato, ele estudou o folclore daqui, estudou o folclore, depois, de São Paulo, e escreveu várias peças. [Agora Clóvis Pereira volta a falar das reuniões para o Movimento Armorial]. Quando nós começamos as reuniões, Ariano trazia os cantadores do interior. Trazia um rabequeiro, às vezes outro rabequeiro, um tocador de viola. E a gente ia ouvindo essa coisa bem natural. E a gente ia anotando e gravando e fazendo as pesquisas. Depois de uns oito a dez meses, Ariano pretendeu fazer uma audição. Essa audição reuniu dois tocadores de pife, pifes. O nome é pifanos, mas eles chamam é pifes. E nós escrevemos peças, três ou quatro peças, eu, Jarbas e Cussy escrevemos de umas

quatro a cinco peças. Pecinhas curtas, de três, quatro minutos, para mostrar o que seria essa nova música de câmara. Duas flautas... Aí nós contratamos [inaudível]. Ariano contratou, convidou. Um violão, para manter a característica da viola sertaneja, essa coisa toda. Um violino, para mostrar a rabeca. O modo de tocar dos rabequeiros. E uma viola. Viola de orquestra, viola de arco, para fazer uma espécie de contracanto, uma espécie de um diálogo, que não chegaria a ser um desafio. A intenção também não era essa. Mas era de fazer um contraponto entre os dois instrumentos [acreditamos que ele está falando do violino e da viola de arco]. Uma base harmônica na viola... no violão, sem descaracterizar o encadeamento dos acordes. Nós eliminávamos os acordes que tivessem certas dissonâncias. Os acordes que caracterizam a música europeia. [...]. Usávamos uns acordes simples. E combinados entre si, os acordes teriam que refletir a maneira de colocar os acordes que o povo colocava.

Marília Santos: E esses acordes que o senhor fala que remetem à música da Europa, quais seriam eles?

Clóvis Pereira: Ah, seria o acorde de tônica. A dominante não teria função de dominante. Ela era substituída por um outro acorde. Poderia ser até um acorde da subdominante. Mas que devido às posições dos instrumentos, eles repetiam a posição do instrumento e botavam um acorde que não tinha sentido europeu. Entendes? Então nós chegamos até a fazer um trabalho... Eu não tenho mais esse trabalho, meu Deus, eu não sei por que. Quando eu fui fazer o mestrado em Boston, eu elaborei essa teoria, mandei para a CAPES, que havia me dado a bolsa para estudar lá [inaudível]. [Aqui ele explica que depois de realizar esse trabalho, para o mestrado, ele perdeu o material e não conseguiu mais encontrá-lo. Também explica que já se passaram mais de vinte anos desde que ele fez esse mestrado. Na época os trabalhos não eram digitalizados. Ele fez em uma máquina de datilografar, de escrever, como ele contou. Enfatiza que o trabalho dele falava de como harmonizar uma música armorial. Agora ele continua falando sobre a melodia armorial]. Porque a melodia armorial a gente já fazia, baseando-se nas nossas escalas modais. Muito antes de a gente fazer esse trabalho, parece que Zé Siqueira¹¹ já falava num sistema que ele denominou Trimoldal Brasileiro. A gente usava harmonias e reminiscências melódicas que ficaram aqui no interior devido aos povos que nos colonizaram. Povo que veio da Europa... veio da Espanha e veio do sul de Portugal, uma coisa assim. Ariano explicava isso a gente. E nós tínhamos uma noção. Mas não havíamos pesquisado. Então a gente ficou usando a escala maior, com a sétima abaixada.

Marília Santos: Qualquer escala maior? Ou tinha alguma específica?

Clóvis Pereira: Eram as mais simples, né? Era a escala de Ré maior, escala de Lá maior. Todas com a sétima abaixada e/ou a quarta aumentada. Por exemplo, Dó, Ré, Mi, Fá# (sustenido), Sol, Lá. Não tinha o Si natural, de jeito nenhum.

Marília Santos: Para não fazer a sensível, né?

Clóvis Pereira: É. Para não fazer a sensível. E o Sib (bemol).

Marília Santos: No caso, é o que a gente chama de escala nordestina?

11 José Siqueira (1907-1985) foi um compositor brasileiro.

Clóvis Pereira: É. De escala nordestina. Por exemplo [Ele exemplifica solfejando, cantando as notas com seus respectivos nomes]: Dó, Mi, Sol, Si, Lá, Sol, Mi, Si, Sol, Lá, Fá, Mi, Fá, Sol.¹² E a sétima abaixada, com a quarta natural. E às vezes [Ele exemplifica mais uma vez solfejando]: Dó, Mi, Sol, Si, Dó, Lá, Fá, Sol, Mi, Fá, Ré, Mi, Dó, Fá, aumentada, Sol, Lá, Si, Dó, Si, Lá, Sol, Lá, Fá, Ré... Aí quando eu queria diferenciar, fazia o Fá natural. Aí entrava de novo com o acorde de Fá maior, que de qualquer maneira pertencia a Dó. E ficava fácil no instrumento para eles. Então as tonalidades mais usadas eram essas. Muito raramente aparecia a escala de Mi maior, já por causa dos sustenidos que eram muitos, né? E eles preferiam usar aquelas escalas com as quais eles estavam acostumados, com aquele som. E os cantores, os aboiadores usavam também a sétima abaixada.

Marília Santos: Se o senhor fosse definir música armorial, como o senhor definiria? O que é a música armorial?

Clóvis Pereira: A música armorial é aquela baseada nas escalas nordestinas, que tem a sétima abaixada e tem a quarta aumentada, e às vezes aparece com a terça abaixada, mas não como uma nota real. Porque a terça abaixada, dependendo do contexto melódico, ela pertence ao jazz, por exemplo [exemplifica cantarolando sem nome de notas]: [...] Aí eles usam também no jazz a sétima abaixada e usam a terça abaixada. Mas no contexto melódico que eles empregam não lembra jamais a música nordestina.

Marília Santos: E para o senhor onde é que a gente encontra essa diferença? O que é que faz uma música que usa a “mesma” escala ser tão diferente de outra?

Clóvis Pereira: A rítmica melódica e a inflexão que se dá também a essas notas. Eu diria que na música nordestina elas não insistem muito num lugar só e com aparecimento de outras notas, né? E depois com os acordes empregados. Porque quando o americano faz [exemplifica cantarolando sem nome de notas]: [...] Esse [exemplifica cantarolando sem nome de notas]: [...] é um outro acorde. Que na música nordestina seria diferente.

Marília Santos: Então, no caso, é o conjunto do todo, né?

Clóvis Pereira: É o conjunto. É a organização desses intervalos na harmonia¹³ melódica. Os acordes que recaem sobre essas notas estranhas, entre parênteses, porque são da escala natural, e o ritmo e, no fim de tudo, a interpretação.

Marília Santos: Para o senhor, hoje existe música armorial sendo produzida atualmente?

Clóvis Pereira: Não. Muito pouco.

Marília Santos: E esse muito pouco, onde é que a gente encontra?

Clóvis Pereira: Olhe, eu escrevo alguma coisa quando estou inspirado e tal. E deixo por

12 Como a qualidade da gravação não está boa, preferimos não transcrever os trechos em que Clóvis Pereira solfeja, para não correremos o risco de fazermos uma transcrição errada. A transcrição aqui, e nos próximos trechos, é da fala, da língua, e não do som. Então não quer dizer que as notas são naturais. Como ele exemplifica, temos no primeiro trecho Fá sustenido e no seguinte Fá sustenido e Si bemol.

13 Essa parte do áudio ficou meio ruim. Não temos certeza se a palavra que Clóvis Pereira disse foi harmonia.

ai. Depois vem a orquestra e toca. E depois o Rio pede, São Paulo pede. E já tem caso até da América do Norte, a Argentina pedir. Tem uma música que eu fiz com Guerra-Peixe. Aproveitei um tema de Guerra-Peixe, a pedido de Ariano. Ariano ouviu um tema de Guerra-Peixe e disse: “Olhe, você tratou mal essa música. Essa música eu queria fazer uma peça armorial para orquestra de câmara.” E Guerra-Peixe lá do Rio disse: “E quem vai fazer isso?” Ele [Ariano Suassuna] disse: “É Clóvis.” Ele [Guerra-Peixe] disse: “Ah, Clóvis. Pode deixar Clóvis fazer lá. Clóvis sabe fazer.” E essa música hoje é tocada em todo Brasil.

Marília Santos: Mourão?

Clóvis Pereira: O Mourão. Por todas as orquestras. E eu passei um tempo para ter o reconhecimento dessa parceria. Porque Guerra-Peixe gravou esse tema cantado. E o nome que ele colocou foi “De viola e rabeca”. Ele gravou com a viola, uma rabeca, uma percussão e um cantor, com os versos, que eu não sei se ele compôs ou se adaptou de outra coisa.

Marília Santos: Onde eu encontro essa gravação? É fácil?

Clóvis Pereira: Ah, eu posso lhe dá a pista. Foi gravado em São Paulo, num LP de 10 polegadas, chamado Festa de Ritmos. Deve encontrar onde vende discos velhos.¹⁴ [Ele volta a falar da música] Porque não aconteceu. Essa música, como era cantada, não chamou muito a atenção dos chefes de orquestras. E a versão que eu fiz, ficou uma versão... que instrumento você toca?

Marília Santos: Clarinete [Não toco mais clarinete].

Clóvis Pereira: Own. Então ficou uma versão muito fácil para os violinistas tocar, porque tinha aqueles toques de rabeca, então ficava bonitinho. E eu desenvolvi assim: para viola, cello e violinos e contrabaixo. E botei uma percussãozinha bem leve, dispensável. Então essa orquestra daqui, do Conservatório [Pernambucano de Música], começou a ceder cópias, digamos para a Paraíba. Aí na Paraíba chegou músico de Natal, ouviu e “Ah, dá uma cópia para mim, para eu tocar.” E saíram tocando, aí findou batendo no Rio de Janeiro. E do Rio de Janeiro para São Paulo. E depois a OSESP, de São Paulo, no tempo de John Neschling, foi há uns vinte anos atrás, aí pediu para tocar. Eu mandei, eles tocaram. E passaram a tocar nas excursões na Europa, no Estados Unidos. E faziam um extraprograma, como um bis. Porque era uma peça pequena, de dois, três minutos. Aí o povo gostava. E os músicos gostavam de tocar. [...]. Ele às vezes botava o solo, que tinha do violino imitando a rabeca, ele colocava o chapéu de boiadeiro na cabeça do espala, o espala se levantava, fazia aquela coisa. Aí os dois músicos de percussão vinham lá de trás tocando o trecho final, vinham para frente. Aí a orquestra toda entrava. Somente cordas. E depois umas pessoas acrescentaram flautas, quer dizer, dobravam o que eu fiz.

Marília Santos: Mas a original que o senhor fez...

Clóvis Pereira: É só para cordas.

¹⁴ Nesse link, disponível no YouTube, é possível ouvir essa gravação. <https://www.youtube.com/watch?v=QU872e9wGzI>.

Marília Santos: É meio uma imitação da orquestra barroca?

Clóvis Pereira: Sim. A orquestra barroca. Porque nós conhecemos Ariano. Ariano primeiro não queria fazer com orquestra. Ele queria grupo pequeno. E o Cussy de Almeida era diretor do Conservatório [Pernambucano de Música]. E tinha uma orquestra, chamada Orquestra de Câmara do Conservatório Pernambucano de Música. Foi a que virou a armorial. E ele conversando com Ariano, aí fez umas apresentações... Aquilo que a gente fez para um quinteto de câmara, um sexteto, aquele que estreio... Eu esqueci de dizer, estreou na casa de Francisco Brennand.¹⁵

Marília Santos: Então antes da estreia oficial do movimento, teve essa estreia na casa de Francisco Brennand? A estreia musical? Digamos assim.

Clóvis Pereira: Foi. A experiência. Vamos dizer que foi uma pré-estreia. Aí Ariano, que gostava muito de Brennand, por causa das pinturas... Então, assistia Brennand, a esposa, não me lembro se filho ou filha de Brennand. Mas estava presente a irmã de Ariano Suassuna, eu. Eu não tocava nada. Eu apenas ficava olhando.

Marília Santos: Porque sua parte era composição.

Clóvis Pereira: Era. Não precisava regência, porque era um grupo pequeno. E eu vou lhe dizer o nome das pessoas que trabalharam nesse concerto. O violonista era Henrique Annes, os flautistas eram... [Nesse momento fica um pouco difícil entender o nome do primeiro flautista. Parece que é Wallace Simões. Clóvis explica que o filho dele, do Simões, que na época era adolescente, tocou a segunda flauta nesse concerto. Clóvis ainda enfatiza que tanto o primeiro flautista, quanto o Henrique Annes, eram professores do Conservatório Pernambucano de Música e estavam colaborando com essa experimentação dessa nova música]. [...]. O baterista era professor de bateria do Conservatório, mas ele usou somente uma caixinha, para imitar o som da zabumba.¹⁶ Porque a gente convenceu a ele [pensamos que esse “ele” aqui é Ariano Suassuna] o seguinte: duas flautas e uma percussão já era um canal para representar a música da Zabumba¹⁷, ou do que eles chamam de quente¹⁸ de terno, terno de pifes, ou terno de pife.

Marília Santos: Um terno de pife são dois pífanos e uma zabumba, é isso?

Clóvis Pereira: É. E uma zabumba. Um bombo e uma caixa, e ninguém mais. Tem lugar aí

15 Francisco Brennand (1927-2019) foi um artista plástico brasileiro que integrou o Movimento Armorial.

16 Aqui zabumba é o instrumento musical. Para não confundir o/a leitor/a, escreveremos com letra maiúscula (Z) para a banda de pífanos e com letra minúscula (z) para o instrumento musical. Atualmente os ternos de pífanos são chamados de bandas de pífanos e são formados basicamente por dois pífanos, o mais agudo e o mais grave, e por uma percussão formada pelos seguintes instrumentos: prato, caixa, contra surdo e zabumba. O terno de Mestre Ovídio, o qual Ariano Suassuna usava como uma das inspirações para a música armorial, também tinha rabecas. A origem das bandas de pífanos também está relacionada com as chamadas bandas cabaçais. Nessas bandas era comum haver instrumentos de percussão feitos com cabaças. A cabaça é o fruto de uma planta. Quando está maduro, fica duro e serve para fazer várias coisas, inclusive instrumentos musicais.

17 Zabumba aqui é sinônimo de Banda de Pífanos.

18 Não temos certeza se ele disse a palavra “quente”. O áudio ficou um pouco ruim nesse momento.

que bota uma sanfona, porque não encontra o segundo do pífano. [...]. Eu, quando era menino em Caruaru, eu acho que foi a primeira coisa que eu escutei da rua, foi um terno de pífano passando na frente da nossa casa. Mas a gente em Caruaru não chamava nem terno, nem banda de pife, a gente chamava a Zabumba.

Marília Santos: Lá vem a Zabumba.

Clóvis Pereira: Lá vem a Zabumba.

Marília Santos: Eles passavam tocando no meio da rua?

Clóvis Pereira: Tocando no meio da rua. E às vezes tocavam na procissão, quando não tinha banda de música. Às vezes tocavam na feira.

Marília Santos: Isso era para quê? Para o povo dar dinheiro? Se quisesse...

Clóvis Pereira: É. Para dar um agradinho, uma moeda, uma coisa. Aí quando eu cheguei aqui, eu de tanto ouvir... Lá em Caruaru às vezes chamavam de matuá.

Marília Santos: Matuá é a mesma coisa?

Clóvis Pereira: É. A mesma coisa. E depois é que eu vim saber é que matuá, para o matuto, é, vamos dizer, uma porção de troços que você carrega [parte inaudível, mas parece que ele explica que carrega algo de um lugar para outro]. Aí eu disse aqui a Guerra-peixe: “Olhe, Guerra-Peixe, em Caruaru só se chamava matuá.” E o dono da Zabumba tinha o apelido de Gato. G-A-T-O. Gato e sua matuá. “Lá vem Gato.” “Lá vem a matuá de Gato.” [...]. Porque minha mãe chamava matuá, meu pai chamava também. Ninguém chamava terno. Eu nunca vi ninguém chamar terno de pífano. E, talvez Zabumba, a gente também chamava Zabumba. Mas, quando eu era menor mesmo, eu nem sabia o que era Zabumba. Depois é que eu comecei a ouvir alguém chamar Zabumba e tal. Então a gente convenceu Ariano que botando as duas flautas, junto com a percussão, já era uma coisa representativa. Agora, Ariano só queria a rabeca. A rabeca e a viola [nesse caso é a viola de dez cordas].

Marília Santos: Ele queria a rabeca mesmo?

Clóvis Pereira: Não. Ele queria um violino... ele aceitava... que imitasse a rabeca, né? E... mesmo porque Cussy tinha recentemente, há uns cinco, seis anos atrás, tinha voltado da Suíça, diplomado como um violinista.

Marília Santos: Cinco, seis anos atrás referente aos anos setenta, né?

Clóvis Pereira: É. Aí Cussy não queria tocar numa rabeca, [...], que ele também não poderia dar um pouco de expressão, essa coisa.

Marília Santos: Que ele não poderia usar a técnica que aprendeu?

Clóvis Pereira: É. E a afinação também não seria muito característica. E no fim seria uma imitação, seria uma cópia menos original do que... uma cópia menos representativa do que o original. Então o pessoa ia dizer...

Marília Santos: A cópia menos representativa seria o quê? A utilização do violino?

Clóvis Pereira: Sim. O violino imitando aquela maneira de tocar.

Marília Santos: Então, na sua concepção, isso é que teria que ser: a imitação daquela maneira [nesse caso, da rabeça]? Não a mesma música?

Clóvis Pereira: É... a mesma música... o crítico ia dizer: “ah, dá para fazer isso... traz o pessoal mesmo do interior.”

Marília Santos: Que até toca melhor, né? O rabequeiro toca melhor [rabeça] do que o violinista [toca rabeça].

Clóvis Pereira: Claro. Mais espontâneo. E quando se toca o violino, a maneira, as arcadas que os rabequeiros usam, as escalas e o desenho da música... Agora, uma coisa que faz um rabequeiro, ou dois, oito violinos fazendo fica mais bonito, fica mais representativo daquela cultura. E botar mais duas violas [de arco] para fazer a harmonia e fazer o contracanto com os violoncelos. Essa era a forma que a gente queria dar artisticamente.

Marília Santos: Então a concepção de música armorial seria fazer uma cópia da música popular tradicional utilizando técnicas e instrumentos “clássicos”? É isso?

Clóvis Pereira: E usando o modo de tocar deles. E na música, a harmonia e a melodia, seguindo esses parâmetros.

Marília Santos: E esse modo, seria o quê? A interpretação?

Clóvis Pereira: Seria a interpretação. O modo de tocar. A maneira de interpretar. E, da nossa parte, os compositores, que eram somente eu e Jarbas Maciel... E algumas vezes Cussy também, que compunha alguma coisa. Mas ele tinha muitos afazeres, se dedicava à direção do Conservatório [Pernambucano de Música], [...], e ele raramente tinha uma inspiração para fazer também uma coisa nordestina. Primeiro, porque ele não havia vivido essa coisa lá na cidade onde ele cresceu e se educou e começou a estudar música. Então, nós convencemos Ariano que não era o fato de colocar instrumentos europeus que a música que a gente fizesse, fosse fazer, iria lembrar a música europeia. Ou, em outras palavras, para Ariano era descaracterizar o trabalho de pesquisa da orquestra nordestina.¹⁹ Ele achava que aquilo ali só apareceria se fosse usado a mesma roupa e o mesmo material que eles usavam.

Marília Santos: E vocês já pensavam diferente...

Clóvis Pereira: Já. A gente pensava em fazer uma música de concerto, que tivesse as características do Nordeste, que obedecesse as escalas, que ficaram lá como herança, longe do rádio e da televisão, né? Porque as cidades onde ficam o rádio e a televisão, a música dessas cidades vai ser, queira ou não queira, influenciada pelos compositores, pelas novas gerações, do que eles ouvem na rádio. E no interior, do Nordeste, não é? Eles são influenciados por aquilo que eles ouvem desde pequenos. [...]. Então o que levaram para o interior do estado, o interior do Brasil, isso ficou lá e reproduziu-se

¹⁹ Nesse momento o áudio tem uma certa falha, e por isso não temos 100% de certeza de que a palavra dita por Clóvis Pereira foi realmente “nordestina”.

lá. Modificou-se lá. Eu não discuto que não tenha sofrido modificações e influências passageiras. Mas muito longe do que o rádio na época divulgava. Eu alcancei uma época... Nos anos quarenta o que muitos divulgavam era música americana, nas rádios. Havia poucas gravadoras no Brasil. E quando gravavam um disco no Rio, vinha com influências pro²⁰ Rio de Janeiro. O samba, por exemplo, está completando agora cem anos. Mas antes do samba a gente não sabe, pelo menos eu não sei o que era a música carioca, porque eu nunca fiz um estudo sobre isso. Eu tô até para ler. Tem uma camarada aí que fez uns três ou quatro livros, pesquisou lá no Rio e tal. Ele disse que o samba já existia antes da primeira gravação. É como o frevo. Essa história de o frevo nasceu em 1909, faz 100 anos, porque o jornal colocou o nome frevo, não sei o quê... Cem anos que publicou. Mas antes já tinha frevo. Porque ninguém vai fazer uma música: “Vou fazer um frevo.” Não. Frevo antigamente, quando eu era menino em Caruaru, meu pai tocava na banda, e eu ia às vezes para os ensaios, quando eu tinha uns nove anos, oito anos, aí eu via: “Vamos tocar a marcha-frevo” Começou chamando marcha-frevo – de Levino Ferreira.”

Marília Santos: Era o seu pai que era clarinetista ou era o senhor?

Clóvis Pereira: Era meu pai. Meu pai não queria que eu tocasse instrumento de sopro e nem queria que eu entrasse na banda. Mas eu era louco por música. De repente deu uma vontade. Quando eu cheguei aos doze, treze anos, já no ginásio, aí eu disse: “Pai, eu quero aprender música.” Aí ele me trouxe um livro, me ensinou as primeiras lições. E eu fiquei cantando, solfejando, andava com o livro debaixo do braço. Ia para o ginásio... Estudei muito no ginásio. Fui um dos primeiros alunos, modéstia à parte. Mas quando chegou pelo terceiro ano ginásial, eu assisti um filme sobre a vida de Chopin e outro sobre a vida de George Gershwin... Meu pai trabalhava no cinema, passava os filmes, e eu ia para lá assistir junto com ele, ajudar ele a projetar os filmes. Aí eu disse: “Não! Agora eu vou estudar música de todo jeito.” [...]. Eu tive sorte. Agradeço a Deus. Porque eu cheguei aqui [Recife] com dezessete anos. Estava no terceiro ano científico, já. Aí, – “O que é que você quer ser? Você quer ser médico?” – “Não. Não gosto. Não gosto de hospital.” Aí, – “Dentista?”, eu disse: – “A mesma coisa.” Aí disse: – “Você pode ser advogado.” Então, eu ia para o cinema, e todo filme que aparecia o advogado, só aparecia um advogado [...] defendendo um criminoso, um bandido. [...]. Aí eu era assim meio trancado, aí eu dizia: – “Não tenho jeito para fazer discurso.” Então também não quero advocacia. [...]. E dizia: – “E engenharia?”, e eu dizia: – “Olhe, eu sou péssimo em matemática.” [...]. Eu tive a infelicidade de chegar no colégio e pegar um professor ruim, careta, mercenário, que ensinava pouco. Eu levava os livros para casa e não sabia estudar sozinho para resolver aquelas fórmulas. Fazia errado. Quando eu levava para ele corrigir, ele soltava um piadazinha. Agora tirava dez em latim... [...]. Francês, eu era um dos melhores alunos. Inglês, que era o diretor do colégio que ensinava inglês. E ele deu uma bolsa para papai e mamãe, que a gente era de família pobre mesmo. Aí eu disse: – “Eu vou ser o melhor aluno da classe do diretor, para ele saber...” que tinha perguntado a minha mãe, eu me lembro, eu tinha onze anos, – “Ele é comportado?” – “É.” Minha mãe disse: “É.” – “Ele é estudioso?” – “É.” Pronto. Então eu tinha que vender, eu tinha que mostrar isso, eu sentia no coração.

20

Ficamos na dúvida se ele quis dizer “pro” ou “do”. No áudio nos parece “pro”.

Marília Santos: Mostrar que valia a pena o que ele tinha feito, né?

Clóvis Pereira: Claro. Eu estava ali representando a palavra da minha mãe. Aí minha mãe dizia: “Meu filho, estude. Porque quem não estudar, não é nada na vida.” Aí depois eu me entrosei com os alunos. Mas o cara de matemática me fez estudar um curso de um mês, na casa dele, pagando particular. Esse era um desonesto. E era um homem sem critério. Porque, como é que o sujeito ensina mal no colégio, e ensina bem em casa? Ele tinha uma garagem, com uma mesa enorme... Se chamava [preferimos não colocar o nome do sujeito]. Eu nem conhecia a família dele. Então tinha pelo menos vinte alunos. Tudo particular. E tudo ensinando bem. Ele sentava de mesa em mesa e explicava.

Marília Santos: E na escola ensinava mal?

Clóvis Pereira: Nada. E foi por isso que, quando eu vim de Caruaru, eu não entrei aqui no Ginásio Pernambucano, porque ele dizia: “Olhe, tem um professor de matemática que ensina mal. Ele na primeira semana mostra o livro e diz: ‘O livro tem tudo. Leve para casa e estude.’ Aí começava na outra semana: ‘Fulano, pra lá, faça o problema número 1 aí e diga como está fazendo.’” Eu disse, “Eu vou estudar com um camarada desse... Oxe.” [...]. Mas a vida é assim, né? [risos].

Marília Santos: Me diga uma coisa: o senhor disse que hoje praticamente não existe música armorial. E música com influência armorial, o senhor consegue perceber?

Clóvis Pereira: Ah, eu consegui perceber que depois disso [acreditamos que ele está se referindo à estreia do Movimento Armorial], cantores como, eu conheci estrepante ainda aqui na televisão nos anos sessenta, esse que hoje é famoso, que é lá do interior, é... ele aparece muito no São João com Elba Ramalho.

Marília Santos: Alceu Valença?

Clóvis Pereira: É. Alceu Valença. Alceu Valença, a primeira vez que foi pro Rio cantar num festival, eu fui com a orquestra²¹, que a televisão me mandou, porque era a orquestra do festival. Como ele era um cantor... não era conhecido como cantor, e sim, ele venceu um concurso. Não é verdade? Através de uma gravação. Cantou lá [inaudível] no rádio, com a orquestra da gente. E tinha umas meninas de Garanhuns, que a gente chamava: as irmãs Alciomay²², [...]. E eu fui para reger a orquestra para essa dupla feminina. Depois que a música armorial, quatro ou cinco anos depois, começou a aparecer, ele [Alceu Valença] começou a se ligar mais nas músicas da terra dele, do interior, começou a fazer a música com sotaque armorial, que a gente chama. Com a melodia com a quarta aumentada e a sétima abaixada. E até inventar músicas, de fato, eu acho que ele sabia, porque ele foi criado no interior, e desenvolveu aquilo e começou a fazer sucesso. As rádios começaram a tocar. Tinha uma rádio que tocava com um prefixo “Mourão”. Tinha um conjunto aqui com aquele menino que toca rabeca, que é... [...].

21 Não fica claro se é a armorial ou outra orquestra. Inclusive, numa fala anterior ele fala anos sessenta e não setenta.

22 Não temos certeza se foi realmente essa palavra que ele disse. Mas, pela pronúncia, se não for isso, é algo muito parecido.

Marília Santos: Antonio Nóbrega?

Clóvis Pereira: Antonio Nóbrega. Antônio Nóbrega que fez um conjunto²³ com...

Marília Santos: O Quinteto Armorial? É isso que o senhor está querendo falar?

Clóvis Pereira: É. O Quinteto Armorial. Que tinha um rapaz também que trabalhava para Ariano, na música armorial.

Marília Santos: Antônio Madureira?

Clóvis Pereira: Antônio Madureira. Que eu achava bom você fazer uma entrevista com ele.

Marília Santos: Amanhã.

Clóvis Pereira: Opa! Então você está no caminho certo. Porque Madureira ficou cuidando mais dessa parte, que tinha a rabeca, do menino, Antonio Nóbrega, e ele [Antônio Madureira] tocava violão... e tinha um irmão dele, que depois fez um balé.²⁴

Marília Santos: Antúlio, né? Antúlio Madureira. Só que não era do Quinteto, não.

Clóvis Pereira: [...]. Então o Antônio Madureira depois ficou com um conjunto trabalhando com Ariano nas aulas-espetáculo. [...]. O movimento, depois, Ariano parou com o pessoal do Conservatório. Ele se desentendeu com Cussy. Então ele deixou de me procurar e deixou de procurar Jarbas.

Marília Santos: E vocês não tinham nada a ver com o desentendimento deles, né?

Clóvis Pereira: Não tinha nada a ver. É.

Marília Santos: Mas vocês [Clóvis Pereira e Jarbas Maciel] estavam [frequentavam e/ou trabalhavam] no Conservatório nessa época? Acho que ele [Ariano Suassuna] ficou meio receoso... [Cussy de Almeida trabalhava no Conservatório Pernambucano de Música quando isso aconteceu].

Clóvis Pereira: É. Ele [Ariano Suassuna] teria que nos encontrar no Conservatório... [...]. Quem sabe se ele não pensou que nós estivéssemos também ao lado de Cussy. Com o que Cussy aprontou que ele não gostou.

Marília Santos: Ah, Cussy aprontou?

Clóvis Pereira: Aprontou um negócio que ele [Ariano Suassuna] não gostou. [...]. Porque ele também gostava de música “bonita” [Esse bonita, pela conversa, seriam as músicas midiáticas, que tocavam na rádio. Porém, devemos mencionar que a música da Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco também se destacou por conta da rádio].

Marília Santos: Ele quem? Cussy?

²³ Esse conjunto é o Quinteto Armorial, que nasceu do encontro de Ariano Suassuna com Antônio Madureira, um dos integrantes do grupo. Antônio Nóbrega, assim como os demais integrantes, foi convidado para performatizar esse trabalho.

²⁴ Essas informações de Clóvis Pereira são sobre o Quinteto Armorial. Antúlio Madureira, irmão de Antônio Madureira, se envolveu com os trabalhos de Ariano Suassuna, mas não com o Quinteto Armorial.

Clóvis Pereira: Cussy. Eu digo bonita entre aspas, que para agradar ao povo, ele, no fim do programa, botava músicas populares [mais uma vez entendemos que Clóvis Pereira está se referindo às músicas que tocavam na rádio]. Música de Caetano Veloso... Ele pedia para eu fazer arranjo de música americana, pedia para eu fazer arranjo de... [...].

Marília Santos: Isso era com a Orquestra Armorial?

Clóvis Pereira: Era a mesma. Ia fazer um concerto armorial, anunciava. Aí quando Ariano estava, ele [Cussy de Almeida] também só tocava armorial. E às vezes, ele não queria reger, por uma razão ou outra, aí eu tomava a regência. E uma vez ele [Cussy de Almeida] fez um concerto no *Jornal do Comércio*, no dia do jornalista. [...]. E o concerto foi um sucesso. Mas os rapazes estavam ali [no prédio do *Jornal do Comércio*] trabalhando – pela primeira vez eu vi como era uma redação dum jornal, né? Uns vinte. Cada um com uma máquina datilográfica, escrevendo. Notícia, né? Um falava com o outro [...]. Aí eles pararam para ver o concerto. Tocamos cinco, seis músicas. Aí quando eles sentaram para trabalhar, aí tocou ainda uma música armorial. Mas eles ainda aplaudiram. Menos. Menos, né? [...]. Porque eles tinham que entregar o trabalho para o jornal... [...]. Aí ele [Cussy de Almeida] tocou...²⁵ mas eu não lembro mais das músicas. Três ou quatro músicas.

Marília Santos: Essa músicas midiáticas, que passam na rádio, né?

Clóvis Pereira: Mi-di-á-ti-ca. Música cantada pela irmã de Caetano Veloso, música... eu não lembro mais.

Marília Santos: Coisa que Ariano já era contra, né?

Clóvis Pereira: É. Coisa que Ariano eu acho que nem ouvia. Se ouvisse desligava o rádio. Aí, como era música de sucesso, aí o pessoal bateu palmas [Clóvis fez o gesto das palmas de maneira vibrante]. O pessoal se levantou, aí ele [Cussy de Almeida] outra música de sucesso [A expressão é para dizer que cada vez que as pessoas se animavam com as músicas, Cussy de Almeida colocava mais outra música desse tipo para ser tocada pela orquestra]. Ariano não estava presente. Mas Ariano já havia pedido a ele: “Cussy, não misture, porque a gente quer mostrar uma cultura. Eu não quero mostrar outra cultura que o rádio já mostra.” [...]. Mas, o diabo é que o jornal, no dia seguinte, deu a notícia assim: “a Orquestra Armorial de Câmara compareceu...” não sei se essas eram as palavras, fez uma apresentação do trabalho armorial, tal, tal, tal, aí o jornalista disse [a partir daqui Clóvis Pereira narra a história rindo]: mas o sucesso mesmo aconteceu quando a orquestra apresentou as músicas tais e tais...

Marília Santos: Que eram as populares? Da mídia?

Clóvis Pereira: Eram as populares. Era.

Marília Santos: Ariano deve ter ficado...

Clóvis Pereira: Ô! Ariano fez uma carta pra ele. Ariano nunca mais nem o procurou para tomar satisfação.

25 Na verdade foi a Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco que tocou. Cussy de Almeida regeu. É uma maneira de falar, dizer que o regente tocou.

Marília Santos: Isso era mais ou menos que ano?

Clóvis Pereira: Ah, isso foi... Deixa eu ver agora. 1970 estreou. Em 71 nós viajamos para o Rio, para [inaudível], para Brasília. Aí depois dessa viagem do Rio eu me afastei. E ele ficou usando o repertório, que já era grande, já tinha dois ou três discos gravados. Aí eu assumi, de fato, o compromisso com a Universidade do Rio Grande do Norte. Comecei a viajar mais vezes. E, eu não sei precisar a data.

Marília Santos: Mas foi antes de 75?

Clóvis Pereira: Foi. [...]. Depois eu soube que ele viajou várias vezes para Brasília. Eu me lembro que ainda teve um concerto aqui para o presidente, da revolução deles, Costa e Silva, parece, no Grande Hotel. Depois fizemos em Brasília também, Porto Alegre, São Paulo e Rio. E depois diminuiu, e ele ficou fazendo. Até que eu nem me lembro como é que acabou.

Marília Santos: Eu conversei com um jovem. Ele não me deu muitos detalhes, mas ele disse que ele faz parte de um grupo de compositores que está levantando materiais para compor música armorial. O que o senhor acha disso?

Clóvis Pereira: Eu acho bom. Eu acho válido.

Marília Santos: Então o senhor acha que a pessoa que diz [hoje] que está compondo música armorial, ela está mesmo compondo música armorial?

Clóvis Pereira: Está. Se ela seguir as escalas, as formas rítmicas, a harmonização, os acordes.

Marília Santos: Ah. Então tem que está dentro [de acordo com] disso?

Clóvis Pereira: É. Eu escrevi para meu filho um concerto para violino. Eu não botei o nome de concerto armorial. Mas ele tem muitas características armoriais. E meu filho tocou esse concerto já em São Paulo... na Paraíba... e tem tocado por aí, no Rio de Janeiro... E depois, um grande cellista brasileiro, você deve conhecer, chamado Antônio Meneses, que é daqui de Pernambuco, [...]. O pai dele tocava na Orquestra Sinfônica, com a gente, tocava comigo também, na rádio. Então o pai dele mudou-se para o Rio. E como os filhos tinham muito talento [Clóvis Pereira fala no plural mesmo], ele colocou o filho para estudar violoncelo, porque ele achava muito bonito. O pai era trompista.

Marília Santos: No caso, o filho era Antônio Meneses?

Clóvis Pereira: O filho era Antônio Meneses. O pai dele se chamava João Meneses. João Gerônimo Meneses.

Marília Santos: Que era trompista?

Clóvis Pereira: Que era trompista aqui da sinfônica. Foi trompista da rádio, do Teatro Municipal, onde se aposentou, da Sinfônica Brasileira, e era amigo da gente, muito conhecido. Quando eu cheguei aqui, e estava começando na rádio, ele já era [inaudível]. E, como eu estava dizendo, [...], [Esse trecho ficou com muitas partes cortadas.

Clóvis Pereira explica que foi à casa de alguém, no Rio de Janeiro. Mas depois fala em São Paulo]. Eu fui em São Paulo [Talvez ele tenha se confundido com a cidade ou então foi um encontro onde ele e o Antônio Meneses estavam em São Paulo] e conheci Antônio Meneses. Eu o conheci menino. Tocou para mim com dez anos. Já era, tocando concerto, já era uma coisa louca. A professora saía de casa para dar aula a ele em casa, se ele não chegasse na hora. Ela dizia: “Ah, pode ser que não tenha tido o dinheiro da passagem para ir para a aula. Pode ser que ele esteja adoentado.” A professora [inaudível]. Dava aula de graça. Até que esse menino com quatorze, quinze anos, foi ouvido por um grande cellista brasileiro e “Vamos para a Europa comigo? Você vai morar comigo lá em casa, comigo. Eu vou lhe ensinar.” E ele [Antônio Meneses] chegou a vencer o maior concurso do mundo, que é o Concurso de Moscou.²⁶ [...]. E vai gente de todo o mundo. Então esse menino, Meneses, que me conhecia de vista, porque depois ele cresceu, e eu não fui mais no Rio, e o pai dele faleceu também, aí ele disse: “Ah, eu vi um negócio meu armorial.” [Nesse trecho Clóvis Pereira faz uso do discurso indireto livre. Ele começa narrando como se fosse reproduzir a fala do Antônio Meneses, e termina falando ele mesmo. O que aconteceu é que Antônio Meneses viu/ouviu algo armorial do Clóvis Pereira]. Aí, Oxe! Ele ligou para mim. Aí o telefone: “Com quem eu falo?” “É fulano, filho de fulano, seu amigo e tal. Vou tocar no Recife, em dezembro, e quero que você escreva uma coisa para eu tocar.”

Marília Santos: Isso foi mais ou menos quando?

Clóvis Pereira: Isso foi em 2002, 2004, por aí. Aí eu disse: “Vou pensar.” Mas fiquei assim, sabe? Acanhado. Porque esse menino já tocou na Rússia, em Berlim, em Nova York, em todo lugar, as peças mais bonitas de violoncelo, as peças mais complicadas tecnicamente, virtuosísticas, né? Eu disse comigo: “O que eu vou fazer?” E ele tinha dito, para não me desanimar, eu disse: “Eu não sei se dá tempo.” ele disse: “Escreva uma página. Nem que seja uma página, para violoncelo solo.” Aí eu fiquei pensando, fiquei pensando... eu digo: “Num vou escrever nenhuma página. Depois eu dou uma desculpa.” Mas aí eu pensei depois, no outro dia: “Isso é uma oportunidade, de eu ser executado, uma música minha, por um solista mundial.

Marília Santos: Que lhe pediu.

Clóvis Pereira: Que me pediu. É isso, né? Dizer que queria para apresentar no Recife. Aí, eu tava na cama, aí eu olhei assim pra cima, aí vi, vi como se estivesse no papel, um compasso [ele canta uma melodia curta], três compassos, quatro. Levantei da cama, cheguei aqui no computador, e julguei escrever essa ideia. E pensei que voltava para dormir. Eu digo: “Não. Agora essa ideia eu vou transportar. Aqui, a resposta é uma quarta acima e tal. E fui fazendo e tal e tal. Fui dormir cinco horas da manhã.

Marília Santos: Mas fez todinha?

Clóvis Pereira: Não fiz todinha, não.

Marília Santos: Mas fez muita coisa?

Clóvis Pereira: Aí foi crescendo. Aí eu disse: “Eu vou fazer a primeira página, eu vou fazer como se fosse a primeira parte de um concerto.” Disse. Depois se tornaria concerto. Aí tinha uns quarenta dias que eu fazia isso. Eu trabalhava todo dia nisso. E te juro que não consultei o piano uma vez.

Marília Santos: Só escrevendo?

Clóvis Pereira: Só escrevendo. As ideias vinham na cabeça. Uma ideia mostrava outra.

Marília Santos: Como se chama essa peça?

Clóvis Pereira: Concertino, olha a modéstia, Concertino para Violoncelo e Orquestra de Cordas.

Marília Santos: Ah, o senhor fez para orquestra também. Não foi para violoncelo solo, não.

Clóvis Pereira: Foi. Foi. Eu fui vendo que dava para fazer a orquestra.

Marília Santos: Então deve ter na internet, né?

Clóvis Pereira: Não sei se tem, não. Mas tem a gravação. No comércio, saiu. Eu cheguei a distribuir mais de cinquenta discos aqui. Eu não posso lhe dar um porque não tenho mais. Os últimos que tinha, eu peguei essa semana para João Pessoa, para dar uma para o maestro da orquestra, um rapaz que foi professor do meu filho. O rapaz foi professor de violino do meu filho quando ele era pequeno. Ele ficou maravilhado com o concerto.²⁷ Disse: “Por que não faz um todo ano? Ou um a cada seis meses?”

Marília Santos: É. Concordo.

Clóvis Pereira: Eu digo, sabe o que é que falta? Falta o ambiente.

Marília Santos: E é?

Clóvis Pereira: Eu só trabalho assim, motivado pelo ambiente.

Marília Santos: E é?

Clóvis Pereira: É. Eu sou assim. Eu preciso de motivação. Preciso estar junto de uma orquestra, vendo a orquestra tocar. Ter contato com os músicos. Tendo contato com música.

Marília Santos: Ah, o ambiente musical, né?

Clóvis Pereira: Mas eu abusei²⁸ até da sinfônica. Toquei quarenta anos na sinfônica. No contrabaixo. Regi a sinfônica várias vezes. Compus pra sinfônica, umas duas ou três peças, e compus concertos, esses dois concertos. [...]. Eu fiz uma música em 67, 68, antes até do armorial, eu fiz uma música sinfônica. Foi a primeira música que eu pedi ao maestro para escrever, quando eu entrei na sinfônica, para poder ouvir muito a

²⁷ Aqui não sabemos se ele ainda está falando sobre o concerto para violoncelo ou sobre o concerto para violino, que ele escreveu para o seu filho violinista, Clóvis Pereira Filho. No final de semana anterior a esta entrevista, Clóvis Pereira Filho havia tocado esse concerto em João Pessoa, na Paraíba, e Clóvis Pereira havia ido assistir.

²⁸ Não temos certeza se foi mesmo essa palavra que ele disse. Mas parece isso.

sinfônica e ter dentro do [inaudível] da sinfônica, como era o naipe de cordas, como era o naipe de madeiras, o naipe de metais. E compus uma música assim, imaginando a orquestra. Fui fazendo. [A partir daqui Clóvis Pereira começa a falar de um fato mais atual]. Aí um regente da Paraíba, chamado Arlindo Teixeira, que é um jovem, um bom regente, foi convidado para reger num dia, e ele queria encerrar o concerto com minha música. E tinha uma música de Villa-Lobos. Aí Marlos Nobre²⁹, [...], disse: “Você encerra com Villa-Lobos. Agora você bota Clóvis Pereira na primeira parte.” Aí Arlindo disse: “Não. Eu boto começando a segunda parte. Não. Na primeira parte eu não boto.” Aí ele concordou. Mas enquanto Arlindo [ensaiava a orquestra], ele [Marlos Nobre] só chegava no concerto, no final do concerto, do ensaio.

Marília Santos: Quando tinha Villa-Lobos?

Clóvis Pereira: É. Aí ele só via o Villa-Lobos. Mas quando ele foi para o teatro, ele conheceu a primeira peça, conheceu a segunda. Quando começou [a segunda parte do concerto], ele começou a ver a minha peça. Ele ficou impressionadíssimo. [...]. E depois, na hora dos cumprimentos, ele foi falar com Arlindo, e disse: “Ô Arlindo, cadê a partitura da música de Clóvis? Ah, vá buscar. Manda buscar.” Aí ele pediu licença e foi olhar a partitura, porque ele ouviu um som que agradava ele, é óbvio. Não é verdade? [...]. Aí, a primeira vez que me viu no Rio, eu fui chegando no Teatro Municipal, ele: “Apareça lá no Instituto. Eu tô com a gravação da sua música separada, e tal, para lhe dar.” Chegou em Brasília, um ano ou dois depois, num encontro de compositores, e ele estava lá: “Rapaz, você não foi buscar a sua música.” [...].

Depois Clóvis Pereira conta mais algumas histórias.

Marília Santos: Então é isso, né?

Clóvis Pereira: É isso.

Marília Santos: Muito obrigada.

Depois disso eu parei de gravar. Mas o Clóvis Pereira além de agradecer, de conversar sobre várias outras coisas, disse que quando eu o liguei, pedindo para entrevistá-lo, porque estava fazendo uma pesquisa sobre a música armorial, pensou: “Eu não posso deixar de atender essa menina, que vem lá de Caruaru – na verdade é de São Caitano – para saber sobre a música armorial, para aprender sobre música armorial.” A seguir temos um registro desse dia, logo após a entrevista ser finalizada (Fig. 1).

29

Regente da Orquestra Sinfônica do Recife na época da entrevista.

Figura 1. Clóvis Pereira e Marília Santos, após a entrevista, na casa de Clóvis Pereira



Fonte: Acervo pessoal.

Referências

- MORAES, Maria Thereza Didier. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/76*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.
- NÓBREGA, Ariana Perazzo da. *A música no Movimento Armorial*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.
- NÓBREGA, Ariana Perazzo da. A música no Movimento Armorial. In *Anais da Anppom*. 2007, p. 1-13. Disponível em <https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nobrega-musica_movimento_armorial.pdf>. Acesso em 01 ago. 2020.
- PEREIRA, Clóvis. Entrevista de Marília Santos. Áudio. Recife. Em 13 mar. 2017.
- SANTOS, Marília P. *Ecos Armoriais: influências e repercussão da Música Armorial em Pernambuco*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.
- SANTOS, Marília P. Ecos Armoriais: influência e repercussão da Música Armorial em Pernambuco. *Música Popular em Revista*, v. 2, ano 6, jul.-dez. 2019, p. 29-54.
- SANTOS, Marília P. Música armorial: revisão bibliográfica. *Revista Música*, v. 20, n. 2, dez. 2020, p. 63-98.
- SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1974.

RESENIHAS

Experiencias artísticas comunitarias em Educación.

Creando vínculos escuela, universidad y sociedad, de **Noemy Berbel, Magdalena Jaume, María Elena Riaño, Adolf Murillo e Maravillas Díaz**

Alda Oliveira

O livro “**Experiencias artísticas comunitarias em Educación. Creando vínculos escuela, universidad y sociedad**”¹ expressa um alto nível de inventividade, cuidado estético e de profundidade acadêmica de todos os especialistas da área Artística responsáveis pelos capítulos apresentados, que são muito bem ilustrados com fotos realizadas durante as atividades educativas. Parableno os autores organizadores pela obra. Os coordenadores responsáveis **Noemy Berbel, Magdalena Jaume, María Elena Riaño e Maravillas Díaz** não somente implementaram uma ideia, um projeto, mas também fizeram a sua avaliação, documentaram as atividades e organizaram os resultados em forma de livro ilustrado com fotos coloridas, de excelente resolução e uma organização de muito bom gosto estético. Através desse produto informativo, pode-se sentir que o projeto teve significados e conteúdos emocional, estético e artístico para todos os envolvidos. O livro de 143 páginas tem um prólogo e uma introdução, contém muitas ilustrações e é dividido em três partes, com dois capítulos finais.

No Prólogo, **Maravillas Díaz** apresenta o livro como resultado de um trabalho muito sério com mestres e alunos do programa sociocultural “Mi barrio, mi escuela”. São projetos dessa natureza transformadora que o mundo agora está precisando. As universidades precisam abordar esses temas e desenvolver programas que possam fazer brilhar as mentes e os espíritos jovens através das Artes e da Música

Na introdução, escrita por **Noemy Berbel, Magdalena Jaume e Maravillas Diaz**, esses autores descrevem o projeto, o contexto sociocultural, os pontos de interesse e as ações artístico- pedagógicas do projeto. Através da página web re-habitarelbarrio.uib.eu pode-se ter uma visão geral da proposta educativa.

Pere A. Salvà escreve sobre “El descubrimiento de un barrio a través de las miradas”, com ações realizadas para o conhecimento socioterritorial através de saídas de campo dirigidas pelos professores e alunos universitários, no bairro Nou Llevant/Soledat com os alunos da 4ª. série primária do CEIP Pintor Joan Miró.

1 Edições Morata, S.L. (2021), Espanha. Comunidad de Andalucía, 58, Bloque 3, 3º. C. 28231 Las Rozas – Madrid - ESPAÑA. www.edmorata.es-morata@edmorata.es

Juanjo Bermúdez de Castro descreve o projeto “El teatro como herramienta empoderadora”. Castro trabalhou com histórias de vida dos moradores do bairro compartilhadas com a comunidade e também os ritmos percussivos servindo como elementos de empoderamento dos moradores.

Irene Amengual y Magdalena Jaume escreve sobre ação com duas fases interconectadas entre si e complementares al redor do bairro. A exposição de arte foi realizada no “Baluard Museu” sobre o tema “Artefacto expositiv. Fragmentos del pasado” sobre a memória cultural e material do bairro. E a exposição final foi no Museo Krekovic. O título do capítulo é “Exponer(se), compartir um recorrido con la comunidad”.

Eduardo Lopes escreve sobre “Ritmo musical: conexiones culturales”. Este capítulo reflete sobre a capacidade do ritmo como linguagem universal para a aproximação entre culturas e para a criação de comunidades inclusivas na sociedade contemporânea.

María Elena Riaño Galán relata sobre as sonoridades e as possibilidades acústicas dos elementos arquitetônicos que o espaço ofereceu a todos os participantes do projeto.

Adolf Murillo Ribes escreve sobre as “Cápsulas Creativas” que exploram as linguagens não verbais – visual, sonora e corporal, e verbal. Os participantes fizeram uma partitura gráfica da composição “Trazoencorto”, que derivou para “Mosaicos Humanos” e desenvolveram uma consciência social e coletiva através da palavra.

Adolfina Pérez escreve o capítulo intitulado “Geolocalizando el sonido del barrio: creando identidades desde lo sonoro”, uma atividade de cartografia virtual. Os alunos da UIB da 4ª. Sériedo CEIP pintor Joan Miró de Palma participaram da criação de conteúdos digitais abertos.

José Gago relata a ação de cartografia Visual que teve como objetivo desenvolver os participantes através de imagens e expressões visuais, restaurando imagens de permitiram associações e novos significados, coletivos e individuais.

Magdalena Jaume escreve o capítulo intitulado “Defender lo imprevisible. Experiencias de vida em las calles”.

Noemy Berbel escreve sobre a proposta de trabalho “Audiovisuales que miran más allá de lo visible”, criando audiovisuais com temas que emergiram dos problemas presentes no Bairro Nou Llevant Soledad Sud, sob os pontos de vista dos alunos e dos moradores. Essa atividade gerou reflexões, conscientização e visibilização dessas realidades socioculturais. Noemy Berbel explorou necessidades de ações, “vozes que olham e olhos que escutam”, trabalhos de campo etnográficos, compartilhamento de habitat, “aprendendo a olhar com os olhos dos outros e com os próprios”, “a mala de ferramentas” documentando o processo, elaborando o produto, nas etapas de criação, edição e montagem, analisou metáforas como ato educativo, decodificou as narrativas audiovisuais e fizeram reflexões conjuntas entre professores e alunos universitários e primários. O impacto do projeto sobre os futuros professores foi analisado, trazendo consciência sobre a importância do entorno nas ações educativas, trazendo consciência sobre a importância da universidade como oportunidade de aprendizagens e verificaram in loco a relevância das Artes na aquisição de competências e valores.

Graça Mota, especialista em Música com uma densa carreira no ensino e pesquisadora, descreve a proposta de trabalho “La poesía Haiku: una propuesta innovadora para el trabajo de aula”. Ela usou poemas japoneses Haiku com alunos o Primário e da Universidade, fazendo a desconstrução dos poemas trabalhando os seus conteúdos fonéticos, sintáticos e semânticos, construindo pequenas peças vocais. Improvisações vocais e técnicas de escrita musical não convencionais foram usadas por todos.

Rosa García e Mar Barceló relatam o processo de conhecer o sistema do bairro onde atuaram, sob vários planos, pessoal, profissional, coletivo, educativo, cultural, relações intergeracionais e comunitárias. Assim foram explorados memória e desejo, visitas inesperadas, realidades de passado, presente e futuro, formas corporais e espaciais dos desejos, sentimentos grupais, desenhos feitos em papéis grandes com lápis cera coloridos apoiados no chão.

Antònia Darder Mesquida trabalhou o tema “De la universidad a la escuela: bee-bots y makey makey”, com a implementação de um centro de E.P; Bee-Bot é um Robot em forma de abelha que se usa como ferramenta para iniciar programações. O seu desenho é muito atrativo para crianças, e assim, é muito útil e adequado para começar esse tipo de aprendizagem. Os alunos desenharam 5 tabuleiros com quadrados de 15x15cm, onde o Bee-Bot se movia, dividindo os alunos em cinco grupos que trabalhavam simultaneamente. Nos quadrados eram colocados fotografias de pessoas e locais do bairro, onde eram trabalhadas diversas competências com os alunos. Foi idealizado como um jogo: ao atirar o dado, eles teriam de trabalhar conteúdos matemáticos daquele quadrado, ou então se o dado caísse em um museu, eles teriam de trabalhar nas emoções através das obras de arte desse museu, dentre outros temas. Ao final, para encerrar a atividade, criaram um kahoot para assimilar os conteúdos trabalhados na atividade. Foram criadas quatro estações com Makey-Makey, uma placa eletrônica conectada a um computador a partir de cabos USB e tipo crocodilo, para conectar com os objetos cotidianos que servem para finalizar o circuito, e se usa como direção, sendo a sua aparência semelhante a um controlador a distância ou joystick.

Magdalena Jaume, Noemy Berbel e Francisco Cifuentes escreveram sobre “Las manos y el tacto de una ciudad: un acontecimiento escultórico colectivo”. Nesta proposta de trabalho os alunos construíram uma maquete de grandes dimensões (24 m²) com pequenas peças de cerâmica e incluindo um audiovisual.

Daniel Raposo relatou o projeto “Potencializar el barrio a través del arte”, que capacita os participantes a reconhecer os problemas e os prepara capacitando-os para participar ativamente da transformação positiva do local.

Noemy Berbel, Magdalena Jaume e Maravillas Diaz escrevem juntas o capítulo final “Uma visión de conjunto” falando sobre a visão interdisciplinar e trabalho colaborativo aplicada nesse projeto grandioso e bem sucedido. Esse projeto criou vínculos de aprendizagem, de empoderamento e transformação, de amizade, de colaboração e de trabalho coletivo através das artes e da música.

