OPUS

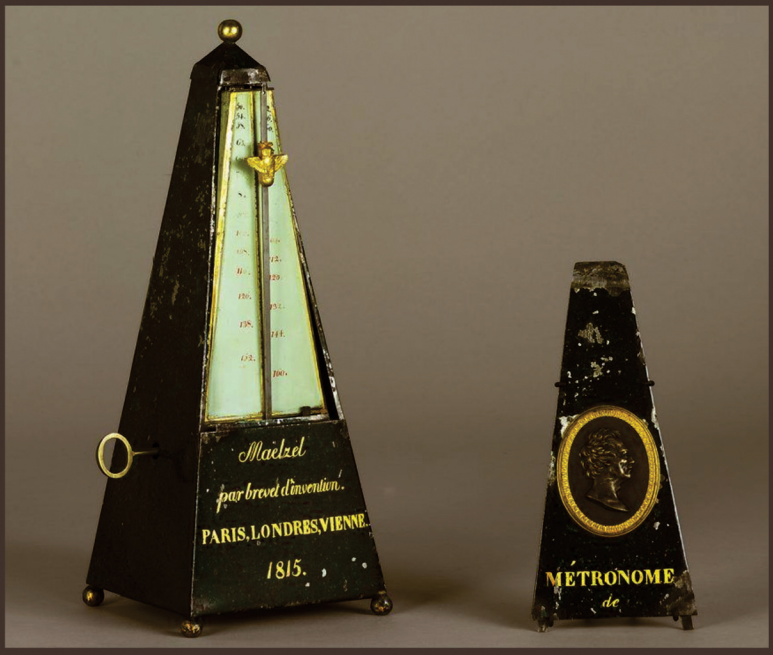
OPUS

REVISTA DA ANPPOM • VOLUME 16 • NÚMERO 2 • DEZEMBRO 2010

REVISTA DA ANPPOM

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

VOLUME 16 • NÚMERO 2 • DEZEMBRO 2010 • ISSN 0103-7412





ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Diretoria 2009-2011

Presidente: Sonia Ray (UFG)
1a Secretária: Lia Tomás (UNESP)
2a Secretária: Cláudia Zanini (UFG)
Tesoureira: Sonia Albano de Lima (FCG)

Conselho Fiscal

Denise Garcia (UNICAMP)
Martha Ulhôa (UNIRIO)
Ricardo Freire (UnB)
Claudia Zanini (UFG)
Jonatas Manzolli (UNICAMP)
Fausto Borém (UFMG)

Conselho Editorial

Rogério Budasz (UCR)
Paulo Castagna (UNESP)
Norton Dudeque (UFPR)
Acácio Piedade (UDESC)

OPUS · REVISTA DA ANPPOM

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Editores

Rogério Budasz (University of California, Riverside, EUA) - Editor-Chefe

Conselho Executivo

Acácio Piedade (UDESC)
Carlos Palombini (UFMG)
Norton Dudeque (UFPR)
Paulo Castagna (UNESP)

Conselho Consultivo

Bryan McCann (Georgetown University, EUA)
Carole Gubernikoff (UNIRIO)
Cristina Magaldi (Towson University, EUA)
Diana Santiago (UFBA)
Elizabeth Travassos (UNIRIO)
Graça Boal Palheiros (Instituto Politécnico do Porto)
John P. Murphy (University of North Texas, EUA)
Luciana Del Ben (UFRGS)
Manuel Pedro Ferreira (Universidade Nova de Lisboa)
Pablo Fessel (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)
Paulo Costa Lima (UFBA)

Projeto Gráfico e Editoração

Rogério Budasz

Capa

Metrônomo Johann Nepomuk Mälzel, 1815. Paris, Cité de la Musique.

Opus : Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM – v. 16, n. 2 (dez. 2010) – Goiânia (GO) : ANPPOM, 2010

Semestral
ISSN – 0103-7412

1. Música – Periódicos. 2. Musicologia. 3. Composição (Música). 4. Música – Instrução e Ensino. 5. Música – Interpretação. I. ANPPOM- Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. II. Título

OPUS

REVISTA DA ANPPOM
ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

VOLUME 16 • NÚMERO 2 • DEZEMBRO 2010

sumário

volume 16 • número 2 • dezembro 2010

Carta do Editor 7

ATUALIDADE

O estatuto da composição musical pós-Boulez. 8
Paulo de Tarso Salles.

ARTIGOS DE PESQUISA

Quanto tempo dura o presente? O tempo como categoria filosófica e teórica da interpretação musical. 15
Frank Michael Carlos Kuehn.

O método de leitura à primeira vista ao piano de Wilhelm Keilmann e sua fundamentação teórica. 39
Maria Elisa Risarto; Sonia Regina Albano de Lima.

Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. 61
Ronan Gil de Morais; Carlos Stasi.

O processo de digitação para violão da *Ciaccona* BWV 1004 de Johann Sebastian Bach. 80
Alisson Alípio; Daniel Wolff.

As Sociedades Musicais Francesas do início do século XX: ideal nacionalista ou independência artística? 102
Danieli Verônica Longo Benedetti.

Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. 113
Luís Ricardo Silva Queiroz.

Alberto Ginastera y el dodecafonismo: El Concierto para violín (1963) 131
Edgardo J. Rodríguez

Instruções para autores 156

APÊNDICE

***Ciaccona* BWV 1004 de J. S. Bach. Transcr. Alisson Alípio** 157

Foram quatro anos de trabalho e aprendizado. É fazendo que se aprende, como reza o dito. Uma postura que evidentemente envolve erros, mas depois de feitas as contas, os editores da OPUS se despedem com a sensação de terem deixado um balanço positivo. A revista passou a ter uma periodicidade semestral e foi ampliado o número anual de artigos publicados. Um espaço maior foi dado às contribuições internacionais e a artigos em outros idiomas, o que também foi favorecido pelo engajamento de um corpo consultivo internacional. Nossos pareceristas forneceram valiosas sugestões para o aprimoramento dos trabalhos recebidos. Pesquisas de teor inter e multidisciplinar foram encorajadas e buscou-se dar um espaço maior à música tradicional e de massa.

Os editores terminam essa gestão, alguns planejando, outros já envolvidos em diferentes projetos e de diferentes maneiras contribuindo para o desenvolvimento da área. Caberá à nova direção da ANPPOM decidir agora o caminho a ser percorrido pela OPUS, mas todos esperamos participar de uma maneira ou de outra desse futuro emocionante.

Boas vindas aos novos editores!

Rogério Budasz

O estatuto da composição musical pós-Boulez

Paulo de Tarso Salles (USP)

Texto escrito para a Mesa Redonda "Intersecção das pesquisas em composição e teoria: trajetórias e perspectivas para o século 21", com participação de Liduíno Pitombeira (UFPB) e Marcos Nogueira (UFRJ, mediador) no XX Congresso da ANPPOM, Florianópolis (UDESC), Agosto de 2010.

SALLES, Paulo de Tarso. O estatuto da composição musical pós-Boulez. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 8-14, dez. 2010.

Pode-se generalizar, como ponto de partida desta discussão, que há um hiato natural entre composição musical e teoria musical. De certo modo, a teoria seria uma reflexão posterior à recepção de um evento sonoro, enquanto a composição é a proposição de um evento sonoro, ou seja, a elaboração e produção de um fenômeno que atinge a percepção e proporciona essa reflexão.

Esse distanciamento provocou certa *tensão* entre essas áreas durante um período chamado de "prática comum" (PISTON) que pode ser compreendido entre os séculos XVIII e XIX. A sucessão de estilos musicais em torno da manipulação de estratégias composicionais com os materiais harmônicos, contrapontísticos e melódicos, dispostos em formas musicais preestabelecidas, levou à geração de um ciclo de "revoluções", transformações que pareceram necessárias no momento em que determinada solução se tornava amplamente conhecida e praticada por um grande número de compositores. Cabia então à teoria assimilar essas transformações para englobar as novidades propostas.

Na primeira metade do século XX surgiram diversas manifestações musicais baseadas em novos estilos e processos pessoais de composição, evidenciando as muitas formas de escuta que emergiram, tornando muito mais árdua a assimilação por parte dos teóricos. Em um primeiro momento, mesmo diversos em suas abordagens, esses novos estilos composicionais adotaram uma postura francamente empírica frente às possibilidades de uma gama cromática sem hierarquias.

Na fronteira entre composição e teoria, o método dodecafônico de Arnold Schoenberg é passível de ser interpretado como uma síntese entre essas duas atividades. De fato, talvez por ser uma proposição que promoveu de certo modo a intersecção entre a atividade criativa e teórica, o dodecafonismo e seu desdobramento lógico, o serialismo integral mereceram a atenção de um número significativo de compositores preocupados em estabelecer conscientemente novos rumos para uma "nova música".

No entanto, na medida em que a dimensão teórica do serialismo incidia sobre a liberdade gestual da composição, diminuiu sensivelmente o entusiasmo de seus próprios praticantes. Ao longo dos anos 1950, ficou claro que os procedimentos composicionais não poderiam permanecer atrelados a planos fechados de composição, mas que deveriam abrir-se às potencialidades sonoras. O advento da composição eletroacústica, que parecia ser a realização plena das propostas seriais, acabou por revelar suas limitações diante das possibilidades entrevistas, sobretudo na exploração livre de contrastes sonoros e timbres, os quais requerem certa continuidade que o serialismo integral não tornava possível.

Em *Penser la musique aujourd'hui* (1963, traduzido para o português como *A música hoje*, 1981) Pierre Boulez se propõe a traçar estratégias composicionais que, embora admitam as limitações do serialismo integral, ainda elaboram possíveis expansões do conceito de séries e suas utilizações. Em seu esforço teórico, Boulez promoveu de certa forma uma síntese das poéticas de Schoenberg e Stravinsky, consideradas opostas durante a primeira metade do século. Com efeito, foi na década de 1960 que a teoria musical começou a sistematizar estratégias que pudessem lidar com o material harmônico pós-tonal e não serial, como se observa n'*A Sagração da Primavera*. Dentre esses teóricos se destacam autores como Arthur Berger,[1] Allen Forte, Karlheinz Stockhausen,[2] Milton Babbitt e David Lewin.

Ao tratar de forma mais sistemática o conceito de textura musical que foi empiricamente tratado na música do Modernismo do início do século XX, Boulez se beneficiou da experiência com os procedimentos proporcionados pelos meios tecnológicos disponíveis à época. Sua morfologia da textura musical abriu caminho para refinamentos posteriores como em Wallace Berry (*Structural functions in music*, 1987) e se tornou referência para a concepção de estruturas musicais nos currículos atuais dos cursos de composição.

Seguindo de alguma maneira a tradição de compositores-teóricos como Schoenberg e Messiaen, Boulez ajudou a abrir caminhos para que as técnicas composicionais do pós-Segunda Guerra se tornassem melhor compreendidas e divulgadas. Indiretamente, Boulez contribuiu também para o esclarecimento de alguns aspectos da música não serial da primeira metade do século, pois a música composta por Stravinsky, Bartók, Varèse e outros fora da esfera germânica já tratava empiricamente de aspectos texturais, tímbricos e processuais que só foram melhor codificados após 1950.

É preciso distinguir, portanto, entre duas vertentes de análise de processos composicionais, aquelas que se atém a uma única obra e suas peculiaridades, ou ainda a um determinado compositor ou estilo, configurando assim uma proposta teórica restrita a uma obra ou um número limitado de obras; de outra parte há as análises de caráter sistêmico, que pretendem propor modelos ou juízos generalizantes, incidindo sobre um volume muito

[1] Destaca-se seu artigo sobre o uso da escala octatônica por Stravinsky n'*A Sagração da Primavera*: BERGER, A. Problems of pitch organization in Stravinsky, *Pesrpectives in new music*, v. 2, n. 1, Autumn-Winter, 1963, p. 11-42.

[2] Compositor de renome, Stockhausen escreveu ensaios importantes sobre teoria da composição musical com análises de obras de Stravinsky, Webern, Boulez e Goeyvaerts, entre outros. STOCKHAUSEN, K. *Texte zur Musik*, v. 1-2, Stockhausen-Verlag: Kettenberg, Kürten.

mais vasto de possibilidades.Isso, por exemplo, ajuda a distinguir o livro *Technique de mon langage musicale* de Messiaen (1944), mais restrito à poética individual do autor, do livro de Boulez, que pretende investigar o estatuto da música contemporânea pós-serial.

Morfologia do som

Outro autor bastante significativo na segunda metade do século XX foi Pierre Schaeffer. Seu trabalho como compositor e teórico esteve inserido nas inovações tecnológicas decorrentes da pesquisa musical realizada em estúdios de gravação. Dentre suas contribuições se destaca a proposta de uma morfologia do som, a partir do conceito de *objeto sonoro*, sinalizando a mudança da escrita musical em função da nota para a escrita consciente das propriedades plenas do som que caracteriza a música pós-serial. Complementando as propostas de Boulez, o trabalho de Schaeffer apontou para os rumos da composição musical desde os anos 1960, mesmo para a música instrumental, sem suporte tecnológico.

A possibilidade de analisar objetivamente informações contidas no interior do próprio som veio a tornar-se um dos determinantes da questão formal, decorrente das possibilidades e potencialidades contidas no material com que o compositor trabalha, sem necessidade de recorrer a esquemas predeterminados. Certas poéticas contemporâneas, como a Música Espectral, tem essa orientação como ponto de partida, a partir da análise sistemática de amostras de som com auxílio de computador.

Em *Remembering the future* (BERIO, 2006: 125), Luciano Berio afirma que a "análise mais significativa de uma sinfonia é outra sinfonia" e isso me sugere outra possibilidade da ação analítica voltada para a composição, que é o estudo direcionado para determinadas obras e suas características que passam a servir ora como "modelos" composicionais ou "inspiração", estímulo para despertar potencialidades sugeridas pela escuta do analista/compositor. Há diversos exemplos históricos, uns comprovados, outros não. Cito por exemplo a *Sinfonia nº 1* de Mahler, cujo início parece evocar a atmosfera silenciosa do início da *Quarta* de Beethoven. Ou a *Klavierstück* op. 19 n. 6 de Schoenberg, que evoca a *Nona* de Mahler. Ou o *Noneto* de Villa-Lobos, escrito sob o impacto da escuta da *Sagração da Primavera* de Stravinsky. O próprio Berio não deixou de fazer referências explícitas por meio de colagem, a Mahler, Debussy, Beethoven, Richard Strauss e outros compositores, no terceiro movimento de sua *Sinfonia* (1968).

Unidade e consistência

Um dos receios de Boulez foi que com o abandono da segurança proporcionada pelo método serial a composição musical passasse por uma crise de valores, terminando por assumir a noção de *vale-tudo*. Com efeito, durante as décadas que se seguiram (anos 1970-80) cresceu e se consolidou o chamado discurso "pós-modernista", onde a chamada "morte das vanguardas" representava a um só tempo o rompimento com os grilhões tecnicistas e positivistas, mas também um momento de incertezas e soluções "fáceis" para os impasses criativos. Esse temor manifestou-se inclusive sobre a crítica musical, a formulação de juízos, nos critérios de avaliação e apreciação da obra musical.

Pensando justamente nos problemas que envolvem a avaliação desvinculada das certezas e soluções encontráveis nos "exercícios de estilo",[3] o compositor Silvio Ferraz refuta a formulação apriorística de juízos críticos. Tomando emprestadas certas teorias do filósofo Gabriel Tarde, Ferraz interessa-se pela avaliação imanente da obra, considerada não por sua ontologia, mas por sua potencialidade, pelo seu conteúdo e a exploração do campo de possibilidades a partir dos materiais postos em jogo. Dessa maneira, a própria ação composicional se configura como um "campo problemático" sem um tipo específico de solução.

Levando adiante seu raciocínio, Ferraz aponta para uma convergência entre composição e análise onde o papel do analista não se escora em uma "teoria" que dê sentido à composição, mas que procura identificar a maneira como o compositor se defronta com os problemas levantados pelo material, inclusive podendo constatar se os problemas chegaram a ser identificados pelo próprio compositor (Silvio Ferraz enfocou a questão da avaliação em uma hipotética aula de composição). Nesse sentido é questionada a necessidade de uma obra musical buscar sua legitimação por meio da chamada "unidade", conceito substituído pela noção de "consistência".

O conceito de unidade como sinônimo de coerência composicional parece advir das análises feitas a partir da música de Beethoven, cujo método de desenvolvimento temático serviu como paradigma para esse tipo de formulação. Com efeito, encontramos em Beethoven, Haydn e seus herdeiros, como o foram Brahms e Schoenberg, o compromisso com a ideia de unidade temática obtida pela variação progressiva dos motivos. No entanto, se é verdade que em Beethoven e Haydn encontramos um Classicismo puro e muitas vezes centrado na noção de unidade, não é menos verdade que a

[3] "O exercício de estilo traz um problema que tem uma solução, e espera-se daquele que se exercita que consiga um bom resultado, a boa resposta para seu problema" (FERRAZ, 2005: 33).

música de Mozart apresenta grande abundância e variedade de temas e materiais motívicos, sem deixar de apresentar grande *consistência* no tratamento formal e no enfrentamento dos problemas composicionais.

A música de Villa-Lobos é constantemente considerada um exemplo de falta de unidade, visto como um juízo de valor que atesta sua incapacidade e falta de técnica. No entanto, tal consideração sequer pode ser aplicada genericamente à obra de Villa-Lobos. Em seus quartetos ele por vezes adota procedimentos beethovenianos. E mesmo em suas obras mais "caóticas", o que está em jogo é outro tipo de problema composicional, o qual muitas vezes encontra sua força justamente na manutenção desse aparente "caos", como propôs Xenakis (1963) com suas fórmulas estocásticas.

Conclusão

Entendo que composição e análise podem interagir de maneiras diversas. Um exercício de composição pode basear-se em uma análise visando a obtenção de certos resultados e combinações por meio de determinadas técnicas e até mesmo especulando sobre a validade estética desses resultados. Já a composição livre tem na análise uma espécie de avaliação das potencialidades em jogo, que podem ou não ser exploradas em uma infinidade de combinações.

A análise por sua vez tanto pode voltar-se para a questão de "como funciona" determinada composição, como também propor um campo de apreciação técnica comum para diversos fenômenos estilísticos, observáveis não só em um único compositor como em um grupo de compositores, ou então em uma composição ou um grupo de composições.

Este texto pretendeu mostrar outro ponto de tensão, decorrente de importantes transformações no próprio paradigma da composição musical visto em décadas mais recentes. Em consequência disso, a análise musical, que outrora servia à validação e legitimação de determinados procedimentos que se consagraram, já não tem como um de seus objetivos estabelecer juízos de valor e apresentar uma nova técnica composicional "revolucionária" ou "genial", mas discutir a própria essência do ato composicional que é a exploração das potencialidades sonoras.

Talvez seja esse o novo "estatuto" que se possa entrever em muitas das propostas da música pós-serial, algumas das quais foram mencionadas ao longo deste breve texto.

Referências bibliográficas

BERIO, Luciano. *Remembering the future*. Harvard University Press, 2006.

BERRY, Wallace. *Structural functions in music.* New York: Dover, 1987.

BERGER, Arthur. Problems of pitch organization in Stravinsky, *Perspectives in new music*, v. 2, n. 1 (Autumn-Winter, 1963), p. 11-42.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *A música hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

FERRAZ, Silvio. Considerações sobre avaliação composicional. *Música Hodie*, v. 5, n. 2 (2005), p. 27-41.

MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc, 1944.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1966.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 2003.

XENAKIS, Iannis. *Musiques formelles: nouveaux príncipes formels de composition musicale*. Paris: Edition Richard-Masse, 1963.

Paulo de Tarso Salles, natural de São Paulo, é compositor e pesquisador. Leciona disciplinas teóricas no Departamento de Música da ECA/USP, onde também é coordenador da Graduação. Desenvolve projeto de pesquisa sobre quartetos de cordas de Villa-Lobos, com apoio da FAPESP. Coordena o PAM – Laboratório de Percepção e Análise Musical, em conjunto com Adriana Lopes Moreira. Autor dos livros *Aberturas* e *impasses: o pós-modernismo na música* (Editora Unesp, 2005) e *Villa-Lobos: processos composicionais* (Editora Unicamp, 2009).

Quanto tempo dura o presente?
O tempo como categoria filosófica e teórica da interpretação musical

Frank Michael Carlos Kuehn (UNIRIO)

Resumo: O presente estudo investiga a noção de tempo musical e oferece subsídios teóricos para músicos-intérpretes e analistas. Tendo em vista as profundas divergências sobre o conceito de tempo tanto na história da filosofia quanto na crítica e interpretação musical, o artigo explora a bibliografia referente à noção de tempo em Agostinho, Newton, Leibniz e Kant. Nessa primeira seção, verifica-se que diferentes acepções de tempo podem influir na prática musical. Num segundo passo, o tempo é analisado como categoria teórica da interpretação musical. Por fim, são apresentados dois modelos não-excludentes de percepção temporal para serem aplicados na prática ao mesmo tempo em que apontam para alternativas aos modelos vigentes.

Palavras-chave: tempo musical; prática interpretativa; teoria da interpretação; filosofia alemã; filosofia da música.

Abstract: This study concerns the notion of musical time and offers theoretical subsidies to music theorists and performers. Given the deep differences about the concept of time both in the history of philosophy and in music criticism and performance, this article explores the bibliography on the notion of time in Augustine, Newton, Leibniz, and Kant. This first section will show how different meanings of time might influence musical practice. Following that, time is analyzed as a theoretical category of music interpretation. Finally, I present two non-excluding models of temporal perception for practical uses, which point out to alternatives to the current models.

Keywords: musical time; interpretative practice; interpretative theory; German philosophy; philosophy of music.

KUEHN, Frank Michael Carlos. Quanto tempo dura o presente? O tempo como categoria filosófica e teórica da interpretação musical. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 15-38, dez. 2010.

A meu pai Carlos Kuehn (1928-2010), in memoriam.

Etimologicamente, o termo "tempo" vem do latim *tempus* e designa "justa medida" ou "medida moderada, adequada". *Tempus*, por sua vez, deriva do verbo *temperare*, que significa algo como "moderar" ou "equilibrar". Daí também os seus derivados *temp*erança (comedimento, parcimônia), *temp*eramento (que, em música, se refere à afinação e, por conseguinte, à altura do som) e *temp*eratura (referindo-se à sensação térmica). Podemos dizer que os derivados de *tempus* se referem de alguma maneira à noção de medida de um determinado elemento. Esta medida deve ser justa (ou adequada) em sua proporção ao elemento do qual é predicado *qualitativo*. Na música, o termo de origem italiana *tempo* se refere à *velocidade* de execução de uma composição musical.

É particularmente na prática interpretativa da música histórica que a questão do tempo emerge como um assunto complexo e controvertido. No caso da tradição clássico-romântica vienense é possível encontrar um número relativamente grande de referências bibliográficas que discutem questões relativas à interpretação temporal. De uma forma geral, a compreensão do tempo é vista como pré-requisito fundamental para que a interpretação de uma determinada obra possa ser considerada bem-sucedida. Existem, todavia, entre críticos e intérpretes, profundas divergências sobre os critérios de sua aplicação na prática interpretativa. Divergências semelhantes notam-se também na história da filosofia.

Primeiro distinguimos o tempo como categoria filosófica do tempo como categoria da interpretação musical. É, no entanto, importante frisar que esta distinção tem apenas um fim investigativo, pois na prática ambas as categorias tendem a se confundir. Começando com a pesquisa bibliográfica, nossa investigação busca lançar luz sobre a noção de tempo em Agostinho (354-430), Isaac Newton (1642-1727), Gottfried W. Leibniz (1646-1716) e Immanuel Kant (1724-1804), ao passo que a segunda seção introduz o tempo como categoria da interpretação musical. Por fim, serão apresentados dois modelos de percepção temporal para a aplicação na prática interpretativa. O objetivo é verificar de que forma as diferentes noções analisadas na primeira seção podem encontrar o seu equivalente na prática musical e, a partir daí, revelar alguma utilidade prática para o intérprete, analista ou pesquisador da música.

O tempo como categoria filosófica

Quae sint, quae fuerint, quae mox futura trahantur.
- Virgílio (70-19 a.C.)[1]

Conjugando-se tempo e música, é impossível não lembrar o filósofo neoplatônico, professor de retórica e teólogo Aurelius Agostinho de Hipona, mais conhecido como Santo Agostinho. Bem no início da era cristã, Agostinho se destaca com uma reflexão original sobre o tempo, em que parte da conhecida indagação: "Que é, pois, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei" (AGOSTINHO, 1996, livro XI: 14).[2] No livro XI de suas *Confissões*, ele chega a distinguir entre o tempo mensural do mundo físico e o tempo como fenômeno subjetivo, antecipando, de certa forma, a noção de tempo que hoje é chamada de "psicológica". Com efeito, para Agostinho tudo se resume ao tempo presente quando diz que "o passado é impelido pelo futuro e que todo o futuro está precedido de um passado, e todo o passado e futuro são criados e dimanam d'Aquele que sempre é presente" (AGOSTINHO, 1996, livro XI: 14).

Agostinho se destaca também por uma reflexão profunda sobre a música, tarefa para a qual se fundamenta nos antigos tratadistas gregos, cuja noção de música (*mousiké téchne*) abrangia o canto, a poesia e a dança.[3] Em seu tratado, intitulado *De*

[1] "O que é, o que foi e o que o futuro logo trará" (*apud* Leibniz, 1967: 125). Salvo indicação em contrário, a tradução das citações para o português é de minha autoria.

[2] Na versão original: "Quid est tempus? Si nemo a me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio" (AGOSTINHO, 1988a, livro XI: 14).

[3] "In ancient Greece, pieces of music were called *melos*, which in its perfect form (*teleion melos*) comprised not only the melody and the text (including its elements of rhythm and diction) but also stylized dance movement. Melic and rhythmic composition (*melopoïia* and *rhuthmopoïia*) were the processes of selecting and applying the various components of *melos* and rhythm to create a complete work. The compositions of the first classification played important roles in religious and civic life, with the *nomos* becoming the particular vehicle for musical innovation and the development of the virtuoso. The *epinikion* provided a form in which important personal and human victories could be memorialized to inspire future generations. In the *dithyramb*, *partheneion*, and *hyporcheme*, the relationship of dance and music was especially prominent; but the most complete union of music, text, movement, and costume was developed in the drama which formed a centerpiece of the civic and religious festivals of the Greeks. Similarly, everyday social life was supported by compositions of the third classification: wedding and funeral music, love songs, work songs, banquet songs, and so on. In each piece, musicians drew on a wealth of tradition, an innately sonorous language, and

musica [*Da música*],[4] elaborado em forma de diálogo e estruturado segundo as regras da retórica, Agostinho introduz alguns elementos novos que posteriormente se revelariam de suma importância para o cantochão. Entre outros pontos dignos de serem destacados está o que define o silêncio como um elemento constitutivo da música. Citando Agostinho: "De tudo isso vês com clareza que nos metros se intercalam silêncios, uns necessários, outros por livre vontade; os necessários, precisamente, quando falta algo que completar aos pés; os livres, ao contrário, quando os pés são completos e perfeitos".[5]

Agostinho define a música como "a ciência do bem medir".[6] Segundo a tradição pitagórica, trata-se na relação harmonia-número de um princípio cósmico que explica a origem do universo em termos matemáticos. Assim, atribui-se a Pitágoras (570 a.C.) ter iniciado a interpretação aritmética da natureza. Com efeito, como meio de comparação, o número (*numerus*) é indispensável para o estabelecimento das proporções entre grandezas, gerando conhecimento racional e científico. Outrossim, o número permite ordenar o movimento musical didaticamente através do seu ritmo. Referindo-se ao conceito grego de ritmo (*rhythmus*, *rhythmos* – movimento, medida cadenciada), Agostinho faz a distinção entre o ritmo, o metro (*metrum*, *métron*, medida) e o verso (*versus*, do latim *vertere*, isto é, verter, girar, voltar).

O ritmo aparece em *De musica* como um elemento regido pelo número, cujas combinações são reguladas pela alternância cíclica de *arsis* e *thesis*.[7] O metro é

---

virtually limitless combinations of rhythms, metres, *tonoi*, inflections of melodic scale, gesture, and dance, some of which are described in the technical treatises" (disponível em: <http://arts.jrank.org/pages/258/ancient-Greek-music.html> último acesso ago. 2010).

[4] Como base bibliográfica serviu a edição bilíngue latim / espanhol da obra de AGOSTINHO (1988b: 49-364). A tradução, a introdução e as notas são de Alfonso Ortega.

[5] Na tradução de Ortega: "De todo ello ves con claridad que en los metros se intercalan silencios, unos necesarios, outros a libre voluntad; los necesarios, precisamente, cuando falta algo que completar a los pies; los libres, en cambio, cuando los pies son completos y perfectos" (AGOSTINHO, 1988b, IV: 28).

[6] "Musica est scientia bene modulandi" (AGOSTINHO, 1988b, I: 2). Observação: Agostinho deixa claro que o verbo "modular" empregado por ele deriva de "modus", o que designa, nesse caso, "medida" (e não modulação fonética ou harmônica).

[7] Na tradução de Ortega: "Luego ya que debe distinguirse tambien en el lenguaje lo que la realidad distingue, saber que el primer género de unión [de pés] es lo que los gregos llamam *ritmo*, y al segundo *metro*. Por su parte, en latín podrían denominarse *numerus* (número) lo uno,

definido como medida (*mensura*). Atrelado a uma determinada quantidade de pés, o metro se caracteriza por uma finalização bem definida.[8] Agostinho distingue, basicamente, dois tipos: o metro que, antes de finalizar, tem uma divisão *x* que é imóvel (ou seja, intransferível dentro de uma determinada sequência), e o metro que não tem essa característica (AGOSTINHO, 1988b, III: 3-4). Enumerando-se todos os tipos e suas respectivas combinações, Agostinho chega à quantidade surpreendente de 568 metros (AGOSTINHO, 1988b, IV: 14-15).

O verso, por sua vez, é composto por uma combinação fixa de sílabas que podem ser longas ou breves (sendo que a longa vale aproximadamente duas breves). A sua composição segue a nomenclatura antiga dos pés ou modos rítmicos, agrupados de acordo com a ordem sequencial de sílabas longas e curtas (como o jâmbico ou o trocaico, por exemplo). O verso, portanto, consiste de dois membros ou partes, unidos em um período de proporções bem definidas. Agostinho termina a sua definição da seguinte forma:

> Os três [o ritmo, o metro e o verso] se distinguem de maneira que todo metro é também um ritmo. Nem todo ritmo, por sua vez, é também um metro. Do mesmo modo, todo verso é também um metro, mas nem todo metro é um verso. Todo verso é, portanto, um ritmo e um metro. Porque, segundo penso [...] trata-se de algo lógico.[9]

---

lo otro *mensio* o *mensura* (medida). Pero como estas palabras tienen entre nosotros un sentido muy amplio y hemos de evitar hablar de manera equívoca, preferimos emplear términos griegos" (AGOSTINHO, 1988b, III: 2).

[8] Na tradução de Ortega: "Efectivamente, cuando se desarolla una serie en pies fijos y se nota el fallo, si se combinan pies diferentes, esa serie se llama correctamente *ritmo*, es decir, *numerus*. Pero como ese mismo rodar de pies no tiene límite y no se ha fijado en qué pie debe resaltar un fin, a causa de que falta la medida de la serie continua, no se permitió que se llamara *metro*. El metro, pues, comprende dos coisas: efectivamente, por um lado, *corre* sobre pies fijos y se *detiene* em um límite fijo. Así, no sólo es metro por su final claro, sino también ritmo por la combinación regular de pies. Por tal razón, tudo metro es ritmo, pero no todo ritmo es también un metro" (AGOSTINHO, 1988b, III: 2).

[9] Na tradução de Ortega: "Los tres se distinguen, de manera que todo metro es también un ritmo, no que todo ritmo sea a su vez un metro. De igual modo, que todo verso es también un metro, no que todo metro sea también un verso. Por tanto, todo verso es un ritmo y un metro. Porque, según pienso […] se trata de algo lógico" (AGOSTINHO, 1988b, III: 4).

Em suma, ao isolar os elementos constitutivos do ritmo e redefini-los para a prática musical, Agostinho estabeleceu um elo importante entre a tradição do mundo greco-romano e a Idade Moderna.

A Idade Moderna

Passado mais de um milênio desde Agostinho, a revolução científica, iniciada no século XVI, resultou em impactos que se fizeram sentir em todas as esferas da vida social. Seu paradigma pode ser resumido no método que investiga os objetos do mundo físico através da medição, ou seja, através da sua quantificação numérica. Segundo Richard Popkin, a tese mecanicista consiste na matematização da natureza e já se encontra implícita nas descobertas de Kepler (1571-1630) e Galileu (1564-1642). De 1625 em diante, a tese mecanicista foi defendida, entre outros, pelo padre francês Mersenne (1588-1648). Membro da Sociedade para o Progresso da Ciência, Mersenne fixou as relações das frequências das notas da escala musical e mediu a velocidade do som. Mersenne também foi um opositor ferrenho dos alquimistas, da numerologia e de outras tendências místicas da época. Não é por acaso que seu interlocutor Descartes (1596-1650) desejava desenvolver "uma nova metafísica para justificar a interpretação da natureza como uma vasta máquina em que todas as partes integrantes, inclusive os organismos biológicos, são máquinas menores, e Hobbes estendeu a tese mecanicista ao homem e à sociedade" (POPKIN, 1996: 52-53).

Para John Henry, "a publicação dos *Principia mathematica* de Newton (1687) assinala o auge da tendência à matematização da filosofia natural iniciada no século XVI" (HENRY, 1998: 33). Para Newton – descobridor das leis da mecânica que levam seu nome – o tempo e o espaço são entidades absolutas, reais como os próprios objetos físicos. Escreveu Newton: "O tempo absoluto, verdadeiro e matemático, por si só e por sua própria natureza, flui uniformemente, sem relação com qualquer coisa externa" (NEWTON *apud* CROSBY, 1999: 97). Tal como o tique-taque do relógio mecânico, um instante conduz invariavelmente a outro. Por possibilitar o enquadramento de um objeto ou fenômeno no tempo e no espaço independentemente do observador e seu ponto de observação, predominou nas ciências naturais a concepção newtoniana do mundo.

Leibniz, entretanto, refutou a concepção newtoniana, desencadeando uma querela que entrou para a história e que nos revela outra vez duas acepções distintas de tempo. Ao defender uma noção de tempo fundamentada num princípio dinâmico

e vital, Leibniz rompeu com a filosofia mecanicista. Para Leibniz, não existe um "fluxo" ou um "movimento" de tempo. Tempo e espaço não representam entidades reais e sim construções mentais que descrevem a *relação* entre "eventos" (que se dão no tempo) e "coisas" (que se dão no espaço). Desse modo, o espaço representa a ordem dos objetos físicos que existem *simultanea* e *concomitant*emente,[10] enquanto o tempo representa a ordem sequencial das transformações contínuas que nele ocorrem ou que nele podem ainda ocorrer.

Outro elemento-chave na filosofia de Leibniz é o conceito de *vis viva* (elemento ativo ou força), princípio que pode ser resumido no axioma de que a essência de um corpo está na sua força ativa e não na sua extensão quantificada (HENRY, 1998: 73-74). Posto em correspondência com a "teoria das pequenas percepções" – também de Leibniz – é possível obter as bases para um modelo que se adapta muito bem não apenas à interpretação como à prática musical como um todo. A ideia central desta teoria diz que, não sendo possível detectar nem identificar com precisão (numérica) e separadamente cada detalhe de nossas percepções – pois esse é precisamente o objetivo e a tarefa da ciência – aos nossos sentidos apenas é permitido apreender a realidade por aproximação. Daí a premissa de que, quanto mais apurada for a sensibilidade de nossos sentidos, mais será possível apreender o mundo e, por conseguinte, também o som musical com maior clareza em seus múltiplos detalhes. Prossigo com um trecho extraído de uma das obras mais notáveis de Leibniz, intitulada *Novos ensaios para o entendimento humano* [1765]:

> Para melhor fundamentar a teoria das pequenas percepções que não sabemos distinguir em meio à grande quantidade delas, costumo empregar o exemplo da impressão que nos causa o bramido do mar quando estamos na praia. Para ouvir este ruído tal como ele realmente se produz, é necessário que ouçamos cada manifestação particular que compõe este todo, isto é, o ruído de cada onda em separado [...] Devido às suas consequências, tais percepções mínimas são mais eficazes do que se pensa. É delas que parte esse peculiar *je ne sais quoi*, os gostos particulares, as qualidades imaginárias características dos sentidos, que são distintas no conjunto, porém confusas em suas partes, assim como a infinidade de impressões peculiares que os corpos ao nosso redor produzem em nós.[11]

[10] Simultaneamente, em termos de ação coordenada, e concomitantemente, em sentido de ação independente.

[11] "Und um die Lehre von den kleinen Perzeptionen, die wir nur in der Menge nicht unterscheiden können, weiter zu begründen, pflege ich mich des Beispiels vom Getöse oder

Particularmente com relação ao tempo, o trecho chave das ponderações de Leibniz é o que se segue:

> Pode-se até dizer que, em consequência dessas pequenas percepções, o presente está prenhe do futuro e carregado do passado e que tudo está perfeitamente engendrado (*sympnoia panta*), como disse Hipócrates [...] Ora, essas percepções até nos fornecem, se for preciso, os meios para reencontrar aquela lembrança [...] na memória.[12]

Com a metáfora das incontáveis percepções minúsculas, contidas no bramido do mar, aliada à noção de *vis viva* e à acepção do tempo presente, "prenhe do futuro e carregado do passado", Leibniz intuiu um mundo que vai além da uma engrenagem meramente mecânica. Por tudo isso, esses elementos da filosofia de Leibniz se revelam especialmente apropriados para um modelo direcionado para a prática musical. Nele, o tempo emerge como elemento primordial através do qual o som recebe, com todos os seus componentes, simplesmente "vida", isto é: movimento, coesão e sentido.

Kant, por sua vez, distancia-se tanto dos empiristas ingleses quanto dos metafísicos continentais. Ora refutando, ora concordando com os seus interlocutores Locke (1632-1704), Hume (1711-1776), Newton e Leibniz, Kant discorre, em sua *Crítica da razão pura* [1787], também sobre o tempo. Sendo, por um lado, "uma forma pura da intuição sensível [*reine Anschauung*]", "o tempo não é um

---

Geräusch des Meeres zu bedienen, von dem man getroffen wird, wenn man am Ufer steht. Um dieses Geräusch so zu hören, wie man es in der Tat hört, muss man offenbar die Teilgeräusche hören, die dieses Ganze zusammensetzen, d. h. die Geräusche jeder einzelnen Welle [...] Solche kleine Perzeptionen sind also durch ihre Folgen von grösserer Wirksamkeit, als man denkt. Auf ihnen beruht das eigentümliche *je ne sais quoi*, die eigentümlichsten Geschmacksrichtungen, die eigentümlich bildhaften Sinnesqualitäten, in den Teilen aber verworren sind, ebenso die eigentümlichen, eine Unendlichkeit in sich bergenden Eindrücke, die die Körper unserer Umgebung auf uns machen" (LEIBNIZ, 1967: 124-125).

[12] "Man kann sogar sagen, dass infolge dieser kleinen Perzeptionen die Gegenwart mit der Zukunft schwanger geht und mit der Vergangenheit beladen ist, dass alles sich zum Ganzen webt (*sympnoia panta*), wie Hippokrates sagte […] Ja, diese Perzeptionen geben sogar das Mittel in die Hand […] jene Erinnerung nötigenfalls wiederzuentdecken" (LEIBNIZ, 1967: 125-126).

conceito discursivo ou, como se diz, um conceito universal, mas uma forma pura da intuição sensível" (KANT, 2001b: 70-78).

Para Kant, o tempo pertence, juntamente com o espaço e a lei de causa e efeito, às categorias *a priori* do conhecimento. Estas categorias constituem o fundamento para que o conhecimento possa ser organizado cognitivamente em um discurso: "O tempo não é mais do que a forma do sentido interno, isto é, da intuição de nós mesmos e do nosso estado interior [...] O tempo é a condição formal *a priori* de todos os fenômenos em geral", postula (KANT, 2001b: 73).

O conceito de movimento como deslocamento espacial apenas se torna possível pela representação do tempo. Kant argumenta: "Se esta representação não fosse intuição interna *a priori*, nenhum conceito, fosse ele qual fosse, permitiria tornar inteligível a possibilidade de uma mudança". Por conseguinte, "o tempo não é algo que existe em si mesmo ou que está inerente às coisas como uma determinação objetiva" (KANT, 2001b: 72). Desse modo, o tempo não é um conceito empírico e não deriva de nenhuma experiência concreta (no sentido de que ele pertença ou esteja inerente a um determinado objeto ou coisa). Ainda assim, pertence à esfera subjetiva da percepção sensível, fazendo invariavelmente parte da condição humana.

Todavia, Kant imputa ao tempo também uma validade objetiva para a sua mensuração, desde que "em relação a todos os fenômenos e, portanto, a todas as coisas que se possam apresentar a nós na experiência" (KANT, 2001b: 74). Parecendo fazer uma concessão tanto a Newton quanto a Leibniz, Kant faz uma distinção entre a representação de tempo dos "cientistas" (*mathematische Naturforscher*) e a dos "metafísicos" da natureza (*metaphysische Naturlehrer*). Para os primeiros, espaço e tempo pertencem estritamente à esfera dos fenômenos que, como tais, abrangem *toda* a realidade física. Já para os segundos, espaço e tempo representam mais uma questão de entendimento (e não de quantificação). Para estes, espaço e tempo estão representados nas *relações* dos fenômenos, como os de justaposição e de sucessão (KANT, 2001b: 77). Por fim, Kant contabiliza as vantagens e as desvantagens de cada lado e pondera:

> Os que adotaram o primeiro partido têm a grande vantagem de deixar o campo dos fenômenos aberto às proposições matemáticas. Em contrapartida, ficam muito embaraçados pelas mesmas condições, quando o entendimento pretende sair fora desse campo. Os segundos, em relação a este último ponto, de certo têm a vantagem de não serem impedidos pelas representações de espaço e de tempo, quando queiram ajuizar dos objetos, não como fenômenos, mas apenas na sua

> relação ao entendimento. Não podem, contudo, nem assinalar o fundamento da possibilidade de conhecimento matemático *a priori*, já que lhes falta uma intuição *a priori* verdadeira e objetivamente válida, nem estabelecer o acordo necessário entre as proposições da experiência e essas afirmações (KANT, 2001b: 77-78).

Ora, que conclusão, então, tirar das ponderações de Kant? Diante das noções de tempo que acabamos de expor, onde situar o músico-intérprete? Em busca de uma solução, tentarei, nas seções subsequentes, apontar uma resposta para as questões lançadas como uma espécie de desafio.

O tempo como categoria da interpretação musical

More nostro investigemus sensu nuntio, indice ratione.

Agostinho [13]

No início do século XIX, com alguns precedentes na França e sob o impacto da revolução científica dos séculos anteriores, a questão da medida do tempo especialmente musical surge na cidade de Viena de maneira bem concreta, ou seja, em forma de uma pequena caixa de madeira na qual estava acondicionado um aparelho mecânico feito de: uma corda, um mecanismo de escapo, um pêndulo e uma campainha. Chamado por seu construtor de "metrônomo" (do grego *métron*, medida + *nómos*, lei, norma), foi desenvolvido, em 1813, pelo *luthier* e mecânico austríaco Johann Nepomuk Mälzel (1772-1838), com o objetivo de fornecer um parâmetro padronizado de velocidade (*tempo*) para a execução de peças musicais. Seu mentor nisso não foi nada menos que Ludwig van Beethoven (1770-1828), que manifestava grande interesse nesse aparelho por este permitir controlar e padronizar a velocidade de execução de suas peças cada vez mais longas e complexas, quantificando o metro musical em batidas por minuto (bpm), padrão-referência em uso até hoje.

Cogita-se que o desenvolvimento do metrônomo não foi apenas algo como uma consequência direta da mecanização, mas também da preocupação de Beethoven com a execução correta de suas composições. Haveria várias razões para isso. Uma delas é que as

[13] "O sentido por mensageiro, por guia a razão". Na tradução de A. Ortega: "Teniendo el oído por mensajero, por guia la razón" (AGOSTINHO, 1988b: 247).

categorias tempo e caráter estavam no âmago da expressão musical de Beethoven. Entre as peculiaridades de estilo e de forma, em especial as "modificações de tempo" e as "modulações raras" chamavam em sua época muita atenção do público em geral (RUTZ, 1950: 40 e 166). Outra possível causa seria que o mercado de partituras impressas – em sua época ainda bastante recente – estava em rápida expansão, oferecendo, mesmo que mínima e vagarosamente, uma oportunidade de subsídio para o sustento dos compositores. Destarte, as obras impressas começaram a se espalhar pelo continente e a se popularizar cada vez mais rapidamente, não apenas em âmbito nacional como também internacional. Em Beethoven, o caráter temporal de suas composições se faz particularmente evidente pelas indicações frequentes de tempo em suas partituras.

Todavia, é preciso lembrar que seria um equívoco atribuir à falta de indicações nas composições no período anterior a Beethoven também a uma falta de preocupação com o tempo na execução das mesmas. Essa ideia pode ser atribuída à crença (aliás, ainda bastante frequente) de que a música antiga, de algum modo, representa uma etapa primitiva na história da música. Coube sobretudo ao maestro e musicólogo Nikolaus Harnoncourt o mérito de ter trazido maiores esclarecimentos sobre essa questão, ao observar que, se a música, aproximadamente até a virada para o século XIX, era notada segundo seus princípios básicos, de Beethoven em diante a preocupação dos compositores passou a incidir também sobre a correta execução *a posteriori* de suas obras. Para tal, tornou-se necessário acrescentar indicações mais detalhadas sobre o caráter e o tempo para o intérprete, resultando, destarte, numa "notação da execução" (HARNONCOURT, 1998: 34-48).[14]

A falta de indicações de tempo bem como de dinâmica e de articulação em períodos anteriores ao do clássico-romântico pode ser atribuída em grande parte ao fato de os músicos estarem bem integrados na vida social, fazendo uma música compreensível a todos. Esse paradigma muda quando os códigos deixam de ser dominados coletivamente e passam a possuir um caráter autobiográfico (o caso de Beethoven e dos românticos em geral). Paralelamente, o distanciamento entre o compositor e os músicos levou a uma divisão acentuada do trabalho que logrou por transformar seus músicos em meros reprodutores, senão apenas "intérpretes". Nisso, o artista romântico se sente isolado e, de certa forma, não é mais compreendido pelo mundo. Outrossim, a preocupação em se desejar indicar o tempo de modo quantitativo decorre de uma série de fatores sociais e históricos que facilmente se confundem: a) no isolamento do compositor como gênio, b) na

[14] O autor agradece a Rainer Patriota pela observação acerca da importância de Harnoncourt em relação à discussão sobre os problemas de interpretação e notação na música antiga.

divisão acentuada de trabalho entre o compositor e o músico-intérprete, c) na perda de referências (para o músico barroco, por exemplo, o tempo de cada movimento de uma suíte teria sido evidente), d) no caráter autobiográfico da obra (ou seja, da "obra-prima"), e e) na crença da infalibilidade do elemento mensural da qual nem os românticos escaparam. Desse modo, em épocas anteriores, os músicos dominavam os códigos que regiam a execução dos mais diversos estilos, além do que tinham ou tomavam para si a liberdade de executar uma obra "ao seu modo". Assim, era muito comum adaptar a formação instrumental, o coro ou até a própria obra às condições locais. Por essa razão, a indicação de tempo e de outros detalhamentos de interpretação ocorria apenas de modo bem peculiar ou pontual. Esse parece ser o caso de Bach, que incluía indicações de execução quando queria se desviar do padrão ou, então, por razões de ordem didática (HARNONCOURT, 1998: 52-57). Quanto ao tempo especificamente, sustenta ainda que, na época de Bach, ele podia ser perfeitamente deduzido: a) do caráter musical (cuja apreensão depende da sensibilidade do músico – na seção anterior definida por pela faculdade *a apriori* de *intuir*, b) do compasso, c) das notas de menor valor, e d) do número de acentos por compasso etc. (HARNONCOURT, 1998: 71). É fato, portanto, que no período barroco existia certa preocupação com o tempo de execução das obras,[15] ao passo que se verifica nos períodos clássico e romântico maior preocupação com a correta indicação escrita tanto musical quanto conceitual de um determinado repertório de caracteres musicais que se exprimem através da velocidade para que pudessem ser reproduzidas melhor *a posteriori*.

Em suma, a análise das circunstâncias da época permite deduzir que o meio musical alemão antes de Beethoven não conhecia o metrônomo porque simplesmente não necessitava dele. Afinal, a invenção do relógio mecânico remonta ao século XIII. De acordo com o historiador estadunidense Lewis Mumford (1895-1990), foi o relógio mecânico a invenção mais importante da era industrial moderna (e não a máquina de vapor, como muito se ensina).[16] Seja como for, nesse enorme intervalo de quase cinco séculos, o

[15] Paradigmático é, nesse caso, o compositor e expoente mor do madrigalismo italiano Claudio Monteverdi (1567-1643) quando este expressamente pede, em nota ao seu *Lamento della Ninfa*, que a Ninfa "deve cantar ao tempo do afeto da alma, [e] não no tempo da mão" (CHASIN, 2009: 325).

[16] "He [Lewis Mumford] viewed this device [the mechanical clock] as the key invention of the whole Industrial Revolution, contrary to the common view of the steam engine holding the prime position, written: 'The clock is a piece of machinery whose *product* is seconds and minutes'."
Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Lewis_Mumford> último acesso out. 2010.

paradigma de execução musical estava na distinção dos *tempora* segundo os moldes antigos. Historicamente, a preocupação principal era com o desenvolvimento da escrita e com questões teóricas das disciplinas harmonia e contraponto, mais do que com questões relativas ao tempo musical. Até o invento do metrônomo, produção e reprodução de uma obra musical estavam nas mãos de uma mesma pessoa e dependiam mesmo do conhecimento da tradição que o músico possuía. Para tal, tinha inclusive a liberdade de variar tempo e formação musical de acordo com as condições locais da região onde iria se realizar a reprodução, em geral bastante precárias. Via de regra, os músicos tinham um conhecimento amplo da tradição local e estavam preparados para atender, em sua prática *prima vista*, a alterações de ritmo e de tempo (DORIAN, 1942: 73). Nessa tarefa, a regra mestra era que o músico deveria se orientar pela menor unidade de tempo, fixada na partitura. Logo, uma composição, trecho ou período desta em semifusas teria de ser executada com uma marcação (ou velocidade) mais lenta do que outra em que a menor unidade mensural é composta por colcheias ou semínimas. Já as indicações italianas de tempo – como *agitato*, *alla marcia* ou *sforzando*, por exemplo – apenas estavam destinadas a complementar as informações para o músico, na época geralmente também o compositor das obras que executava.

Durante o século XIX, o mercado de partituras impressas e a prática musical por intérpretes profissionais e amadores (a denominada *Hausmusik*, ou seja, a prática musical em voga nas casas da burguesia e dos setores graduados do funcionalismo) cresceram vertiginosamente e multiplicaram os problemas para a sua execução, sobretudo em peças de alta complexidade como as do período clássico-romântico. É, portanto, possível que tais circunstâncias já tenham preocupado Beethoven a ponto de pedir a Mälzel uma solução que permitisse um maior controle e precisão na execução de suas composições. Com efeito, onde antes valiam convenções conceituais de tempo e caráter que variavam de região para região, a quantificação numérica do tempo agora estava permitindo, através da máquina do metrônomo, padronizar a velocidade de execução. Era, a princípio, isso que o novo invento estava prometendo.

Contudo, apesar da grande novidade que a invenção do metrônomo significou para o domínio musical, Beethoven deixou apenas cerca de 25 de suas obras (que foram mais de quatrocentas) assinaladas com as indicações numéricas de Mälzel. As obras assinaladas incluem as nove sinfonias, os quartetos até o op.95, assim como a *Sonata para Piano* op.106, além de algumas outras de menor envergadura (GROVE, v.19, 2002: 376-377). Considerando-se a importância atribuída pelo compositor à correta execução temporal de suas obras, esse fato é, no mínimo, digno de se estranhar. Analisando-se o problema, chega-se à conclusão que Beethoven pode não ter-se dado por plenamente

satisfeito com a novidade mecânica. É bem provável que o aparelho tenha entrado em conflito com a concepção musical de Beethoven. Alguma coisa neste invento deve tê-lo deixado intrigado ou desencantado, muito provavelmente porque algo com relação à sua expectativa fora frustrado. Cogitamos que havia algo de "estranho" ou de "intruso" no tique-taque desse aparelho – isto para não dizer que havia nele algo de antimusical. Achando-se em conformidade com a tendência generalizada à mecanização, o aparelho estava em desacordo não apenas com a tradição, mas com a própria essência da música. Desde então, tempo e caráter das obras de Beethoven constituem um assunto polêmico entre intérpretes e críticos.

Algumas décadas depois, a questão do tempo interpretativo é retomada por Richard WAGNER (1953a e 1953b, em particular p.101-102). Segundo Wagner, somente a apreensão correta do *melos* de uma composição musical é capaz de fornecer a medida correta de tempo. Tempo e *melos* são inseparáveis, pois um depende do outro. Já o termo "melodia" designa, na teoria de Wagner, nada menos do que "coesão interna". Por conseguinte, a definição da velocidade do tempo representa uma espécie de indicador sensível e comensurável, cuja interpretação demonstra se o músico-intérprete compreendeu a obra (ou não).

Para justificar o seu critério flexível do tempo, Wagner se queixou de que a música de épocas anteriores era apresentada de modo "excessivamente rigoroso" (*unnachgiebiges Durchtaktieren*) (WAGNER, 1953b: 83). Wagner não cita nomes nem fornece detalhes a respeito dessa afirmação que, aliás, é questionável do ponto de vista histórico. Talvez ele tenha pensado na imagem do regente francês Jean-Baptiste Lully (1632-1687) e o enorme cajado com que este costumava marcar o tempo? Foi desse modo que Wagner e outros representantes da Nova Escola Alemã justificaram a sua concepção romântica na interpretação do tempo, cujas principais marcas estavam no uso diferenciado do *rubato*, da *fermata* e do *rallentando*. Outros recursos expressivos eram as variantes de timbre e o vibrato. Por conseguinte, não surpreende que também Richard Wagner tenha rejeitado o metrônomo como indicador de tempo.

A noção de flexibilização do tempo musical se acha diretamente vinculada à concepção romântica do primado dos sentidos, não apenas sobre as indicações de tempo, contidas na partitura, como também sobre a razão. O conhecido aforismo de Pascal: "O coração tem suas razões que a razão desconhece", pode ser considerado sintomático para a concepção de Wagner, para quem a música era uma espécie de dádiva místico-religiosa. "Tanto o improvisador quanto o mímico [*der Mime*, ator] pertencem integralmente ao momento e não deveria pensar naquilo que vem depois, nem tampouco sabê-lo", postulou (WAGNER apud DAHLHAUS; DEATHRIDGE, 1980: 78). Com efeito, não foi contra a

visão de um mundo mecanizado e dominado pela razão que os românticos haviam se levantado?

Percebe-se, portanto, uma cisão bastante expressiva entre a concepção dos antigos, predominantemente qualitativa e contemplativa, e o método quantitativo-mensural da Idade Moderna. É o que afirma também Alfred Crosby:

> Os textos de Platão e Aristóteles celebram uma abordagem *não*-metrológica [*sic*], ou até *anti*metrológica, e têm a vantagem adicional de ser representativos do apogeu do modo de pensar de nossos ancestrais [...] Aristóteles [...] considerava a descrição e a análise mais úteis em termos qualitativos do que em termos quantitativos [enquanto] nós, com poucas exceções, abraçamos o pressuposto de que a matemática têm uma relação íntima e imediata com o mundo material (CROSBY, 1999: 25-27).

Em busca de uma melhor compreensão de ambas as concepções, passemos agora a analisá-las de forma mais detalhada com relação à prática musical, distinguindo entre: a) o tempo como fenômeno quantitativo e *emanente*; e b) o tempo como fenômeno qualitativo e *imanente*. Nessa tarefa, damos preferência ao viés da percepção temporal do músico-intérprete (também denominado de *timing* ou *Zeitgefühl*).

O tempo musical como fenômeno quantitativo da interpretação musical

Nessa concepção, o tempo é percebido, em primeiro plano, como fenômeno de fluxo contínuo e regular. Simbolizado pela imagem de uma flecha, a sensação é de movimento, composto por instantes intervalares e contíguos que se sucedem infinitamente. Basicamente aristotélica, não pode, nessa concepção, existir um tempo "presente" sem que haja obrigatoriamente um "antes" e um "depois":



Fig. 1: Representação gráfica da flecha de tempo unidirecional e linear.

Sendo assim, surge o primeiro paradoxo, pois, a rigor, eventos não se "movem" e sim "acontecem", existindo apenas sucessivamente. Já o "movimento" existe apenas para as "coisas" situadas no espaço. Problemas desta natureza surgem quando usamos metáforas ou indagações semânticas da linguagem sobre o tempo (como a indagação contida no título), podendo nos confundir em nossa tentativa de elucidar o fenômeno do tempo. É, portanto, mais correto afirmar que os *eventos* acontecem no tempo e que as *coisas* se movimentam no espaço. Assim percebemos, por meio dos sentidos, que as coisas ao nosso redor se transformam, enquanto a nossa consciência tem a impressão de que o tempo é uma espécie de "fluxo" ou de "movimento" (EDWARDS, 1972, verbete *time*).

Há também outro problema: em nossa representação, a imagem da flecha ilustra bem sensações como direção e linearidade do tempo, ao passo que falha na representação da sucessão de eventos. Para complementar a representação, coloquemos agora, em adição à flecha, um código de barras. Embora se trate por sua onipresença no cotidiano da sociedade contemporânea de uma imagem banal e, por isso, desgastada, o código de barras representa bem essa relação abstrata e mensural que permeia as relações do mundo de trabalho, da tecnologia da informação, da mercadoria e da massificação industrial em escala mundial. Ainda que não exista nenhuma ligação direta com o tempo em si, a imagem do código de barras nos ajuda a estabelecer uma analogia capaz de ilustrar melhor as propriedades do tempo como acepção mecânica e quantitativa:

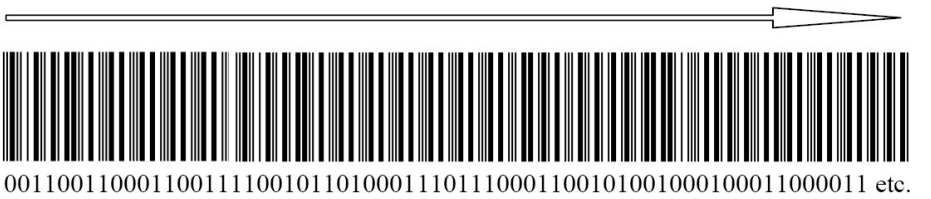


Fig. 2: Modelo de tempo quantitativo em analogia com o código de barras.

No modelo acima representado, o código de barras está simbolizando determinados instantes do tempo em *sucessão* intervalar. A associação com a quantidade é reforçada por algarismos binários que acrescentamos ao código de barras e que juntamente estabelecem uma relação numérica entre a medição científica da Era Moderna e o fenômeno do tempo.

Em princípio, qualquer dos traços verticais do código pode representar um ponto no presente, no passado ou no futuro. A espessura variável das barras representa o grau de um determinado evento ou registro deste, podendo-se tratar, hipoteticamente, de uma percepção, de uma investigação científica ou mesmo de uma reprodução musical. Os eventos mais bem percebidos, documentados ou nítidos estariam representados com uma barra de espessura maior. Por conseguinte, o barramento de traçados mais finos representaria eventos ou percepções proporcionalmente menores, enquanto os espaços em branco entre as respectivas barras representariam eventos não captados ou registrados pela investigação mensural científica ou pela percepção do músico-intérprete.

A ideia de medição está invariavelmente associada à quantificação *de algo* e, no caso do tempo, precisamente, à duração ou à velocidade. Hoje em dia, a ciência de mensuração (ou metrologia) é capaz de medir unidades de tempo que podem variar de um extremo a outro, como, por exemplo, de frações minúsculas e imperceptíveis aos nossos sentidos (como as fracções de nano, femto ou attossegundos da física subatômica), a períodos extremamente longos e remotos (como na paleontologia ou na astrofísica). Por ser este modelo tão presente e importante para as ciências empírico-naturais, damos-lhe a denominação de "modelo quantitativo de tempo".

Da analogia com o código de barras surge também a ideia de "fatiamento", também "desmembramento" ou "fracionamento". Aplicada à memória do som musical, remete à medição e à edição do som nos modernos estúdios digitais de gravação, onde as amplitudes sonoras são representadas gráfica e bidimensionalmente em monitores para depois serem "editadas", isto é, digitalmente manipuladas e "cortadas", parecido com que ocorre com um salame na fatiadora mecânica.

Nesse modelo não existe a noção de simultaneidade ou de concomitância de eventos nem de percepções e, se ela for admitida, simplesmente escaparia da medição. Assim, por exemplo, acontece com a história e a historiografia positivista, que são pensadas de maneira linear. Na área de música, a leitura *prima vista* também procede de modo linear – por isso, ela deve, de preferência, ser evitada no momento da *performance*. Em suma, o modelo emanente e quantitativo do tempo musical está muito próximo à "razão instrumental" do "mundo administrado" (Adorno), representados pela ideia da (efi)ciência técnica, da reprodutibilidade industrial e do consumo massificado como fetiche.

Aplicado à música, este modelo representa o aspecto mensural e quantitativo que tem na sucessão temporal, associado ao tique-taque do relógio e ao pêndulo do metrônomo mecânico o seu paradigma. Por essa razão lhe atribuímos, por ora para fins de análise, um caráter emanente e objetivo. Todavia, se este for o modelo adotado de forma preponderante, a interpretação pode ficar comprometida, pois careceria de coesão e de

sentido. Por estar limitado apenas ao instante intervalar, faltaria ao intérprete uma visão mais ampla do que está sendo apresentado musicalmente, ou seja, daquilo que acontece ao seu redor. Tudo funcionaria como uma grande engrenagem, pois a acepção mecânica do tempo faria o músico-intérprete enxergar somente os eventos "positivos" imediatamente antes e depois, não lhe permitindo uma percepção mais abrangente para intuir os eventos mais distantes da obra que estiver sendo interpretada.

O tempo musical como fenômeno qualitativo da interpretação musical

Nesta concepção predomina uma noção vitalista e dinamista do processo interpretativo. Por representar uma visão orgânica e interiorizada de tempo, chamemos a este modelo de "qualitativo". Uma vez que depende muito mais da *percepção auditiva* e da *experiência* do intérprete no trato com a obra e o instrumento, seu objetivo principal não consiste em lograr medidas positivas ou absolutas e sim em fazer com que as relações e as proporções de todos os componentes da música estejam adequadas segundo o "mapa" da partitura. Nessa tarefa, o intérprete deve proceder de forma coerente. A Fig. 3 representa uma tentativa de ilustrá-lo esquematicamente.

No centro da ilustração vemos representado – como através de uma lupa de aumento – o "agora" do tempo imanente. Na relação perceptiva do sujeito interpretativo (*Ego*, Eu psicológico) para com o agora do tempo da música a ser executada é que vemos uma afluência de inúmeros elementos simultâneos e concomitantes. Nesse modelo, o presente não é percebido como uma sucessão de frações contíguas, nem há uma associação ao pêndulo do relógio ou ao tique-taque do metrônomo. Existe, sim, uma sensação de *adensamento*, de uma *multiplicidade* de eventos, ligados tanto à memória quanto ao devir. Representando uma qualidade peculiar da prática musical, o presente "conecta", por assim dizer, as suas extremidades, isto é, a memória e o devir, sob a pena de a música não fazer sentido algum caso o intérprete pretenda meramente executar o que está escrito (contrariando-se, especificamente nesse ponto, o que desejaram os compositores Mahler, Schönberg e Stravinsky). Com efeito, como ponto de *imanência*, o presente pode ser associado a uma "flutuação", plano em que são conjugados os diversos elementos expressivos de densidade (harmonia), de tessitura (timbre) e de intensidade (dinâmica) da música.

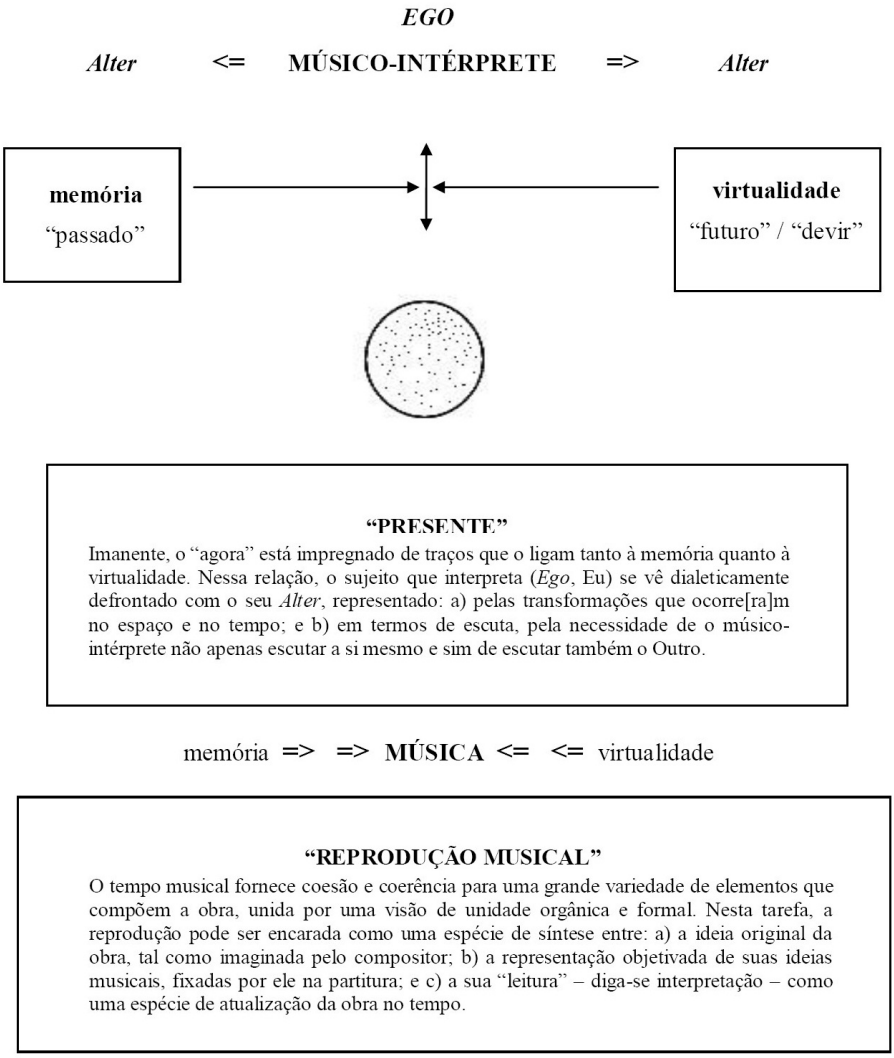


Fig. 3: Modelo do tempo qualitativo imanente.

Durante o processo interpretativo, o músico-intérprete vincula rigorosamente ao tempo os sinais gráficos da composição. Representados na notação musical de modo

espacial e sucessivo, cada sinal acha-se carregado – ou "prenhe" (Leibniz) – de traços memoriais daqueles que o antecederam e dos que o sucederão. A noção de "devir", contudo, não deve ser confundida com a previsibilidade (ou probabilidade) calculada do mundo contemporâneo. Para encontrar o tempo e o metro correto de um determinado movimento, período ou frase que estiver interpretando, o músico-intérprete depende fundamentalmente da compreensão do que está escrito. Uma vez que os sinais do texto formem algo como uma "imagem do som" a ser explorada cognitivamente, a compreensão consiste de um processo bipolar e depende tanto da sensibilidade e do dom de intuir do intérprete quanto da sua capacidade cognitiva.

Nesses termos, "conhecer" implica um processo dinâmico que envolve a experiência empírica, a percepção sensível, a memória, o intelecto (ou juízo) e a razão. A missão do intérprete é, portanto, "conhecer" a obra musical cognitivamente, "tocando-a", isto é, tornando-a acessível a outrem (KUEHN, 2010: 159, 161 e 162).

Permitindo ao intérprete uma noção de eventos que se engendram simultanea e concomitantemente, participam de um mesmo tempo ontológico. Resumindo: "Tempos diferentes são apenas partes de um mesmo tempo" (KANT, 2001b: 70-71). É desse modo que a noção de movimento musical se torna empirica e dialeticamente possível: "O tempo está dentro de mim, fora de mim está o espaço", dizia Kant. Chamemos a esse modelo de *qualitativo*, porque sua função é atribuir a cada elemento musical sua medida proporcionalmente adequada em termos de duração e de velocidade. Juntamente com a dinâmica, constitui parte integrante da expressão musical. Em importância e função, o elemento temporal qualitativo lembra o conceito de *vis viva* de Leibniz.

Outro princípio fundamental é o da diversidade dentro da unidade.[17] Distinto da noção pré-clássica de compor, foi usado extensivamente por Beethoven e serviu de modelo para praticamente toda a tradição musical de língua alemã de Beethoven a Schönberg. Complementando-se na unidade formal da obra, é composta de uma grande diversidade de temas, figuras e motivos qualitativamente diferentes em constante processo de variação e de construção.

Considerações finais

De certa forma, as acepções quantitativa e qualitativa já estavam implícitas nas reflexões de Agostinho. Concluímos, portanto, que a distinção de Agostinho entre um

[17] Princípio que parece remontar ao enigma do Uno e do Múltiplo, uma questão central do diálogo socrático *Filebo*, de Platão.

tempo mensural, e outro, de caráter subjetivo, embasado na percepção sensível do indivíduo, prevaleceu sobre os debates que lhe sucederam. Se definirmos a música como arte do tempo, também teremos de admitir que diferentes acepções filosóficas de tempo tenham repercutido de alguma maneira em teoria e prática musical. Historicamente, porém, parece ter se cristalizado uma falsa oposição entre a concepção de um tempo "externo" e mecânico, de um lado, e de um tempo "interno" e psicológico, de outro. Por essa razão, é preciso manter distância de posições dogmáticas, evitando-se tanto o mecanicismo quanto o relativismo de uma subjetividade exacerbada. Nessa tarefa, a epígrafe de Agostinho, posta no início desta seção, aponta uma solução. Ao estendê-la a *todos* os sentidos envolvidos na prática interpretativa – "*Os* sentidos por mensageiro, por guia a razão" –, a máxima de Agostinho nos aponta o caminho para alcançar (e manter) o equilíbrio, podendo ser resumido, de forma elementar, na atitude de o músico-intérprete abraçar, diante do fenômeno sonoro da música, tanto a postura de um artista "metafísico" – isto é, intuitivo e expressivo o bastante para comunicar conteúdo e sentido da obra interpretada – quanto a de um "pesquisador científico", implacável na análise e na preparação criteriosa da obra a ser reproduzida.

Das concepções que analisamos, derivamos dois modelos teóricos para a prática interpretativa. Embora bem distintos em seu caráter, os modelos quantitativo e qualitativo não são necessariamente também excludentes. Até pelo contrário, vistos em conjunto, ambos revelam um princípio de feição complementar: um é intuído e *a priori*, o outro é empírico e *a posteriori*. Ponderando-se bem, ambos acham-se presentes na prática musical: o qualitativo no aspecto flutuante do tempo imanente (como uma espécie de "interface" entre o passado e o futuro) e o quantitativo na efemeridade do som e do movimento (como no tique-taque do pêndulo).

Sendo própria a toda prática interpretativa, a questão da justa medida do tempo emerge no começo de toda reprodução musical. Logo, tempo, métrica e espaço constituem categorias elementares da prática musical. Para a tradição musical vienense, formam um assunto central, tendo, basicamente, três funções: 1) como critério de compreensão; 2) como elemento de coesão que cria unidade; e 3) como uma espécie de indicador semântico que torna o sentido da obra mais claro.

Em suma, tempo e espaço representam para o músico-intérprete elementos primordiais que existem sobretudo por relação e não absolutamente (por si só). Lembremos o axioma de Leibniz: não importa tanto a extensão de um corpo e sim a sua força (ou energia). Na música, isto se mostra na conjunção de inúmeros variáveis em termos de contrastes em altura, timbre, ritmo, dinâmica e tempo. Todavia, ainda que a dinâmica seja um conceito fundamentalmente qualitativo, observamos nas análises

computadorizadas (e, portanto, numéricas) da musicologia empírica e na música eletrônica (como nas interfaces de *midi*) também uma tendência a quantificá-la em decibéis. Ainda assim, continua difícil imaginar que uma máquina alguma vez seja capaz de colocar em prática conceitos de fundo estético, como, por exemplo, criar proporções tímbricas por meio da adoção quantitativa de caracteres musicais que não podem ser quantificados. Sendo de fundo conceitual, estes simplesmente não são comensuráveis. De qualquer forma, o intérprete precisa aprender a lidar com indicações de ordem bastante imprecisa (*alla marcia*, *allegro*, *andante*, entre muitos outros), o que explica porque o resultado de uma reprodução geralmente dá margem a algo discutível. Por outro lado, a mesma imprecisão conceitual tem a vantagem de proporcionar uma grande gama de significados tanto para o intérprete quanto para o crítico.

No âmago da noção qualitativa do tempo age o princípio vitalista e dinâmico, fundamental para que o músico-intérprete possa encontrar o caminho para "o tesouro" – isto é, a essência ou a verdade da obra que deseja reproduzir. Dessa forma, a verdade da música é indissociável do tempo em que ela emerge. É exatamente no momento da reprodução em que os elementos dinâmicos e expressivos da música geram a sinergia para que ela possa mesmo acontecer socialmente. Ao mesmo tempo, manifesta-se dialeticamente o *Alter*, quer por meio das transformações históricas e sociais que ocorre[ra]m no tempo e no espaço, quer em termos de escuta, em particular pela necessidade de o músico-intérprete não apenas escutar a si mesmo e sim de escutar também o Outro.

Por fim, tempo musical e velocidade não constituem categorias invariáveis e monolíticas e sim qualidades construtivas da prática interpretativa, em cujas incontáveis matizes e nuanças o fraseado, a articulação, a pontuação, a dinâmica e o timbre exercem importância fundamental. Tudo isso leva a crer que ambas as acepções de tempo no fundo sejam diferentes manifestações de um mesmo fenômeno universal.

Referências

AGOSTINHO, Aurélio. *Confesiones*. Ed. bilíngue. Versão, introdução e notas de Alfonso Ortega. Obras completas de San Agustín, v. 2. Madrid: Editorial Católica S.A., 1988a.

_____ . La música (*De musica*). Edição bilíngue latim-espanhol. Tradução, introdução e notas de Alfonso Ortega. In: *Obras completas de San Agustín*, v. 39 (Escritos vários, Tomo I°). Madrid: Editorial Católica S.A, p. 49-364, 1988b.

_____ . *Confissões*. Tradução de O. Santos e A. de Pina. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1996.

CHASIN, Ibaney. *Música Serva d'Alma – Claudio Monteverdi: Ad voce umanissima*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CROSBY, Alfred W. *A mensuração da realidade*: a quantificação e a sociedade ocidental (1250-1600). Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: UNESP; Cambridge, 1999.

DAHLHAUS, Carl; DEATHRIDGE, John. *Wagner*. Stuttgart / Weimar: Metzler (publicado sob o verbete *Wagner* no *The New Grove Dictionary*, 1980), 1994. Trad. das citações Frank M. C. Kuehn.

DORIAN, Frederick. *The history of music in performance*. New York: Norton, 1942.

EDWARDS, Paul (ed.). *The Encyclopedia of Philosophy*. 3v. New York; London: Macmillan, 1972.

GEORGES, Karl-Ernst. *Handwörterbuch Latein-Deutsch*. 10 ed. Hannover: Hahnsche Buchhandlung, 1959.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons*. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

HENRY, John. *A revolução científica e as orígens da ciênca moderna*. Tradução de Maria L. X. Borges; revisão técnica de Henrique L. Barros. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

KANT, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Stuttgart: Meiner, 2001a.

_____ . *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 6 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001b.

_____ . *Kritik der reinen Vernunft*. Edição e introdução de A. Messer. Berlim: Knaur, s/d. Trad. das citações Frank M. C. Kuehn.

KUEHN, Frank M. C. *A teoria da reprodução musical de Theodor Adorno e o legado da tradição vienense*: uma introdução. Rio de Janeiro, 2010. Tese (Doutorado em Música) – PPGM, CLA, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=203127

LEIBNIZ, Gottfried F. *Hauptwerke*. Gerhard Krüger (org.). Stuttgart: Kröner, 1967. Trad. das citações Frank M. C. Kuehn.

POPKIN, Richard H. (Eigenheer, Emílio M., org.). *Ceticismo*. Tradução de Maria C. S. Lopes. 2 ed. Niterói: EDUFF, 1996.

RUTZ, Hans (ed.). *Ludwig van Beethoven*: Dokumente seines Lebens und Schaffens. Munique: Beck, 1950.

SADIE, Stanley; TYRRELL, J. (orgs.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: University Press, 2002.

WAGNER, Richard. *Beethoven*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft e.V, 1953a, p. 7-67.

_____ . *Über das Dirigieren*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft e.V, 1953b, p. 69-140. Trad. das citações Frank M. C. Kuehn.

Frank Michel Carlos Kuehn é natural de Berlim, Alemanha. Estudou violão clássico, guitarra elétrica e percussão. Músico, apresentou-se em diversas formações musicais. Atraído pela música brasileira, emigrou para a cidade do Rio de Janeiro, onde passou a atuar em recitais de música erudita e popular, no magistério e na pesquisa acadêmica. É Mestre em Música pela UFRJ (2004), com dissertação sobre a Sinfonia do Rio de Janeiro, de Antonio Carlos Jobim, Billy Blanco e Radamés Gnattali. É Doutor em Música pela UNIRIO (2010), com tese sobre a Teoria da Reprodução Musical, de Theodor Adorno, e o legado da tradição musical vienense. Atualmente, enfoca questões relativas à prática musical com seus desdobramentos estéticos e filosóficos para a teoria da interpretação e *performance*. Definida em áreas de conhecimento, sua pesquisa contempla: teoria da interpretação, teoria da *performance*, interpretação musical, estética, teoria da arte e filosofia da música.

O método de leitura à primeira vista ao piano de Wilhelm Keilmann e sua fundamentação teórica

Maria Elisa Risarto (EMM)
Sonia Regina Albano de Lima (UNESP)

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar os fundamentos da metodologia de ensino da leitura à primeira vista ao piano proposta por Wilhelm Keilmann em seu método *Introdução à leitura à primeira vista ao piano ou outros instrumentos de teclado*. Um levantamento bibliográfico identificou as capacidades cognitivas e habilidades envolvidas na leitura à primeira vista ao piano e em outros instrumentos, verificando a eficiência pedagógica desta metodologia.

Palavras-chave: leitura à primeira vista; ensino de piano; metodologia de ensino.

Abstract: This article aims at analyzing the foundation methods of teaching sight reading at the piano as proposed by Wilhelm Keilmann in his *Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument*. A bibliographic research identified the cognitive capabilities and skills that are involved in sight reading at the piano and other musical instruments, and verified the pedagogical effectiveness of this methodology.

Keywords: sight reading; piano teaching; teaching methodology.

RISARTO, Maria Elisa; LIMA, Sonia Regina Albano de. O método de leitura à primeira vista ao piano de Wilhelm Keilmann e sua fundamentação teórica. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 39-60, dez. 2010.

Na busca de uma metodologia voltada para leitura à primeira vista para pianistas, tomamos conhecimento do método de Wilhelm Keilmann, intitulado: *Ich spiele vom Blatt – Schule des prima-vista-spiels für Klavier und andere Tasteninstrumente,* (Peters Verlag, edição n. 8165), traduzido para o inglês por Kurt Michaelis em 1972 com o título *Introduction to sight-reading at the piano or other keyboard instrument*.

Keilmann expôs sua metodologia em dois volumes, pautado nas suas vivências pessoais enquanto pianista e professor de piano. Nossa pesquisa bibliográfica concentrou-se tão somente no primeiro volume e graças a ela pudemos verificar a eficiência pedagógica desta metodologia e algumas das capacidades cognitivas e habilidades musicais presentes no ato de ler à primeira vista ao piano, apontadas pelo autor de forma empírica e vivenciada.

No prefácio da obra, Keilmann explica porque escreveu este método e qual a importância dele para os pianistas:

> Além de suas aulas e práticas diárias, os estudantes de piano constantemente se deparam com a necessidade de ler música à primeira vista [...] aqui, a leitura à primeira vista não será tratada de uma maneira superficial, mas ensinada de uma maneira sistemática, desde o início. Desta forma, ele (o método) treina a pessoa a pensar flexivelmente e coloca a mente e as mãos independentes uma das outras. Isso desenvolve a musicalidade e até suplementa e promove a destreza manual. Todo bom professor sabe que isso está inseparavelmente ligado à atividade mental. [...] O presente método, empiricamente baseado na prática e na experiência, oferece ao professor e ao aluno uma orientação para adquirir a capacidade de ler à primeira vista precisa e corretamente Os breves exercícios deste volume são quase que exclusivamente escritos na extensão de cinco notas. Deste modo, a concentração não é desviada por problemas de dedilhado (KEILMANN, 1972: 3).

Wilhelm Martin Keilmann foi pianista, mestre-capela, regente e compositor, além de ter estudado violino. Nasceu em 4 de agosto de 1908, na cidade de Würzburg e faleceu em 14 de novembro de 1989, na cidade de Brixen, ambas na Alemanha. Atuou em Mainz e Berlim como mestre capela e de coro. Recebeu os primeiros ensinamentos musicais de seu pai Ferdinand Keilmann. Lecionou em vários conservatórios e escolas de música, desenvolvendo intenso trabalho pedagógico. Em 1942, foi convidado pelo Diretor do Coro Filarmônico Alemão de Berlim, Bruno Kettel, a ser regente e correpetidor. Em 1943, Keilmann realizou uma série de concertos incluindo canções e duetos, com Tilla Briem (soprano) e Fred Drissen (baixo-barítono) em hospitais alemães. Keilmann criou uma notável classe de piano, fato que lhe deu grande notoriedade, a ponto de ser chamado para

lecionar piano e composição no Conservatório Richard Strauss, em Munique, onde trabalhou de 1959 a 1975. Nesse período escreveu seu método de leitura à primeira vista para pianistas (KEILMANN, 2008).

O primeiro volume de sua metodologia está subdividido em 5 (cinco) capítulos: *Orientação ao teclado; Lendo música; Ritmo; Transposição; Exercícios de leitura à primeira vista no instrumento.*

No tópico *Orientação ao teclado,* Keilmann trabalha o tato com o reconhecimento dos grupos de teclas pretas e brancas, sem a ajuda da visão (KEILMANN, 1972: 5-11). Relacionando as teclas brancas entre, antes e depois das teclas pretas, o aluno tem condições de executar os exercícios propostos. A leitura de notas isoladas, com mãos separadas, usando um único dedo, faz com que o aluno desenvolva o tato, localizando cada nota e pressionando-a em seguida. Após trabalhar com notas isoladas incluindo acidentes e saltos, o método oferece exercícios de localização de intervalos harmônicos de segundas, terças, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas, seguidos de tríades e acordes de 4 (quatro) notas com suas inversões. Nessa fase do aprendizado o autor sugere que o teclado seja coberto. Na figura abaixo, modelo de teclado-cego (*Blind-Klavier*), confeccionado em madeira leve e desmontável, para facilitar seu uso e transporte.



Fig. 1: O teclado-cego (*Blind-Klavier*).

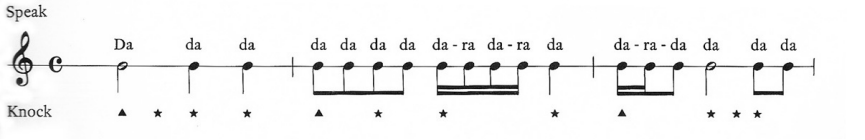
No tópico *Lendo música*, Keilmann concentra-se na leitura visual da partitura. Antes de executar a obra, o aluno deve observar todos os sinais gráficos presentes na partitura, com a maior rapidez possível, sem executá-la. Esta análise prévia, feita em segundos, pressupõe uma leitura visual onde o aluno vai observar a localização das mãos, a tonalidade, os acidentes, a fórmula de compasso, o desenho traçado da melodia, etc:

> Ler música corretamente é decisivo para o sucesso da leitura à primeira vista fluente. Isto pressupõe um trabalho mental intenso [...] Para aprender a ler música, é importante olhar várias notas como grupos, breves motivos e figuras e especialmente reconhecer sua repetição. O resultado é que uma obra musical é lida exatamente como um jornal que não é falado, mas olhado e compreendido por meio de relances de palavras e sentenças (KEILMANN, 1972: 12).

A *escala,* por exemplo, vista como sequência de graus conjuntos, deve ser imediatamente reconhecida pelo aluno, mesmo que dividida em partes. Seu desenho é claramente diferenciado da imagem dos intervalos, mesmo em conexão com outras figura.

O desenho das notas também deve ser observado. No caso de *intervalos* de segunda, as duas notas estarão sempre em sequência de semitons (uma nota na linha, outra no espaço, ou vice-versa). Já, nos intervalos de terça, ambas as notas estarão localizadas ou nas linhas, ou nos espaços. Tanto os intervalos quanto os acordes são trabalhados pelo autor na forma harmônica e melódica, para que os alunos possam observar a correspondência dos desenhos, e no caso dos acordes, são apresentados na fundamental e nas inversões.

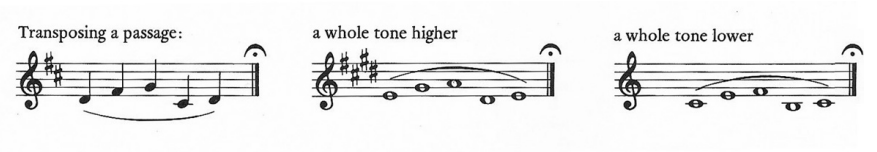
A compreensão da estrutura rítmica de uma peça, antes da execução, também é de vital importância. Para que o aluno tome consciência do **ritmo** utilizado na partitura, o autor utiliza alguns sinais embaixo das notas: triângulos nos primeiros tempos ou tempos fortes do compasso e estrelinhas nos tempos fracos do compasso que devem ser solfejados um a um. No exemplo abaixo, uma sugestão de exercício rítmico:



Ex. 2: Exercício rítmico (KEILMANN, 1972: 23).

Com a evolução dos trabalhos, o aluno deverá solfejar não só o ritmo como a melodia apresentada (sight-singing /solfejo cantado).

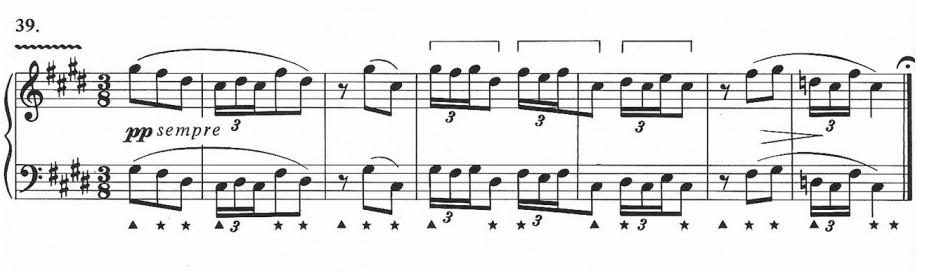
W. Keilmann considera a *Transposição* uma ferramenta importante para o aprendizado das melodias. Ela também é importante para que o aluno desenvolva padrões harmônicos que serão utilizados na execução, sem falar, do desenvolvimento auditivo baseado no tonalismo. Seguem alguns exemplos de transposição:



Ex. 3: Transposição um tom acima e um tom abaixo de uma passagem dada (KEILMANN, 1972: 24).

Os *Exercícios de Leitura à primeira vista ao piano* são escritos inicialmente só para os cinco dedos, a fim de que os alunos não tenham dificuldade com o dedilhado. Mesmo assim, eles devem seguir as seguintes regras: tocar usando o tato sem olhar para as mãos; olhar sempre algumas notas à frente; observar as imagens (ou padrões) de notas (motivos, grupos, etc.); adotar um tempo lento no início; nunca parar na execução; observar as dinâmicas.

Keilmann utiliza alguns sinais acima das claves para indicar se o andamento deve ser lento ou fluente. Uma linha ondulada significa um andamento lento e uma seta apontada para a direita significa um andamento fluente. Ele também utiliza chaves para mostrar na partitura quais os motivos principais, quais os secundários e quais os estendidos. No exemplo a seguir (Ex. 4), as chaves se referem a motivos secundários, com a duração de dois tempos, retirados da frase inicial. São compostos por uma tercina de semicolcheias seguida de uma colcheia cada um. O pianista deve obedecer este fraseado ao tocar.

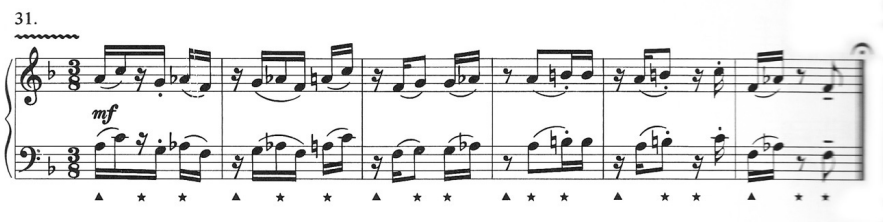


Ex. 4: Exercício 39 (KEILMANN, 1972: 36).

Ao final de cada exercício, Keilmann utiliza uma fermata, para que o aluno tenha tempo suficiente para realizar uma análise prévia do exercício seguinte.

Keilmann divide os 123 exercícios do método nas seguintes etapas: peças musicais em *movimento paralelo diatônico sem acidentes, com adição de acidente* e *com pausas; em movimento contrário sem acidentes* e *com adição de acidentes; em contraponto com mudanças de compasso, a duas vozes, com notas duplas no baixo* e *posteriormente na mão direita.*

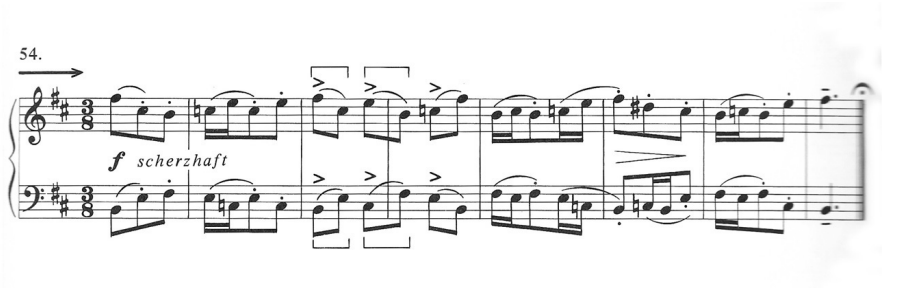
Nas peças em **movimento paralelo diatônico** a intenção é possibilitar ao aluno a leitura de diferentes tipos de fraseado, fórmulas rítmicas e harmônicas, acompanhados de diferentes marcações de *staccatos* e acentos, colocados de maneira inesperada, com o objetivo de forçar a atenção do aluno e aguçar a sua percepção musical. Esses exercícios também podem ser transpostos. Com o mesmo intuito, o autor apresenta uma série de exercícios **em movimento paralelo com acidentes ocorrentes**, inclusão de pausas em posições inesperadas, figuras rítmicas variadas e articulações diferentes (Ex. 5).



Ex. 5: Exercício 31 (KEILMANN, 1972: 34).

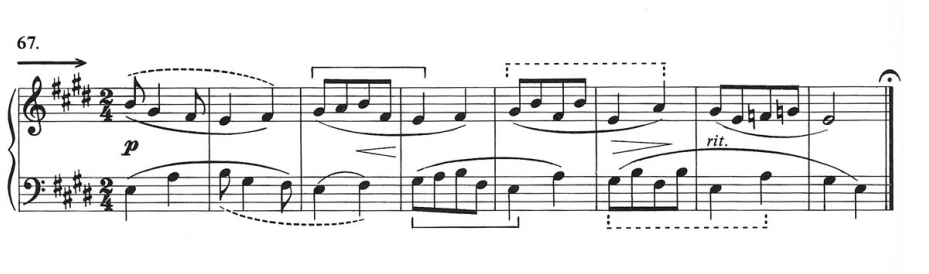
Nos exercícios em movimento contrário, Keilmann sugere que o aluno, antes de executar o trecho, dirija seu olhar para esse padrão de escrita, de forma a buscar um dedilhado semelhante para as duas mãos.

No exemplo que se segue, a flecha aponta a existência de um andamento mais acelerado. As chaves utilizadas pelo autor demonstram a importância de uma interpretação regular no padrão melódico utilizado (acento na primeira nota de cada grupo de colcheias, ainda que um deles perpasse a barra de compasso). No caso da tonalidade, Keilmann, leva os alunos a corrigirem notas sem perceber, dando continuidade ao que estão lendo, ou então tocam as notas como estão grafadas, sabendo que seu som não será aquilo que eles esperam. Observe o penúltimo compasso do Ex. 6:



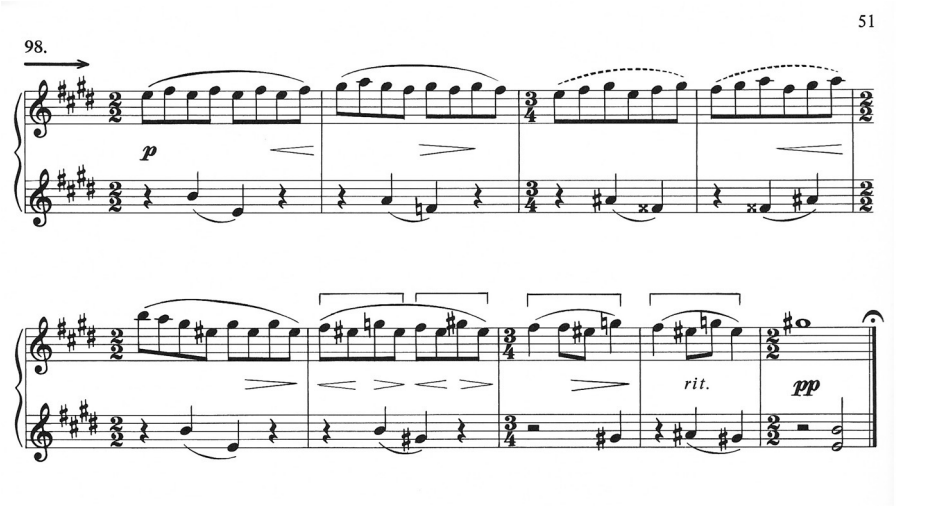
Ex. 6: Exercício 54 (KEILMANN, 1972: 40).

Nas peças contrapontísticas, o fraseado não é simétrico nas duas vozes, mas Keilmann, através de ligaduras e chaves normais e pontilhadas, chama a atenção do aluno para essas dificuldades, possibilitando sua realização. No exemplo seguinte - um cânone a duas vozes - as ligaduras pontilhadas, no início, servem para apontar a entrada do tema em cada voz. As chaves normais que se seguem, denotam os temas secundários e as chaves pontilhadas seguintes, a repetição dos temas secundários.



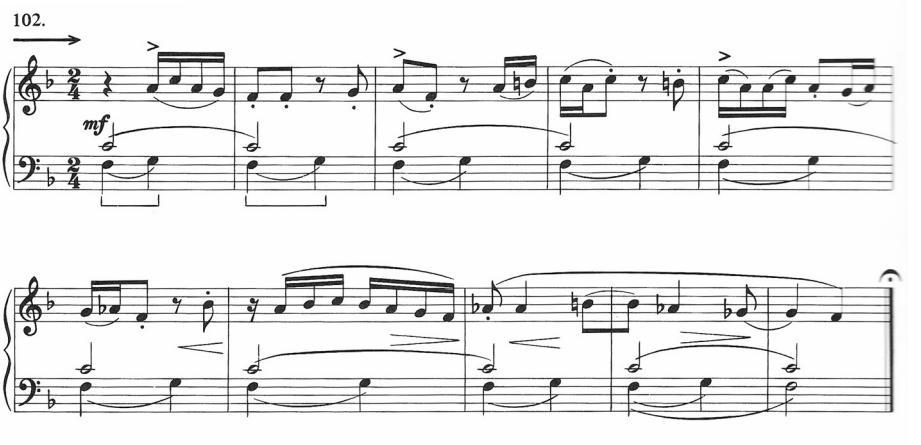
Ex. 7: Exercício 67 (KEILMANN, 1972: 43).

Keilmann também utiliza fórmulas de compasso irregulares, escritas no início dos exercícios ou no transcorrer das frases, para que o aluno se concentre nas mudanças de padrão rítmico, aprimore sua percepção para os tempos fortes e fracos da peça e seja capaz de encontrar a figura que melhor contribua para a fluência interpretativa do exercício. No exemplo que se segue (Ex. 8), a pulsação mais adequada a seguir, para dar fluência ao trecho, será a semínima. Ao ler à primeira vista este exercício, o aluno deverá seguir a pulsação, sem se preocupar com as fórmulas escritas no decorrer do exercício.



Ex. 8: Exercício 98 (KEILMANN, 1972: 51).

As peças incluindo notas duplas voltam a ter uma única fórmula de compasso. A intenção do autor é inserir fórmulas de acompanhamento de uma melodia na leitura à primeira vista, ora na mão esquerda, ora na mão direita. No exemplo abaixo, as notas duplas estão na mão esquerda (Ex. 9).



Ex. 9: Exercício 102 (KEILMANN, 1972: 53).

Observa-se nos exercícios propostos, uma intenção pedagógica crescente para agregar componentes musicais que ampliarão cada vez mais a percepção musical do aluno na apreciação da peça a ser executada. A sequência de exercícios adotada pelo autor propicia ao aluno um bom desenvolvimento performático, de forma gradual. Empiricamente o método pode e deve ser aplicado, entretanto, o nosso interesse na elaboração desse artigo, foi verificar a fundamentação teórica que envolve essa metodologia.

Fundamentação Teórica aplicada à metodologia de Wilhelm Keilmann

O levantamento bibliográfico realizado demonstrou que vários ensinamentos de Keilmann foram objeto de estudo por parte de alguns pesquisadores musicais, psicólogos, professores e musicólogos. Agregaram-se a ele, algumas entrevistas editadas, com professores e intérpretes atuantes no cenário musical. Por meio dessa bibliografia foi possível detectar quais capacidades cognitivas e habilidades musicais estariam presentes na metodologia de Keilmann e como elas deveriam ser trabalhadas desde o início do

aprendizado musical para atuarem como subsunçores[1] no processo de leitura à primeira vista ao piano. As capacidades cognitivas aqui expostas atuam no desenvolvimento performático de todos os instrumentistas, entretanto, algumas habilidades só fazem parte da *performance* dos pianistas. Embora Keilmann não tenha mencionado a presença dessas capacidades em sua metodologia, fica claro que o trabalho mental por ele exigido faz uso delas. Foram analisadas quatro capacidades: *a atenção, a concentração, a percepção* e *a memória* que integram qualquer processo de ensino/aprendizagem. Fica implícito ainda, que essas capacidades não podem interagir no desenvolvimento da leitura à primeira vista e na performance se o aluno não tiver um bom conhecimento da linguagem musical. Daí a importância de incluirmos os procedimentos cognitivos envolvidos no aprendizado da lecto-escrita musical.

A *atenção***,** como a ação de fixar a mente sobre alguma coisa, bem como, a *concentração*, estão presentes em todo aprendizado consciente. Qualquer ensinamento necessita de um aluno atento e concentrado. Já, a *percepção* é um processo cognitivo no qual um estímulo ou objeto é representado em sua atividade psicológica interna, a princípio, de forma consciente, e depois, automaticamente. A percepção consiste em um conjunto de atividades que têm como função apreender uma informação suscetível de ser captada pelos órgãos sensoriais, sendo, em uma primeira fase, identificada ou categorizada. Ela é um processo ativo. Uma vez que as informações sensoriais tenham sido apreendidas (visual, auditiva, olfativa, tátil, etc.) outros processos intervêm para a sua filtragem, anexação, supressão, transformação ou interpretação. Realizados esses processos, constrói-se uma representação interna do objeto ou do estímulo recebido (LAROUSSE, 1998: 4538-9).

Assim definida, a percepção é uma excelente ferramenta para o desenvolvimento musical do aluno quando utilizada nos processos de ensino / aprendizagem musical. Cristiane Hatsue Vital Otutumi, admite que o ensino da percepção musical é responsável pela ponte que se estabelece entre os conhecimentos teóricos e práticos: "Nestas aulas são repassados pontos de teoria, unidos aos exemplos audíveis e às atividades de leitura, numa articulação contínua entre a escrita, audição e execução" (OTUTUMI, 2008: 6).

Virgínia Bernardes entende que o professor de percepção deve trabalhar as capacidades de perceber auditivamente, refletir e agir criativamente sobre a música: "A compreensão da linguagem é fundamental porque é libertadora e propicia o pensar e ser autônomos. Uma vez percebidas, compreendidas e assimiladas as relações musicais nos

[1] Subsunçor seria uma idéia ou proposição já existente na estrutura cognitiva, adquirida de forma significativa e por descoberta, servindo de ancoradouro a uma nova informação.

diversos níveis em que ocorrem, o músico pode ter a chave de qualquer música" (BERNARDES, 2001: 82).

Helena Caspurro da mesma maneira, concentra-se mais intensamente na importância de o aluno desenvolver a audiação: "*Audiação* é a tradução de *audiation*, termo criado por Edwin Gordon em 1980, que consiste na capacidade de ouvir e compreender musicalmente o som, quando ele não está fisicamente presente" (CASPURRO, 2007: 6). Dar sentido ou significado a uma peça que estamos lendo é, por conseguinte, audiar as alturas e durações que são essenciais à nossa compreensão musical.

Boa parte do sucesso da leitura à primeira vista depende também da *memória.* O dicionário Larousse define memória como a faculdade de reter ideias e/ou reutilizar sensações, impressões ou quaisquer informações adquiridas anteriormente (LAROUSSE, 1998: 3919). Kaplan afirma que a memória é um conjunto de funções do psiquismo que nos permite conservar o que foi de algum modo vivenciado. Se não fosse ela, a cada dia deveríamos recomeçar a aprender tudo: os gestos, as ações, a forma de raciocinar. A memória é, portanto, um elemento essencial no processo de aprendizagem (KAPLAN, 1987: 69).

Milson Fireman (2008) afirma que boa parte do sucesso da leitura à primeira vista depende das habilidades mnemônicas de seus realizadores, ainda que pareça controverso falar de memória em uma atividade que teoricamente precisa ser executada *sem consulta prévia*. Fireman descreve três estágios de memória: a sensorial, a de curto prazo e a de longo prazo. Na leitura à primeira vista de uma obra musical o instrumentista utiliza a memória de curto prazo para memorizar os dados da partitura e ao mesmo tempo, a de longo prazo para rememorar e comparar os dados recebidos com aqueles que já sabe.

A memória musical tem valor inestimável para os músicos, daí o interesse de Kaplan, Zamacois e Barbacci em produzir textos voltados para esse tema:

> [...] a memória musical se apresenta imprescindível para toda classe de execução, desde a simples leitura à primeira vista que se vale da lembrança de fórmulas mentais que capta a leitura e as técnicas que permitem sua execução, até o aperfeiçoamento que o estudo prepara enquanto incorpora, precisamente pelo mecanismo da memória, o que a inteligência, o discernimento, os ensaios e repetições tenham preparado para serem gravados na mente (BARBACCI, 1965: 24).

No que diz respeito aos *procedimentos cognitivos envolvidos no aprendizado da lecto-escrita musical* (leitura e escrita musical), recorremos à *Teoria da aprendizagem musical* de

Edwin Gordon. Parte do seu trabalho foi analisado no artigo *A influência de Jerome Bruner na teoria da aprendizagem musical de Edwin Gordon* (FREIRE & SILVA, 2005), que norteou nossa pesquisa. Em síntese, Gordon contempla dois sistemas ou maneiras para aprender música, que devem ser trabalhados a partir de uma estrutura sequencial e progressiva de conteúdos programáticos: *o sistema por discriminação* (onde os alunos imitam e comparam) e *o sistema por inferência* (onde os alunos descobrem soluções próprias para atividades musicais). Segundo Gordon, o *símbolo* musical, através da notação, será compreendido pela audiação do signo musical expressado por meio dele. Isto fará com que a leitura musical se realize naturalmente, facilitando a leitura à primeira vista, pois, sem um bom aprendizado da lecto-escrita musical não haverá boa compreensão musical. Portanto, a escrita, para o músico, é a própria representação sonora. O músico deve ser capaz de dar sentido ao que vai executar, através da audiação do texto a ser lido à primeira vista.

Além das capacidades cognitivas, algumas habilidades fazem parte da metodologia de Keilmann, entre elas, a *habilidade motora ocular*, e da mesma forma que as capacidades cognitivas elas funcionam como subsunçores no ato da leitura à primeira vista.

Robert Jourdain, ao pesquisar o tema da leitura à primeira vista, constatou que a fóvea, pequeno ponto no centro da retina, apinhada de células sensíveis à luz, é a responsável pela identificação dos objetos. Ela abarca apenas 5% de campo visual dado em cada fixação, sendo que o restante da retina distribui apenas o borrão da visão periférica. No caso de um pianista, a fóvea é capaz de abarcar cerca de 2,54 cm. de diâmetro, a cada fixação, o que equivaleria a um compasso em uma única pauta. É claro que as fixações obedecem aos estímulos da escrita musical. Segundo Jourdain:

> Na leitura à primeira vista, como em todos os tipos de atividade visual, as fixações são feitas de forma inteligente [...] A observação feita num dado momento dá lugar a previsões do que, além daquilo, deve estar presente, e o cérebro usa as mais fortes dessas previsões para decidir em que direção dirigirá em seguida a fóvea, da maneira mais proveitosa. Bons leitores à primeira vista captam instantaneamente os traços mais importantes da música e podem de imediato preencher os detalhes, quando não têm tempo para captar todas as notas (JOURDAIN, 1998: 286).

Sloboda, ao estudar o assunto, verificou que os pianistas ao lerem as pentagramas em suas partituras, conseguem identificar unidades estruturais significativas em fixações sucessivas que podem ser melódicas, no caso contrapontístico, e harmônicas, no caso de uma sequência de acordes (Fig. 2).

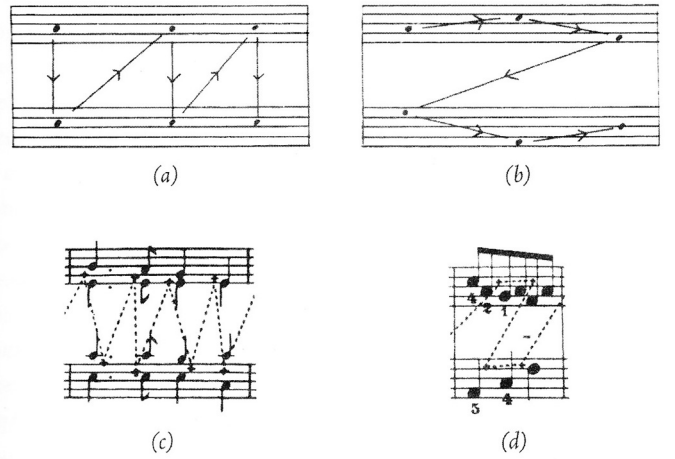


Fig. 2: a) Sequência de fixação vertical na leitura pianística;
b) Sequência de fixação horizontal na leitura pianística;
c) Exemplo de fixação vertical em progressão de acordes;
d) Exemplo de fixação horizontal em música contrapontística
(SLOBODA, 2008, p. 91).

Keilmann admite que o desenvolvimento da habilidade motora ocular ocorre quando buscamos reconhecer determinados padrões musicais no desenho das notas. Da mesma forma que em um texto escrito, inicialmente lemos sílabas, depois palavras, frases e assim por diante até adquirirmos uma leitura fluente, o músico também é capaz de fazê-lo. Um bom leitor musical não lê notas, mas frases e períodos musicais, que se baseiam em padrões formados por grupos de notas que são reconhecidos como tal.

No capítulo *Lendo Música*, Keilmann se reporta a esta habilidade quando demonstra ao aluno como reconhecer as linhas e os padrões musicais presentes na partitura (KEILMANN, 1972: 12-23).

Outra habilidade citada por Keilmann é a *habilidade de entendimento e antecipação da leitura em relação à execução* (1972: 27). Ela se faz presente na leitura à primeira vista, à medida que o pianista adquire uma boa lecto-escrita musical. Só assim ele vai ser capaz de ler e compreender a partitura com rapidez, antes mesmo da execução.

Denes Agay, ao tratar do assunto, revela que a principal exigência para uma boa leitura à primeira vista é a habilidade do músico de 'ler adiante'. Ele sugere que o professor indique ao aluno o quanto ele precisa olhar à frente, ou mais precisamente, *o que deve*

procurar (AGAY, 1981: 207). Sloboda, em sua pesquisa, foi capaz de medir a visão antecipada na performance, quando retirava a partitura do pianista propositadamente. Na leitura de um texto verbal o tempo entre o momento da retirada do texto e a última palavra correta falada, mede o intervalo *olho-voz* na leitura ou a *distância perceptiva* entre os olhos e a fala. Na música o termo usado é "*eye-hand span*", intervalo *olho-mão* ou distância perceptiva entre os olhos ao ler a partitura e as mãos ao realizá-la no instrumento. Sloboda declara que leitores musicais proficientes foram capazes de produzir até sete notas seguintes corretas, no experimento de leitura de uma linha à primeira vista. Quanto maior esta distância, na leitura à primeira vista, maior será a capacidade da memória de curto prazo e mais tempo o pianista ou instrumentista terá para antecipar ações e realizar ajustes o mais prontamente (SLOBODA, 2008: 93).

A *habilidade de ler à primeira vista cantando (sight-singing)* também é sugerida na metodologia de Keilmann (1972: 23–4). Um instrumentista que desenvolve esta habilidade por meio do solfejo rítmico e melódico terá melhores condições de interpretar as frases musicais que visualiza, podendo condicionar sua execução de acordo com as respirações e apoios necessários àquele fraseado, da mesma maneira que faria com a voz.

O pianista André Rangel afirma que nas universidades de música dos Estados Unidos a disciplina *sight-singing* integra a matriz curricular dos cursos de instrumento. Segundo ele: "A melodia deve ser ensinada para que as pessoas saibam como projetar a frase musical e onde estão os pontos de apoio" (RISARTO, 2008). A pianista e correpetidora Marizilda Hein também cursou essa disciplina na State University of New York, Buffalo, e aplica essa atividade nas aulas da disciplina *Piano* e *Voz* que ministra na Escola Municipal de Música (RISARTO, 2008).

A *habilidade de transpor um trecho musical*, sugerida por Keilmann, é uma ajuda importante para a leitura à primeira vista, condicionando o aluno a intuir harmonicamente o trecho em questão (KEILMANN, 1972: 24-6). A vivência desta habilidade faz com que o aluno conheça e manipule melhor as tonalidades. Muitos pianistas entrevistados mencionaram a importância do conhecimento harmônico para os pianistas. Ricardo Ballestero assim se manifesta: "eu vejo que a leitura à primeira vista é uma disciplina que deveria estar ligada especialmente à questão da harmonia, no caso da música tonal. Quanto mais você conhece os materiais musicais, mais rapidamente você vai identificá-los" (RISARTO, 2008). Gilberto Tinetti também valoriza esse estudo: "Acho que um dos fatores fundamentais que contribuem para uma leitura melhor é o conhecimento da harmonia porque a gente olha para o desenho de um acorde e já sabe como ele vai soar, então a mão vai, pelo menos aproximadamente certo, no acorde" (RISARTO, 2008).

A *habilidade de reconhecimento do teclado pelo tato* e *pela visão periférica*, tão

valorizada por Keilmann, também foi objeto de estudo por parte de Robert Pace: "O uso das teclas pretas como o 'Braille' musical facilita ler em qualquer tecla que venha depois [...] dirigindo confortavelmente e gentilmente os dedos curvados 'dentro, sobre e ao redor' das teclas pretas (PACE, 1999: 4). Denes Agay também chama a atenção para o desenho característico do teclado, dividido em grupos de duas e três teclas pretas ordenadamente, como pontos de referência para sua localização (AGAY, 1981: 200-3). É importante mencionar que nós podemos localizar as teclas fitando-as indiretamente, através da visão periférica, sem mover a cabeça e sem perder o contacto com a partitura (RISARTO, 2010).

A *habilidade motora* do pianista é consequência de uma técnica instrumental bem desenvolvida. Embora Keilmann não tenha se referido a ela, é impossível ao pianista obter uma leitura musical perfeita sem um estudo técnico diário. Portanto, ela funciona como um subsunçor para a habilidade motora e para *habilidade motora de acessar condicionamentos físico-rítmico-motores.*

A prática instrumental de certa forma está pautada na automatização, feita através da repetição concentrada, fazendo com que os movimentos se tornem, conscientemente, automáticos. Temos como exemplo uma pessoa que aprende a dirigir um automóvel. No início, os seus movimentos são descontrolados, mas à medida que são repetidos ordenadamente, tornam-se automáticos. O automatismo na execução musical pressupõe um corpo capaz de realizar uma ação motora baseada no controle cerebral total, possibilitando-lhe uma boa leitura à primeira vista.

Para que se desenvolva uma técnica pianística adequada, o aluno deve trabalhar, desde o início de seu estudo, os movimentos básicos necessários para seu aprimoramento. Isto faz parte do tão necessário estudo diário de todos os instrumentistas. Não adianta o pianista ter uma boa leitura se não tiver a habilidade motora para realizá-la ao instrumento. Portanto, é na técnica que estão contidos alguns padrões de movimentos fundamentais que deverão ser automatizados e incorporados. É nela que os alunos vão adquirir o domínio dos mecanismos que o instrumento requer, domínio que engloba um processo de maturação, compreensão e destreza de execução.

O pianista deve utilizar este conhecimento incorporado na técnica ao ler à primeira vista, usando movimentos que foram anteriormente automatizados e memorizados. A pesquisadora Rebeca Matos propõe o ensino de escalas e arpejos maiores sobre 5 notas e combinações de acordes em sequências harmônicas com a finalidade de desenvolver processos cognitivos de alto nível. "Uma técnica equivocada produz uma música equivocada. É por isso que a técnica não pode ser separada da música" (MATOS, 2007). Segundo a autora, é inegável que a técnica permite ao pianista desenvolver força, velocidade, coordenação, agilidade e flexibilidade muscular. Só através da prática disciplinada

de uma boa técnica é possível chegar a uma excelente execução e interpretação, já que técnica e interpretação se acham intimamente entrelaçadas. "As escalas e os arpejos são considerados pelos grandes mestres como as tábuas de multiplicar dentro da cultura instrumentista [...] ao conhecerem os dedilhados e posições de todas as tonalidades, os dedos encontram por si mesmos o dedilhado correto para qualquer passagem musical" (MATOS, 2005: 15). A interpretação depende de uma boa técnica. Só com uma técnica sólida é que o instrumentista poderá desenvolver matizes sonoros variados e uma interpretação natural.

Sloboda também entende que a técnica bem constituída pode facilitar em muito a leitura à primeira vista. Ele admite que um instrumentista experiente em leitura à primeira vista, ao ser confrontada com uma passagem de uma escala familiar, não precisará tomar decisões conscientes sobre quais dedos usar para quais notas. Sua mão automaticamente tomará a configuração certa, enquanto sua atenção poderá estar nos elementos expressivos, ou no preparo mental da próxima frase musical (SLOBODA, 2008: 9). Esse automatismo só ocorre com um estudo técnico diário.

O pianista Nahim Marun assim se reporta à técnica:

> Um conselho que sempre dou a todos os alunos, sejam eles de regência ou de piano principal e em qualquer nível de aprendizado, é o de fazer técnica pura diariamente, respeitando sempre seu nível particular de desenvolvimento. A técnica trabalha grande parte dos padrões da música ocidental, melhorando assim também a leitura. Sugiro então, que os alunos dediquem um quarto do tempo de estudo diário à técnica e em seguida à leitura à primeira vista. Após alguns minutos de descanso muscular, aconselho iniciar o trabalho com o repertório geral (RISARTO, 2008).

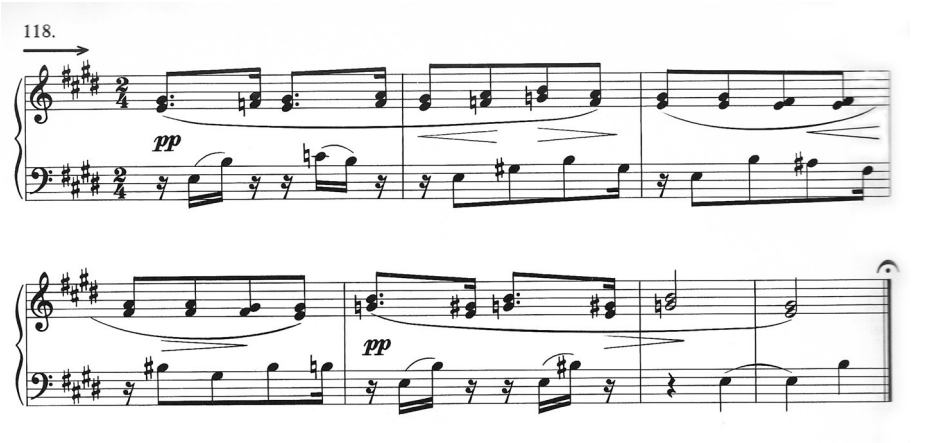
A *habilidade motora de acessar condicionamentos físico-rítmico-motores* necessários à execução pode ser observada quando os instrumentistas, ao lerem à primeira vista, utilizam todo seu potencial cognitivo musical e todas as habilidades musicais e condicionamentos previamente aprendidos, necessários a esta prática. Na leitura à primeira vista, a cada nova informação da partitura, *subsunçores* (ideias ou proposições já existentes na estrutura cognitiva, adquiridas de forma significativa e por descoberta, servindo de ancoradouro a uma nova informação) são acessados (ALBINO & LIMA, 2008: 1). Sendo assim, estes conhecimentos e condicionamentos existentes anteriormente à execução podem ser utilizados neste momento. O acesso aos subsunçores relativos aos condicionamentos físico-rítmico-motores necessários à execução, portanto, será feito simultaneamente na leitura à

primeira vista, de forma a propiciar uma boa execução.

A *Habilidade de monitoramento visual, auditivo e rítmico na leitura à primeira vista* é trabalhada por Wilhelm Keilmann, quando ele requer dos alunos um tempo constante na execução, as mudanças de andamento, e a não interrupção da execução (KEILMANN, 1972: 27). Brenda Wristen (2005: 46) se reporta a esta habilidade quando entende que o pianista deve gerar um plano de execução em larga escala para governar a execução de uma obra como um todo. Para ela é primordial que o pianista execute uma obra 'em tempo real' sem parar para decifrar a partitura escrita ou corrigir erros. O pulso rítmico deve ser contínuo:

> De fato, os mais competentes leitores à primeira vista pareceram ser capazes de usar habilidades auditivas e proféticas para detectar quando a *performance* começa a se desviar da notação musical, permitindo a eles fazer os ajustes apropriados para a correta execução motora. A habilidade de se controlar e ajustar a execução nestas situações envolve exatamente e igualmente a notação visual com a resposta auditiva (McPHERSON *apud* WRISTEN, 2005: 51).

Keilmann dá vários exemplos da *Habilidade de dar continuidade e/ou corrigir erros da partitura inconscientemente.* No seu método ele cria situações em que a escrita vai contra o esperado, tendo em vista o contexto tonal do exercício. Neste caso, na maioria das vezes, o aluno toca a nota que é esperada auditivamente e não a que está escrita, sem perceber, ou se vê em um dilema que seria tocar o que está escrito e ouvir um som estranho. No exemplo seguinte (Ex. 10), no segundo compasso há um Sol# no baixo, seguido de um sol bequadro na mão direita. Neste caso, os alunos ou tocam o Sol natural no baixo, ou fazem o sol # na mão direita, sem perceber:



Ex. 10: Exercício 118 (KEILMANN, 1972: 51).

A *Habilidade de incluir aspectos expressivos na leitura á primeira vista* deve ser levada em conta, pois a expressividade faz parte da *performance*. Uma das regras citadas por Keilmann é que se leve em conta as marcações de dinâmica da partitura durante a leitura à primeira vista (KEILMANN, 1972: 27). As variações expressivas referentes ao toque, tempo e andamento que caracterizam qualquer execução, em geral têm relação sistemática com elementos estruturais da música. Sloboda cita o caso da interpretação de uma fuga de Bach a partir de uma edição *Urtext* onde não constam indicações de dinâmica, toque ou fraseado, havendo somente notas e fórmulas de compasso. Segundo ele: "seria inapropriado se o *performer* considerasse que todas as notas precisam ser tocadas da mesma forma. Uma execução inócua destas, embora estivesse livre de erros, não seria considerada musicalmente eficaz". (SLOBODA, 2008: 106). No caso de duas melodias que diferem somente na posição dos tempos fortes e fracos, a variação expressiva deve respeitar necessariamente a mudança métrica: "é claro que ao primeiro tempo de cada compasso também é dado um tratamento especial na execução, mas há uma dica de notação explícita aqui: a barra de compasso" (SLOBODA, 2008: 110).

LIMA (2005) recorda os ensinamentos de Walter Bianchi durante as aulas de interpretação musical, no sentido de conferir à partitura uma expressividade própria. Para esse professor ler uma música já era interpretar:

> O problema da interpretação está sempre na melodia. [...] A música começou no canto, depois vieram os instrumentos de percussão e mais tarde os outros instrumentos. O estudo minucioso da teia melódica resolve todos os problemas interpretativos. [...] Via de regra, a melodia mais aguda é a principal. Muitas vezes temos um contracanto e, nesses casos, necessariamente ele tem que estar subjugado à melodia principal. O contracanto se serve da melodia principal para florear a frase. Às vezes temos uma variação melódica que também tem que estar subjugada à melodia principal (BIANCHI *apud* LIMA, 2005: 3-4).

No processo de aplicar variações expressivas na leitura à primeira vista, Sloboda vê três estágios principais:

> Em primeiro lugar, vem a formação de uma representação mental da música a partir do exame da partitura, que identifica elementos a serem marcados expressivamente na execução [...] uma representação tonal da abordagem cadencial e escalar [...] uma estrutura métrica interna [...] um contorno de intensidade possível, que poderia ser derivado da computação destas diversas representações (escalar, tonal e de compasso) [...] A segunda etapa do processo expressivo envolve um dicionário de variações expressivas que são aceitas como eficazes para comunicar as marcações estruturais que foram identificadas. Em outras palavras, precisamos pressupor a existência de uma 'linguagem' da expressão aceita de comum acordo entre *performers* e ouvintes (SLOBODA, 2008: 111-3).

A terceira etapa envolve a programação motora em uma sequência de comandos aos músculos que realizarão a execução, revelando na forma de sons as diferenciações expressivas selecionadas naquele dicionário mencionado anteriormente. Portanto, cada nota deve começar em um determinado momento, em um determinado volume que depende da nota anterior a ela e daquela que se segue:

> Executar com perícia requer, em primeiro lugar, capacidades analíticas de audição de um tipo desenvolvido, que permitam 'enganchar-se' às finas variações temporais e de intensidade que a tornam uma execução magistral [...] As técnicas expressivas são passadas de um músico a outro por demonstração. É também por isso que os bons professores *precisam* ser, na minha opinião, bons *performers*" (SLOBODA, 2008: 114).

Outras habilidades estão presentes no ato de ler à primeira vista, mas elas não foram consideradas na metodologia de Keilmann. O levantamento bibliográfico aqui apresentado, permitiu-nos atribuir à metodologia de Wilhelm Keilmann maior credibilidade pedagógica e científica, considerando o papel dessas capacidades e habilidades e demonstrando a importância da pesquisa na área de performance para o desenvolvimento da prática instrumental.

Referências

AGAY, Denes. *The art of teaching piano: The classic guide and reference book for all piano teachers*. New York: Yorktown Music Press, 1981.

ALBINO, César; LIMA, Sonia Albano de. A aplicação da teoria da aprendizagem significativa de Ausubel na prática improvisatória. *OPUS*, v. 14, n. 2, dez. 2008.

BARBACCI, Rodolfo. *Educación de la memoria musical*. 4 ed. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1965.

BERNARDES, Virginia. A percepção musical sob a ótica da linguagem. *Revista da ABEM*, n. 6, set. 2001, p. 73-85.

CASPURRO, Helena. Audição e Audiação: O contributo epistemológico de Edwin Gordon para a história da pedagogia da escuta. *Revista da APEM*: Associação Portuguesa de Educação Musical, n. 127, 2007.

FIREMAN, Milson. O papel da memória na leitura à primeira vista. *SIMCAM4 – Anais do IV Simpósio de Cognição e Artes Musicais*, São Paulo, 2008.

FREIRE, Ricardo Dourado; SILVA, Verônica Gomes Archanjo de Oliveira. A influência de Jerome Bruner na teoria da aprendizagem musical de Edwin Gordon. *Anais do XV Congresso da ANPPOM*, 2005, p. 125-132.

JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa Imaginação*. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

KAPLAN, José Alberto. *Teoria da aprendizagem pianística: uma abordagem psicológica.* 2 ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.

KEILMANN, Wilhelm. *Introduction to sight reading at the piano or other keyboard instrument.* Trad. inglesa de Kurt Michaelis. New York: Henry Litolff / C. F. Peters, 1972.

LIMA, Sonia Albano de. *Uma metodologia de interpretação musical.* São Paulo: Musa Editora, 2005.

MATOS, Rebeca. Aprendizaje de la técnica básica pianística bajo el enfoque

estratégico: Desarrollo de procesos cognitivos. *Enclave: Revista Venezolana*, v. 1 n. 1, sep.-dic. 2007.

OTUTUMI, Cristiane Hatsue Vital. *Percepção musical: situação atual da disciplina nos cursos superiores de música*. Campinas, 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música da UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas.

PACE, Robert. Sight-Reading and Musical Literacy. In: *The Essentials of Keyboard Pedagogy*. [s.l.]: Lee Roberts Music Publications, 1999. Disponível em: <http://iptfonline.org/Mono%201.pdf>. Acesso em 3 mar. 2008.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. *A leitura à primeira vista e o ensino do piano.* São Paulo, 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da UNESP – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

_____. Entrevista com André Rangel realizada em 20 de outubro 2008.

_____. Entrevista com Nahim Marun, realizada em 7 de julho 2008.

_____. Entrevista com Marizilda Hein, realizada em 25 outubro 2008.

_____. Entrevista com Gilberto Tinetti, realizada em 29 de fevereiro de 2008.

_____. Entrevista com Ricardo Ballestero, realizada em 8 de abril de 2008.

SLOBODA, John A. *A mente musical: psicologia da música*. Trad. Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

Wilhelm Keilmann. In: *Wikipédia*. Trad. Roberto Dante Cavalheiro. Disponível em: <http://de.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Keilmann>, acessado em 20 fev. 2008.

WRISTEN, Brenda. Cognition and motor execution in piano sight-reading: a review of literature. *Update: Applications of Research in Music Education*, fall-winter 2005, v. 24, n. 1, p. 44-56.

ZAMACOIS, Joaquín. *Temas de Pedagogia Musical.* Barcelona: Quiroga, 1973.

Maria Elisa Risarto é mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP. Pós-graduada em Práticas Instrumentais (Piano) pela FMCG. Especialista em Interpretação Musical pela FMCG. Bacharel em Economia pela PUC-SP. É professora de piano na Escola Municipal de Música de São Paulo. melisafr@uol.com.br

Sonia Regina Albano de Lima é doutora em Comunicação e Semiótica, área de Artes (PUC-SP). Pós-graduada em práticas instrumentais e música de câmara (FMCG). Bacharel em Direito. É professora do programa de pós-graduação *stricto sensu* em Música do IA-UNESP e pesquisadora do GEPI – PUC/SP. Autora de vários livros e artigos científicos que tratam de interdisciplinaridade, *performance* e educação musical. Foi diretora e coordenadora pedagógica da FMCG no período de 1997 até 2010. soniaalbano@uol.com.br

Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla

Ronan Gil de Morais (UNISTRA, Conservatoire de Strasbourg)
Carlos Stasi (UNESP)

Resumo: A percussão múltipla é uma vertente interpretativa na qual um executante reúne diversos instrumentos para serem tocados alternada ou simultaneamente por necessidade imposta pela obra (seja ela solo, de câmara, de concerto ou outra). O surgimento dessa possibilidade instrumental tal como é concebida atualmente se deu no início do séc. XX. O presente trabalho tem como objetivo discutir o contexto histórico e as origens da percussão múltipla no séc. XX, descrevendo as primeiras peças, tanto no contexto internacional quanto brasileiro.

Palavras-chave: percussão múltipla; música contemporânea; repertório de percussão..

Abstract: Multiple percussion is an interpretive variant in which a performer brings various instruments to be played alternately or simultaneously as dictated by the work (solo, chamber, concert or other). The emergence of this instrumental possibility as it is currently conceived took place at the beginning of the twentieth century. This paper aims at discussing the historical context and origins of multiple percussion in the twentieth century describing the earliest pieces in both the Brazilian and international context.

Keywords: multiple percussion; contemporary music; percussion repertoire.

MORAIS, Ronan Gil de; STASI, Carlos. Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 61-79, dez. 2010.

O século XX foi caracterizado por uma grande expansão na quantidade de composições musicais escritas, com especial atenção para os instrumentos de percussão (solo, música de câmara, concertos, repertório orquestral, dentre outros). Diferentes compositores e escolas composicionais contribuíram para o desenvolvimento da literatura percussiva, gerando novas possibilidades interpretativas e novos desafios aos intérpretes.

Uma vertente que apresentou um desenvolvimento notável durante esse período foi a de composição para a percussão múltipla. Ela é definida por Payson (1973: 16) como um termo aplicado à prática em que um executante tem a possibilidade de tocar dois ou mais instrumentos de percussão ao mesmo tempo ou em rápida sucessão. Payson não define a natureza dos instrumentos que podem ser utilizados, mas afirma que instrumentos historicamente usados aos pares (como por exemplo bongôs ou timbales) ou em conjunto (como congas ou tímpanos) são considerados neste contexto como um só instrumento. Pode-se complementar também que estes instrumentos podem ser de natureza diferente, como, por exemplo, a associação de tambores com pratos, triângulo e/ou teclados (vibrafone, marimba, xilofone, entre outros), o que é bem distinto de uma associação só de tons ou só de pratos. Em alguns casos o compositor deixa a instrumentação livre para a escolha do intérprete (como em certas peças de Cage, Ferneyhough, Feldman, dentre outros) e em outros pede que este construa o instrumento a ser utilizado (por exemplo, Xenakis). Manifesta-se assim a busca por uma riqueza de timbres a partir da diversidade de instrumentos de percussão pensados para a composição. Essa diversidade será disponibilizada pelo executante em um arranjo instrumental único (pois raramente duas peças exigem os mesmos instrumentos sendo utilizados de maneira similar) e condizente com os trechos musicais exigidos. Para Schick (2006), 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. Ele traz à tona então a discussão sobre o fato da montagem ser concebida como um só "instrumento" (atribuindo-lhe a definição de "unidade poli-instrumental singular") ou como muitos instrumentos diferentes reunidos. Ele aborda e expõe tal fato porque este pode influenciar no tipo de abordagem interpretativa à qual o instrumentista se propõe. Deve-se observar ainda que essa unidade não existe da mesma maneira se considerarmos, por exemplo, seu uso dentro de certas peças orquestrais ou de câmara onde os instrumentos (mesmo que reunidos para serem tocados pelo mesmo intérprete) só são usados esporadicamente e são em tese pensados como se fossem instrumentos separados. A necessidade do executante neste caso está em reunir os instrumentos de maneira a estarem próximos e com possibilidade de rápido acesso, mas não necessariamente de

serem tocados ao mesmo tempo.

A reunião de diferentes instrumentos em um conjunto próprio (na maioria das vezes, específico e exclusivo de uma só peça em questão) é denominada em inglês de *set* ou *set-up* (termos muitas vezes utilizados em português também). Em sua discussão sobre formas de montar e arranjar os instrumentos necessários, Ronald George (1975) dá uma especial atenção a esse elemento essencial da música para percussão múltipla, denominando-o *percussion console*. Procurando-se termos mais apropriados para a língua portuguesa pode-se denominá-lo *montagem* (termo que será aqui empregado) ou *instalação*.

Baldwin (1968: 287) afirma que "agora que o conceito de múltipla percussão foi concebido e reconhecido pelos compositores e percussionistas como legítimo e necessário, cada vez mais partes de múltipla estão sendo escritas e corretamente tocadas e interpretadas no meio da música de câmara [e solo]."

Com o reconhecimento dado a tal possibilidade composicional e interpretativa é importante que se compreenda o processo histórico que caracterizou a gênese e o desenvolvimento da percussão múltipla. Assim, o presente discutirá a seguir o contexto histórico e as origens de tal vertente da percussão no século XX, descrevendo as primeiras obras compostas, tanto no contexto internacional quanto brasileiro.

Origens

"Percussion music is revolution ..."
– John Cage.

O surgimento da percussão múltipla tal como é concebida atualmente se dá no início do século XX. Alguns antecedentes podem ser encontrados no repertório orquestral, mas mesmo na situação em que um músico tocava mais de um instrumento, cada instrumento costumava ser utilizado separadamente e não concomitantemente. Os primeiros exemplos de percussão múltipla na arte musical estão ligados a diversos fatores. A busca dos compositores por novas possibilidades sonoras e timbres específicos impulsionou a escolha de instrumentos de percussão em suas formações desejadas. No período anterior à I Guerra Mundial, Luigi Russolo deu grande importância à percussão. Isso fica bem evidente em seu *Manifesto* (1913) sobre o que denominou de Movimento Futurista (RUSSOLO, 1996). "Suprimindo instrumentos melódicos [até então tradicionais] e concedendo o monopólio para a percussão, o futurismo enfatizou a significância do ritmo [e do ruído] e revelou as possibilidades do timbre inerente às linhas percussivas"

(VANLANDINGHAM, 1972a: 71). Mas, se de certa maneira portas conceituais foram abertas pelas novas ideias do movimento futurista, seria necessário ainda certo tempo para que a percussão múltipla fosse desenvolvida e considerada como uma possibilidade composicional e interpretativa em si. Assim, para que o naipe de percussão começasse a impor a associação de múltiplos instrumentos a serem tocados simultaneamente, outros fatores foram decisivos.

Segundo Baldwin (1968: 286-7) e Payson (1973: 16), a origem da percussão múltipla está ligada a problemas de natureza econômica, de escassez de instrumentistas e também, por outro lado, às origens do Jazz e suas influências. No período pós-guerra, um exemplo bem conhecido do uso de percussão múltipla (que possivelmente seja o primeiro segundo Baldwin, 1968; Payson, 1973 e Schick, 2006) e no qual a necessidade econômica ditou uma séria restrição do contingente de executantes foi *A História do Soldado* (1918) de Igor Stravinsky. Essa obra foi pensada para um pequeno contingente de intérpretes que pudesse viajar com o espetáculo, o que fez com que a parte do percussionista (para a qual Stravinsky escolheu muitos instrumentos) necessitasse de uma montagem múltipla. Na instrumentação dessa obra, podem ser encontrados elementos típicos do Jazz. O compositor escreveu a parte de percussão exigindo bumbo, duas caixas, dois tom-tons, prato suspenso, triângulo e pandeiro (instrumentos típicos da linguagem do jazz e reunidos na então "bateria" que emergia nos grupos jazzísticos). Nessa época, o Jazz de New Orleans estava emergindo como força musical e acabou por influenciar muitos compositores com seus "sons percussivos únicos" (PAYSON, 1973: 16), principalmente no que tange aos instrumentos escolhidos e à possibilidade de um só executante em cena. Entre estes podemos citar William Walton (*Façade Suite*, 1921), Darius Milhaud (*La création du monde*, 1923) e George Gershwin (*An American in Paris*, 1928).

Milhaud deu bastante destaque à composição para a percussão múltipla e, além de *La création du monde* (1923), chegou a compor o primeiro concerto para múltipla e orquestra, o *Concert pour batterie et petite orchestre* (1929-1930). A instrumentação desejada (4 tímpanos, tam-tam, 2 pratos, pandeiro, wood block, metal block – geralmente utilizando-se um cowbell, raganela, castanhola, triângulo, prato suspenso, bumbo, chimbau, caixa clara, field drum e tenor drum) e a disposição da montagem é pensada e sugerida pelo compositor no início da partitura. Nesta pode-se notar claramente a influência de uma instrumentação e montagem típicas do Jazz no seu instrumental de percussão. Este concerto pode ser considerado um importante desafio virtuosístico e uma das excepcionais contribuições primeiras para o repertório de percussão múltipla, como abordado por Dodge (1979). É bastante peculiar que antes de existir qualquer solo para múltipla percussão tenha sido composto um concerto com orquestra, fato esse raramente

percebido com outro instrumento. Geralmente consolida-se um claro processo de escrita de repertório solístico e camerístico antes que as possibilidades do instrumento sejam exploradas em uma obra concertante. Assim, o repertório de solos e de música de câmara vêm a legitimar o instrumento ao mesmo tempo em que se observam mudanças estruturais e se expandem suas possibilidades técnicas. Nesse processo ele vai se desenvolvendo enquanto possibilidade composicional e instrumento de múltiplas possibilidades interpretativas. Quando todos esses fatores apontam para um instrumento "estabelecido" passa a haver a criação de obras concertantes. Isso não significa que, mesmo depois de "estabelecido", um instrumento não continue a sofrer modificações estruturais ditadas pelo contexto histórico. De qualquer forma, em teoria parece haver um "estabelecimento", em caminho ao reconhecimento dos compositores e do público, até que, por conquista desses fatores, passa a ser considerado como possível solista na orquestra, onde se destaca dos outros. Não é só peculiar, mas talvez único o fato da "legitimação" da percussão múltipla enquanto "instrumento" passar primeiro por um Concerto antes de qualquer obra solo. Isso parece, em parte, similar ao ocorrido com a marimba, pois o *Concertino for marimba and orchestra* op. 21 (1940) de Paul Creston é anterior ao repertório mais difundido para tal instrumento. Mas, também nesse caso, o instrumento era amplamente utilizado em formações de câmara e na música tradicional (México, Guatemala, EUA e outros) e já existiam alguns solos escritos.

Nesse mesmo momento histórico (por volta das décadas de 20 e 30) vai se consolidando também um tipo de formação bastante inovador: o grupo de percussão. Esta formação viria criar novas condições e possibilidades a pesquisas composicionais de vanguarda e estimular o desenvolvimento técnico tanto da escrita quanto da performance em percussão, exigindo que montagens de múltipla fossem cada vez mais corriqueiras e habituais na literatura percussiva.

Quando nos referimos neste artigo à formação de grupos de percussão, consideramos o plano histórico das formações de caráter ocidental. Evidentemente já existiam grupos exclusivos de percussão em muitas outras regiões e manifestações culturais. Não se pode desconsiderar formações como o gamelão do sudeste asiático ou os grupos africanos exclusivos de tambores, balafons e demais instrumentos, ou ainda grupos encontrados nas Américas constituídos exclusivamente de instrumentos de percussão, nos quais muitos compositores foram se inspirar ou buscar timbres específicos e formas de organização estrutural. Tais formações, contudo, não são objeto do presente artigo, que discute exclusivamente o uso da percussão múltipla pela vanguarda ocidental.

Mesmo se Blades (1975) menciona os trabalhos de Russolo, Antheil e Varèse como precedentes à formação de percussão exclusiva, poderíamos citar ainda a ópera *The*

Nose (composta em 1927, estreada em 1930) de Dmitri Shostakovich que possui um interlúdio somente para instrumentos de percussão, bem como Alexander Tcherepnin que compôs em 1927 o segundo movimento de sua primeira sinfonia exclusivamente para percussão acompanhada pelos instrumentistas de corda batendo o arco no corpo do instrumento. Porém, ainda que estas sejam as primeiras manifestações exclusivas para instrumentos de percussão inseridas em obras de maiores dimensões, as primeiras peças escritas integralmente e especificamente para uma formação exclusiva de percussão são atribuídas a Amadeo Roldán: *Ritmica No. 5* e *Ritmica No. 6* (1930). Edgard Varèse também contribuiu bastante para a escrita de grupo de percussão e, segundo Rosen (1967), ele foi claramente influenciado pelo Movimento Futurista. Com sua peça *Ionisation* (1931), Varèse deu um destaque central ao elemento timbrístico e à densidade arquitetural (em detrimento de aspectos melódicos e/ou harmônicos), construindo uma obra-marco para o movimento vanguardista de então e para a composição para a percussão.

Grande parte dos textos e músicos não considera as *Ritmicas* como as primeiras peças, mas sim *Ionisation*. Obviamente, isso é explicado pela maneira como a história da música ocidental é construída de acordo com certos interesses hegemônicos. Sob este ponto-de-vista, e para alguns autores, é historicamente mais interessante escolher um francês naturalizado norte-americano do que um cubano como o compositor originador do repertório contemporâneo para percussão.

Pode-se perceber nas *Ritmicas* de Roldán que a divisão dos executantes é de um percussionista/uma parte, ou seja, cada músico está incumbido de tocar um instrumento (com no máximo uma pequena troca) e não tem a obrigação de dispor de uma montagem. Já em *Ionisation*, os executantes passam a tocar mais instrumentos alternadamente, exigindo pequenas montagens e arranjos instrumentais no palco. Baldwin (1968: 287) afirma que, quando os compositores começaram a se dar conta e realmente explorar os potenciais inerentes aos instrumentos de percussão e ao conjunto de percussão, frequentemente não existia um contingente suficiente de percussionistas para tocar todas as partes na base de um percussionista por parte. Então, "um executante deve ter tido que tocar uma combinação de instrumentos de uma combinação de partes" (Baldwin, 1968: 287). Esse autor ainda acrescenta que, à medida em que os compositores começaram a conceber e escrever partes de percussão múltipla, o número de percussionista aumentava rapidamente. Contudo, ele afirma que esses percussionistas não possuíam a facilidade técnica ou musical que os capacitasse à execução e por isso o conjunto de música de câmara (mais especificamente o conjunto de percussão) passou a assumir necessariamente a função de educar e treinar esses executantes inexperientes nas possibilidades técnicas de se tocar instrumentos de percussão em conjuntos rearranjáveis de múltipla.

É preciso chamar a atenção também para o fato que, nessa época, muitos instrumentos de percussão estavam em franco desenvolvimento, sendo aprimorados e adaptados às necessidades que então vinham sendo impostas pelas peças para música de câmara e orquestra. Uma série de inovações vinha mudando a configuração dos instrumentos e dando novas possibilidades de disposição, de montagem e de combinação (entre mesmos instrumentos ou destes com outros). É verdade que este foi um século de novidades (máquina de chimbau, vibrafone, a bateria como um todo, entre outros), mas foi também de muito desenvolvimento estrutural e constitucional dos instrumentos já conhecidos (caixa clara, marimba, tímpano, xilofone, glockenspiel, dentre muitos outros), como constatado por Blades (1975: 469-78), Baldwin (1968) e Neuhaus (1965).

Baldwin (1968: 286) ainda chama a atenção para uma peça importante do repertório de música de câmara com montagens de múltipla, a *Sonata para dois pianos e percussão* (1937) de Bela Bartók. Essa peça é um bom exemplo de como algumas inovações técnicas (como glissandos com pedal de tímpano ou as disposições possíveis de montagem) surgem por necessidade de escrita do compositor e convidam o executante a encontrar soluções para um problema até então não formulado.

Vanlandingham (1972b: 11) afirma que "Roldán e Varèse ilustraram a possibilidade de separar a seção de percussão da orquestra e criar uma música que não fosse estritamente dependente das frequências de notas e das relações harmônicas, mas do ritmo e do timbre." Ele ainda acrescenta que, durante o período de 1933 a 1942, um grande contingente de compositores (entre eles John Cage, Lou Harrison, Henry Cowell, Gerald Strang, William Russell, Johanna M. Beyer, Ray Green, dentre outros) passou a se voltar com maior atenção às possibilidades do conjunto de percussão. Destacam-se aqui as três *Constructions* de John Cage em que percebe-se uma clara necessidade de adaptação de diversos instrumentos em montagens para um só executante. No seio desse tipo de grupo foi decisiva a necessidade do desenvolvimento de um percussionista atento aos problemas de uma montagem de múltipla e que, para conseguir tocar instrumentos de diferentes famílias na mesma partitura, soubesse combinar e organizar o todo em uma montagem adequada.

Para Schick (2006), depois desse grande impulso inicial (que representaria uma primeira fase da história do grupo de percussão) dado por compositores como Varèse, Cage, Cowell e Chavez até 1943, houve certo momento de estagnação na literatura para percussão. Para o autor, o impulso seria dado novamente somente com a obra *Drumming* de Steve Reich em 1971 e sua associação com o grupo canadense de percussão *Nexus*. Ele se pergunta por que Stravinsky e Bartók, por exemplo, nunca escreveram para grupo de percussão, ou Varèse e tantos outros não escreveram um solo para percussão múltipla. A

sua resposta para tal indagação é porque ninguém encomendou. Para o autor, esse é o grande diferencial que começa a ocorrer a partir da associação do *Nexus* com Reich; assim, os percussionistas passam a trabalhar com o compositor e, principalmente, a encomendar obras específicas. Depois, grupos como *Les percussions de Strasbourg* e *Kroumata* e solistas como Raymonds DesRoches, Jan Williams, Cristoph Caskell e Sylvio Gualda (dentre outros e cada qual em países diferentes) vão cada vez mais conseguindo ampliar a vasta gama de possibilidades da literatura para percussão através de encomendas as mais variadas para compositores de correntes as mais diversas.

Depois desses importantes momentos de desenvolvimento da escrita para percussão (e dos próprios instrumentos de percussão) surgem as primeiras peças para percussão múltipla solo. Nota-se então que, antes de surgir peças específicas para essa instrumentação, muito se escreveu para percussão em música de câmara e com orquestra. O surgimento da possibilidade de um solista de percussão múltipla foi posterior à resolução dos problemas surgidos no âmbito do "tocar com outros".

É importante ressaltar que, antes de surgir uma peça solo para múltipla, já havia sido escrito um concerto (Milhaud). Talvez seja um fato bastante peculiar, mesmo em pleno séc. XX, que a legitimação de um "instrumento" (visto que cada partitura exige um tipo de conformação da montagem, é algo bastante difícil de definir e especificar como tal em todas suas possibilidades) ou de seu instrumentista se deu primeiro no âmbito de um concerto com orquestra. Pode-se notar ainda a existência de um enorme espaço de tempo entre o *Concert pour Batterie* (1929-1930) de Milhaud (que, de certa maneira, deu um enorme destaque ao instrumentista de múltipla) e *Musica para la torre* (1953-54) de Kagel ou *27'10.554" for a percussionist* (1956) de Cage.

Contudo, percebe-se que o tempo que separa essas peças não representa um hiato, como se não houvesse nenhuma produção ou nenhuma inovação na escrita para percussão múltipla, mas, ao contrário, percebe-se um período de muita experimentação e de muito labor técnico (tanto dos intérpretes quanto dos compositores). Mas, mesmo com tudo o que se escreveu para música de câmara com percussão múltipla, transpor barreiras de escrita tão complicadas em peças como *27'10.554" for a percussionist, Zyklus Nr. 9* (Karlheinz Stockhausen), *Janissary Music* (Charles Wuorinen) ou *The King of Denmark* (Morton Feldman) exigiu novas abordagens instrumentais e um grande desenvolvimento técnico.

Assim, os compositores que escreveram para um novo meio de expressão musical (como o foi a percussão múltipla solo) são responsáveis por uma nova concepção instrumental, estilística e interpretativa. Em suas partituras está registrada a gênese de um novo campo que se abriu na arte musical, marcas não só de um desenvolvimento inicial já

bastante elaborado (tecnicamente complicado e difícil até os dias atuais), mas também de uma contribuição importante à história da música. "O que quer dizer que cada nova peça de um compositor experiente adicionou um importante, mas potencialmente desestabilizante, peso ao crescente e rápido senso da definição de percussão." (SCHICK, 2006).

Primeiras peças solo para Percussão Múltipla

"Certa vez, em Amsterdam, um músico holandês me disse:
'Deve ser muito difícil para vocês compor na América,
tão afastados dos centros da tradição'.
E eu tive de responder:
'Deve ser muito difícil para vocês compor na Europa,
tão próximos dos centros da tradição'."
John Cage.

No século XX, as primeiras peças solo para percussão múltipla surgem por volta da metade da década de 50. Baldwin (1968: 289) fez uma revisão do material existente até então em música de câmara e solo, afirmando: "*Suíte Francesa* de William Kraft, *Adventures for one* de Robert Stern e *Zyklus* de Karlheinz Stockhausen são, até o presente momento, as únicas peças publicadas para solos de multi-percussão sem acompanhamento". Ele ainda complementa que havia na época um material não publicado, mas acessível sob forma de manuscrito, como a peça *27'10.554" for a percussionist* de John Cage. SCHICK (2006) é mais enfático ao dizer que a lista destas peças primevas poderia incluir *27'10.554"* de Cage, a primeira obra de grande importância para percussão solo datando de 1956, assim como *Zyklus* (1959) de Karlheinz Stockhausen, *The King of Denmark* (1964) de Morton Feldman, *Intérieur I* (1965) de Helmut Lachenmann e *Janissary Music* (1966) de Charles Wuorinen. Ressalta-se aqui que quase nenhum trabalho cita a obra de Mauricio Kagel *Musica para la torre* (1953 ou 1954), obra que será mais amplamente discutida logo adiante.

A partir deste parágrafo, será feita uma breve descrição das três primeiras peças para percussão múltipla (*Musica para la torre*, *27'10.554"* e *Zyklus*). Procurar-se-á fazer menção a referências bibliográficas que citem, analisem e discutam essas obras como uma possibilidade de consulta mais profunda para intérpretes e pesquisadores que se interessem em compreender e trabalhar tal material.

Musica para La Torre (1953-1954)
Mauricio Kagel
Não editada

Esta peça figura entre as obras de Mauricio Kagel em inúmeros de seus catálogos de composições. Na época em que consta ter sido composta, Kagel ainda fazia parte do *Grupo Nueva Musica* (em que estava desde 1949), e foi possivelmente para os integrantes desse grupo que certas partes da obra teriam sido idealizadas. Ela se caracteriza por quatro grandes seções, sendo a primeira para orquestra (em que constam duas peças orquestrais de 1952), a segunda um estudo para percussão (*Estudio para batería*), a terceira um ostinato para grupo de câmara e a quarta um ensaio de música concreta. A segunda parte é a que nos interessa mais especificamente, pois nela constava possivelmente uma peça para múltipla solo. Esta seria a primeira obra composta para um solista de percussão múltipla, mas a partitura se perdeu (como parece perdida, esquecida ou impossível de ser encontrada boa parte da fase argentina da obra de Kagel, anterior à sua partida para a Alemanha) e hoje se tem parcas informações sobre o material.

Entramos em contato com Matthias Kassel, curador responsável pelos materiais de Kagel da Fundação Paul Sacher (Suíça), que afirmou ser uma questão em aberto se estes materiais estão realmente perdidos para sempre ou se eles poderão ser localizados algum dia. Ele afirmou também que a Fundação ainda aguarda receber alguns documentos de Kagel para a coleção, mas não há sinais de que possa conter qualquer uma dessas obras do período argentino.

Talvez por isso pouquíssimos autores citem essa obra, encontramos somente Serale (2005: 4) que faz uma menção muito breve a ela. No entanto, não se deveria desconsiderar completamente essa peça, pois, mesmo se não temos acesso ao material composicional, é importante frisar que a ideia de um percussionista solista de múltipla já estava presente na América do Sul naquele momento. Para certos autores Stockhausen seria o primeiro a compor para múltipla, para outros Cage, mas todos esquecem ou desconhecem que, mesmo inacessível atualmente, a obra de Kagel é bem anterior.

27´10.554´´ for a percussionist (1956)
John Cage
Edição: Henmar Press, Nova York (1960)

O título da peça está relacionado ao seu tempo de duração. Como o próprio compositor define, existe uma correspondência entre tempo e espaço, pois a partitura consiste de 27 páginas, cada qual representando um minuto, com a página final preenchida parcialmente e representando os últimos 10.554 segundos. As notas consistem de pontos e linhas espalhados aleatoriamente pela folha. A densidade de pontos e linhas é variável, caracterizando uma textura densa ou esparsa. Segundo Ranta (1969), pode-se até especular que a distribuição desses pontos e a constituição visual da partitura estão relacionadas a mapas estelares, um dos interesses particulares de Cage na mesma época em que escrevia a peça.

Serão discutidas as propriedades de cada tipo de som representado na partitura de acordo com a análise de 4 elementos: altura, duração, timbre e dinâmica.

As alturas das notas não são determinadas por nenhum elemento da partitura e ficam totalmente ao critério de escolha do executante, ficando livres e condicionadas ao desejo melódico do percussionista. Na bula, Cage só deixa claro seu interesse por uma elevada quantidade de instrumentos diferentes e de possibilidades sonoras as mais variadas: "Uma performance virtuosa irá incluir uma grande variedade de instrumentos, de baquetas, de sons glissados [*sliding tones*] e um exaustivo em vez de tradicional uso dos instrumentos empregados." Ele ainda diz que o tipo de sonoridade (como glissandos de gongo ou tam-tam em água), e de baqueta (metal, feltro, lã, madeira, borracha, etc.) utilizado em um mesmo instrumento pode e deve ser alterado no decorrer da peça.

Da mesma forma, a duração dos sons na partitura é amplamente livre. A escolha de instrumentos muito secos ou muito ressonantes é de livre arbítrio do executante. Cage só deixou especificadas duas formas de duração: quando uma linha horizontal indica um som sustentado (podendo-se usar o rulo para isso) e quando o ponto de notas de instrumentos metálicos tem uma vírgula ou um gancho que significa "deixar soar" (*laissez vibrer*). "Em todos os outros casos o percussionista tem a possibilidade de escolha entre sons muito ressonantes, secos ou qualquer variante entre esses." (RANTA, 1969: 9).

Sobre o quesito timbre, as indicações de Cage na bula da partitura deixam clara a divisão em quatro grupos de instrumento: **M** = metal; **W** = madeira; **S** = pele

(membranófono) e **A** = qualquer outro (que Cage exemplifica na bula própria com "mecanismos eletrônicos, sonorizadores mecânicos, rádios, apitos, etc."). Essas 4 categorias são organizadas em eixos verticalizados separados entre si.

A dinâmica é outro parâmetro no qual Cage estabeleceu certa forma de controle. O eixo vertical de cada categoria de instrumento (**M**, **W**, **S** ou **A**) é indicado por uma linha e é em relação a esta que serão indicadas as proporções entre as notas mais fortes ou mais fracas. Notas acima dessa linha serão mais fortes do que as que estão abaixo, sendo que a linha em si indica aproximadamente *mezzo forte* (*mf*); linhas inclinadas que cruzam a linha central significam, dependendo de seu direcionamento, crescendos ou decrescendos de dinâmica.

É interessante ressaltar que, nesta partitura, Cage deixa de notar os elementos considerados "principais" da notação tradicional – a altura e a duração –, dando maior atenção à notação do timbre e utilizando outra forma de notar a relação das dinâmicas. Esse é um desafio particular para qualquer instrumentista pois rompe com as formas pré-estabelecidas de leitura formal.

Instrumental: é de escolha do instrumentista a quantidade de instrumentos e a qualidade sonora destes, sendo categorizados na partitura somente os grandes grupos que os caracterizam (**M**, **W**, **S** e **A**).

Nr. 9 Zyklus (1959)
Karlheinz Stockhausen
Edição: Universal Edition, Londres (1961).

Esta obra foi composta em 1959, para o Kranichstein Music Prize, concurso específico para percussionistas. É preciso ressaltar que Stockhausen teve contato pessoal com Milhaud, grande inovador dos escritos para múltipla percussão da década de 20 e 30. Com influências nítidas de Webern e Messiaen, Stockhausen conseguiu nessa partitura aplicar um controle serial a todos os aspectos do som musical, combinando serialismo integral com indeterminação e permitindo certa liberdade (ainda que dentro de controladíssimos parâmetros musicais) ao executante. Para Schick (2006), essa obra foi o primeiro solo a ser escrito para um conjunto particular de instrumentos de percussão, pois a obra anterior de Cage não possui na sua bula a indicação específica de quais instrumentos pré-estabelecidos utilizar.

O nome *Zyklus* (que significa ciclo) tem uma relação direta com a disposição

circular da montagem sugerida pelo compositor e pelo tratamento complexo que ele deu aos eventos sucessivos e aos conjuntos instrumentais inter-relacionados que são encadeados de forma a representar um círculo (percorrem-se todas as páginas da partitura, retornando-se à primeira). Segundo Harvey (*apud* WILLIAMS, 2001: 67), "a forma cíclica da obra se manifesta em camadas específicas da atividade musical, incluindo a frequência dos rulos e ataques simples, níveis de dinâmica, glissandos do vibrafone e da marimba e rimshots nos tons."

A peça é composta por 17 unidades (denominadas períodos) que são apresentadas em folhas encadernadas em espiral. As instruções deixam ao músico a liberdade de começar em qualquer página e tocar sucessivamente todas as páginas subsequentes, terminando a performance com a repetição da primeira nota do início da primeira página escolhida. Nessa obra, o músico tem ainda à disposição uma partitura que possibilita sua leitura em qualquer sentido da página (pra frente, pra trás, de cima pra baixo e vice-versa, etc.).

A notação é basicamente gráfica e representada por pontos (ataques simples), grupos (dois ou mais ataques conectados e tocados em rápida sucessão) e linhas (sons sustentados). O tamanho dessas figuras representa a dinâmica de forma direta (por exemplo, pontos grandes = ataques fortes, pontos pequenos = ataques piano) e a distância entre elas uma espacialização temporal, mostrando as distâncias relativas entre as figuras.

Como afirma Williams (2001: 67), "É evidente que Stockhausen emprega um complexo sistema serialista que governa a forma musical de *Zyklus* em muitos níveis." Para que se possa compreender melhor esse sistema, muitos outros autores podem ser consultados, como Deponte (1975), Neuhaus (1965) e a entrevista de Stockhausen em Udow (1985).

Instrumental: marimba, guiro, 2 tambores de língua, grelots de tamanhos diferentes fixados ou não em um pandeiro, caixa clara, 4 tom-tons, 2 pratos suspensos, chimbal, triângulo, vibrafone, 4 almglockens, gongo, tam-tam.

Primeiras obras brasileiras para Percussão Múltipla.

Pesquisando a literatura nacional referente à percussão múltipla, constata-se que nenhum dos trabalhos anteriores focou esse repertório em seu contexto histórico, considerando as obras iniciais compostas no país para essa formação. Assim decidiu-se discutir esta última parte como forma de contribuir para o panorama nacional das pesquisas em percussão.

No Brasil, pode-se destacar os trabalhos anteriores de Boudler (1983 e 1987) e Hashimoto (1998) que realizam catalogações de obras brasileiras para percussão. Morais (2009) também realizou trabalho semelhante, mas atendo-se somente ao repertório solo para vibrafone. Hashimoto (2003) contextualiza o histórico da percussão de maneira ampla no Brasil, não procurando enfatizar nenhum instrumento específico ou campo particular. Traldi (2007 e 2009) e Campos (2008) trabalham com as relações e interações possíveis entre percussão múltipla e novas tecnologias.

Consultando-se os trabalhos de Boudler (1983 e 1987) e Hashimoto (1998), constata-se que as primeiras obras brasileiras compostas para percussão múltipla foram escritas em 1966 – *Diagramas cíclicos* de Claudio Santoro para piano e percussão e *Três estudos para percussão* de Osvaldo Lacerda para grupo de percussão. Para concertista e orquestra localizamos a peça *Variations on two rows for percussion and strings* (1968) de Eleazar de Carvalho e para solista o *Estudo No. 4* (1973) de Luiz Almeida Anunciação. A seguir serão abordadas obras escritas para percussão em relação temporal de ano de composição, podendo-se visualizar a sequência das mesmas como um panorama brasileiro delineado no tempo.

A primeira peça sempre destacada em estudos sobre percussão no país é o *Estudo para instrumentos de percussão* (1953) de Camargo Guarnieri. Ela foi publicada somente em 1974 pela editora norte-americana Broude Brothers e foi estreada em 1979 pelo grupo *Percussão Agora*. Devido a essa diferença de tempo entre composição e estreia, a obra não ficou conhecida nas décadas de 1950 e 60 e acabou não influenciando nenhum outro compositor nesse período. Ela foi escrita para oito percussionistas, sendo cada um responsável por um instrumento (não requerendo montagem de múltipla): caixa clara, tambor militar, reco-reco, pandeiro, triângulo, tímpanos, bumbo e prato a dois. Para mais informações, Hashimoto (2003) analisa a obra e seu contexto de surgimento.

Um grupo de compositores e intérpretes que também se destaca na década de 60 está ligado ao *Grupo de Percussão da Universidade Federal da Bahia* para o qual Jamary Oliveira escreveu *Ritual e transe* (1964) e Milton Gomes escreveu *3 Aspectos* (1964). Na primeira não há troca de instrumento por parte dos 5 executantes e, na segunda, há poucas exigências de montagem.

Destaca-se assim como material inicial (que exigiu uma grande montagem de múltipla e uma habilidade acurada na interpretação de seus elementos) a peça *Diagramas cíclicos* (1966) de Claudio Santoro para percussionista e piano. A partitura apresenta um misto de notação tradicional e gráfica com uso de proporção espacial entre seus elementos escritos para definir a distância temporal entre os eventos a serem tocados, possuindo ainda elementos improvisatórios. Ela foi estreada por Richard O'Donnell e Jocy de Oliveira

no mesmo ano de composição. Em 1966 foi composta também *Três estudos para percussão* (1966) para quatro percussionistas de Osvaldo Lacerda. Escrita com notação tradicional, sendo dividida em três movimentos (*Introdução* e *fuga*, *Cantilena* e *Rondó*), foi dedicada ao *Grupo de Percussão de São Paulo* que a estreou em 1967. Nessa peça, que exige uma série de 22 instrumentos, os percussionistas são obrigados a pensar suas montagens de maneira apropriada aos trechos a serem tocados.

Variations on two rows for percussion and strings (1968) de Eleazar de Carvalho é uma obra concertante para múltipla e orquestra. Ela foi estreada por Richard O'Donnell como solista, com a St. Louis Symphony Orchestra e o próprio Eleazar de Carvalho regendo. Boudler (1987) a descreve como sendo serial com notação tradicional e caracterizada por um só movimento. Vemos aqui uma similaridade coincidente entre o panorama brasileiro e o contexto mundial de origem da múltipla, pois, antes de haver uma obra solo para percussão múltipla, tem-se o concerto de Milhaud e no Brasil percebe-se este mesmo fato, tendo-se a obra de Carvalho antes de um solo. A obra brasileira exige uma quantidade bastante elevada de instrumentos a serem tocados pelo concertista: glockenspiel, xilofone, vibrafone, marimba, caixa clara, tímpanos, tam-tans, sinos tubulares, steel drums, boo-bams, 4 tons, bumbo, 5 temple blocks, 1 oitava de wood-blocks cromáticos, 4 cowbells, flexatone, bell tree, pratos suspensos, corrente, bambu chimes, metal chimes, tambor de língua, tambor falante, cuíca e pandeiro.

Ainda para o ano de 1968 outra obra que poderia ser destacada é *Invocação em defesa da máquina* de Jorge Antunes para 4 percussionistas e tape. Ela foi estreada pelo Grupo de percussão da UFBA com Ernst Hubercontwig como regente, sendo dividida em 3 movimentos, com o terceiro exclusivamente acusmático. Os dois primeiros movimentos inerentes aos percussionistas têm notação gráfica.

O poço e o pêndulo (1969) de Mário Ficarelli (para 7 percussionistas, 2 pianos e narrador) é baseada em texto homônimo de Edgar Allan Poe. Ela foi estreada em 1971 pelo *Grupo de Percussão de São Paulo*, tendo como regente Ronaldo Bologna em concerto realizado no Museu Assis Chateaubriand (São Paulo). Ainda em 1969, foi composta a primeira versão de *Auto-retrato sobre paisaje Porteño* de Jorge Antunes como uma obra acusmática. No ano seguinte, o compositor vai escrever a segunda versão para 2 percussionistas, piano preparado e tape, tendo notação gráfica e coordenação cronométrica precisa com a fita magnética. Poderíamos ainda destacar de Jorge Antunes *Music for 8 persons playing things* (1970-71) composta na Holanda e estreada por um grupo de percussão europeu, em que o compositor pede instrumentos não convencionais.

Se até então a percussão múltipla estava presente somente em peças de câmara e de solo com orquestra, em 1973 surge a primeira obra solo para múltipla. O *Estudo No. 4*

de Luiz Almeida Anunciação, editado pela Musitudo no Rio de Janeiro, foi escrito para 2 tons e 2 pratos suspensos. Com notação tradicional, explora diferentes timbres dos pratos (borda, centro e cúpula) e pede uma série de mudanças de baquetas para trechos específicos. Nesta peça o compositor trabalha aspectos específicos como forma didática de trabalho em aula, não se tratando portanto de uma peça para concerto, mas para utilização em sala de aula e desenvolvimento de habilidades práticas específicas do executante em formação.

Consultando-se Boudler (1987), outra peça também do ano de 1973 é *Baquátrio* de Brenno Blauth. Essa é em realidade o terceiro movimento para percussionista solo (exigindo surdo, caixa e prato) das *3 peças para percussão (T-46)*, sendo que os dois anteriores são constituídos de um solo de caixa clara (*Bate-caixa*) e outro de xilofone (*Xilobate*). Tendo sido compostas com notação tradicional para o I Concurso de Percussão promovido pelo Conservatório Brooklin Paulista, as três peças foram editadas pela Novas Metas em 1978.

Se essas primeiras peças solo têm caráter mais didático e são de escrita mais simples, pode-se considerar que as primeiras obras com nível de exigência altíssimo para solista são da década de 1980. Para esse período pode-se ressaltar as obras para executante solista de Carlos Stasi que compôs então em 1988 a obra *Ilusão*, com 80 minutos de duração e, em 1990, *Imagem* com uma hora de duração.

Percebe-se que, para o período de 70 e 80, os percussionistas são os mais interessados em compor obras para percussão múltipla solo. Depois desse período poderíamos destacar a obra de Roberto Victorio *Três danças rituais* (1990), evidenciando uma nova fase em que compositores não necessariamente percussionistas passam a receber encomendas e escrever para múltipla solo.

Conclusão

Foram aqui expostas as características presentes no histórico de surgimento e desenvolvimento da percussão múltipla, tanto em nível internacional quanto brasileiro. Buscou-se assim delinear a trajetória de eventos que essa possibilidade interpretativa percorreu ao se estabelecer no meio musical percussivo.

Algumas considerações feitas no texto apontam para um peculiar desenvolvimento desse campo. A sua "legitimação" enquanto possibilidade de instrumento concertista ocorreu antes mesmo de haver sido composta uma peça solo, o que é bastante relevante e singular.

É preciso lembrar que as composições brasileiras aqui discutidas representam uma pequena parte do que já foi escrito e do que está disponível na atualidade. Foi priorizado o material de relevância histórica para a discussão aqui estabelecida. Trabalhos futuros deverão enfocar com mais profundidade e sob outros aspectos esta vertente da composição brasileira e/ou latino-americana.

Pensando no processo todo, tanto no contexto nacional como no internacional, é interessante observar que, em realidade, não parece haver uma "linha evolutiva". As concepções de que um processo é melhorado com o decurso do tempo e que vão se agregando valores considerados sempre superiores (ótica positivista claramente errônea) não pode ser considerado de forma alguma para o processo aqui analisado. Para tudo o que foi analisado aqui, parece haver mais fragmentos que, apesar de poderem ser considerados como resultantes de influências essas ou aquelas, apontam para um processo irregular. Parece haver mais pausas entre uma coisa e outra do que uma continuidade clara, mais hiatos que diálogos constantes. É a partir disso que surgem as múltiplas faces que caracterizam essa vertente percussiva: os múltiplos instrumentos / históricos / compositores / intérpretes e desafios que a constituem.

Referências

BALDWIN, John. Multipercussion in chamber and solo music. *Percussionist,* v. 5, n. 3, mar. 1968.

BLADES, James. *Percussion instruments and their history.* Londres: Faber & Faber, 1975.

BOUDLER, John E. *Brazilian percussion compositions since 1953: An annotated catalogue.* Chicago, 1983. Tese (Doutorado) – American Conservatory of Music.

_____. *Música erudita brasileira para percussão.* São Paulo, 1987. Tese (Livre Docência) – Instituto de Artes – UNESP.

CAMPOS, Cléber da Silveira. *Percussão múltipla mediada por processos tecnológicos.* Campinas, 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes – UNICAMP.

DEPONTE, Neil. No. 9 Zyklus: How And Why? *Percussionist,* v. 12, n. 4, summer 1975.

DODGE, Stephen W. The Concerto pour Batterie et Petite Orchestre by Darius Milhaud with a look at percussion in his musical life. *Percussive Notes,* v. 17, n. 3, spring/summer, 1979.

GEORGE, Ronald. Research into new areas of multiple-percussion performance and composition. *Percussionist,* v. 12, n. 3, spring 1975.

HASHIMOTO, Fernando A. de A. *Catálogo de peças brasileiras para instrumentos de percussão, compostas no Estado de São Paulo até 1998.* Relatório Final de PIBIC. Campinas: UNICAMP/FAPESP, 1998.

HASHIMOTO, Fernando A. de A. *Análise musical de "Estudo para instrumentos de percussão", 1953, M. Camargo Guarnieri; primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil.* Campinas, 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes – UNICAMP.

MORAIS, Ronan Gil de. *Repertório brasileiro para vibrafone solo.* Trabalho de Conclusão de Curso. São Paulo: Instituto de Artes – UNESP, 2009.

NEUHAUS, Max. Zyklus. *Percussionist,* v. 3, n. 1, nov. 1965.

PAYSON, Al. Multiple-percussion at the school level. *Percussive Notes,* v. 11, n. 3, spring 1973.

RANTA, Michael W. The Avant Garde Scene: John Cage's 27'10.544" for a Percussionist. *Percussionist*, v. 7, n. 1, oct. 1969.

ROSEN, Michael. A Survey of compositions written for percussion ensemble. *Percussionist*, v. 4, n. 2, jan. 1967.

RUSSOLO**,** Luigi. A arte dos ruídos - Manifesto Futurista. In: MENEZES, Flo (org.). *Música eletroacústica: histórias e estéticas.* São Paulo: EDUSP, 1996, p. 52-55.

SCHICK, Steven. *The percussionist's art: same bed, different dreams.* Nova York: University of Rochester Press, 2006.

SERALE, Daniel. *Obras de compositores argentinos para un percusionista.* Trabalho de Conclusão de Curso. Buenos Aires: Conservatório de Música Carlos López Buchardo, 2005.

TRALDI, César Adriano. *Interpretação mediada & interfaces tecnológicas para percussão.* Campinas, 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes – UNICAMP.

_____. *Percussão e interatividade PRISMA: um modelo de espaço instrumento auto-organizado.* Campinas, 2009. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes – UNICAMP

UDOW, Michael W. An interview with Karlheinz Stockhausen. *Percussive Notes Research Edition*, v. 23, n. 6, sept. 1985.

VANLANDINGHAM, Larry. The percussion ensemble: 1930-1945. Part 1. *Percussionist,* v. 9 n. 3, spring, 1972 (a).

VANLANDINGHAM, Larry. The Percussion Ensemble: 1930-1945. Part 2. *Percussionist,* v. 9 n. 4, summer 1972 (b).

WILLIAMS, Michael. Stockhausen: 'Nr.9 Zyklus'. *Percussive Notes.* v. 39, n. 3, jun. 2001.

Ronan Gil de Morais é bacharel em percussão pela UNESP e atualmente cursa mestrado em interpretação musical na Universidade de Strasbourg e Conservatório de Strasbourg (França) com orientação de Alessandro Arbo e Emmanuel Séjourné, respectivamente. Foi integrante do *Grupo Piap* de 2006 a 2010, participando da North American Tour (2010) com 11 concertos pelos Estados Unidos e Canadá. Atualmente integra o *Babel Trio* com o qual realizou concertos pela França e Itália.

Carlos Stasi, compositor-intérprete com mais de cem obras para percussão é professor da UNESP – Universidade Estadual Paulista desde 1987. Realizou o mestrado no Instituto de Artes da Califórnia (CalArts), onde também lecionou, e é doutor (Ph.D) pela Universidade de Natal em Durban, África do Sul. Além de sua especialização em múltipla percussão é conhecido por seu extenso trabalho com o reco-reco. Desde 2000 atua no *Duo Ello* com o também percussionista Luiz Guello.

O processo de digitação para violão da *Ciaccona* BWV 1004 de Johann Sebastian Bach

Alisson Alípio (UFRGS)
Daniel Wolff (UFRGS)

Resumo: Este artigo trata do processo de digitação para violão da *Ciaccona* BWV 1004 (original para violino) de Johann Sebastian Bach (1685-1750). O objetivo foi desenvolver uma digitação de mão esquerda capaz de refletir as intenções musicais dos presentes intérpretes e autores deste artigo. Para tal, foi estabelecido um modelo de análise onde a textura musical é dividida e classificada com base em parâmetros teóricos (melódico, harmônico, motívico e polifônico). Ao analisar as digitações usadas em transcrições dos violonistas Andrés Segovia, Abel Carlevaro, Kazuhito Yamashita e Stanley Yates, e comparando-as com as nossas sugestões, concluímos que o intérprete tem autonomia para contestar uma digitação fornecida pelo editor, pois ela reflete apenas as decisões musicais ou técnicas de um determinado intérprete, decisões essas que também são suscetíveis à mudança.

Palavras-chave: J. S. Bach; *Ciaccona* da Partita BWV 1004; violão; digitação; transcrição.

Abstract: The present article deals with the process of elaborating guitar fingerings for Johann Sebastian Bach's *Ciaccona* BWV 1004 (original for violin). The aim was to develop a left-hand fingering capable of reflecting the musical intentions of the performers and authors of this article. To this end, a model of analysis was established, in which the musical texture is divided and classified, based on a set of theoretical parameters (melodic, harmonic, motivic and polyphonic). By analyzing the fingerings used in transcriptions from guitarists Andrés Segovia, Abel Carlevaro, Kazuhito Yamashita and Stanley Yates, and comparing them with our own suggestions, we conclude that the performer has autonomy to challenge a fingering provided by the editor, as it reflects only the musical or technical decisions from a specific performer, and these decisions are also subjected to change.

Keywords: J. S. Bach; *Ciaccona* from Partita BWV 1004; guitar; fingering; transcription.

ALÍPIO, Alisson; WOLFF, Daniel. O processo de digitação para violão da *Ciaccona* BWV 1004 de Johann Sebastian Bach. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 80-101, dez. 2010.

A digitação é um processo inerente à prática da maioria dos instrumentos musicais. Nos instrumentos de corda, digitar envolve a ação de pressionar as cordas com a mão esquerda e está estreitamente ligada à notação, ao timbre e à expressão. Nos instrumentos de corda pulsada, tais como o alaúde e o violão, chama-se dedilhar o ato de tanger as cordas com a mão direita. (SADIE, 1994: 258)

O violão possui recursos que tornam complexo o processo de digitação. A possibilidade de produzir uma mesma nota em mais de uma localização da escala e a diferença de materiais,[1] espessura e tensão entre suas cordas, fazem com que haja uma ampla gama de timbres, gerando diferentes resultados auditivos. Mais que isso, esses recursos trazem dúvidas e impõem decisões ao intérprete. Segundo Fernandez, "é necessário na busca da digitação ser extremamente rigoroso e ter a paciência de buscar todas as variáveis imagináveis, tendo sempre em conta a relação inseparável entre a digitação e o resultado musical" (FERNANDEZ, 2000: 15).[2] Para que esta relação seja bem sucedida, torna-se necessário um conhecimento mais profundo de determinada obra, proveniente do estudo das práticas interpretativas da época.

> O período de composição de uma peça é fator decisivo para uma digitação estilisticamente correta. Nas tablaturas das obras originalmente compostas para os instrumentos precursores do violão, tal como o alaúde e a vihuela, observa-se uma preferência pelas primeiras posições do braço do instrumento, característica esta que deve ser preservada para uma maior autenticidade na execução. Já em obras compostas na segunda metade do século dezenove (Coste, Regondi, Tárrega), favoreciam-se as posições mais agudas e o freqüente uso de glissandos. Tais características permaneceram em uso durante boa parte do século vinte, como se pode observar nas digitações de Miguel Llobet e Andrés Segóvia. (WOLFF, 2001)

No levantamento bibliográfico constatamos que os poucos escritos, apesar de fazerem referência à interpretação como algo primordial na prática de digitar, tratam do assunto de forma superficial quando comparado à vasta abordagem técnica do instrumento, ou seja, a digitação é efetuada a partir da mecânica das mãos, sem levar em consideração

[1] As três primeiras cordas do violão são de náilon e as demais, revestidas de metal.

[2] Es necesario en la búsqueda de la digitación ser extremadamente riguroso y tener la paciencia de buscar todas las variantes imaginables, teniendo siempre en cuenta la relación inseparable entre la digitación y el resultado musical.

outros aspectos envolvidos na execução musical, como articulação, fraseado ou hierarquia das vozes.

Com base nas considerações expostas, as seguintes questões são levantadas: Quais são os critérios para se escolher a digitação? Um estudante ou um violonista profissional que se depara com uma digitação grafada tem autonomia para contestá-la? Sendo o intérprete o seu próprio editor, e à medida que este constata uma digitação bem sucedida, é possível, a partir dessa experiência, estabelecer padrões de digitação para outros intérpretes? Se cada intérprete é diferente no seu tocar e também no seu pensar, é possível identificar um conjunto de dimensões e procedimentos necessários ao processo de digitação?

Neste artigo, é descrito o processo de digitação para violão da *Ciaccona* em ré menor BWV 1004 de J. S. Bach (1685-1750), originalmente para violino solo, e apresentada uma transcrição para violão da *Ciaccona* com a digitação que reflete as nossas[3] decisões interpretativas.

Referencial teórico

Como referencial teórico para este trabalho foram utilizadas publicações que abordam a técnica violonística moderna e tratam dos problemas de digitação em uma obra, tais como as de Abel Carlevaro (1979) e Eduardo Fernandez (2000), e publicações sobre estilo e interpretação barroca, como Robert Donington (1963), Nikolaus Harnoncourt (1984), Thurston Dart (1960) e Stanley Yates (1998).

Se considerarmos que o violão não é um instrumento unicamente melódico ou harmônico, que também permite técnicas diversificadas de execução, como ligados ascendentes, descendentes e mistos, e até mesmo escalas em digitação *cross string*[4] (cruzamento de corda), pode-se prever possibilidades articulatórias e retóricas bastante idiomáticas para uma interpretação das obras de Bach, como no caso, a *Ciaccona*. Segundo Yates (1998), [5] as obras para instrumento solo de Bach são auto-acompanhadas, de modo

[3] A transcrição, que segue no apêndice desse número, foi realizada apenas pelo primeiro autor deste artigo.

[4] Geralmente usada em obras barrocas, a digitação *cross string* distribui os graus conjuntos da escala em cordas diferentes, permitindo que várias notas contíguas da escala soem simultaneamente, favorecendo o legato na execução. (WOLFF, 2001)

[5] A tradução desta e de outras citações é nossa.

que o compositor subentende a textura polifônica de três maneiras: "através de arpejos, de saltos melódicos e de notas tocadas de forma simultânea".[6]

O processo de digitação da *Ciaccona* deu-se pelas escolhas interpretativas envolvidas nos elementos citados por Yates, ou seja, a digitação é resultante das concepções melódicas e harmônicas contidas na textura da obra. Eduardo Fernandez (2003) também alerta para a compreensão destes elementos: "uma vez compreendida a função de cada elemento e qual o tipo de relação que existe entre as frases, todo o processo de realização instrumental pode levar-se a cabo com vistas a um objetivo musical claramente estabelecido". (FERNANDEZ, 2003: 29)[7]

Metodologia

Transcrição para violão

O primeiro passo na metodologia constituiu-se na transcrição da *Ciaccona* para o violão. Constatamos então a possibilidade da digitação como algo intrinsecamente relacionado à articulação, sustentação de vozes, legato, efeito, idiomatismo, ou mesmo à simples fluência técnica. Para cada caso foram considerados o estilo e a viabilidade de execução. Neste processo, transcrições e gravações de referência violonistas (Carlevaro, Segovia, Yamashita e Yates) foram constantemente consultadas.

Modelo de análise

Após a transcrição, foi estabelecido um modelo de análise que consiste na divisão e classificação dos elementos melódicos e harmônicos da obra, de modo a aplicar uma digitação eficaz para cada *caso*, como doravante chamaremos esta classificação. São eles: motivos, melodia polifônica, arpejos e homogeneidade tímbrica. Após a análise, verificou-se

[6] The appellation "unaccompanied," when applied to Bach's solo string music, therefore, is something of a misnomer. Rather, these works are self-accompanied, the accompaniment being embedded in a single "melodic" line along with the "solo" part proper. Bach implies this polyphonic texture in three ways: through arpeggiation, through melodic leaps, and through multi-stopped chords.

[7] Una vez comprendida la función de cada elemento y cuál es el tipo de relación que existe entre las frases, todo el proceso de realización instrumental puede llevarse a cabo con vistas a un objtivo musical claramente establecido.

a necessidade de incluir uma quinta classificação que trata da não realização dos critérios estabelecidos em cada caso. A esta denominaremos exceções.

Experimentação de diferentes digitações

Para cada possibilidade de digitação, foi encontrada pelo menos uma opção considerada satisfatória por respeitar o maior número de aspectos musicais, fossem eles históricos, estilísticos ou analíticos. Escolhida a digitação, esta foi grafada na transcrição.

Edição da partitura

Como última etapa, foi realizada a edição da *Ciaccona* de Bach, transcrita para violão solo em duas edições: 1) Edição com digitação, 2) Edição comparativa em dois sistemas (o primeiro com o original e o segundo com a transcrição). Para as duas versões foi usado o software de notação musical *Encore*, versão 4.5.3.

O processo de digitação

Ao iniciar o processo, foram considerados alguns aspectos inerentes à escrita de Bach, como recorrência motívica, melodia polifônica e a disposição intervalar que divide uma ideia em melódica (grau conjunto) ou harmônica (grau disjunto). Segundo Yates:

> A escolha da digitação de mão esquerda é determinada pelo contexto melódico e harmônico, e o compromisso entre o efeito musical, a sonoridade do instrumento e conveniência técnica. Digitações melódicas, que se movem estritamente nota-a-nota, sem permitir qualquer sobreposição de notas dentro da linha, estão em contraste com digitações harmônicas, que permitem a sobreposição de notas pertencentes à mesma harmonia, embora a notação possa não indicar isto. O fator decisivo na escolha de um sistema sobre o outro é decidido pelo contexto musical e pela sonoridade instrumental. O grau em que qualquer sistema pode ser empregado de forma consistente é ainda mais restrito pelos limites físicos do instrumento e pela facilidade do violonista, ressaltando que, o que resulta em *performance*, provavelmente reflete as intenções do intérprete, tanto quanto as implicações das próprias digitações. (YATES, 1998) [8]

[8] The choice of left-hand fingering is determined by melodic and harmonic context, and the compromise between musical effect, instrumental sonority, and technical expediency. Melodic

A observação destes casos possibilita ao violonista desempenhar uma divisão organizada de tarefas, onde concebe a digitação de mão esquerda de modo a distribuir os elementos da música de maneira uniforme e coerente.

Considerando que a música de Bach é composta de um número reduzido de células que, variadas e combinadas, servem de base para toda a composição, faz-se necessário evidenciar essas células, a fim de que o ouvinte possa identificá-las e assimilar suas relações motívicas. Segundo Reti, motivo é "qualquer elemento musical, seja ele uma frase ou fragmento melódico, ou mesmo uma característica rítmica ou dinâmica que, por ser constantemente repetida e variada ao longo de uma obra ou uma seção, assume um papel no *design* da composição [...]". (RETI, 1951: 11)[9]

Baseado nestes preceitos, buscamos aderir a uma digitação que por si só fosse capaz de realizar as incumbências polifônicas e motívicas desta obra. Obviamente não se exclui aqui a necessidade do intérprete de, por meio de outros artifícios como expressão, articulação e ênfase, ressaltar tais incumbências. Muito pelo contrário, esta distribuição de funções serve como um ponto de partida, como um guia para o executante direcionar suas escolhas interpretativas.

Casos

Motivos

Como dito acima, motivo é uma célula recorrente no trecho, ou mesmo na obra. Durante o discurso musical, os motivos formam as frases e permitem ao intérprete e ao ouvinte estabelecerem conexões entre elas, lembrando, no âmbito fraseológico, de acontecimentos passados ou proporcionando novas previsões. Os motivos podem se

---

fingerings, which move strictly from note-to-note without allowing any overlapping of notes within the line, stand in contrast to harmonic fingerings which allow for the overlapping of notes belonging to the same harmony, even though the notation may not indicate it. The deciding factor in choosing one system over the other is decided by musical context and instrumental sonority. The degree to which either system may be employed consistently is further restrained by the physical limits of the instrument and by the facility of the player, noting that results in performance will likely reflect the *intentions* of the player as much as the implications of the fingerings themselves.

[9] We call a *motif* any musical element, be it a melodic phrase or fragment or even only a rhythmical or dynamical feature, which, by being constantly repeated and varied throughout a work or a section, assumes a role in the compositional design somewhat similar to that of a motif in the fine arts.

caracterizar por uma sequência lógica, como por exemplo, a sucessão de um grupo específico de figuras rítmicas e melódicas, ou simplesmente por figuras que demarcam pontos na obra. Mas, independente de sua natureza, o motivo deve ser visto (e lembrado) como um fator que unifica a obra, capaz de suportar sua trama de temas, episódios, seções, reexposições, divertimentos, ou seja, tudo o que compõe sua estrutura.

Tomando como base as considerações acerca dos problemas da digitação ao violão e sua idiossincrasia enquanto instrumento polifônico, fez-se necessário adequar a digitação de maneira que todos os motivos fossem realizados da mesma forma, atribuindo-lhes as mesmas disposições digitais, para então conferir-lhes o mesmo caráter, seja no âmbito da articulação, do fraseado ou da sustentação.

Para uma melhor visualização, classificamos os exemplos em quatro grupos: 1) motivos de figuras curtas ligadas, 2) motivos em cruz, 3) motivos sequenciais e 4) motivos em ostinato.

1. Motivos de figuras curtas ligadas

Convencionaremos chamar de "figuras curtas" aquelas que têm menor valor rítmico dentro de um contexto, como por exemplo, fusas dentro de um compasso onde a figura predominante é a de semicolcheia (ou maiores valores) ou semicolcheias dentro de compasso de colcheias. No entanto, o motivo aqui não se caracteriza somente pelas figuras curtas ligadas, mas sim por elas e sua nota subsequente, uma figura de maior valor, formando então um motivo de três notas.

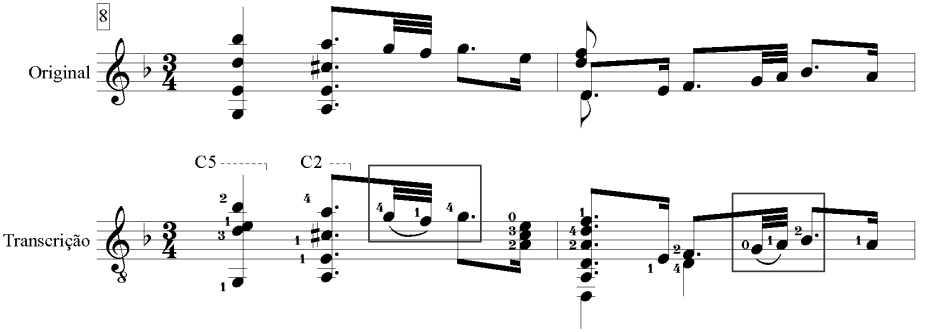
A respeito dos ligados, Yates considera importante distingui-los:

> Ligados de mão esquerda são adequados a esta música, e podem ser categorizados de três formas: técnicos, texturais e fraseológicos. Ligados técnicos são utilizados apenas para ajudar a mão direita na execução de passagens rápidas; ligados texturais aliviam a monotonia de passagens de notas iguais constantemente articuladas, especialmente quando não é possível fornecer variedade de toque com a mão direita por si só; ligados fraseológicos são definidos de acordo com seu efeito musical. É interessante notar que, independentemente da motivação para a sua utilização, todos os ligados têm uma consequência musical ou fraseológica - geralmente o da ligação ou do agrupamento de notas juntas, salientando a primeira nota do grupo. (YATES, 1998) [10]

[10] Left-hand slurs are appropriate to this music, and may be categorized in three ways: technical, textural, and phraseological. Technical slurs are used simply to aid the right hand in

Donington (1963: 411) diz que os ligados são um elemento comum à prática dos instrumentos de arco e que os mesmos devem "ser utilizados mesmo na música dos períodos em que não havia o costume de indicá-los". [11]

A partir do compasso 8 da *Ciaccona* já nos deparamos com os motivos de figuras curtas ligadas, os quais se destacam em meio ao ritmo predominante de colcheias pontuadas e semicolcheias. Vejamos:



Ex. 1: *Ciaccona* (c.8-9) – Motivos de figuras curtas ligadas.

Na intenção de obter precisão rítmica e estabelecer um padrão motívico, optamos por ligar mecanicamente as fusas sol e fá. Neste caso, os ligados são técnicos, conforme a descrição de Yates. No compasso 9 houve o mesmo procedimento entre as notas sol e lá, seguindo dessa maneira em todas as vezes que eles aparecem.

---

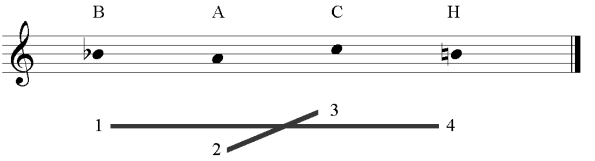
the execution of fast passage-work; textural slurs relieve the monotony of constantly-articulated equal-note passages, particularly when it may not be possible to provide enough variety of touch with the right-hand alone; and phraseological slurs are defined according to their musical effect. It is worth noting that, regardless of the motivation for their use, all slurs have a musical, or phraseological, consequence - generally that of connecting or grouping notes together, stressing the first note of the group.

[11] Actual slurs are a normal part of the technique of bowed instruments, and are to be used even in the music of periods at which it was not customary to show them.

2. Motivos em cruz

Bach insere símbolos em sua música que remetem a significados pessoais, religiosos e numerológicos. Um deles é o motivo cuja disposição horizontal das notas forma uma cruz. Segundo Williams, motivo em cruz é "um grupo angular de quatro notas das quais a primeira e a última são em torno da mesma altura, e a segunda e terceira são superior e inferior (ou inferior e superior), respectivamente, de modo que duas linhas traçadas entre 1 e 4, 2 e 3, cruzam-se". (WILLIAMS, 1980: 586)[12]

O exemplo típico é o motivo usado como o terceiro sujeito do *Contrapunctus* XIV da "Arte da Fuga", formado pelas letras do seu nome, B-A-C-H, cada uma representando, no alfabeto alemão, suas respectivas notas, si♭-lá-dó-si. Vejamos na pauta a disposição dessas notas:

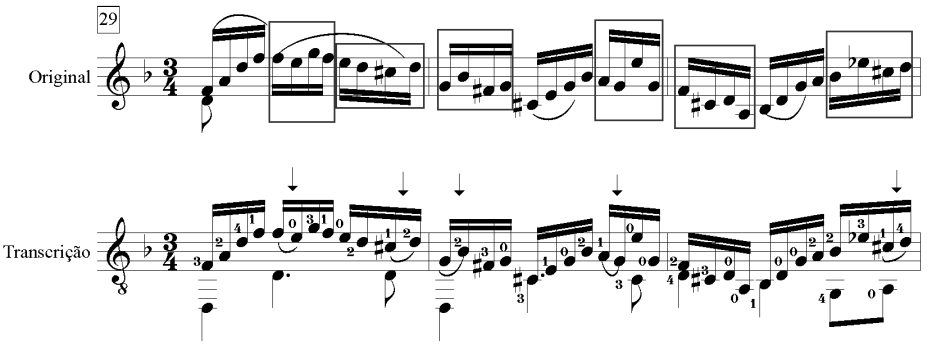


Ex. 2: Motivo em Cruz com as letras do nome BACH.

Entendendo a cruz como um dos motivos mais recorrentes em toda a obra, convencionamos ligar, salvo algumas exceções para melhor adequação digital e sonora, as notas que compõem um intervalo expressivo, como por exemplo, notas atrativas às suas resoluções ou raros saltos melódicos. A cruz evidencia-se por si só na textura musical, mas o "gesto" de ligá-la em seus intervalos sensíveis confere uma articulação que a torna mais expressiva do ponto de vista retórico. Segundo Couperin, "uma determinada melodia, um determinado trecho, quando tocado de uma certa maneira [de digitação], produz no ouvido de uma pessoa [...] um efeito diferente" (COUPERIN, 1716 *apud* DONINGTON, 1963: 410)[13]

[12] An angular group of four notes of which the first and last are around the same pitch, the second and third respectively higher and lower (or lower and higher), so that two lines drawn between 1 and 4, 2 and 3 would cross halfway.

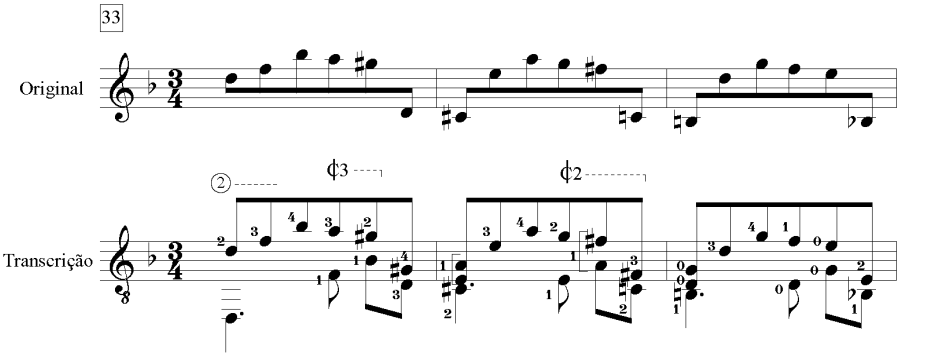
[13] It is certain that a certain melody, a certain passage, when taken in a certain manner [of fingering], produces to the ear of a person of taste (*de la personne de gout*), a different effect.



Ex. 3: *Ciaccona* (c. 29-32) – Motivos em cruz – Segundas menores ligadas.

3. Motivos sequenciais

Definimos como sequenciais os motivos que caracterizam uma sequência padronizada de elementos, sejam eles melódicos ou rítmicos. Buscamos digitar tais motivos de um modo que possibilitasse a repetição idêntica de padrões em cada parte da sequência. Vejamos:

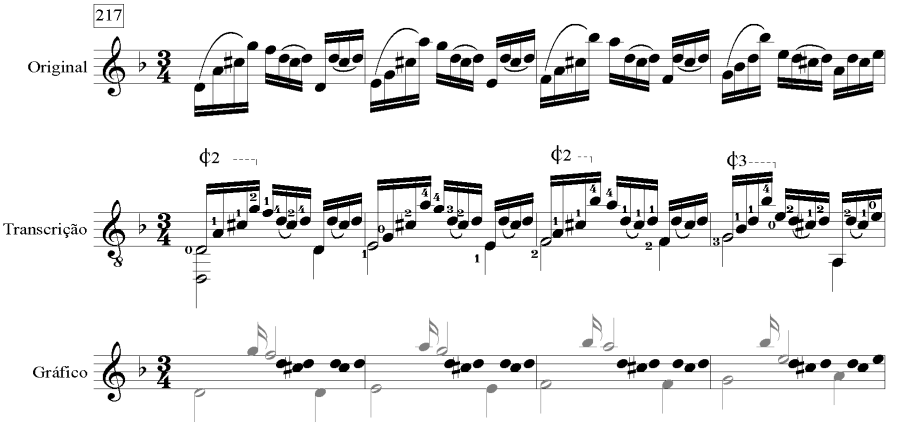


Ex. 4: *Ciaccona* (c. 33-35) – Motivos sequenciais – Repetição idêntica de padrões.

Neste trecho ocorre simultaneidade de 'casos'. Além dos motivos sequenciais, ocorre também a melodia polifônica, com a suspensão da penúltima nota melódica de cada compasso e a disposição da última com a primeira do compasso seguinte; o arpejo, com a disposição intervalar das três primeiras notas de cada compasso; e a homogeneidade tímbrica, pelo fato de se poder tocar a melodia em graus conjuntos na mesma corda.

4. Motivos em ostinato

Nos compassos 217 a 220 da *Ciaccona* temos um ostinato de segundas menores, dispostas como bordaduras inseridas entre duas melodias de polifonia implícita.



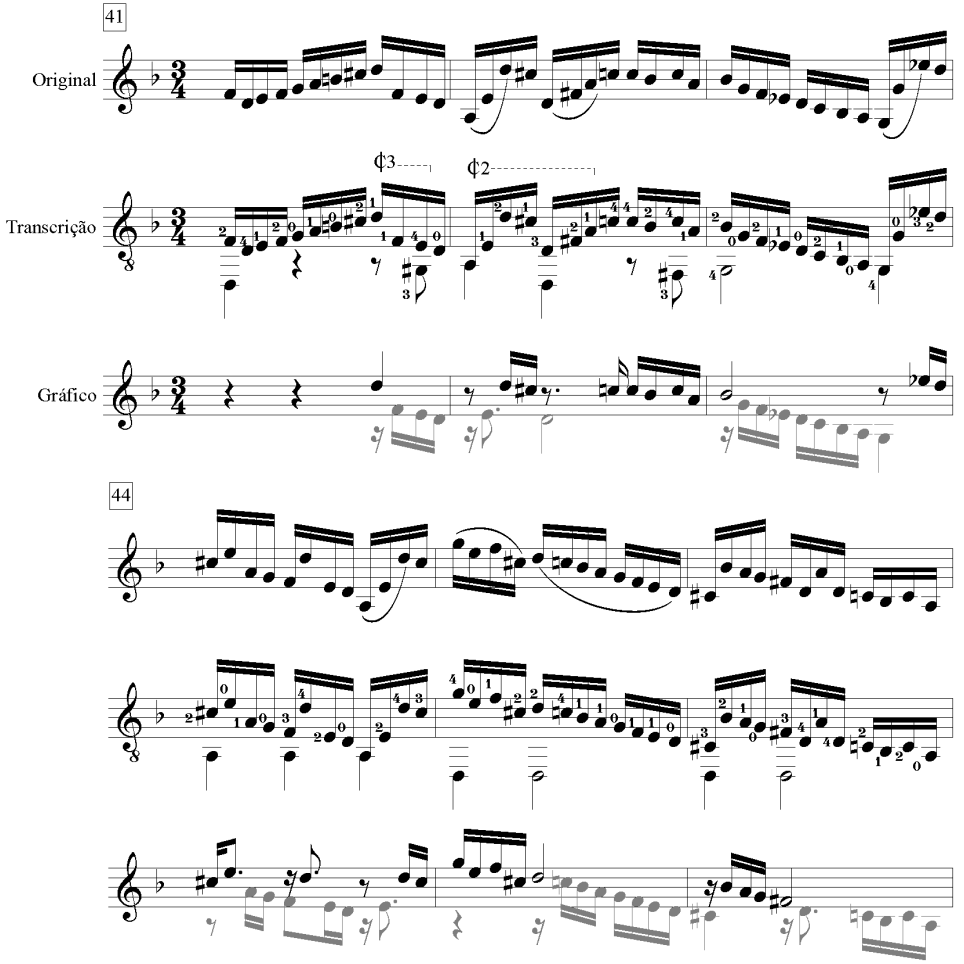
Ex. 5: *Ciaccona* (c.217-220) – Motivos em ostinato de segundas menores melódicas entre melodias polifônicas.

Os motivos em segundas menores do Exemplo 5 são o elemento "perturbador" da melodia polifônica. Com base nisso, optamos por ligá-las de forma não usual, ou seja, da segunda para a terceira figura de semicolcheia, atribuindo-lhes uma articulação diferenciada dos demais motivos, por se tratarem de um elemento inusitado na obra.

Melodia polifônica

Um fenômeno similar ao motivo, onde podemos estabelecer uma "conexão" entre as notas, ocorre nas melodias polifônicas. "Embora a melodia polifônica não constitua necessariamente um prolongamento, em algumas situações ela pode configurar uma extensão [...] é um recurso muito usado por compositores para 'forjar' polifonia em instrumentos melódicos, como a flauta ou o violino" (FRAGA, 2009: 30). Ou seja, a concepção melódica que se encontra "forjada" em um aglomerado de saltos intervalares, pode conferir polifonia ao trecho. Nas obras não acompanhadas de Bach, como as *Sonatas*

e *Partitas* para violino, este é um recurso comum.



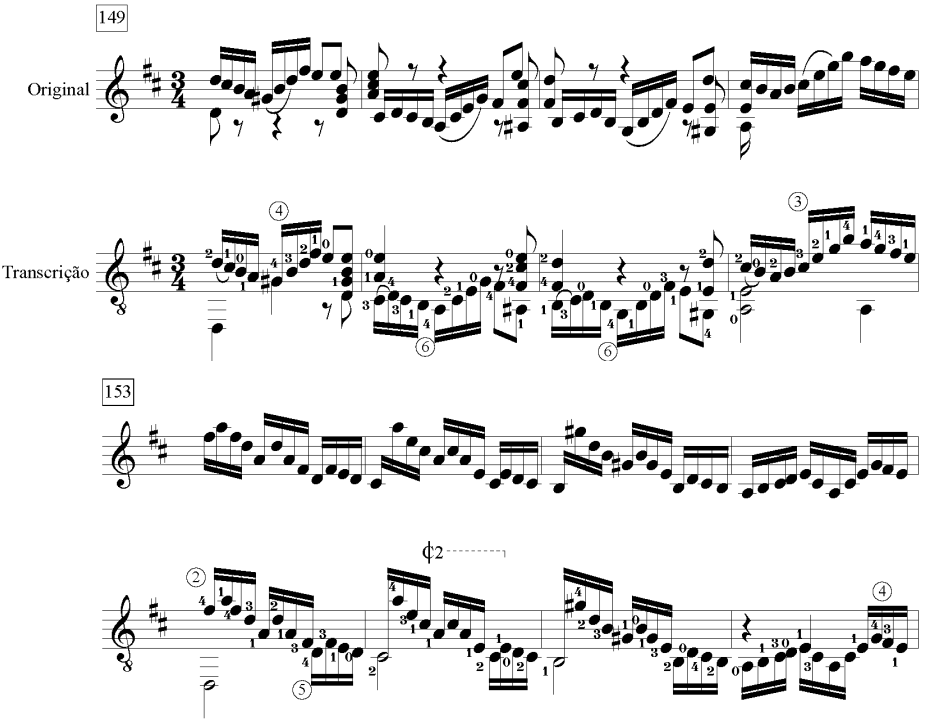
Ex. 6: *Ciaccona* (c. 41-46) – Melodia polifônica – Independência das diferentes vozes da obra.

No violão, uma polifonia implícita pode ser frisada através de uma digitação que permita a independência das diferentes vozes da obra, independência esta que é obtida pela

disposição das vozes em cordas diferentes e pela consequente possibilidade de sustentação. Observemos no gráfico acima como se dá a polifonia obtida através da digitação.

Arpejos

Outra forma que Bach encontrou para obter polifonia em uma escrita monofônica foi a distribuição intercalada de melodia e acompanhamento. Este recurso permite prolongar a duração das notas de uma melodia para obter um preenchimento harmônico.



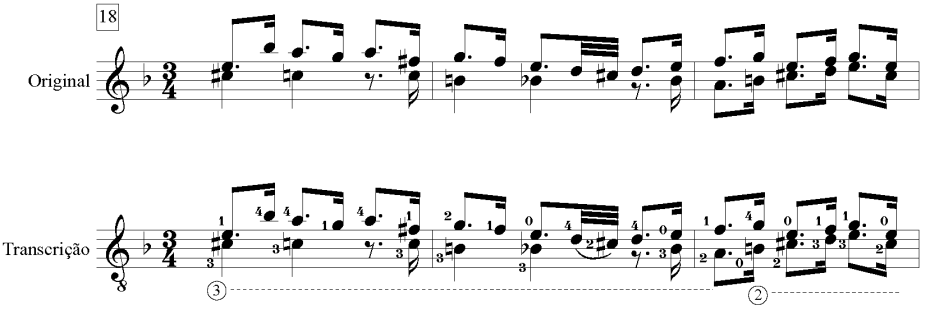
Ex. 7: *Ciaccona* (c. 149-156) – Arpejos – Disposição harmônica da digitação.

A disposição harmônica (graus disjuntos) de notas que intercalam uma melodia (graus conjuntos) pode ajudar na polifonia da obra, através de sua distribuição em cordas diferentes. Na presente transcrição, os arpejos são digitados dessa forma, exceto por

poucos momentos, quando há inviabilidade técnica. Observemos acima o compasso 149. A nota sol# do segundo tempo é digitada na quarta corda para possibilitar uma posição fixa de mão esquerda que permite a realização do arpejo sem que hajam notas interrompidas. Desta forma, a textura melódica do primeiro tempo contrasta com a textura harmônica do segundo. O mesmo ocorre nos compassos seguintes.

Homogeneidade tímbrica

Em determinados trechos na *Ciaccona* é recomendável a realização de uma melodia em uma só corda, percorrendo-a pelo braço do instrumento. Trata-se de frases extensas, com notas longas, onde uma simples mudança de corda pode comprometer a unidade tímbrica. Segundo Wolff, "digitar uma melodia em uma única corda é um recurso bastante utilizado para obter uma homogeneidade tímbrica. Tal recurso geralmente resulta em diversos traslados de mão esquerda, devendo portanto ser reservado para passagens relativamente lentas nas quais as mudanças de posição não afetam a fluência da execução". (WOLFF, 2001)



Ex. 8: *Ciaccona* (c. 18-20) – Homogeneidade tímbrica.

Observemos no Exemplo 8 que as notas com haste para baixo são digitadas na terceira corda, à exceção do compasso 20 onde isto se torna desaconselhável.[14] Essa decisão permite não só que elas tenham um mesmo peso e timbre, como também auxilia

[14] Por outro lado, neste compasso é estabelecido um novo padrão na segunda corda.

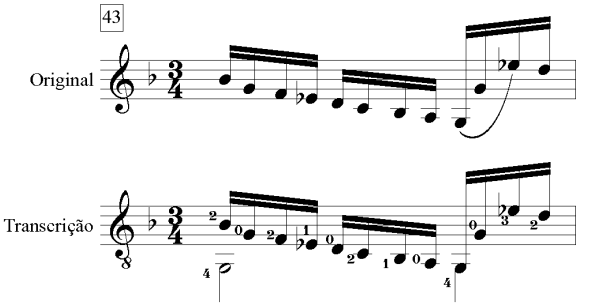
no comportamento de mão direita, que pode atribuir ao polegar a tarefa de tanger as notas da terceira corda e destinar aos dedos indicador, médio e anular a precisão necessária para executar as figuras curtas.

Exceções

Durante a análise da *Ciaccona*, verificou-se a impossibilidade técnica de se cumprir alguns critérios estabelecidos em cada caso. Houve também decisões deliberadas a respeito da não realização de casos possíveis. Chamemos de exceções os critérios não cumpridos.

Exceção nas melodias polifônicas

No compasso 43, seguindo o critério da melodia polifônica, a primeira nota, si♭, deveria ser sustentada durante a execução da escala de sol menor, porém isso requereria que o baixo na nota sol fosse abafado. Optamos por manter o baixo soando, fazendo apenas um *tenuto* na nota si♭. Dessa forma, preserva-se a sensação de *legato* do trecho.



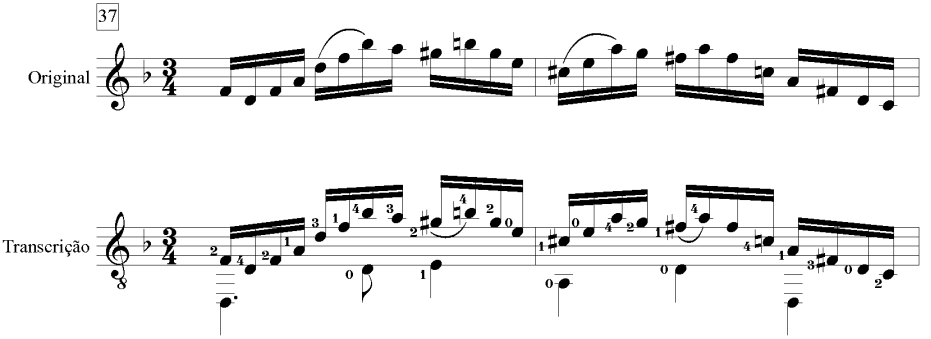
Ex. 9: *Ciaccona* (c. 43) – Exceções – Melodia polifônica não sustentada em função do baixo.

Uma forma de sustentar tanto a nota si♭ quanto o baixo em sol, seria fazer uma pestana na terceira casa, porém isto exigiria que as notas fá e mi♭ fossem tocadas em cordas diferentes, produzindo uma dissonância indesejada.

Exceção nos arpejos

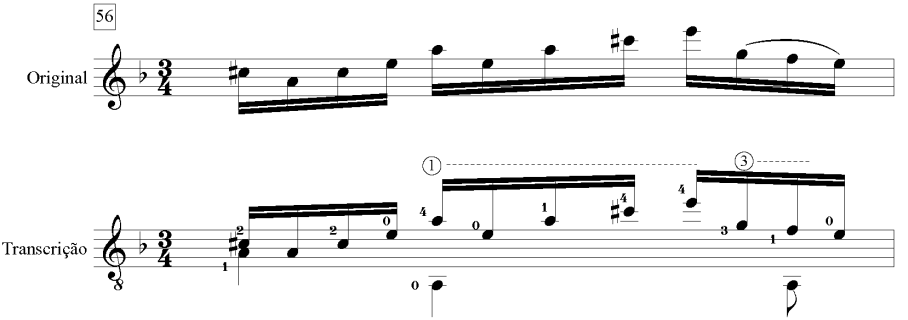
Nos compassos 37 e 38, os graus disjuntos do terceiro tempo do primeiro

compasso e do segundo tempo do compasso seguinte foram ligados, por representarem mais que um arpejo, um "gesto retórico expressivo", como define Koonce (2005). Observemos que não se tratam somente de passagens harmônicas. Há uma relação sequencial entre o segundo e terceiro tempos do compasso 37 e o primeiro e segundo tempos do compasso 38, preservada através dos ligados.

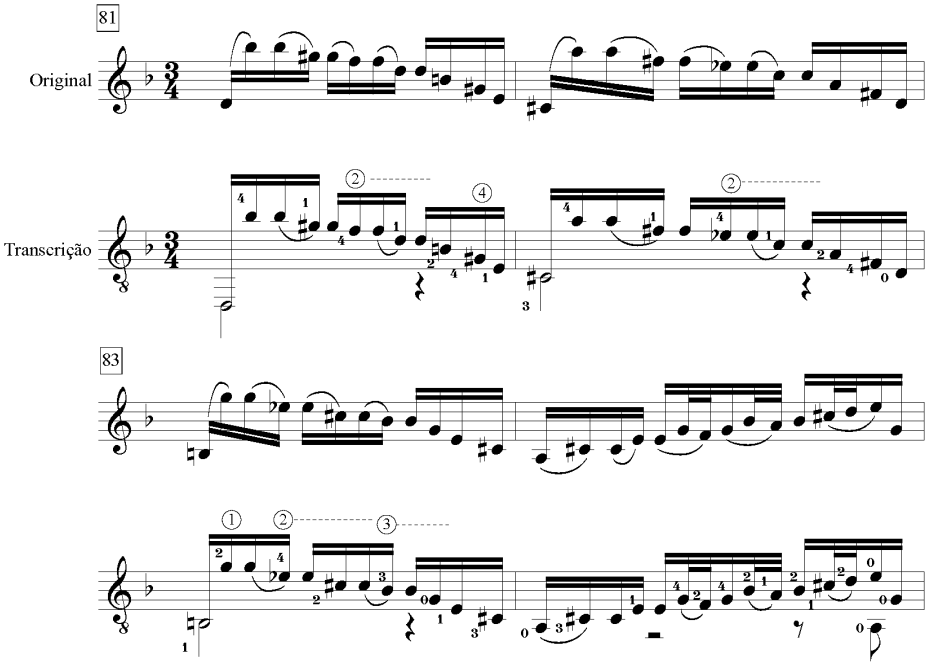


Ex. 10: *Ciaccona* (c. 37-38) – Exceções – Graus disjuntos ligados na mesma corda.

No compasso 56, a decisão de tocar a continuação do arpejo na primeira corda deve-se à expressividade gestual das notas percorridas pelo braço do violão, aliada ao caráter de final de seção. Neste caso, foi ignorado o critério de tocar graus disjuntos em cordas diferentes.



Ex. 11: *Ciaccona* (c. 56) – Exceções – Graus disjuntos tocados na mesma corda.

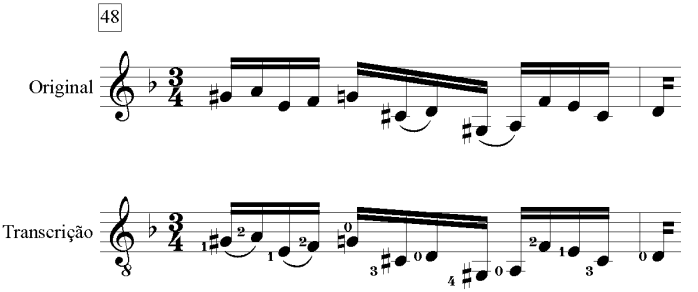


Ex. 12: *Ciaccona* (c.81-84) – Exceções – Graus disjuntos ligados na mesma corda.

No Exemplo 12, foram ligadas as duas últimas notas do primeiro e segundo tempos de cada compasso e as duas primeiras notas do compasso 84, além das notas curtas, já estabelecidas anteriormente no caso motivos. Segundo o critério do caso arpejos, as notas em graus disjuntos devem ser dispostas em cordas diferentes. Porém, nestes compassos, assim como no Exemplo 11, esta divisão tornaria o trecho inexpressivo, pois há saltos melódicos que simbolizam um gesto retórico, e não a entrada de uma nova voz. Este é um trecho onde o próprio Bach incluiu ligaduras em pares de notas, diferentemente do que fez no resto da obra. Isto nos dá subsídio para tratá-lo motivicamente. Mas, ainda assim, observemos o último grupo de semicolcheias dos c. 81 a 83: estão dispostos corretamente, conforme o caso arpejos. É importante lembrar que nem sempre é possível conciliar todos os critérios estabelecidos para se digitar uma obra. Neste caso, opta-se por aquele que representar maior relevância para o trecho musical.

Exceção na homogeneidade tímbrica

No exemplo abaixo, por se tratar de um final de frase em apojaturas, foi usada a *campanella*, na intenção de se obter um *efeito*. Neste trecho ela tem função ornamental.



Ex. 13: *Ciaccona* (48-49) – Exceções – Campanella.

Conclusões

Classificamos os elementos elegidos como principais na obra, com base em referenciais teóricos, buscando uma sistematização no processo de digitá-la. Os elementos foram os "motivos", aos quais atribuímos uma digitação que estabelecesse padrão e conexão entre eles; a "melodia polifônica", evidenciando, através da digitação, a polifonia implícita presente em toda a obra; os "arpejos", os quais distribuímos no máximo possível em cordas adjacentes, possibilitando assim uma maior sensação harmônica pelas notas sustentadas; e por fim a "homogeneidade tímbrica", que se refere aos casos onde foi recomendável a realização de determinadas frases ou trechos em uma mesma corda, para não haver diferença de timbre entre suas notas. Os elementos cujos critérios não foram cumpridos receberam o nome de "exceções" e foram justificados. Estas exceções partem do pressuposto de que não há apenas uma forma de se conceber uma digitação, e tampouco uma só maneira de "ver" a música.

Ao analisar as digitações usadas em transcrições anteriores e compará-las às desta pesquisa, concluímos que se pode ter autonomia para contestar uma digitação grafada, pois ela reflete nada mais que as decisões de um editor, sejam musicais ou técnicas. A partir disto, podemos deduzir que as digitações se alteram conforme as nossas próprias decisões. A eficácia desta atitude, porém, não depende de uma autonomia onde se desconsidera arbitrariamente as informações contidas na digitação grafada, pois esta deve, antes de tudo,

ser uma atitude reflexiva, onde se busque entender a natureza daquela digitação, e a partir disso encontrar novas possibilidades. Fernandez diz que:

> Nem sempre será possível escolher [uma digitação] de forma inequívoca, mas o próprio exercício de tentar tem um grande valor didático, e nos fará perceber até que ponto uma digitação pode determinar uma interpretação com mais riqueza e exatidão do que vários milhares de palavras. Estou firmemente convencido de que estas digitações são aperfeiçoáveis, e que esta melhoria pode ser feita por cada leitor, pelo menos do seu próprio ponto de vista. E, basicamente, para cada um de nós não pode haver outro ponto de vista além do próprio. (FERNANDEZ, 2000: 50) [15]

Por outro lado, sendo o intérprete o seu próprio editor, e à medida que este constata uma digitação bem sucedida, é possível, a partir dessa experiência, estabelecer preceitos que delimitam as possibilidades a outros intérpretes, excluindo aquelas que representam nada mais que especulações. Isto, no entanto, não caracteriza um padrão, apenas evidencia um possível caminho. Segundo Koonce:

> Dentro de qualquer peça musical existem muitas possibilidades de digitação, e raramente dois executantes concordam plenamente sobre quais as melhores a utilizar. Isso ocorre porque a interpretação e a execução da música são amplamente subjetivas, formuladas em parte pelas diferentes preferências estéticas e ligadas por capacidades físicas individuais. No entanto, é possível identificar determinados tipos de digitações e movimentos que ajudam a alcançar resultados musicais específicos. Bons instrumentistas são conscientes das suas opções e escolhem as que melhor se acomodam às suas habilidades e interpretações. (KOONCE, 1997) [16]

---

[15] No siempre será posible elegir inequívocamente, pero el mismo ejercicio de intentarlo tiene un enorme valor didáctico, y nos hará darnos cuenta hasta qué punto una digitación puede determinar una interpretación con más riqueza y exactitud que varios miles de palabras. Además, estoy firmemente convencido de que estas digitaciones son mejorables, y de que esa mejora puede ser realizada por cada lector, al menos desde su propio punto de vista. Y en el fondo, para cada uno de nosotros no puede haber otro punto de vista que el propio.

[16] Within any given piece of music there are many fingering possibilities, and seldom do any two players completely agree on all the best ones to use. This is because the interpretation and performance of music is largely subjective, formulated in part by individual aesthetic preferences and bound by individual physical capabilities. Nevertheless, it is possible to identify specific types of fingerings and movements that help achieve specific musical results. Good

Logo, a digitação está ligada às decisões interpretativas. A partir do momento em que se opta por um determinado tipo de sonoridade, por uma articulação específica, por um tratamento pré-estabelecido dos elementos musicais, o processo de digitação se torna, aliado a outras decisões, um fator determinante no resultado final da preparação de uma obra. Deste modo, independente de qual seja o resultado musical almejado, haverá uma interferência da digitação.

No presente estudo, considerando os critérios cumpridos em cada caso e as exceções, podemos concluir que se deve buscar não um modelo restrito de digitação, mas sim, um que permita abarcar o maior número possível de fatores, desde as nossas condições técnicas e mecânicas até a mais convicta decisão interpretativa.

A digitação deve ser o resultado de uma decisão que está acima do propósito técnico do instrumento, de modo a aliar — e não confrontar — técnica e música.

Referências

BACH, Johann Sebastian. *Works for violin: The complete Sonatas and Partitas for unaccompanied violin.* New York: Dover, 1978.

BACH, Johann Sebastian. *Chaconne aus der Partita II d-Moll für Violine solo BWV1004, für Gitarre*, Transcrição para violão de Andrés Segovia. Mainz: Schott, 1934.

_____. *Partita II BWV 1004*. Transcrição para violão de Kazuhito Yamashita. [s.l.]: K. Yamashita Edition, [s.d.].

_____. *Six Unaccompanied Cello Suites Arranged for Guitar*. Transcrição para violão de Stanley Yates. Pacific MO: Mel Bay, 1998.

_____. *Works for violin: The complete Sonatas and Partitas for unaccompanied violin.* New York: Dover, 1978.

CARLEVARO, Abel. *Escuela de la guitarra*: exposición de la teoria instrumental. Buenos Aires. Barry editorial, 1979.

players are aware of their options and they choose the types which best accommodate their abilities and desired interpretations.

_____. *Guitar Masterclass:* Volume IV. J.S. Bach - Chaconne BWV 1004. Chanterelle Verlag, 1989.

DART, Thurston. *Interpretação da Música*. Hutchinson and Co. Ltd. 1960. 2° ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DONINGTON, Robert. *The Interpretation of Early Music*. London: Faber and Faber, 1963.

FERNANDEZ, Eduardo. *Essays on J. S. Bach's Works for lute*. Ediciones Art-Montevideo, Uruguay, 2003.

_____. *Técnica, mecanismo y aprendizaje*: Una investigación sobre cómo llegar a ser guitarrista. Ediciones Art-Montevideo - Uruguay, 2000.

FRAGA, Orlando. *Progressão linear*: uma breve introdução à Teoria de Schenker. Orlando Fraga – Edição do autor, 2009.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos Sons*: caminhos para uma nova compreensão musical. Salzburg: Residenz Verlag, 1984. trad. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

KOONCE, Frank. *Articulation, Texture and Voicing*. 2005 – Disponível em www.frankkoonce.com/publications.php#my_anchor Acesso em 15 de fevereiro de 2010.

_____. *Left hand movement*: a bag full of tricks. Part I. 1997 – Disponível em www.frankkoonce.com/publications.php#my_anchor Acesso em 15 de fevereiro de 2010.

RETI, Rudolph. *The thematic process in music*. Londres: Faber, 1951.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Edição concisa – Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1994.

WILLIAMS, Peter F. *The Organ Music of J. S. Bach*. 1980. 2° Ed. Cambridge University, 2003.

WOLFF. Daniel. *Como digitar uma obra para violão.* Violão Intercâmbio, n° 46, Abril, p. 15 – 17. 2001. Disponível em http://www.danielwolff.com.br/artigos.htm Acesso em 03 de junho de 2009.

YATES, Stanley. *Bach's unaccompanied string music*: A new (old) approach to stylistic and Idiomatic transcription for the guitar. 1998 – Disponível em www.stanleyyates.com/articles/bacharr/intro.html Acesso em 15 de maio de 2008.

Alisson Alípio é Doutorando e Mestre em Música (violão) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (bolsas CAPES/REUNI). Foi professor colaborador de violão no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e aguarda nomeação para o cargo de Professor Assistente da cadeira de violão da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP).

Daniel Wolff, violonista, compositor e arranjador, é professor do Departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS. É Doutor e Mestre em Música (violão) pela Manhattan School of Music de Nova Iorque (bolsas CNPq e Capes), e Bacharel em Música (violão) pela Escuela Universitária de Música de Montevidéu. Foi Professor Visitante da Universität der Künste (Berlim) durante estágio pós-doutoral (bolsa Capes). Para maiores informações, visite: www.danielwolff.com

As Sociedades Musicais Francesas do início do século XX: ideal nacionalista ou independência artística?

Danieli Verônica Longo Benedetti (USP, UNICSUL, FAPESP)

Resumo: Fundamentado em material coletado na Biblioteca Nacional da França, o presente artigo faz um breve relato sobre a criação das Sociedades Musicais Francesas no início do século XX e uma reflexão sobre suas ideologias e consequências. Responsáveis por ditar o rumo da vida musical francesa durante um período significativo da história, estes agrupamentos fomentariam um debate que se revelaria fundamental na formação de um novo pensar musical.

Palavras-chave: música francesa; sociedades musicais; nacionalismo.

Abstract: Based on material collected at the *Bibliothèque Nationale de France*, this article recounts briefly the creation of Musical Societies in France during the early twentieth century, reflecting on their ideologies and consequences. Setting the course of French musical life during a significant period of history, these groups would stimulate a debate that would be proven crucial in the formation of a new musical thinking.

Keywords: French music; music societies; nationalism.

BENEDETTI, Danieli Verônica Longo. As Sociedades Musicais Francesas do início do século XX: ideal nacionalista ou independência artística? *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 102-112, dez. 2010.

O surgimento de sociedades musicais movimentou todo o meio musical francês do final do século XIX até a segunda década do século XX e constituiu um importante aparelho ideológico dentro do movimento nacionalista iniciado com a derrota francesa na Guerra Franco-Prussiana de 1871. A partir de então, devido às perdas humanas e territoriais, os franceses passaram a cultivar um forte sentimento de vingança em relação aos países inimigos, e os movimentos Revanchista e Nacionalista influenciariam toda uma geração até a declaração da Primeira Grande Guerra em 1914.

Foi em busca de uma música dotada de um caráter autenticamente nacional que, em 25 de fevereiro de 1871, em meio a um conflito que despertaria uma nova consciência e determinação à nação francesa, um grupo de músicos – entre os quais César Franck, Camille Saint-Saëns, Romain Bussine e Gabriel Fauré – fundou a *Societé Nationale de Musique*. Com a inscrição "*Ars Gallica*" no interior de seu brasão, o objetivo principal desta sociedade musical seria o de apoiar os compositores franceses e encorajar o despertar de um pensamento musical independente, sobretudo liberto de todo tipo de influência vinda da tradição germânica.

A *Societé Nationale de Musique* era administrada por um comitê, responsável, entre outras funções, pela organização de temporadas anuais de concertos. As atividades dirigiam-se a um público restrito formado por amadores, músicos e compositores, na maioria membros da sociedade.

Para a seleção das obras apresentadas, os compositores eram convidados a submeter algumas de suas obras, que seriam analisadas e avaliadas pelo comitê de leitura. Assim, em 17 de novembro de 1871 acontecia o primeiro concerto, no qual foram apresentadas obras de César Franck, Théodore Dubois, Aléxis de Castillon, Jules Massenet e Saint Saëns, todos membros da sociedade. Conhecida somente entre os compositores, em seus primeiros anos de funcionamento, a *Societé Nationale de Musique* teve dificuldades para ser reconhecida pelo público e pela imprensa e, durante sua primeira década de existência, o público seria formado essencialmente por seus membros e convidados.

Em 1873 o maestro Eduard Colonne funda os concertos da associação artística, chamados de *Concerts Colonne*, dirigindo e dando a oportunidade aos jovens compositores de apresentarem suas obras sinfônicas. Vários compositores, membros e músicos, ofereciam gratuitamente seus serviços de intérpretes à *Societé Nationale de Musique,* que conseguia se manter pela causa.

Assim, preocupado com o futuro da *Societé National*, em 27 de novembro de 1880 Camille Saint Saëns escreve um longo artigo publicado pelo jornal *Le Voltaire*. Transcrevo e traduzo algumas passagens do artigo intitulado "La Societé Nationale de Musique":

Não faz muito tempo, quinze anos talvez, um compositor francês que tivesse a audácia de se aventurar sobre o terreno da música instrumental não tinha outro meio de fazer executar suas obras a não ser realizando ele mesmo um concerto, convidando seus amigos e a crítica. Quanto ao público, ao verdadeiro público, não adiantava sonhar; o nome de um compositor francês e vivo, impresso sobre um cartaz tinha a propriedade de colocar todos em fuga.

As sociedades de música de câmara admitiam em seus programas somente os nomes resplandecentes de Beethoven, Mozart, Haydn e Mendelssohn, algumas vezes Schumann para fazer prova de audácia.

[...] Foi então que dois músicos, fortemente apaixonados pela música clássica e sem sombra de dúvida pelas escolas estrangeiras, mas antes de tudo francesa, viram o perigo, uniram-se em seus temores, e procuraram um meio de remediar o mal. Um desses músicos era o Sr. Romain Bussine, hoje professor de canto no Conservatório; o outro, o autor deste artigo.

[...] Durante a idealização de nossos projetos é declarada a guerra. Longe de nos abater, ela nos demonstra ainda mais a necessidade de trabalhar pela nossa obra, e, no dia 25 de fevereiro de 1871, a *Societé Nationale* foi fundada.

No dia 17 de novembro do mesmo ano, aconteceu a primeira audição nos salões da *Maison Pleyel, Rue de Richelieu*, graciosamente colocada à disposição pelo Sr. Wolff. Esta primeira audição teve um grande sucesso, as adesões à sociedade vieram em multidão, e as audições sucederam-se rapidamente, composta exclusivamente por obras dos membros da sociedade. No meio da temporada, o comitê teve a ideia de dar uma sessão extraordinária com as obras que tinham obtido maior sucesso nas audições precedentes, e convidar os notáveis do mundo musical.

O efeito desta sessão foi prodigioso. O ilustre auditório não escondia a surpresa. Podíamos então realizar um programa interessante com novas composições, assinadas com nomes franceses!

[...] Portanto a *Societé Nationale* tem um grande problema; ela não é rica, e a modicidade de seus recursos não lhe permite manifestações brilhantes e dispendiosas. Sobre três audições com orquestra, que realiza cada ano, duas são devidas à generosidade das *Maisons Pleyel* e *Érard*. Somente duas vezes, em 1872 e em 1875, o Ministério das Belas-Artes concedeu uma pequena subvenção.

[...] E portanto, a medida que a escola francesa se desenvolve, torna-se cada vez mais útil que seus membros tenham a disposição os meios para fazer escutar suas obras [...] É um novo objetivo a ser atingido pela *Societé Nationale*. Ela atingirá e tomará uma grande extensão, ou então ela morrerá, sem ter atingido o objetivo que se propôs inicialmente. Porém, aconteça o que acontecer, ela poderá dizer que não foi inútil, e que trabalhou com frutos, na medida de suas possibilidades, pelo desenvolvimento da Escola Francesa.

Camille Saint-Saëns

Restritos apenas à apresentação de compositores franceses na programação de seus concertos, a partir de 1880, devido às várias repetições de obras e de compositores já selecionados pelo comitê de leitura, abrir-se-ia um debate sobre a introdução de obras de compositores estrangeiros nos programas da *Societé Nationale de Musique*. Porém, somente em novembro de 1886 a medida seria adotada. Apresentado à assembleia pelo compositor Vincent d´Indy, o projeto previa incluir obras estrangeiras assim como obras de compositores franceses, já falecidos ou não, que não fizessem parte da *Societé*. Esta importante modificação do objetivo da sociedade faz com que dois membros fundadores, radicalmente contra a proposta, deixassem a sociedade, Romain Bussine e Camille Saint Saëns. A presidência seria então ocupada por César Franck, enquanto Vincent d´Indy e Ernest Chausson ocupariam os cargos de secretários. Com essa modificação, as obras dos compositores amadores seriam substituídas por obras de compositores estrangeiros como Rimsky-Korsakov, Isaac Albéniz, Johannes Brahms, Edvard Grieg e ainda os ancestrais franceses esquecidos durante o século XVIII Jean-Philippe Rameau e François Couperin.

A chegada de novos membros – entre os quais Claude Debussy, Florent Schmitt e Maurice Ravel – seria decisiva para uma nova fase dentro da Instituição. Porém a chegada destes jovens compositores evidenciaria uma distância considerável no entendimento musical, entre o novo grupo de membros ativos e os membros mais antigos que asseguravam o funcionamento da Sociedade.

Outro acontecimento relevante foi a fundação, em 1894, da *Schola Cantorum*, pelo então presidente da *Societé National de Musique,* Vincent d´Indy, Charles Bordes e o organista Alexandre Guilmant. Alimentada pelo ideal do mestre César Franck, na busca de uma expressão autenticamente nacional, esta escola colocar-se-ia como rival do Conservatório, instituição responsável pela formação da maioria dos compositores membros da *Societé National,* porém estimado "prosaicamente republicano" (MARNAT, 1986: 110).

O objetivo inicial da recém fundada instituição era o ensino da música antiga religiosa e a volta da tradição gregoriana de execução do cantochão. A *Schola Cantorum* teve o mérito de redescobrir a música antiga e os mestres franceses do século XVIII, que teriam marcado a História da Música com uma escola nacional e que seriam esquecidos durante o século XIX, dominado por compositores alemães. Assim, por meio de uma pedagogia extremamente metódica, tendo como base os preceitos tirados das obras do mestre César Franck, a *Schola Cantorum* atrairia futuros nomes da música como Isaac Albéniz, Paul Dukas e Érik Satie. Durante muitos anos a *Schola* manteve seu império sobre a música francesa, mesmo se algumas críticas fossem feitas em relação à sua metodologia de ensino:

> A *Schola Cantorum* atendia sem dúvida às necessidades de uma época, pois seus alunos afluíram para uma abertura, atirados pela promessa de aprenderem não somente a música religiosa mas também, aos cuidados do Sr. Vincent d´Indy, a composição musical, seguindo a progressão de cada gênero desde a sua origem, explicando os processos através das obras, fundamentando sempre o exemplo ao preceito [...] Eu gostaria de ter aprendido harmonia, mas essa disciplina não é ensinada na Schola. O contraponto deveria ser suficiente, como aos músicos da Idade Média. É ao Sr. Vincent d´Indy, penso eu, que deve ser responsabilizado por este arcaísmo no qual encontramos muitas outras provas em seu Curso de composição hoje publicado [...]. Pela falta de prática de se exercitar em harmonia, todos os músicos saídos da Schola, mesmo os que fizeram um nome, sofrem de um desacerto característico no encadeamento dos acordes e de modulações. (LALOY, 1928: 111)

A *Schola* cria também sua própria casa editora, para o trabalho de edição das obras de seus alunos e das composições aprovadas pelo comitê de leitura da *Societé Nationale de Musique* que também teria suas atividades de concertos organizadas pela *Schola*; logo, as duas instituições trabalhariam juntas tendo em comum os mesmos objetivos.

Numerosas primeiras audições aconteceram sob a égide da *Schola Cantorum* e no concerto inaugural, em 23 de dezembro de 1894, o *Prélude á l´après midi d´um faune* de Claude Debussy teria sua estreia, sob a direção do maestro suíço Gustave Doret.

Esta aliança entre as duas Instituições teria como consequência natural uma presença cada vez mais marcante de professores e alunos da *Schola* como integrantes e ativos dentro da *Societé Nationale*, e consequentemente a um favorecimento de seus alunos, por parte do comitê de organização, nos concertos realizados. Tal fato levaria ainda a uma modificação em relação às tendências estéticas que prevaleciam até então.

Dessa forma, de sua fundação até o ano de 1909, a *Societé Nationale* foi a principal sociedade parisiense a defender a criação musical francesa. O descontentamento de uma nova geração de compositores, entre os quais Maurice Ravel, Charles Koechlin e Florent Schmitt, em relação ao número crescente, dentro da *Societé*, de membros e de obras apresentadas pelos alunos da *Schola Cantorum* seria responsável pela ação de um novo agrupamento capaz de questionar e perturbar tal hegemonia. Após serem recusadas, pelo comitê da *Societé Nationale*, várias obras de Ravel e de dois de seus alunos, Maurice Delage e Vaughan Williams, o compositor deixa a *Societé Nationale* e funda uma nova sociedade dita independente, na qual o principal objetivo seria divulgar uma música contemporânea livre de qualquer imposição quanto aos gêneros e estilos das obras produzidas e apresentadas pela

sociedade rival.

Idealizada e liderada por Maurice Ravel a presidência da *Societé Musicale Indépendente* seria estrategicamente confiada a Gabriel Fauré, na época professor de composição do Conservatório e, juntamente com seus discípulos, Charles Koechlin, Louis Aubert, Roger Ducasse, Emile Vuillermoz e dos críticos defensores de Maurice Ravel, Louis Laloy e Jean Marnold, lutariam por uma maior abertura de espírito e para que a música francesa refletisse as tendências de uma época e pudesse igualmente conhecer as tendências musicais vindas de outras culturas.

O concerto inaugural acontece somente no ano seguinte, 20 de abril de 1910, na *Salle Gaveau,* e propõe criações de Maurice Delage, Roger Ducasse, Claude Debussy,[1] do próprio Maurice Ravel e ainda do húngaro Zoltan Kodály, comprovando assim os ideais da nova Sociedade.

O sucesso e a repercussão causados pela nova sociedade, aliado às dificuldades financeiras enfrentadas durante os anos da Primeira Grande Guerra, seriam responsáveis pela ideia de uma possível fusão entre a *Societé Nationale de Musique* e a *Societé Musicale Indépendente,* discutida em um encontro entre os representantes das duas sociedades no dia 17 de dezembro de 1917. A iniciativa partiria do compositor Gabriel Fauré, que nesse momento encontrava-se na presidência das duas sociedades. Porém Nacionais e Independentes discordam. Vincent d´Indy, nome de peso dentro da *Societé Nationale,* em uma carta ao amigo Auguste Sérieux, em 18 de dezembro de 1917, expõe as razões desse fracasso:

> ... Não deu certo, Ravel, Koechlin, Grovlez, Casadesus e Cie recusaram, em nome de sua "Estética"??? ... que não pode ser a mesma que a nossa – Eu confesso que isso me pareceu tão engraçado que estou rindo até agora ... Somente o pobre Fauré está triste e gostaria de se sair bem desta situação SMI. Eu me diverti. (ORENSTEIN, 1989: 530)

Este fracasso, que aos olhos da *Societé Musicale Indépendente* não tinha nada de cômico, inspira o artigo intitulado "Esthetique?",[2] publicado pelo *Le Courrier Musical* de 15 de

[1] Ravel ao piano foi o responsável pela primeira audição de *D´un cahiers d´exquisses*, peça de Debussy composta em 1903 e até então desconhecida.

[2] *Courrier Musical*, 15 fev. 1917, p. 79-80.

fevereiro de 1917, no qual Charles Koechlin responde publicamente as censuras de Vincent d´Indy em artigo intitulado "Esthetique"[3] publicado pela mesma revista em número anterior datado de 15 de janeiro de 1917. Segue trecho do artigo "Esthetique?":

> ... Com o Sr. D´Indy, com Giacomo Rossini, eu repetiria então: "Existem somente dois tipos de música: a boa e a ruim".
>
> ... E esta conclusão me leva às palavras pronunciadas durante esta sessão histórica que reuniu os membros dos comitês da *Societé Nationale* e da SMI [*Societé Musicale Indépendente*]. Eu havia insistido sobre isso: de uma parte e da outra, nós não temos os mesmos gostos. O que não foi nenhuma descoberta: me parece que todo mundo, antes da guerra, já sabia isso. As melhores intenções (que nós temos), e as mais belas teorias, não impediriam os fatos: obras aceitas pela *Nationale* foram recusadas por nosso júri na SMI; e seria muito fácil para mim citar as obras orquestrais (tocadas pela SMI) descartadas pelo comitê da *Nationale* (vocês prefeririam alguns compositores nos quais a musicalidade nos pareceu duvidosa).
>
> O cisma [provavelmente referindo-se aos membros da *Schola Cantorum* que eram os mesmo da *Societé Nationale*] era muito lógico. [...]
>
> *Charles Koechlin*

A sociedade musical francesa assistiria ainda a outra manifestação de índole nacionalista, porém esta bem mais radical. Pouco antes da tentativa de fusão entre as duas sociedades rivais, alguns dos membros da *Societé Nationale*, com o claro objetivo de proteger a música francesa contra a invasão de compositores dos países inimigos, criaria a *Ligue Nationale pour la défense de la Musique Française*. Liderada por Vincent d´Indy, ao lado do antigo diretor do conservatório Théodore Dubois, Camile Saint Saëns, Gustave Charpentier, Xavier Leroux e Charles Lecocq idealizaram a notícia e o estatuto de adesão que seria documentado e enviado a toda comunidade musical francesa. Durante estágio de pesquisa na Biblioteca Nacional da França – BNF foi possível acessar esse importante documento, que curiosamente se encontra catalogado junto à correspondência de Maurice Ravel. A notícia e o estatuto de adesão da Liga Nacional foram enviados ao compositor, enquanto servia como soldado em seu projeto patriótico de defender seu país.[4] Em uma

[3] *Courrier Musical*, 15 jan. 1917, p. 25-26.

[4] A reprodução deste documento (*BNF. Mu. L.a. Ravel 188, vol. 89*) encontra-se anexo à Tese de Doutorado *Le Tombeau de Couperin (1914-1917) de Maurice Ravel: obra de uma guerra*, de minha autoria. A integral do documento assim como a resposta do compositor Maurice Ravel

longa carta enviada como resposta a este convite de adesão Ravel explica suas razões pelo fato de recusar sua participação ao movimento em questão:

> [...] Desculpem-me também por não poder aderir ao vosso Estatuto. A leitura atenta desta e de vossa Notícia me obriga a recusar tal adesão.
>
> Bem entendido, eu posso somente louvar vossa "ideia fixa do triunfo da Pátria", que persegue a mim mesmo desde o início das hostilidades. Consequentemente, eu aprovo plenamente a "necessidade de ação" de onde nasceu a Liga Nacional. Esta necessidade de ação me é tão intensa que me fez deixar a vida civil, quando nada me obrigava.
>
> Onde eu não posso vos seguir, é quando vocês questionam que "a função da Arte Musical é econômica e social". Até então eu nunca havia considerado a música nem as outras artes dessa forma.
>
> [...] Não acredito que para a "salvaguarda do nosso patrimônio artístico nacional" seja necessário "proibir a execução pública na França das obras alemãs e austríacas contemporâneas, não tombadas pelo domínio público".
>
> "Se não é questão de repudiar, para nós e para as jovens gerações, o clássico que constitui um dos monumentos imortais da humanidade", deve ser ainda menos questão "de afastar de nosso território, por muito tempo", as obras interessantes, chamadas talvez a constituir em seu tempo monumentos, e aos quais, aguardando, poderíamos tirar um ensinamento útil.
>
> Seria até mesmo perigoso para os compositores franceses ignorar sistematicamente as produções de nossos camaradas estrangeiros e de formar assim uma espécie de companhia nacional: nossa arte musical, tão rica na época atual, não tardaria a degenerar, a se fechar em fórmulas banais.
>
> Pouco me importa que o Sr. Schönberg, por exemplo, seja de nacionalidade austríaca. Ele não deixa de ser um músico de grande valor, cujas pesquisas plenas de interesse tiveram uma feliz influência sobre alguns compositores aliados, e mesmo entre nós. Estou encantado que os senhores Bartók, Kodály e discípulos sejam húngaros e o manifestem em suas obras com tanto gosto.
>
> [...] Por outro lado, não acredito que seja necessário fazer predominar na França e de propagar no estrangeiro toda música francesa, qual que seja o seu valor.

---

foram traduzidos e fazem parte do corpo do trabalho em questão. Na Fig. 1 a primeira da página do Estatuto da *Ligue Nationale pour la défense de la Musique Française.*

> Vejam, Senhores, que sobre vários pontos minha opinião é assaz diferente da vossa, para que eu possa me permitir a honra de figurar entre vós.
>
> Espero todavia continuar a "fazer ato de Francês" e "contar entre os que serão lembrados".
>
> Queiram acreditar, Senhores, a expressão de meus distintos sentimentos.
>
> Maurice Ravel (ORENSTEIN, 1989: 156)

Dessa forma, com a criação da *Ligue Nationale pour la défense de la Musique Française,* uma luta seria travada na França da ante guerra pela independência artística e esta viria degenerar, durante a guerra, em estreito chauvinismo. O movimento proíbe assim as representações de obras de compositores contemporâneos ou recentes, pertencentes aos países inimigos. Este chauvinismo militante atacaria até mesmo compositores como Beethoven e Wagner. Todas as edições alemãs são retiradas do mercado e o editor Jacques Durand, com a colaboração de Camille Saint-Saëns, Paul Dukas, Louis Diémer, Gabriel Fauré, Claude Debussy e Maurice Ravel inicia um trabalho de revisão dessas partituras, para que não houvesse nenhum material de edição germânica em uso na França.

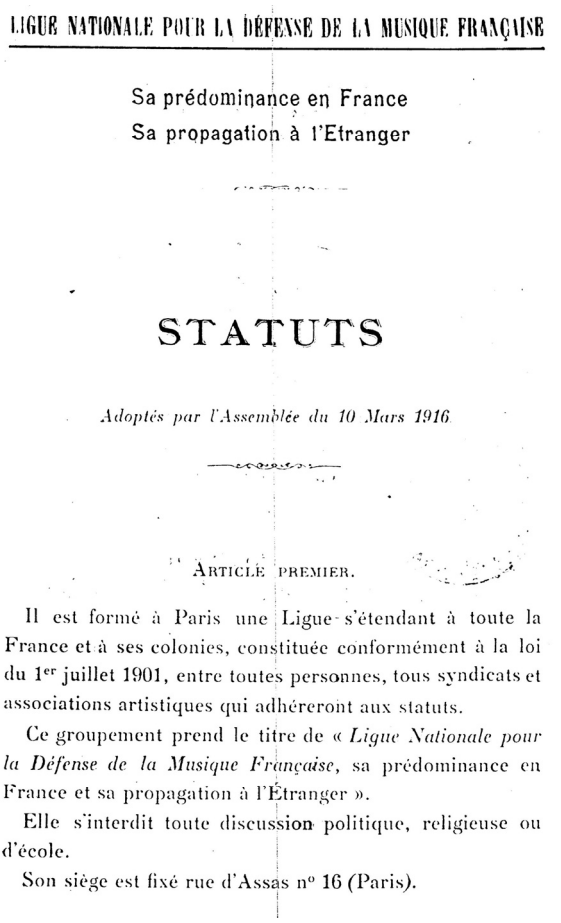
Porém, apesar de seus numerosos partidários, a Liga Nacional pela Defesa da Música Francesa fracassa em seus objetivos e, a partir da primeira temporada de concertos, após a guerra, a música de Wagner e Beethoven voltaria a ser apresentada em território francês.

Considerações finais

Com a derrota francesa na Guerra Franco-Prussiana em 1871, toda uma nação seria tomada pelo sentimento da revanche e o nacionalismo moveria cada cidadão francês até a declaração da Primeira Guerra Mundial.

Apesar das divergências ideológicas entre algumas das sociedades abordadas, a criação destas sociedades musicais seria uma das formas encontradas pelos músicos da geração revanchista de se fortalecer para lutar pela valorização e pela criação de uma música dotada de uma identidade nacional, uma vez que o século XIX seria dominado por compositores do país inimigo. Dessa forma, logo após o conflito e no decorrer dos anos que precederam a Primeira Grande Guerra, seriam criadas a *Societé Nationale de Musique - SNM, Schola Cantorum, Societé Musicale Indépendente - SMI* e a *Ligue Nationale pour la défense de la Musique française.*

Esses agrupamentos seriam responsáveis pela criação de importantes obras musicais e por revelarem jovens compositores, entre eles Florent Schmitt, Charles Koechlin, Claude Debussy, Maurice Ravel e Nadia Boulanger. Seriam também responsáveis por deixarem impressas as marcas de um determinado período da História da Música em parte significativa da literatura musical e envolvendo o mundo da música em um debate que se revelaria fundamental para o início de um novo pensar musical.



LIGUE NATIONALE POUR LA DÉFENSE DE LA MUSIQUE FRANÇAISE

Sa prédominance en France
Sa propagation à l'Etranger

STATUTS

Adoptés par l'Assemblée du 10 Mars 1916

ARTICLE PREMIER.

Il est formé à Paris une Ligue s'étendant à toute la France et à ses colonies, constituée conformément à la loi du 1er juillet 1901, entre toutes personnes, tous syndicats et associations artistiques qui adhéreront aux statuts.

Ce groupement prend le titre de « *Ligue Nationale pour la Défense de la Musique Française*, sa prédominance en France et sa propagation à l'Étranger ».

Elle s'interdit toute discussion politique, religieuse ou d'école.

Son siège est fixé rue d'Assas nº 16 (Paris).

Fig. 1: Primeira página do Estatuto da *Ligue Nationale pour la défense de la Musique Française.*

Referências

BENEDETTI, Danieli. *Le Tombeau de Couperin (1914-1917) de Maurice Ravel: obra de uma guerra.* São Paulo, 2008. Tese (Doutorado em Música) Departamento de Música – Universidade de São Paulo.

D'INDY, Vincent. Esthetique. *Le Courrier Musical*. Paris: 15 jan. 1917, p. 25-26.

DUCHESNEAU, Michel. *L'Avant Garde Musicale à Paris de 1871 à 1939*. Hayen: MARDAGA, 1997.

KOECHLIN, Charles. Esthetique? *Le Courrier Musical*. Paris: 15 fev. 1917, p. 79-80.

LALOY, Louis. *La musique retrouvé, 1902-1927*. Paris: Plon, 1928.

MARNAT, Marcel. *Maurice Ravel*. Paris: Fayard, 1986.

SAINT-SAENS, Camille. La Societé Nationale de Musique. *Le Voltaire*. Paris, 27 nov. 1880.

ORENSTEIN, Arbie. *Lettres et entretiens – Maurice Ravel*. Paris: Flammarion, 1989.
http://mediatheque.ircam.fr/HOTES/SNM/ITPR21SAENS.html

Danieli Verônica Longo Benedetti é Doutora e Mestre pela ECA/USP. Estudiosa da música francesa do início do século XX, suas pesquisas tratam da influência do contexto histórico nas obras dos compositores Claude Debussy e Maurice Ravel. Bacharel em música, habilitação em instrumento, piano, pela UNESP. Especialista no ensino do piano pela *École Normale de Musique de Paris*, França e em interpretação pianística pelo *Conservatório Nacional de Strasbourg*, França. Professora do curso de música da Universidade Cruzeiro do Sul, atualmente em licença, desenvolve pesquisa de Pós-Doutorado no Departamento de Música da ECA/USP, com apoio da FAPESP sobre a criação, ideologias e consequências das Sociedades Musicais Francesas do início do século XX.
danieli-longo@uol.com.br

Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos

Luís Ricardo Silva Queiroz (UFPB)

Resumo: Este artigo analisa e discute caminhos, fronteiras e diálogos que caracterizam a inter-relação entre as áreas de educação musical e etnomusicologia nos estudos da transmissão musical em culturas de tradição oral. O trabalho abrange questões conceituais das duas áreas, bem como resultados empíricos de pesquisas realizadas na cidade de João Pessoa focalizando a transmissão do conhecimento musical. A metodologia das pesquisas inclui um levantamento bibliográfico nas áreas de educação musical e etnomusicologia e a análise de dados coletados a partir da investigação empírica de manifestações musicais em diferentes contextos urbanos pessoenses. Com base nos estudos realizados e nas reflexões apresentadas ao longo do texto, foi possível concluir que a dinâmica da transmissão dos saberes musicais em culturas de tradição oral é estabelecida a partir de critérios singulares de cada contexto. Todavia, há similaridades significativas entre os diferentes fenômenos estudados, evidenciando aspectos que, de maneira geral, estão presentes em grande parte dos processos e situações de transmissão musical estabelecidos nos universos de culturas de tradição oral.

Palavras-chave: transmissão musical; tradição oral; etnomusicologia; educação musical.

Abstract: This article analyzes and discusses paths, borders and dialogues that characterize the interrelationship between the areas of music education and ethnomusicology in the studies of musical transmission in oral tradition cultures. The article approaches conceptual issues of both areas and empirical findings from researches carried out in the city of João Pessoa, focusing on the transmission of musical knowledge. It includes a survey of studies in the areas of music education and ethnomusicology and analysis of data collected through the empirical investigation of musical manifestations in different urban contexts of João Pessoa. Based on the studies conducted and on the reflections presented throughout the text, it was concluded that the transmission dynamics of musical knowledge in oral tradition cultures is established based on the unique criteria of each context. However, there are significant similarities between the different phenomena studied, highlighting aspects that, in general, are present in most part of the processes and situations of musical transmission set in the universes of oral tradition cultures.

Keywords: musical transmission; oral tradition; ethnomusicology; music education.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010.

A complexidade que permeia a transmissão de saberes culturais, entre os quais os saberes relacionados à música, tem nos levado a buscar alternativas cada vez mais abrangentes para a compreensão desse fenômeno em diferentes áreas do conhecimento. Como campo que se dedica ao estudo do ensino e aprendizagem da música, a educação musical tem estabelecido diálogos e interseções com diferentes áreas do saber humano, a fim de compreender os aspectos fundamentais do seu universo de estudo, tendo como base toda a gama de valores e significados sociais que circundam a música enquanto fenômeno artístico e cultural.

Nessa perspectiva, uma área que tem estado cada vez mais próxima do campo da educação musical é a etnomusicologia, tendo em vista que seu foco de abordagem está relacionado com a dimensão cultural e social que caracteriza as diferentes facetas do fenômeno musical. Assim, essas duas vertentes de estudo da música têm compartilhado metodologias de investigação, concepções e práticas do fenômeno musical, estabelecendo caminhos autônomos, mas relacionados; diminuindo as suas fronteiras, mas preservando suas identidades; e concretizando diálogos que têm enriquecido o campo epistemológico e as ações de educadores musicais, etnomusicólogos e estudiosos da música em geral.

Neste artigo, apresento perspectivas acerca da inter-relação entre a educação musical e a etnomusicologia, refletindo sobre caminhos estabelecidos pelas duas áreas para o estudo e a compreensão de processos, situações e estratégias utilizados para a transmissão de saberes musicais em culturas de tradição oral. O trabalho tem como base uma pesquisa teórica no âmbito das duas áreas, bem como dados empíricos coletados a partir de duas pesquisas realizadas em culturas de tradição oral do município de João Pessoa, Paraíba.

Discussões e pesquisas relacionadas à compreensão de formas utilizadas em diferentes contextos sociais para a transmissão de habilidades, conhecimentos, valores e significados relacionados às praticas musicais já têm uma significativa trajetória nas áreas de educação musical e de etnomusicologia. Se para a educação musical os processos, situações e estratégias de ensinar e aprender constituem a própria natureza de seu campo de estudo, para a etnomusicologia tais aspectos representam uma vertente fundamental da música, sem a qual não é possível um entendimento significativo de uma cultural musical.

O educador musical, para compreender seu campo de estudos e para atuar como professor de música na contemporaneidade, precisa estar atendo à complexidade de questões que permeiam a música artística, social e culturalmente. Consequentemente, deve ser capaz de trilhar e de (re)definir caminhos epistêmicos e

metodológicos (inter)agindo, de forma contextualizada, com a dinâmica que diferentes culturas estabelecem para estruturar, valorar e transmitir seus conhecimentos musicais (QUEIROZ, 2004; 2005).

O etnomusicólogo, ao trabalhar com um determinado tipo (gênero/estilo) de música, vê-se diante da necessidade de compreender de que forma os saberes musicais relacionados ao fenômeno abordado são valorados, selecionados e transmitidos culturalmente. Tal fato está conectado com a perspectiva expressa em uma conhecida frase do etnomusicólogo Bruno Nettl, na qual afirma que "o modo pelo qual uma sociedade ensina sua musica é um fator de grande importância para o entendimento daquela música"[1] (NETTL, 1992: 3).[2] Por tal razão, os etnomusicólogos têm grande interesse no entendimento das formas utilizadas em uma determinada cultura para a transmissão dos conhecimentos e habilidades relacionados à música, haja vista que "uma das coisas que determina o curso da história em uma cultura musical é o método de transmissão"[3] (NETTL, 1997: 8).

Para a análise de processos, situações e contextos de práticas, assimilação e formação musical, considero mais adequado o uso do termo transmissão, ao invés de ensino e aprendizagem. Tal fato está relacionado com uma perspectiva antropológica do conceito de transmissão, entendendo que ensino e aprendizagem são somente dois entre os múltiplos aspectos que fazem com que um determinado conhecimento seja transmitido culturalmente, de forma mais ou menos sistemática. Nesse sentido, a transmissão musical envolve ensino e aprendizagem de música, mas também abrange valores, significados, relevância e aceitação social, bem como uma série de outros parâmetros que caracterizam a seleção, ressignificação e, consequentemente, transmissão de uma cultura musical em um contexto específico. Contexto esse que pode ser uma manifestação da cultural popular, como um Grupo de Cavalo Marinho, mas também uma escola, uma ONG etc.

Com base nessas perspectivas, vimos realizando na cidade de João Pessoa, desde o ano de 2005, pesquisas que têm como objetivo a compreensão de processos, situações e estratégias diversas utilizadas por culturas de tradição oral do

[1] […] the way in which a society teaches its music is a matter of enormous importance for understanding that music [...].

[2] A tradução é minha nesta e nas citações seguintes.

[3] […] one of the things that determines the course of history in a musical culture is the method of transmission.

município para a transmissão dos seus saberes musicais. A partir desses estudos, selecionei, para apresentar e refletir nesse artigo, resultados de duas pesquisas realizadas nesse contexto: a primeira abrangeu práticas musicais urbanas de João Pessoa, contemplando diferentes expressões existentes no município; e a segunda teve como foco o grupo de Cavalo Marinho Infantil do Mestre João do Boi, folguedo popular que narra a história de personagens relacionados a história de um boi. Vale salientar que, devido aos limites deste texto, os trabalhos de pesquisa são apresentados sinteticamente, com o intuito de embasar as perspectivas conceituais discutidas no artigo. Nesse sentido, para um conhecimento mais amplo das pesquisas será necessária a leitura de publicações especificas sobre cada trabalho, conforme as indicações no texto.

As duas pesquisas foram estruturadas e realizadas a partir de concepções e diretrizes metodológicas das áreas de educação musical e etnomusicologia para os estudos da transmissão musical em culturas de tradição oral. Assim, os trabalhos foram alicerçados em abordagens plurais de pesquisa, tendo como suportes estudos bibliográficos nos dois campos, bem como dados coletados a partir da observação participante, nos diferentes contextos pesquisados, e da realização de entrevistas, aplicação de questionários, gravações de áudio, vídeo e fotografias.

Tendo como base as reflexões obtidas a partir da pesquisa bibliográfica e as conclusões estabelecidas acerca das formas de transmitir música nos contextos investigados, dimensiono as discussões para questões mais abrangentes relacionadas à transmissão de saberes musicais em culturas de tradição oral, criando nexos interpretativos entre os resultados obtidos a partir das pesquisas e estudos realizados no âmbito da etnomusicologia e da educação musical.

O estudo da transmissão musical nos campos da educação musical e da etnomusicologia

Considerando as vertentes atuais da educação musical, percebe-se que há, por parte de seus pesquisadores, professores e estudiosos em geral, consciência de que a delimitação da área, enquanto campo de conhecimento e atuação profissional, tem que ser plural. Por essa ótica, a educação musical, enquanto área de conhecimento, abrange o estudo de qualquer processo, situação e/ou contexto em que ocorra transmissão de saberes, habilidades, significados e outras aspectos relacionados ao fenômeno musical, tanto no que se refere aos aspetos sonoros quanto no que concerne a dimensões mais abrangentes da música enquanto

expressão cultural, o que significa lidar com toda a gama de aspectos que caracteriza tal fenômeno, tais como estruturas sonoras, habilidades de execução, correlações performáticas e, consequentemente, processos, situações e estratégias diversas de transmissão de saberes.

Ampliando a definição que no campo da etnomusicologia tem sido empregada para refletir sobre música de maneira geral, o que podemos dizer é que educação musical não é; mas sim, que educação musical são! No sentido de que a singularidade da área é caracterizada pela pluralidade que constitui o seu campo de abrangência.

A literatura atual da educação musical e da etnomusicologia evidencia que há uma conjuntura de elementos no âmbito das práticas musicais que interessam de forma equânime às duas áreas de conhecimentos. Para Campbell (2003):

> *Dentre os tópicos de interesse mútuo entre etnomusicólogos e educadores*, que incluem cultura musical de crianças, a dualidade corpo-mente e dança-música dentro de gêneros, e a cognição musical e como ocorre em vários contextos culturais específicos, *questões de ensino e aprendizagem da música têm ganhado uma considerável atenção de estudiosos de ambos os campos* (p. 25, grifos meus).[4]

Nessa mesma direção questões de importantes estudiosos da educação musical e da etnomusicologia têm retratado as inquietações acerca da natureza da expressão musical e das formas de transmissão dos seus saberes. O etnomusicólogo John Blacking (1995), no título de sua mais famosa obra, perguntou: *Quão musical é o homem?*[5] Numa perspectiva similar, mas mais focada em reflexões no campo da educação musical, Lucy Green (2001), em seu livro *How popular musicians learn*, questionou: "o que é ser educado musicalmente?"[6]. Em ambas as questões percebemos que a natureza do fazer musical, assim como as dimensões da música que podem e/ou devem ser ensinadas em cada sociedade, não podem ser

[4] Among the topics of mutual interest between ethnomusicologists and educators, which have included children's musical culture, the mind-body and music-dance dualities within genres, an d music cognition as it occurs in various culture-specific settings, questions of music teaching and learning have drawn the considerable attention of scholars in both fields.

[5] *How musical is man?*

[6] What is it to be musically educated?

Liora Bresler destaca similaridades e diferenças das duas áreas no âmbito da pesquisa, refletindo especificamente sobre a dimensão etnográfica do trabalho de campo em suas abordagens metodológicas. Para Bresler (2006: 5) "a etnomusicologia fornece um importante modelo para a etnografia na pesquisa em educação musical"[6]. Nesse sentido, o trabalho de campo nas duas áreas se assemelha em muitas aspectos. Todavia, a autora destaca que "a principal diferença é que a etnografia na educação musical é centrada em torno de questões educacionais, questões diretamente relacionadas com o ensino e a aprendizagem da música"[7]. Já na etnomusicologia o trabalho etnográfico pode até ser focado em questões relacionadas à transmissão musical, mas também pode ter como foco diversas outras facetas da música: estrutura sonora, processos composicionais, execução, performance em geral etc.

As concepções acerca da música, estabelecidas a partir de reflexões que inter-relacionam a educação musical e a etnomusicologia, têm nos levado a uma definição abrangente em relação à natureza da música como expressão humana. Assim, temos entendido que "cada povo tem seu próprio sistema musical o qual reflete e expressa os valores fundamentais e as estruturas culturais de sua sociedade. Músicas são incomensuráveis, e nós não poderíamos afirmar que uma música é, intrinsecamente, melhor que outra" (NETTL, 1992: 3).[8] No âmbito da educação musical contemporânea e das perspectivas das pesquisas etnomusicológicas, temos a convicção de que pouco importa se, segundo determinada concepção, uma música é considerada "boa" ou "ruim". Importa, de fato, que significado ela tem para as pessoas que a vivenciam, a praticam e, por consequência, lhe atribuem valor.

Tais direcionamentos têm não só embasado a realização de pesquisas que visam compreender a singularidade de distintos universos culturais em que ocorrem ensino e aprendizagem de música, como têm, também, possibilitado que educadores musicais e etnomusicólogos de diferentes contextos reflitam e criem estratégias múltiplas para os seus trabalhos em contextos "formais". Estratégias que têm permitido a configuração de práticas educativas e musicais inter-relacionadas tanto a

---

6 Ethnomusicology provides an important model for ethnographies in music education research.

7 The key difference is that ethnographies in music education center around educational issues-those issues directly related to the teaching and learning of music.

8 […] each people has its own musical system which reflects and expresses the fundamental values and cultural structures of its society. […] Musics are incommensurate, and we wouldn't call one music intrinsically better than another […].

aspectos característicos de diversificadas culturas musicais quanto à dinâmica da transmissão dos seus saberes musicais. Exemplos dessa natureza podem ser encontrados em trabalhos de educadores musicais, como os de Patrícia Shehan Campbell (2004) e de Lucy Green (2008), e, também, em estudos e reflexões de etnomusicólogos como os de Nettl (1992) e de Blacking (1995).

Em seu livro *Teaching music globally*, Campbell apresenta perspectivas para realizar trabalhos de educação musical que contemplem estudos acerca de culturas musicais do mundo. Green, no livro intitulado *Music, informal learning and the school: a new classroom pedagogy*, discute caminhos para que a aula de música se beneficie de estratégias e práticas características da aprendizagem musical de músicos populares. Lucy Green apresenta ainda estratégias que podem ser utilizadas para identificar e promover um vasto leque de habilidades e conhecimentos que, de maneira geral, segundo a autora, ainda são negligenciados pelas práticas formais de educação musical.

No âmbito da etnomusicologia, entre as várias propostas e estudos realizados nessa direção, destaco a abordagem de Nettl (1992) na conferência intitulada "etnomusicologia e o ensino da música do mundo"[9] realizada no Congresso da *International Society for Music (ISME) Education*, em *Seoul*, em que o autor apresentou reflexões acerca das relações entre o campo da educação musical e da etnomusicologia, refletindo sobre possíveis interações entre as duas áreas para a compreensão de formas de ensinar e aprender música em distintas culturas de tradição oral do mundo. Ainda no âmbito dos estudos etnomusicológicos, John Blacking (1973: 4) enfatiza que a "pesquisa em etnomusicologia tem expandido nosso conhecimento acerca de diferentes sistemas musicais do mundo".[10] Com efeito, os resultados de suas abordagens "tem o poder para criar uma revolução no mundo da música e da educação musical",[11] se as descobertas e implicações da área forem utilizadas como conteúdos e caminhos metodológicos para o ensino e a prática da música e não somente como resultados de um campo científico de estudo.

[9] Ethnomusicology and the teaching of world music.

[10] Research in ethnomusicology has expanded our knowledge of the different musical systems of the word […].

[11] Ethnomusicology has the power to create a revolution in the word of music and music education […].

Considerando as discussões e as perspectivas apresentadas por autores dos dois campos aqui analisados, pode-se perceber que compreender estratégias múltiplas de transmissão de saberes musicais tem sido foco de ambas as áreas, e que os diálogos metodológicos e conceituais têm beneficiado significativamente tanto a educação musical quanto a etnomusicologia. Dessa forma, estudiosos desses campos precisam estabelecer estratégias teóricas e metodológicas cada vez mais próximas em seus trabalhos, pois, sem perder a identidade de seus focos de atuação, os estudos da educação musical e da etnomusicologia são de fundamental importância para compreendermos o rico, diversificado e complexo universo das formas de transmissão de música em culturas de tradição oral.

A transmissão de conhecimentos musicais em dois universos de tradição oral

Embasado nas discussões apresentadas anteriormente, os estudos que tenho coordenado na cidade de João Pessoa imergem no âmbito de práticas musicais locais, buscando compreender, holisticamente, os elementos da música em geral, mas, sobretudo, os relacionados à transmissão musical. Tais abordagens têm visado uma percepção significativa e contextualizada de dinâmicas que caracterizam o universo da música em culturas de tradição oral. Assim, a fim de ilustrar, a partir de dados empíricos, as discussões anteriormente realizadas, apresento, a seguir, resultados de duas pesquisas que buscaram compreender aspectos diversos relacionados à natureza da transmissão de conhecimentos, habilidades e competências musicais em expressões culturais da cidade de João Pessoa.

Práticas musicais do contexto urbano de João Pessoa: estratégias para a aprendizagem musical[12]

Esta pesquisa foi realizada nos anos de 2005 e 2006 na cidade de João Pessoa e possibilitou um levantamento de práticas musicais existentes na cidade, compreendendo, de forma mais detalhada, as estratégias utilizadas pelos músicos para aquisição dos conhecimentos musicais necessários para a sua atuação nesse contexto. O trabalho teve como base pesquisa bibliográfica em educação musical e etnomusicologia, bem como a aplicação de questionários em diferentes bairros de

[12] Para mais informações sobre essa pesquisa consultar Queiroz (2006a; 2006b).

João Pessoa. A pesquisa de campo seguiu princípios que abarcam, de forma integrada, aspectos das duas áreas, sobretudo no que se refere à realização de entrevistas semi-estruturadas com músicos da cidade e à observação participante em diferentes manifestações musicais.

A investigação realizada retratou uma realidade musical contextualizada com a trajetória musical de João Pessoa, cidade que consolidou, por diferentes dinâmicas, caminhos e ações, uma forte presença da música como expressão artística e cultural. Por um lado, a cidade se destacou no cenário musical do país pela grande difusão e consolidação da música erudita, que se fortaleceu ao longo do século XX, principalmente a partir da criação de orquestras, da ascensão de grupos instrumentais diversos e da formação de intérpretes nos mais variados instrumentos utilizados, "tradicionalmente", na chamada música "clássica" ou "erudita" (SILVA, 2006).

Além dessa característica, João Pessoa também tem destaque pela grande representatividades de sua "cultura popular",[13] que congrega variadas manifestações musicais, espalhadas por múltiplos espaços de seu contexto musical urbano. Desde 1938, com os registros da Missão de Pesquisas Folclóricas, enviada por Mário de Andrade, encontramos referências à João Pessoa como sendo um universo rico de práticas musicais populares, que expressam características idiossincráticas da música da Paraíba e da Região Nordeste em geral (QUEIROZ; MARINHO, 2007).

A partir do trabalho realizado na pesquisa ficou evidente, ainda, que a "música popular urbana"[14] está em forte ascensão em João Pessoa. Expressões dessa natureza, caracterizadas no contexto citadino pessoense, incorporam elementos diversos da Música Popular Brasileira, o gênero MPB, de expressões da cultura popular presentes no município, e de diversas outras práticas musicais do município, constituindo, assim, manifestações diversificadas nos diferentes mundos musicais dessa localidade.

[13] O termo "cultura popular", neste trabalho, se refere a manifestações "tradicionais" da cidade que têm suas práticas estabelecidas por grupos culturais específicos, sendo retroalimentadas e se ressignificadas a partir das singularidades dos seus contextos sociais, sem vinculação direta com os sistemas de difusão e circulação midiáticos.

[14] O termo "música popular urbana" se refere a práticas musicais urbanas vinculadas a gêneros e estilos musicais que alcançaram projeção ampla, de forma mais ou menos vinculada aos sistemas midiáticos, sendo compartilhados por grupos de diferentes contextos culturais.

Merece destaque também a presença de músicas veiculada pela mídia, como o forró eletrônico, a música pop e diversas outras manifestações caracterizadas, principalmente, pela difusão dessas manifestações no rádio e na televisão. De maneira geral essas expressões estão inseridas em diferentes contextos da cidade e são legitimadas a partir da participação efetiva de diversos membros da sociedade, constituindo em João Pessoa um fenômeno similar ao de outras realidades culturais do país.

Essa difusão de expressões, que reúnem, num mesmo universo, músicas bastante distintas, artística e simbolicamente, fortaleceu, também, misturas e trocas que geraram, e continuam gerando, novas configurações musicais que têm tornado a cultura musical de João Pessoa cada vez mais dinâmica e em constante processo de (re)atualização.

A transmissão musical e suas características em diferentes realidades musicais

No que tange à transmissão de conhecimentos, a pesquisa revelou que cada expressão investigada possui estratégias singulares para a valoração, a seleção e a definição dos conteúdos e das estratégias utilizadas para assimilação e prática musical. Merece destaque, nesse universo, o alto índice de músicos atuantes que se declaram "autodidatas", ou seja, que tiveram sua formação musical consolidada em contextos "informais". Essa concepção está relacionada ao fato de não terem frequentado, especificamente, uma escola ou qualquer outra instituição sistemática de ensino de música. Todavia, de forma mais ou menos estruturada, aprenderam a partir de trocas de saberes com amigos, assistindo vídeos, participando ativamente de um grupo musical etc.

A forte presença das práticas musicais em grupo no cenário urbano de João Pessoa faz com que a transmissão musical esteja centrada, sobretudo, na aprendizagem coletiva. Nas declarações dos músicos fica evidente que "tocar junto", "imitar o outro tocando" e "compartilhar ideias musicais" são as principais formas de aprender música nesse contexto.

Em linhas gerais, dado o amplo universo da pesquisa, é possível afirmar que, em relação às expressões culturais urbanas da cidade de João Pessoa, a diversidade de músicas estabelece formas variadas de transmissão dos saberes musicais. Dessa maneira, como já destacado, cada expressão possui características próprias em relação às estratégias, às situações e aos contextos de aprendizagem, constituindo

suas formas de transmissão musical de acordo com os seus ideais e valores. Assim, por exemplo, nas práticas musicais mais ligadas ao mercado de shows, os músicos acreditam que estudar música sistematicamente pode fortalecer a sua carreira, fazendo deles profissionais mais "capacitados". O depoimento de um violonista, que desenvolve um trabalho autoral em uma banda de MPB, ilustra essa perspectiva:

> Com certeza! [considerando o fato de estudar música de forma sistemática] Eu acho que o músico que pretende ser um bom profissional tem que estudar, ele tem que praticar, ele tem que se dedicar. Como qualquer profissão, muito esforço e dedicação é que vai levar ele pra frente![15]

Há também músicos que entendem que, dada a singularidade da prática musical que realizam, o aprendizado deve acontecer de fato no contexto da manifestação, haja vista que uma escola não seria o lugar mais "ideal" para desenvolver as competências musicais que necessitam. Nesse sentido, a visão de um sanfoneiro que acompanha uma quadrilha do município é bastante ilustrativa, pois ele é enfático ao afirmar que não tem qualquer intenção de estudar música em uma instituição de ensino. Assim, destaca: "*não tenho intenção de estudar música, não. Porque pra ser um bom sanfoneiro precisa é ter um bom ouvido,* e *isso não se aprende na escola*!"[16]

Manifestações como Tribos de Índio, Ciranda, Boi de Reis e outras com naturezas semelhantes não têm habitualmente registros gravados, e os processos e situações de aprendizagem são consolidados fundamentalmente durante a prática, no momento em que a performance acontece. Assim, nessas expressões, a aprendizagem musical acontece, muitas vezes, em momentos inusitados, consolidados durante a performance, mas também em intervalos e momentos de dispersão. Nessas práticas, verifica-se que há uma significativa dependência dos momentos coletivos da prática musical para a efetivação da transmissão dos elementos sonoros e dos demais aspectos socioculturais que caracterizam a música. Assim, a aprendizagem musical é vista como algo estritamente vinculado ao universo da manifestação, com um caráter, de certa forma, mítico, em que a aprendizagem

[15] Entrevista realizada no dia 28 de junho de 2006, gravada em MD.

[16] Entrevista realizada no dia 23 de junho de 2006, gravada em MD.

musical está vinculada a um "dom" inato, como retrata o depoimento de um mestre de ciranda, quando afirma: "*Prá tocar ciranda, tem que Deus dá o dom!*"[17]

A partir da realidade das práticas musicais estudadas, ficou claro que não é possível fazer generalizações em relação aos processos, situações e estratégias diversas de transmissão musical utilizadas em cada manifestação. Todavia, tomando como exemplo os três depoimentos citados anteriormente, fica evidente que em todas as expressões musicais estudadas a definição dos conteúdos e das habilidades a serem aprendidas estão vinculadas às competências necessárias para o fazer musical. Tal fato está diretamente relacionado às bases teóricas discutidas ao longo deste texto, que enfatizam a necessidade de uma compreensão holística do fenômeno musical para a compreensão das formas utilizadas para a transmissão dos seus saberes musicais. Pois os conhecimentos transmitidos, bem como os processos e as situações utilizados para tal fim, são definidos em função de aspectos mais abrangentes, valorados e almejados pela prática musical.

A integração epistêmica e metodológica dos campos da educação musical e da etnomusicologia foi fundamental para a realização desse trabalho. A natureza do fenômeno estudado possibilitou e exigiu um significativo contato dos pesquisadores com os músicos e as manifestações musicais. Assim, foi necessária a inserção em campos musicais distintos, já que o cenário musical urbano de João Pessoa é marcado por uma ampla diversidade de manifestações culturais. Tal característica fez com que as definições da pesquisa tivessem que ser constantemente revistas e adaptadas, possibilitando refletir que, em estudos que buscam uma imersão direta no âmbito dos saberes musicais, seja da educação musical ou da etnomusicologia, não é possível uma delimitação e uma definição "absoluta", pronta e acabada, dos procedimentos de pesquisa utilizados. Assim, a condução do processo investigativo exigirá bom senso e um constante processo de (re)definição, não por falta de sistematizações prévias, mas em decorrência da dinâmica do campo de estudos abarcado. Essa constatação nos faz concordar com a afirmação de Bruno Nettl, refletindo especificamente sobre a área de etnomusicologia, mas que, a partir dos trabalhos realizados em João Pessoa podemos, indubitavelmente, ampliar para o campo da educação musical. De acordo com suas palavras, a dificuldade em estabelecer parâmetros absolutos a serem seguidos no trabalho de campo está relacionada ao fato de que "[...] o trabalho de

[17] Entrevista realizada no dia 05 de maio de 2006, gravada em MD.

campo etnomusicológico [e, acrescento, do educador musical], além de ser um tipo de atividade científica, é também uma arte"[18] (NETTL, 1964: 64).

Partindo dessa premissa, essa pesquisa propiciou, além do conhecimento sobre as manifestações estudadas, reflexões conceituais e definições de diretrizes para trabalhos de campo que visam compreender processos de transmissão musical de forma ampla. Dessa maneira, fica cada vez mais evidente que, seja mais focado no campo da etnomusicologia ou no da educação musical, há um conjunto de estratégias que podem ser compartilhadas entre as duas áreas. Estratégias essas que propiciam uma leitura etnológica significativa da música, tendo como base um panorama abrangente que abarca os aspectos que caracterizam o ensino e aprendizagem, mas também os demais parâmetros relacionados à transmissão musical.

Transmissão musical no Cavalo Marinho Infantil do Mestre João do Boi[19]

A pesquisa no universo do Grupo de Cavalo Marinho Infantil do Mestre João do Boi, Bairro dos Novais, João Pessoa, foi realizada no período de agosto de 2006 a julho 2007. O trabalho possibilitou a compreensão de processos e situações que caracterizam a transmissão musical no Grupo, bem como a correlação desses aspectos com dimensões mais amplas da prática musical e do contexto sociocultural da manifestação. A metodologia da pesquisa também inter-relacionou definições teóricas e metodológicas das áreas de educação musical e etnomusicologia. O trabalho teve como suporte uma pesquisa bibliográfica, que contemplou estudos diversos relacionados à transmissão musical/cultural em manifestações de tradição oral, e outros aspectos fundamentais para o foco da investigação. No entanto, a base fundamental do estudo foi o trabalho etnográfico que, conforme os preceitos apresentados por Liora Bresler (2006), seguiu um desenho metodológico bastante similar ao do campo da etnomusicologia, contemplando observação participante, entrevistas semi-estruturadas, registros sonoros, audiovisuais e fotográficos, entre outros.

O Cavalo Marinho é um folguedo popular que mescla elementos musicais com aspectos cênicos e plásticos, caracterizando uma brincadeira contextualizada com as singularidades das diferentes regiões em que acontece. O Cavalo Marinho

[18] [...] ethnomusicological field work, in addition to begin a scientific type of activity, is also an art.

[19] Para mais informações sobre essa pesquisa consultar Queiroz, Soares e Garcia (2007).

Infantil do Mestre João do Boi, único grupo dessa natureza existente em João Pessoa, possui cerca de trinta anos e tem, ao longo de sua trajetória, estabelecido uma prática de significativo valor para os seus brincantes[20]. O grupo possui atualmente cerca de vinte integrantes, com faixa etária que varia entre cinco e doze anos.

Além das crianças, que têm como função representar os personagens, cantar as músicas e realizar as coreografias, também constitui o Cavalo Marinho Infantil a chamada "orquestra", que abrange os músicos responsáveis pela parte de execução instrumental do Grupo. A orquestra é formada por adultos e possui os seguintes instrumentos: caixa, pandeiro, reco, triângulo e cavaquinho. Segundo João do Boi, o Grupo deveria utilizar na verdade uma rabeca, mas devido a dificuldade de encontrar integrantes para executar o instrumento, o cavaquinho tem sido usado para exercer a sua função na orquestra.

No que se refere aos aspectos musicais, o Cavalo Marinho mantém, mesmo diante das transformações contemporâneas, as músicas "tradicionais do Festejo". Para João do Boi, mestre do Grupo, não houve mudanças no repertório musical, tendo em vista que eles não compõem músicas novas, reproduzindo e mantendo ao longo de trinta anos os mesmos cantos. Como em muitas culturas de tradição oral, o Cavalo Marinho utiliza-se de formas dinâmicas para a transmissão dos saberes culturais/musicais, desenvolvendo estratégias próprias para que a "tradição" seja constantemente (re)aprendida e (re)atualizada.

As situações de aprendizagem

As situações mais evidentes de transmissão musical acontecem durante os ensaios que, de acordo com o Mestre, são subdivididos para proporcionar uma aprendizagem abrangente das competências principais necessárias para a performance no Cavalo Marinho. Assim, segundo o seu depoimento, uma semana ensaia-se as letras, na outra os ritmos e assim sucessivamente até as crianças aprenderem os passos, a letra, o canto (melodia) e o ritmo das músicas.

João do Boi comenta que ele "sempre" está ensinado, principalmente durante os ensaios. A assimilação de conhecimentos musicais é concretizada, fundamentalmente, a partir da prática, construída pela vivência e pela participação na brincadeira. Comentando sobre a aprendizagem, o Mestre destaca: "*sempre que estamos*

[20] O termo brincantes é utilizado para se referir aos integrantes da manifestação.

ensaiando, aqui fica cheio de crianças, que geralmente vêm da vizinhança ou de outros bairros. [Muitos participantes vêm, inclusive, de bairros distantes]. *Elas* [se referindo às crianças] *ficam doidas pra participarem [...], então eu pego todas elas e jogo na brincadeira*". As situações de aprendizagem são diversas, podendo ser efetivadas durante os ensaios; nos intervalos, tanto do ensaio quanto das apresentações; nas viagens, como, por exemplo, no ônibus indo para algum local de apresentação; e durante as performances.

Os processos de transmissão dos saberes musicais

Conforme comentado anteriormente, a aprendizagem musical centrada na vivência prática é outra característica comum em culturas de tradição oral. Assim, experimentando, imitando e ouvindo as correções dos mestres e dos "colegas", os participantes vão se orientando dentro da lógica interna do que cada manifestação elege como fundamental para a sua prática.

A partir de uma análise dos diferentes parâmetros que constituem a cultural musical do Cavalo Marinho, pudemos verificar que a transmissão musical ocupa no Grupo, contexto fundamentalmente de tradição oral e aural, um espaço privilegiado, tendo em vista que é um aspecto determinante para os rumos e as (re)definições da manifestação. Assim, pudemos perceber que os processos pelos quais a manifestação transmite os seus saberes são determinantes para rumos e para a caracterização de sua música.

No Cavalo Marinho Infantil se aprende música a partir de uma percepção ampla em que ver, ouvir e experimentar são atributos essenciais para a prática musical. As situações de aprendizagem são múltiplas, se configurando em momentos ímpares que, em grande parte das vezes, não são diretamente destinados ao ensino de música. O mestre nesse contexto ocupa lugar de destaque, tendo em vista que, além de ser o detentor do conhecimento, é a autoridade que tem a função de organizar e definir os caminhos para a performance do grupo. Finalmente, pudemos verificar que a imitação e a experimentação constituem os principais processos utilizados para a formação musical, sendo fatores determinantes para conhecer, explorar, praticar e se habilitar na prática musical, descobrindo as ferramentas necessárias para a participação adequada no mundo da música desse festejo.

A vivência no campo nos fez, mais uma vez, refletir sobre os meandros que caracterizam o cenário etnográfico dos saberes musicais e das suas formas de transmissão. Nesse sentido, ficou claro que as fronteiras entre as áreas de educação

musical e etnomusicologia são cada vez menos visíveis, em se tratando de estudos que buscam compreender formas de ensinar e aprender música, considerando o contexto mais abrangente do universo cultural investigado. No Cavalo Marinho, o entendimento do que se ensina e do que se aprende musicalmente não pode ser desvinculado do entendimento geral dos diversos elementos que estabelecem as bases do conhecimento cultural a ser transmitido. Nesse sentido, a percepção sonora e os demais aspectos relacionados à música só podem ser estudados e compreendidos a partir do contato pessoal com os indivíduos que compõem a manifestação e do conhecimento dos seus valores, objetivos, dilemas, entre outros aspectos. É nesse tipo de trabalho que, conforme enfatizado por Helen Myers (1992: 21), descobrimos o lado humano da etnomusicologia e, podemos acrescentar, descobrimos a necessidade do envolvimento humano para a compreensão dos saberes musicais relacionados ao campo da educação musical.

Conclusão

Apesar de se constituírem como áreas autônomas da música e de terem focos de pesquisa direcionados para questões específicas de seus campos de estudo, a educação musical e a etnomusicologia têm encontrado diversos pontos de interseção, sobretudo nas abordagens etnográficas de suas investigações. Além disso, compartilham conceitos e diretrizes que visam à compreensão da música e, mais especificamente, em se tratando da educação musical, do seu ensino e aprendizagem, a partir de uma perspectiva abrangente do fenômeno musical. Perspectiva essa que concebe a música como uma expressão humana, constituída pela (des)organização de elementos sonoros e sua integração a diversos outros aspectos sociais.

A compreensão dos processos, situações e estratégias de transmissão musical, a partir dos diálogos entre as áreas aqui abordadas, tem favorecido reflexões significativas para o entendimento de dimensões culturais e artísticas que caracterizam a música na sociedade. Nesse sentido, os dois estudos realizados na cidade de João Pessoa apontam para similaridades que constituem as formas de transmissão de música nos dois contextos investigados, mas evidenciam, também, como cada cultura estrutura, valora, define e estabelece, de forma particular, as suas maneiras de compartilhar, selecionar, aprender e ensinar saberes relacionados ao fenômeno musical.

Nas culturas de tradição oral, o conteúdo ensinado e as formas utilizadas para o ensino podem ser estabelecidos tanto por situações e processos sistemáticos

quanto por estratégias "aleatórias" de transmissão musical. Estratégias que ocorrem mais em função da dinâmica social do contexto da manifestação do que por uma situação e intenção de ensino e aprendizagem previamente estabelecidas.

As duas expressões culturais estudadas demonstram ainda que sons, valores e significados se inter-relacionam no fenômeno musical, fazendo com que, mesmo diante das transformações do mundo contemporâneo, manifestações da cultura popular se mantenham vivas, ativas e constantemente (re)atualizadas. Dessa forma, as estratégias que utilizam para transmitir os seus saberes são fundamentais para determinar os rumos, as transformações e a inserção social das suas práticas em seus contextos de criação, performance e vivência musical. Acredito, assim, que educadores musicais e etnomusicólogos podem criar perspectivas, dinâmicas e metodologias de estudos que permitam, cada vez mais, a professores, pesquisadores e estudiosos em geral da música a compreensão e a apreensão de singularidades, valores e significados que constituem o amplo e diversificado mundo da transmissão musical em culturas de tradição oral.

Referências

BLACKING, John. *How musical is man*? London: University of Washington Press, 1973.

BRESLER, Liora. Ethnography, phenomenology and action research in music education. *Visions of Research in Music Education*, Princeton, v. 8, n. 1, 2006. Disponível em: <http://www-usr.rider.edu/~vrme/v8n1/vision/Bresler_Article___VRME.pdf>. Acesso em: 8 set 2010.

CAMPBELL, Patricia Shehan. Ethnomusicology and music education: crossroads for knowing music, education, and culture, *Research Studies in Music Education*, n. 21, p. 16-30, 2003.

_____. *Teaching music globally*: experiencing music, expressing culture. Nova York: Oxford University Press, 2004.

GREEN, Lucy. *How popular musician learn*: a way ahead for music education. Londres: Ashgate Publishing Limited, 2001.

_____. *Music, informal learning and the school*: a new classroom pedagogy. Londres: Ashgate Publishing Limited, 2008.

MYERS, Helen. Fieldwork. In: MYERS, Helen (Edit.). *Ethnomusicology*: historical e regional studies. Londres: The Macmillan Press, p. 21-50, 1992.

NETTL, Bruno. Ethnomusicology and the teaching of world music. In: LEES, Heath. *Music education*: sharing musics of the world. Seul: ISME, 1992.

_____. *Theory and method in ethnomusicology*. Nova York: The Free Press, 1964.

QUEIROZ, Luis Ricardo S. A música como fenômeno sociocultural: perspectivas para uma educação musical abrangente. In: MARINHO, Vanildo Marinho; QUEIROZ, Luis Ricardo Silva (Org.). *Contexturas*: o ensino das artes em diferentes espaços. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2005. p. 49-66.

_____. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 10, p. 99-107, 2004.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; FIGUEIREDO, Anne Raelly Pereira de. Práticas musicais urbanas: dimensões do contexto sociocultural de João Pessoa. *ICTUS - Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA*, Salvador, n. 7, p. 75-86, 2006a.

_____. Transmissão musical no contexto urbano de João Pessoa. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 15., 2006, João Pessoa. *Anais*... João Pessoa: EDUFPB/ABEM, 2006b, p. 691-701.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho. Educação musical na Paraíba: rumos e concepções na contemporaneidade. In: OLIVEIRA, Alda; CAJAZEIRA, Regina. (Org.). *Educação Musical no Brasil*. Salvador: P & A, 2007, p. 305-314.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; SOARES, Marciano da Silva, GARCIA, Uirá de Carvalho. Transmissão Musical no Cavalo Marinho Infantil. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 16., 2007, Campo Grande. *Anais*... Campo Grande: ABEM, 2007, p. 1-10.

SILVA, Luceni Caetano da. *Gazzi de Sá compondo o prelúdio da educação musical da Paraíba*: uma história musical da Paraíba nas décadas de 30 a 50. 2006. 285 f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006.

Luis Ricardo Silva Queiroz é Doutor em Música (área de Etnomusicologia) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Mestre em Educação Musical pelo Conservatório Brasileiro de Música (CBM) do Rio de Janeiro e Graduado em Educação Artística, Habilitação em Música, pela Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES). Professor Adjunto do Departamento de Educação Musical e do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Foi Coordenador do Curso de Licenciatura em Música da UFPB (2006-2009) e Chefe do Departamento de Educação Musical (2004-2005) desta Universidade. É autor de diversos artigos nas áreas de Etnomusicologia e Educação Musical, publicados em livros, revistas especializadas e anais de congressos nacionais e internacionais. Como violonista, foi integrante do Grupo instrumental Marina Silva e do Grupo Instrumental Trem Brasil, como o qual gravou dois CDs, e tem atuado como solista em diversas cidades do país. Atualmente é Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB. *luisrsq@uol.com.br*

Alberto Ginastera y el dodecafonismo: El Concierto para violín (1963)

Edgardo J. Rodríguez
(UNLP, UBA)

Resumo: Este trabajo se propone abordar el período serial dodecafónico (o período Neo-expresionista como se lo ha denominado tradicionalmente) del compositor Alberto Ginastera, a través del análisis del *Concierto para violín* de 1963. El análisis describe los numerosos procedimientos y los muy diferentes materiales utilizados en la composición de la obra. Esta manifiesta diversidad caracteriza el planteo estético, también particular, de Ginastera y nos permite apreciar su logro más importante: la integración orgánica de todos ellos en la obra.

Palavras-chave: Alberto Ginastera; Concierto para violín; música Argentina; análisis musical.

Abstract: This paper aims at approaching Alberto Ginastera's serial period (or Neo-expressionist as it has been traditionally labeled) through the analysis of his 1963 *Violin concerto*. The analysis describes the many different procedures and materials used in the composition of the piece. This apparent diversity also characterizes Ginastera's aesthetics views and allows us to appreciate his greatest achievement: the organic integration of all them in the work.

Keywords: Alberto Ginastera; Violin Concerto; music in Argentina; musical analysis.

RODRÍGUEZ, Edgardo. Alberto Ginastera y el dodecafonismo: El Concierto para violín (1963). *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 131-155, dez. 2010.

La obra de Alberto Ginastera (1916-1983) ha sido dividida, no sin discusiones, (véase URTUBEY 2003: 6; KUSS *apud* SCARABINO, 1996: 120; TAN 1984: 6; RODRÍGUEZ 2011) en tres fases sucesivas: el período nacionalista objetivo (que se extiende hasta fines de los años cuarenta), el nacionalista subjetivo (hasta fines de los años cincuenta) y el neo-expresionista (desde fines de los cincuenta en adelante) (véase SUÁREZ URTUBEY 1972). Los dos primeros períodos han sido largamente estudiados, (véase CHASE 1957; SCARABINO 1996; GRELA 2000; SCHWARTZ-KATES 2002; PLESCH 2002) el último y más extenso, bastante menos (véase KUSS 1980, 1990; GRELA 2002; TABOR 1994). Dentro de éste, el desarrollo y las características estructurales del dodecafonismo en la escritura de Ginastera son tópicos aun menos transitados.

En términos generales, los períodos nacionalistas se caracterizan por la progresiva abstracción del componente folclórico, mientras que el neo-expresionista por el atonalismo y la adopción del serialismo dodecafónico. Nuestro trabajo se concentra en una de las obras más importantes de ese período: el *Concierto para violín*, compuesto en 1963.[1]

El Concierto posee tres movimientos. El primero, *Cadenza* e *Studi*, contiene una sección inicial estructurada en torno del violín ("que sirve para introducir los materiales musicales básicos de todo el Concierto")[2] y luego seis estudios sinfónicos y una coda. El segundo, *Adagio per 22 solisti*, es, según el autor, "un lied desarrollado en cinco secciones".[3] Por su parte, el tercero, *Scherzo pianissimo* e *Perpetuum mobile*, está estructurado, como la *Cadenza* e *Studi*, en dos secciones: la primera se construye con un conjunto de micro-estructuras conectadas y la última funciona como una coda extendida de todo el Concierto.[4]

La obra se caracteriza por el uso estable y estructural de, al menos, tres series principales[5] a las que se suman otros ordenamientos de menor importancia estructural y varios procedimientos de control sistemático (local y global) y

[1] Obra comisionada por la New York Philharmonic, dedicada a ésta, a Leonard Berstein y a Ruggiero Ricci (el violinista que la estrenó).

[2] Palabras del propio Ginastera en un breve análisis anexado a la partitura orquestal.

[3] *Ibid*.

[4] *Ibid*.

[5] El uso de varias series es característico de sus obras dodecafónicas (RODRÍGUEZ, 2009) a diferencia del carácter monoserial de la mayoría de las obras compuestas con esta técnica.

asistemático que conviven, se superponen, alternan o desplazan a aquéllas. Por esa razón, luego de estudiar las series nuestro trabajo describe, por medio de los ejemplos más relevantes, las estrategias compositivas más importantes. De modo que, aunque el análisis de la pieza no esté presentado exhaustivamente en nuestro texto, el lector podrá conocer los procedimientos y los materiales principales que permitirían describir y explicar la obra completa. Finalmente, esbozaremos algunas conclusiones y comentarios generales.

Las series dodecafónicas principales

Como ya dijéramos la obra contiene tres series principales: la serie S1 del comienzo de la obra (en la *Cadenza*) que extiende su influencia más o menos establemente hasta el *Perpetuum Mobile* (la segunda sección del último movimiento) que, a su vez, se estructura con la alternancia de dos nuevas series: S2 y S3.

Para comenzar nuestra análisis transcribimos S1 a continuación:

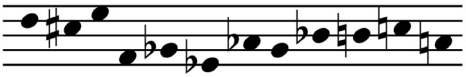


Fig. 1: S1 (-1+3+1+1-3+5-1+3+1+1-3)[6]

Las relaciones interválicas más importantes dentro de la serie son:

(a) el segundo hexacordio es una transposición exacta del primero a una distancia de cuarta aumentada (D-A♭, única distancia a la que se logra la cobertura del total cromático).

O	[O6]
DC♯ EFG♭E♭ (-1+3+1+1-3)	A♭GB♭BCA (-1+3+1+1-3)

[6] Entre paréntesis se colocan los intervalos asociados con su dirección: (+) ascendente y (-) descendente).

(b) la serie es el resultado del despliegue del grupo interválico [0,1,3] una de las formas posibles del conjunto +/-1 +/-3. El primer grupo de tres sonidos es un O y el segundo un I3 (la serie ha sido obtenida sistemáticamente, un punto que luego desarrollaremos); la relación se repite entre el tercer y cuarto grupos (que son un O6 e I9, respectivamente).

[0,1,3]	[0,1,3]	[0,1,3]	[0,1,3]
DC♯ E (-1+3)	FG♭E♭ (+1-3)	A♭GB♭ (-1+3)	BCA (+1-3)

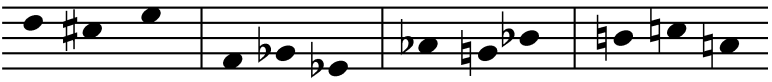


Fig. 2: Derivación de S1

(c) las primeras notas de cada uno de los grupos forman un acorde de 7ma. disminuida (D-F-A♭-B), estructura importante luego en toda la pieza.

La siguiente serie estructural de la pieza, S2 del *Perpetuum Mobile*,[7] se establece recién en el cc. 316 luego de algunos compases donde se exponen varias colecciones de doce alturas sin una matriz interválica estable[8] (ejemplos de totales cromáticos sin control serial, un tópico que desarrollaremos más adelante).

[7] Si bien a S2 se la puede rastrear ya en el *Scherzo*, allí aparece particionada, sin una clara y estable exposición sucesiva o alternándose incluso con otros ordenamientos igualmente inestables (véanse más adelante en este trabajo, por ejemplo, los que comienza en el cc. 112 en el violín y se continúan luego en el cc. 116 en las maderas). Con importancia y estabilidad estructural S2 recién aparece en el *Perpetuum*.

[8] El movimiento comienza con una introducción de la percusión que se extiende hasta la aparición (en el cc. 305) de un pedal sobre la nota C, los compases siguientes no establecen ninguna estructura interválica que permanezca por más de un compás (véanse ccs. 307 y 309). Recién en el cc. 310 aparece un esquema de doce alturas que resulta del despliegue de +/-1+5, desde allí se suceden tres colecciones diferentes de doce sonidos: la que comienza en la quinta semicorchea del cc. 311 que posee sus dos hexacordios relacionados por inversión, la que se inicia en el cc. 313 que no posee relaciones internas sistemáticas y, por último, la que

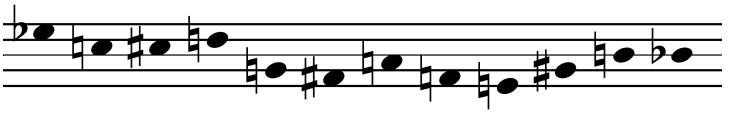


Fig. 3: S2 (-3+1+1+5-1+3-4-1+4+3-1)

S1:

DC♯ EFG♭E♭ (-1+3+1+1-3) [+5] A♭GB♭BCA (-1+3+1+1-3)

S2 (cc. 316):

E♭CC♯DGF♯ (-3+1+1+5-1) [+3] AFEG♯BA♯ (-4-1+4+3-1)

Como se puede observar en los esquemas, las series poseen distinta estructura interválica (la clase interválica 4, por ejemplo, no existe en S1) y el segundo hexacordio de S2 no está derivado del primero (a diferencia de S1); aunque el grupo +-1 +-3 está presente también en esta nueva serie.[9]

Por último, en la segunda semicorchea del cc. 327 del violín solista, Ginastera introduce S3 la última serie importante de la pieza:

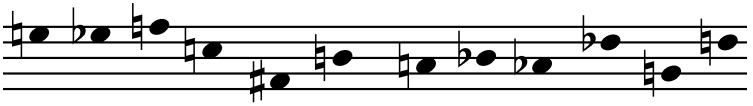


Fig. 4: S3 (-1+2-5+6+5-2+1-2+5+6-5)[10]

comienza en la quinta semicorchea del cc. 314 cuyos hexacordios son retrógrados y cubren todos los intervalos de 1 a 6 y de éste, al intervalo 1 nuevamente.

[9] Por ejemplo en: [E♭CC♯] (-3+1); D; [GF♯A] (-1+3); [G♯BA♯] (+3-1).

[10] Si bien la clase interválica 6 no tiene inversión la presentamos siempre ascendente.

S1:

DC♯EFG♭E♭ (-1+3+1+1-3) [+5] A♭GB♭BCA (-1+3+1+1-3)

S2:

E♭CC♯DGF♯ (-3+1+1+5-1) [+3] AFEG♯BA♯ (-4-1+4+3-1)

S3:

EE♭FCF♯B(-1+2-5+6+5) [-2] AB♭A♭D♭GD (+1-2+5+6-5)

Si bien esta serie es distinta (en su estructura interválica no está presente el núcleo característico +/-1 +/-3) de S2, ha sido derivada sistemáticamente (igual que S1): su segundo hexacordio es la inversión transpuesta del primero.

Permutaciones y particiones seriales

A poco de comenzar la *Cadenza* (en el último sistema de la primera página, véase Fig. 5), luego de exponer las series O, I, R y RI de S1, se articula el grupo -1+2 (DD♭E♭) que borda un pedal de D sobre la tercera cuerda. Este grupo posee el intervalo 2 que no está presente en la serie, sin embargo, se lo puede considerar como una permutación transpuesta del grupo [0,1,2] que sí está presente en la serie entre los números de orden 3, 4, 5 y 8, 9, 10.

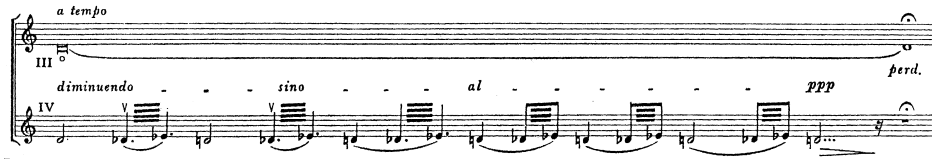


Fig. 5: *Cadenza.*

Esas mismas alturas en exactamente la misma relación reaparecen en el cc. 55 del *Scherzo* entre el violín solista y el piccolo. Al pedal sobre la nota D se llega luego de una partición isomórfica de la serie S2 en el cc. 50 y su levare. Allí la celesta expone los seis primeros sonidos de un RI3 que están superpuestos parcialmente por los otros seis a cargo del glockenspiel.

Unos compases antes se sucede otro notable ejemplo de partición isomórfica de la serie entre el xilofón y la marimba. En el cc. 41 los seis primeros sonidos del I5 de S2 son expuestos por el xilofón homorrítmicamente con los seis segundos a cargo de la marimba (la simultaneidad resultante es entonces: sonido 1 más sonido 7; 2 más 8; etc.). Lo mismo sucede en el siguiente compás pero con el O5. En el cc. 43 el I1 se parte en tricordios, de este modo la marimba expone los sonidos 1 al 3 homorrítmicamente con los sonidos 4 al 6 en el xilofón para luego superponer los sonidos 7 al 9 con los del 10 al 12.

Entre los ccs. 351 y 360 del *Perpetuum mobile* se producen las particiones más complejas de la obra. Mientras el violín termina de exponer el módulo simétrico S2 y comienza S3 en el cc. 355 (véase el plano formal de la pieza, más adelante), las cuerdas del acompañamiento exponen otra simetría: O, I, RI y R (de S2). Sin embargo la exposición se realiza por medio de cuatro particiones isomórficas (lo que garantiza la estabilidad interválica de cada una de las melodías): (a) 1, 8, 9[11] [0,1,2]; (b) 2,7,10 [0,1,4]; (c) 3, 6, 11 [0,2,7]; (d) 4, 5, 12 [0,3,7]. En la primera aparición los violines I tocan (a), los vls. 2 (b), las vlas. (c) y los vc y cb (d). En el cc. 353 se expone el I y las particiones se trocan: los vls. I tocan (d), vls. 2 (c), etc.. Durante la exposición del RI en el cc. 356 se mantiene esa distribución, en 358 con la aparición del RI se troca de nuevo y la disposición es la del comienzo (completando la simetría de trocados).

Series dodecafónicas superpuestas con materiales no seriales

Este es el procedimiento que caracteriza a los *Studi*. En el *Studio II – Per le terze* el violín solista realiza un movimiento rítmico perpetuo por terceras. Ese material es básicamente no serial, aunque alguna sección de la interválica sea vinculable con S1. Tampoco el Vl. solista cubre el total cromático, sino que por el contrario, las repeticiones de sonidos son continuas y asistemáticas. El acompañamiento, por su parte, despliega formas seriales completas de S1: R7, I5 y O7.

Lo mismo sucede en el *Studio III – Per gli altri intervalli*, donde el violín solista establece estructuras no seriales con constancias interválicas que duran poco tiempo. Por su parte, el acompañamiento expresa series completas salvo en el cc. 54 donde comienza un O10 que expone solamente el primer hexacordio (sin que los sonidos

[11] Número de orden en la serie.

restantes aparezcan en otro momento cercano) y en los ccs. 56 y 57 donde refuerza las alturas del solista arpegiando acordes disminuidos. Las estructuras del solista, como dijimos, son cambiantes. Por ejemplo: en los primeros compases repite melódicamente (+4+2+4+2+1+5+1); luego (+4-1+4), etc.. Armónicamente, en el comienzo se superponen quintas, luego terceras menores, luego sextas mayores, séptimas mayores, etc.[12] Notablemente, no se establece ningún tipo de complementariedad cromática entre el solista y el acompañamiento y nunca se alcanza a cubrir el total cromático. En el *Studio IV – Per l'arpeggiato* el procedimiento es idéntico al de los números anteriores.

Estructuras no seriales que cubren el total cromático

Tal es el caso del primer grupo (hasta la segunda vertical, véase la Fig. 6) del primer sistema de la segunda página. La estructura interválica de las líneas no se corresponde con la de S1 y se completan los doce sonidos. Las verticales (un tetracordio y cuatro bicordios), sin embargo, son el resultado de la superposición del contenido de sus dos hexacordios:

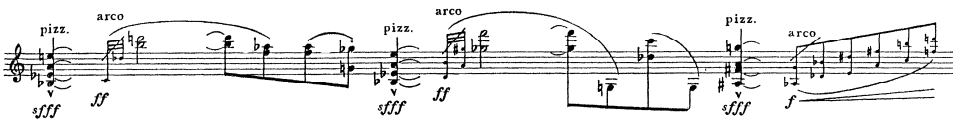


Fig. 6: Totales cromáticos no seriales.

D	C♯	E	F	G♭	E♭	(-1+3+1+1-3) 1er. hex.
						[+5]
A♭	G	B♭	B	C	A	(-1+3+1+1-3) 2do. hex.
3	1	6	3	1	6	(superposición armónica)

[12] Obviamente, se están cubriendo todos los intervalos como sugiere el título de la pieza.

La resultante de la superposición armónica es parcialmente consistente con la de la serie, aparecen los intervalos constitutivos 1 y 3 (dispuestos simétricamente), junto con dos intervalos 6 (que conforman el tetracordio del comienzo del grupo). El orden de los sonidos está alterado, pero la manipulación de los hexacordios está regida por un procedimiento que garantiza cierta referencialidad interválica con respecto a S1.

En el segmento siguiente, que es rítmicamente idéntico, se cubre el total cromático con la repetición del A pero las verticales, que mantienen las clases interválicas 1 y 3, no son simétricas.

El próximo grupo, inmediatamente antes de finalizar el sistema, superpone también dos hexacordios que cubren el total cromático (Fig. 6):

G	B♭	D♯	F♯	B	D (+3+5+3+5+3)	
					[+6]	
A♭	D♭	E	A	C	F (+5+3+5+3+5)	
1	3	1	3	1	3	(superposición armónica)

La estructura interválica sucesiva no es la de S1, pero la resultante armónica de la superposición de los hexacordios también contiene los intervalos referenciales 1 y 3.

El sexto sistema (Fig. 7) es otro ejemplo de totales cromáticos no seriales aunque vinculados con S1. El primer grupo consiste en el despliegue de tres acordes de séptima disminuida (estructura contenida en S1) separados por cuartas, el segundo de un acorde menor seguido de tercera-cuarta.[13]

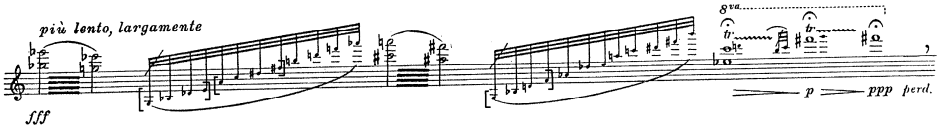


Fig. 7: Totales cromáticos no seriales.

[13] O sonoridades tercio-cuartales (SCARABINO, 1996: 72).

Por su parte, uno de los momentos más interesantes del *Scherzo* está localizado en las cuerdas del cc. 85 donde expresan en cuatro líneas superpuestas los doce sonidos no seriados. El ejemplo es ilustrativo de la sistematicidad en las armonías obtenidas y en la reiteración de núcleos interválicos pequeños en cada una de las sucesiones lineales.

GCA	A♭E♭E	BB♭F	D♭E♭D	(+5-3-1-5+1-5-1-5-4+2-1)
DBF♯	DCG	A♭ED	CAG	(-3-5-4-2-5+1-4-2-2-3-2)
A♭B♭F	D♭B♭G♭	D♭EbG	BF♯F	(+2-5-4-3-4-5+2+4+4-5-1)
D♭E♭E	BAF	CAF♯	A♯EG♯	(+2+1-5-2-4-5-3-3+4+6+4)

(1)(2)(3)...etc.

Cada una de las cuatro columnas de tres sonidos (en nuestro esquema arbitrariamente separadas puesto que no hay pausa temporal en la música) expresa el total cromático. Por su parte, cada una de las líneas también está compuesta de los doce sonidos sin repetición.

Las verticales que se obtienen y que se denominan de acuerdo con su orden de aparición (1, 2, 3, etc.) son de tres tipos principalmente: [0,1,2,5] la segunda, tercera, sexta y octava verticales, [0,1,3,6] la cuarta, quinta y décimo primera, [0,1,2,3] la sexta y décima. Además, algunas verticales se exponen una sola vez: [0,1,5,6] la primera, [0,1,6,7] la octava y, finalmente, [0,1,2,6] la última. Si bien las verticales son medianamente disímiles todas poseen al intervalo 1 en al menos una ocasión, apareciendo dos veces en la mayoría de las verticales.

Por su parte, los ordenamientos lineales son diferentes aunque también es posible encontrar importantes constancias, como la del núcleo +/-5 +/-1.

Otro ejemplo de control por totales cromáticos se da a partir del cc. 112 donde el violín solista introduce las doce alturas (en doce semicorcheas) sin repeticiones con la secuencia interválica (-1+2+1+2-1) que inmediatamente es transpuesta al intervalo 6 e invertida (+1-2-1-2+1). Lo mismo sucede en los dos siguientes compases (114 y 115) con la secuencia (+1+1+1+1+2-1) que se transpone (a -5) e invierte (-1-1-1-2+1).

Desde el cc. 116 los clarinetes realizan una imitación casi canónica del grave al agudo. Así, el clarinete bajo introduce (+1-2+5+6-5) que luego se transpone a +2 y

se invierte para obtener (-1+2-5+6+5). El clarinete 2 imita ese diseño en inversión. El clarinete 1 y el clarinete piccolo, por su parte, repiten el diseño y el procedimiento desfazados rítmicamente.

En esta misma sección pero en el cc. 136, el Picc. y la Fl. exponen los siguientes ordenamientos:

Picc.	EAF♯GDB	D♯AG♯BFD	(+5-3+1-5-3+4+6-1+3+6-3)
Fl.	B♭E♭FC♯A♭C	EB♭GCF♯C♯	(+5+2-4-5+4+4+6-3+5+6-5)
	661661	111111	(resultante armónica)

Nuevamente, cada línea instrumental expone los doce sonidos con ordenamientos medianamente parecidos. Sin embargo, el control más poderoso se ejerce sobre la resultante vertical, que expresa sólo dos intervalos.

Estructuras no seriales sin totales cromáticos:

En la *Cadenza*, desde el *A tempo* del cuarto sistema de la segunda página (Fig. 8) hasta el ataque número 23 de ese mismo sistema (la apoyatura DC♯C), no se cubre el total cromático, se repiten varios sonidos y la estructura no es serial. Sin embargo las clases interválicas 1 y 3 saturan la superficie.

Los últimos tres grupos de ese sistema se comportan del mismo modo. En el septisillo se establece un patrón de repetición EC♯ y E♭AD que podría emparentarse con el comienzo de un RI incompleto de S1, salvo por el A. De los dos quintillos que siguen, el primero posee nueve sonidos (con repeticiones: C♯, C, D y E) y su interválica armónica es casi coincidente (salvo por el intervalo 2) con la de S1; el segundo posee nueve sonidos también (con repeticiones), pero su estructura considerada con y sin repeticiones no se corresponde con la de la serie O incompleta.

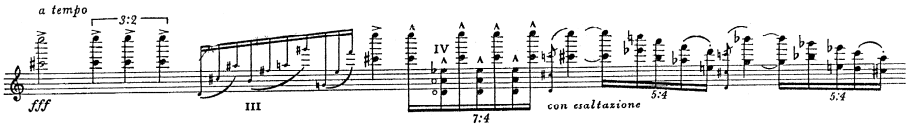


Fig. 8: Estructuras no seriales sin totales cromáticos.

Primer quintillo sin la apoyatura:

E	C	A	F	D	(-4-3-4-3)
C♯	E♭	B	A♭	E (repetido)	(+2-4-3+6)
3	3	2	3	2	(superposición armónica)

Segundo quintillo sin la apoyatura:

B♭	G♭		E♭	C	A	(-4-3-3-3)
G	B♭	(rep.)	E	D	C♯	(+3+6-2-1)
3	4	1	2	4	(superposición armónica)	

Del análisis de las relaciones surge nuevamente el grupo interválico +/-3 +/-1 (en los quintillos por ejemplo: EC♯C; CE♭B; AA♭F; FED) aunque de manera menos evidente que en otras ocasiones.

Control sistemático no dodecafónico

En este apartado queremos mostrar algunos sectores donde el control es muy estricto pero sin que se cubra el total cromático.

En el levare hacia el tercer sistema (de la página 3, Fig. 9) y en éste, los sonidos que se incorporan paulatinamente y con repeticiones son los cinco últimos de S1.[14] Las últimas dos blancias sugieren el comienzo de un O aunque sin el F.

[14] Este proceso se puede vincular con la idea de acumulación que elaboramos en el análisis de la *Cantata* (RODRÍGUEZ, *op. cit.*).

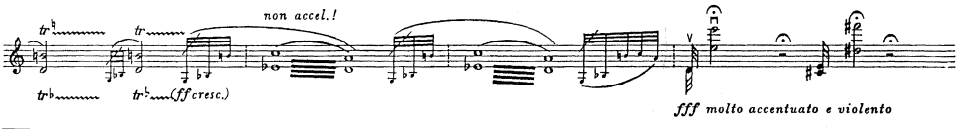


Fig. 9: Control estrito no dodecafónico.

GB♭	GB♭B	GB♭BCA
+3	+3+1	+3+1+1-3

En el sexto sistema (de la misma página, Fig. 10) se exponen cuatro sonidos en dos verticales no seriales con el intervalo 4 que se repiten inmediatamente en R. Luego todo el módulo es repetido transpuesto a la distancia de -3 y -4 (C,A,F y D), el esquema configura un ejemplo interesante de control tetrafónico que no cubre el total cromático. Los dos bicordios están enlazados por un intervalo 6, y, a su vez, la unión de las voces de los grupos entre sí por el registro, es decir, sonidos agudos con sonidos agudos y graves con graves, permite identificar una estructura triádica. La relación de estos materiales con la serie S1 es lejana puesto que el único intervalo común (el 3) aparece formando parte de un descenso asimilable a un arpegio de re menor con séptima. Los cuatro tetracordios se transportan a continuación a una distancia de -5.

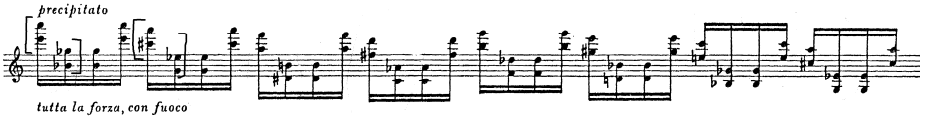


Fig. 10: Control estrito no dodecafónico.

En el sistema siguiente sextas menores armónicas arpegian dos acordes disminuidos sobre un pedal de GE♭ (sexta menor también) sin cubrir los doce sonidos y con repeticiones. A continuación, se exponen cuatro colecciones de doce sonidos sin vínculos con las series de la obra. Todas las colecciones son estructuras terciocuartales, es decir, grupos de terceras con cuartas intercaladas.

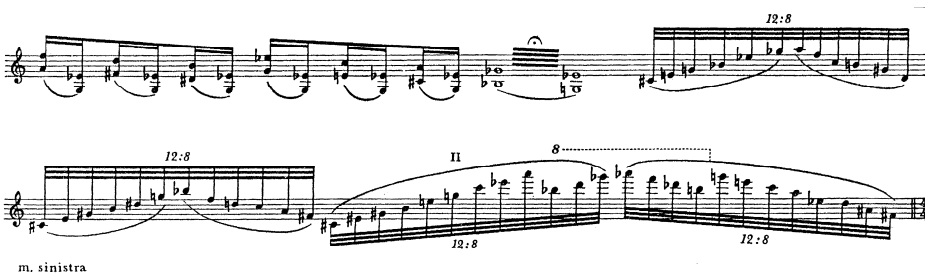


Fig. 11: Control estrito no dodecafónico.

Control serial global

En el *Perpetuum* se alternan S2 y S3 de acuerdo con un plan general de simetrías, que rige la elección de las formas seriales y sus niveles transposicionales.

El modelo de simetría es el que introduce el moto perpetuo del violín exponiendo S2 entre el cc. 316 y la quinta semicorchea del cc. 321:

O:	E♭CC♯DGF♯AFEG♯BA♯	(-3+1+1+5-1+3-4-1+4+3-1)
I:	E♭G♭FEBCAC♯DB♭GA♭	(+3-1-1-5+1-3+4+1-4-3+1)
?:	DC♯ACBEFG♭E♭	(-1-4+3-1+5+1+1-3)
R:	B♭BG♯EFAF♯GDC♯CE♭	(+1-3-4+1+4-3+1-5-1-1+3)

Quedan determinados cuatro grupos de sonidos, tres de doce y uno de nueve. El grupo de nueve es el remanente de sonidos luego del establecimento de las formas O, I y R. Su matriz interválica se corresponde con un RI incompleto.

Surge inmediatamente la simetría en torno de los sonidos BGA♭, a ambos lados de los cuales se espejan los sonidos en altura absoluta, de acuerdo con el siguiente esquema:

O:	E♭CC♯DGF♯AFEG♯BA♯E♭G♭FEBCAC♯D
Eje de simetría:	B♭GA♭
R:	DC♯ACBEFG♭E♭B♭BG♯EFAF♯GDC♯CE♭

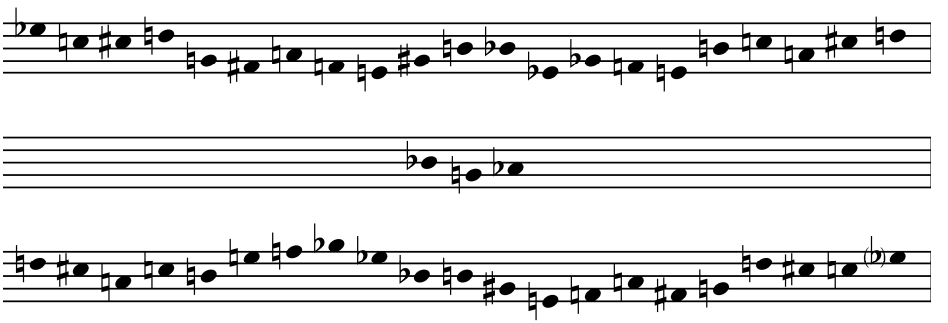


Fig. 12: Simetría en torno de los sonidos B♭GA♭.

Así, el grupo de nueve sonidos completaría un RI considerando como sus tres primeros componentes a los tres últimos de la serie anterior (que, no obstante, deberían estar retrogradados), que justamente son los sonidos del eje de simetría (también se lo podría considerar como los tres primeros sonidos de un O7 seguido de un RI desde el sonido D). El plan serial dodecafónico quedaría estructurado del siguiente modo:

O:	E♭CC♯DGF♯AFEG♯BA♯	(-3+1+1+5-1+3-4-1+4+3-1)
I:	E♭G♭FEBCAC♯DB♭GA♭	(+3-1-1-5+1-3+4+1-4-3+1)
RI:	(B♭GA♭)DC♯ACBEFG♭E♭	({-3+1(+6)} -1-4+3-1+5+1+1-3)
R:	BbBG♯EFAF♯GDC♯CE♭	(+1-3-4+1+4-3+1-5-1-1+3)

El núcleo interválico del eje de simetría es un [0,1,3].

A partir del cc. 321 el esquema se repite transpuesto (O1, I1, RI(i) y R1) de modo tal que la secuencia completa es el R1 de toda la estructura del cc. 316 (con las pequeñas distorsiones que provocan los RI incompletos en los dos conjuntos de series).

Este modelo de simetría se reproduce con la exposición de S3 a partir de la segunda semicorchea del cc. 327 del violín solista con la sucesión O, I, RI incompleto y R. En la sexta semicorchea del cc. 332 el módulo aparece transpuesto: O2, I2,

RI2(i) y R2, con lo cual, nuevamente, toda la secuencia es un R2 de la que comenzara en el cc. 327 (con las distorsiones mínimas de los dos RI incompletos).

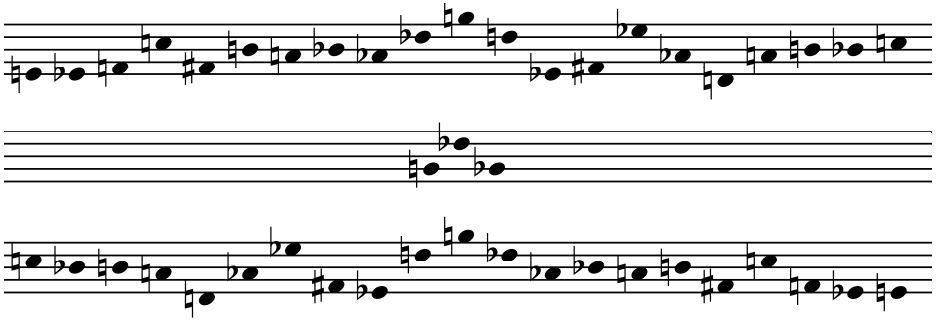


Fig. 13: Modelo de simetría transpuesto.

En la tercera semicorchea del cc. 338, se expone S2 con el mismo procedimiento: a un O3 le suceden I3, RI3(i) y R3.

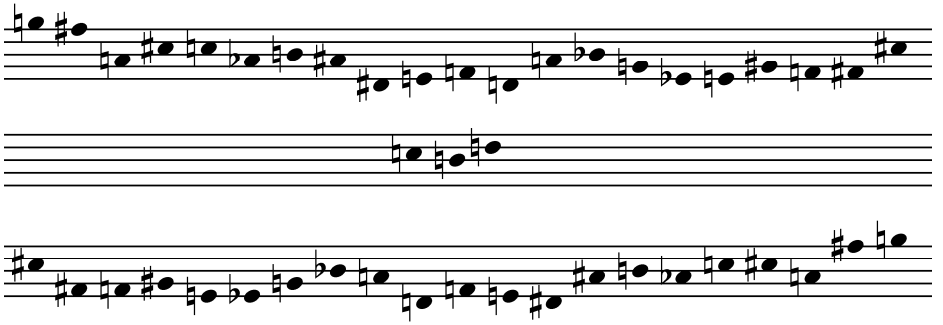


Fig. 14: Esquema de simetría R11, O11(i) e I11.

En la sexta corchea del cc. 343 comienza R4 de S3 para luego sucederle un RI4 y sobre el último sonido de éste, un G♯, comienza el O4 (sonido en común) y luego el I4. Aquí la simetría es por pares de series a R4 y RI4, les corresponden O4 e I4 .

En el cc. 350 reaparece S2 con un RI11 al que le suceden luego las formas del esquema de simetría R11, O11(i) e I11 (Fig. 14).

En la sexta semicorchea del cc. 355, el violín solista expone un O6 de S3 seguido de I6, R6 y RI6, con lo que se cita el esquema de simetría por pares, ya visto (con alguna complicación en el cc. 361 por la aparición de un corto pedal sobre la nota A).

En el cc. 362, se expone el O9 de S2:

S2 (O9)

[x]		[y]
CAB♭BED♯ (-3+1+1+5-1)	[+3]	F♯DD♭FA♭G (-4-1+4+3-1)

Hemos esquematizado la serie de este modo, porque a continuación Ginastera produce una transformación serial novedosa. Los siguientes sonidos son el resultado de la inversión del segundo hexacordio [y] desde la misma altura F♯ al cual le suma la inversión del primer hexacordio [x] desde el sonido C. El resultado son doce sonidos con una matriz interválica nueva que al no repetirse no se constituye estrictamente en una serie. El procedimiento se explica porque a éstos les sucede un RI9 (de S2) que es la resultante de retrogradar cada uno de los hexacordios así obtenidos:

O9[x]			[y]		
	CAB♭BED♯	(-3+1+1+5-1)	[+3]	F♯DD♭FA♭G	(-4-1+4+3-1)
I[y]			I[x]		
	F♯A♯BGEF	(+4+1-4-3+1)	[-5]	CE♭DC♯G♯A	(+3-1-1-5+1)
RI9 (S2)					
	FEGBA♯F♯	(-1+3+4-1-4)	[+3]	AG♯C♯DE♭C	(-1+5+1+1-3)

Por último a partir de la quinta semicorchea del cc. 366 se expone el R9, con el que se cierra la simetría:

O9 12 sonidos por inversión de hexacordios RI9 R9

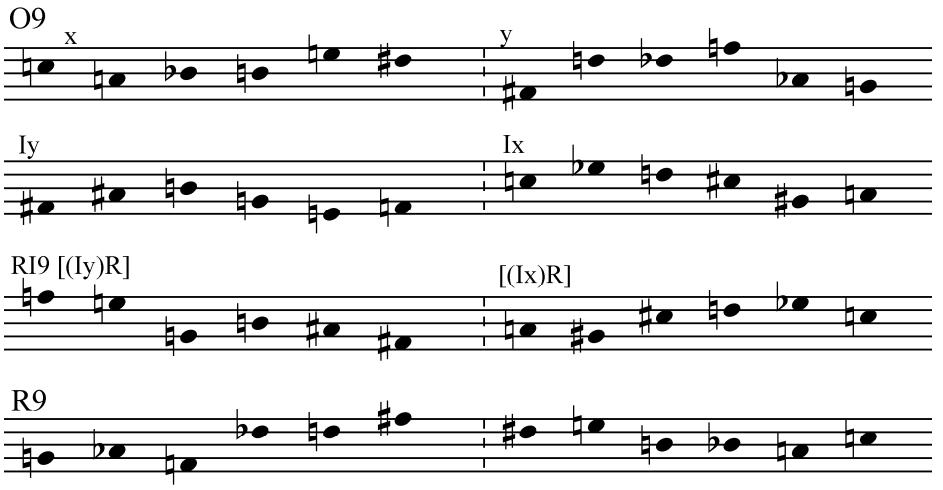


Fig. 15: Simetría sobre O9, RI9 y R9.

En el cc. 370 Ginastera reexpone S2 aumentada rítmicamente (dos ataques de semicorchea por cada sonido). Luego del O le sigue un RI7 (que comienza en la nota E♭, utilizando nuevamente el intervalo +5 para unir ambas series) incompleto. Por último, la serie y la cobertura sistemática del total cromático desaparecen.

De este modo, toda la sección configura una gran forma simétrica que se puede ver claramente en el esquema formal siguiente:

[S2] cc. 316

O	**I**	**RI(i)**	**R**
E♭-B♭	E♭-A♭	E♭	B♭-E♭

[S2] c.321 (R1 de S2 del cc. 316)

O1	**I1**	**RI1(i)**	**R1**
E-B	E-A	E	B-E

[S3] cc. 327

O	**I**	**RI(i)**	**R**
E-D	E-F♯	E	D-E

[S3] cc.332 (R2 de S3 del cc. 327)

O2	**I2**	**RI2(i)**	**R2**
F♯-E	F♯-G♯	F♯	E-F♯

[S2] cc.338

O3	**I3**	**RI3(i)**	**R3**
F♯-C♯	F♯-B	F♯	C♯-F♯

[S3]cc.343

R4	**RI4**	**O4**	**I4**
F♯-A♭	B♭-A♭	A♭-F♯	A♭-B♭

[S2] cc. 350

RI1	**R1**	**O1(i)**	**I1**
G-D	A-D	A	D-G

[S3] cc.355

O6	**I6**	**R6**	**RI6**
B♭-A♭	B♭-C	A♭-B♭	C-B♭

[S2] cc. 362

O9	**(12 x I hex.)**	**RI9 (Ix hex.)**	**R9**
C-G	F♯-A	F-C	G-C

[S2] cc. 370 (aumentado rítmicamente)

O	**RI7(i)**
E♭-B♭	E♭[15]-

En toda la pieza, la simetría local del planteo serial (el segundo hexacordio de S3, por ejemplo, es la inversión transpuesta del primero) es análoga a la simetría del nivel intermedio (por ejemplo: el complejo serial que comienza en el cc. 321 es el R1 del cc. 316) y del nivel global de la forma (ésta está construida por medio de la alternancia de S2 y S3 de manera casi perfectamente especular).

Por último citaremos tres procedimientos no relacionados con el control interválico: por un lado, la irrupción de materiales musicales típicos de los períodos

[15] Luego, desde el cc. 382 hasta el cc. 392, se reexpone el comienzo del *Perpetuum* (cc. 305), en el cc. 393 comienza una coda con arpegios desde Ab sin un patrón estable, y en el cc. 401 se arpegian dos acordes de 7ma disminuida. Finalmente, en el cc. 405 se cita el cc. 378 retrogradado, en el cc. 409 reaparece el cc. 382 y luego la obra termina.

nacionalistas de Ginastera, por el otro, de alturas no temperadas y, finalmente, de la cita musical.

Nacionalismo musical

En el *Studio I – Per gli accordi* de la segunda sección del primer movimiento, detectamos recursos propios de los períodos nacionalistas. Luego de una introducción serial con S1, en el cc. 17 reaparece el VI. solista que esta vez no expone ningún contenido serial ni cubre el total cromático. Toda la sección está construida en torno de +-2, +-3 y +-5. El comienzo por ejemplo se basa en el diseño (+3-5), típico de un I, pero por su repetición insistente se configura como un segmento de una pentatonía, sobre todo si se toma en cuenta el +-2 (que, recordemos, no forma parte de S1). Así, el diseño pentatónico[16], el esquema nota repetida y salto junto con la repetición de un esquema rítmico ternario son una irrupción del nacionalismo musical en un contexto completamente diferente del que lo acunara.

Por su parte, en el cc. 57 y luego en el cc. 60 del *Adagio per 22 solisti* aparece citado en el arpa el "acorde de la guitarra". Esta estructura, paradigmática de los períodos nacionalistas del autor, consiste en las notas de las cuerdas al aire de la guitarra (E, A, D, G, B, E) que, en estos casos particulares, están transpuestas un semitono hacia abajo en el cc. 57 (en unísono con el violín solista que comienza el R11 de S1) y una tercera menor ascendente en cc 60 (en unísono con el I10 del violín solista).

Microtonalismo

En el *Studio VI - Per i 24 quarti di tono* se cubre la octava con la escala de 24 cuartos de tono, obtenida al agregarle a los semitonos de la escala cromática temperada los doce cuartos de tonos. El repertorio de alturas resultante es el siguiente: C, C cuarto de tono alto, C♯, C♯ cuarto de tono alto, D, D cuarto de tono alto, etc..

La breve pieza para cuerdas solas está constituida por un cambiante cluster de cuartos de tono sobre el cual el violín solista expone el R11 de S1. El cluster del

[16] Scarabino (1996: 34 y ss.) describe las escalas pentatónicas típicas y señala varios ejemplos en el repertorio nacionalista de Ginastera.

comienzo cubre la cuarta más cuarto de tono C♯-F♯ cuarto de tono alto; los que se suman a continuación cubren idéntico intervalo pero un semitono más agudo (violoncelos) y un semitono más grave los violines primeros. Sobre ese cluster pedal se modifican progresivamente y asincrónicamente las posiciones del arco: de la posición natural a sul ponticello; al tiempo que se alternan toque normal con trémolos.

Por su parte, el violín solista articula, en los doce compases en los que toca, los 24 sonidos de la escala siempre de a dos, apareando en un trino un sonido temperado y uno alterado por cuarto de tono. El R11 completo surge si se consideran sólo los sonidos temperados.

La pieza es, probablemente, la más contrastante de la obra entera y se ubica justo antes de la *Coda* del primer movimiento, al comienzo de la cual se reexpone el material inicial de la *Cadenza*.

Cita musical

En el cc. 180 del *Scherzo* el violín solista ejecuta el comienzo del Tema (de un tema con variaciones) del *Capriccio No. 24* de Paganini, una octava abajo (Fig. 16). La cita es conspicua por aparecer sola en la textura y por introducir un ritmo binario en un contexto ternario.

El material citado (denominado en la partitura como "Evocación de Paganini") tiene algunos parentescos estructurales con las series S1 y S2: por un lado, el núcleo (+3-1+5)g, es decir ACBE (quitando la repetición del A) se corresponde con los sonidos 10, 11, 12 y 1 de S2 y los sonidos intermedios del RI de S1; y por el otro, los intervalos 1 y 3 que son ubicuos en toda la pieza.

La cita, que desde luego es un homenaje, protagoniza una microestructura que se extiende hasta el cc. 224, donde vuelve a aparecer sola en la textura. En el cc. 187 forma parte del contrapunto, en el cc. 193 se manifiesta por terceras paralelas, en el cc. 199 surge sobre el fondo de las resonancias de la percusión, etc.. Finalmente, la estructura que comienza en el cc. 225 toma el esquema rítmico y la articulación del cc. 224, que luego se irán desdibujando paulatinamente durante el desarrollo de la pieza.

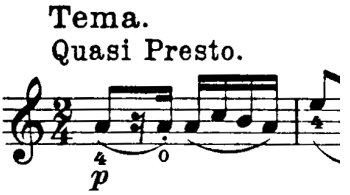


Fig. 16: *Scherzo*, cc. 180.

Conclusiones y comentarios finales

El *Concierto* se caracteriza por la alternancia asistemática de estructuras controladas estrictamente y estructuras libres. Esta alternancia se verifica ya en el modo en como están construidas las series de la pieza: S1 y S3 están derivadas sistemáticamente mientras que S2 no. En general, el control sistemático es interválico[17] (ya sea dodecafónico o por conjuntos más pequeños de intervalos) o por la cobertura del total cromático (que puede o no seguir un patrón interválico). Cuando el control interválico no es estrictamente dodecafónico, suele basarse en el conjunto +/-1 +/-3 (que, como dijéramos, también está presente en las series principales). Por su parte, las estructuras libres son muy diversas: sucesiones de alturas sin patrones fijos ni recurrentes, citas del nacionalismo musical (nota repetida sobre moto perpetuo rítmico, "acorde de la guitarra", etc.), material perteneciente a otro compositor, microtonalismo, etc..

La evolución estética de Ginastera es atípica. Las composiciones de sus primeros veinte años de actividad creativa se agrupan en torno de los supuestos de un nacionalismo más o menos diatónico. Luego de este largo período Ginastera adopta el dodecafonismo: la sucesión nacionalismo-dodecafonismo, que hubiera sido impensable para los vieneses, es también particular en Argentina sobre todo si se la compara con la recepción del dodecafonismo, anterior y más tradicional, de Juan Carlo Paz.

Su particularidad estética caracteriza y delimita su tardía adhesión al serialismo dodecafónico (cuando las vanguardias de Europa y Estados Unidos ya lo habían desechado). El uso idiosincrático de la serie lo aleja de los problemas que

[17] No hemos detectado control sistemático sobre otros parámetros que no sean la altura. El moto perpetuo de algunos de los *Studi* y del *Perpetuum* se asocian con el estilo de toccata y no con el control del ritmo como parámetro independiente.

llevaron a los vieneses a su invención y desarrollo: es una técnica más en la paleta que Ginastera tiene a su disposición y que incluye las de su propio pasado compositivo (y algunas exóticas como, por ejemplo, el microtonalismo).

Su capacidad para recortarlas del contexto que les dió origen (del contexto del dodecafonismo desde luego, pero también del contexto de su propio nacionalismo) y combinarlas orgánicamente en una obra es quizás, su logro estético mayor.

Estas características son las que le permiten a Ginastera vincularse con la tradición de la música académica del siglo XX que se define en torno de lo nuevo, del logro de la diferencia: con la "nueva música" atonal de la década del 1910, la "vanguardia" ultraracionalista de los cincuenta e incluso con la 'posmodernidad musical' – si tal cosa existiera – que teoriza sobre la imposibilidad de lo nuevo. Lo nuevo se logra por el desprejuiciado recorte y la suma de procedimientos deshistorizados.

Pero este modo de vincularse con lo nuevo también es una respuesta muy personal al problema general que la modernidad musical imponía. Esta obra de Ginastera es, por extensión, una obra muy argentina, si por argentina entendemos una tradición hecha de la acumulación a veces inconexa de múltiples y contradictorias influencias que van, desde un pasado pre-colombino casi mítico (que en Ginastera ha aflorado por ejemplo en la *Cantata para América mágica*) a la herencia principalmente europea que dejaron las masivas inmigraciones de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

El arte de Ginastera es un arte argentino, un conjunto múltiple y diverso de tradiciones compositivas sumadas idiosincráticamente.

Referencias

CHASE, Gilbert. Alberto Ginastera: Argentine composer. *Musical Quarterly* v. 43, n. 4 (1957), p. 439–60.

FOBES, Christopher A. *A theoretical investigation of twelve-tone rows, harmonic aggregates, and non-twelve-tone materials in the late music of Alberto Ginastera*. Buffalo, 2006. Dissertation (PhD in Music) State University of New York, Buffalo.

GRELA, Dante G. Tres expresiones de la creación musical latinoamericana en la primera mitad del siglo XX. *Música e Investigación* v. 7–8 (2000-2001), p. 75–110.

_____. Identidad cultural y creación musical en Latinoamérica: la Cantata para América Mágica de Alberto Ginastera. *Revista del Instituto Superior de Música* v. 9 (2002), p. 85-98.

KUSS, Malena Type, derivation, and use of folk idioms in Ginastera's Don Rodrigo. *Latin American Music Review* v. 1, n. 2 (1964), p. 176–95.

_____. The structural role of folk elements in 20th-century art music. In *Atti del XIV Congresso della Societa Internazionale di Musicologia, Bologna, 1987: Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*. Torino: Edizioni di Torino, 1990, p. 99-119.

PLESCH, Melanie. De mozas donosas y gauchos matreros: música, género y nación en la obra temprana de Alberto Ginastera. *Huellas* v. 2 (2002), p. 24-31.

RODRÍGUEZ, Edgardo. La técnica dodecafónica de Alberto Ginastera en la Cantata para América Mágica. *Revista Música e Investigación* v. 17 (2009), p. 189-209.

RODRÍGUEZ, Edgardo; LEZCANO, E.; BIANUCCI, P. Ginastera nacionalista. *Revista Arte e Investigación* v. 13, n. 7 (2011).

SCARABINO, Guillermo. *Alberto Ginastera: técnicas y estilo (1935-1950)*. Buenos Aires: Fac. de Artes y Ciencias Musicales (UCA) / Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", 1996.

SCHWARTZ-KATES, Deborah. Alberto Ginastera, Argentine cultural construction, and the Gauchesco Tradition. *Musical Quarterly* v. 86 (2002), p. 248–81.

SUÁREZ URTUBEY, Pola. *Ginastera en cinco movimientos*. Buenos Aires: Lerú, 1972.

_____. *Alberto Ginastera, veinte años después.* Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2003.

TABOR, Michelle. Alberto Ginastera's late instrumental style. *Latin American Music Review* v. 15, n. 1 (1994), p. 1–31.

TAN, Lillian. An interview with Alberto Ginastera. *The American Music Teacher* v. 33, n. 3 (1984), p. 6-8.

N.B.: Este trabajo ha sido financiado con aportes de la Universidad de Buenos Aires (UBACyT F118) y la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (PICT 0707-2008)

Edgardo Rodríguez es compositor, docente e investigador de la Facultad de Bellas Artes (Universidad Nacional de La Plata) y de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires). Profesor de Armonía, Contrapunto y Morfología Musical, Facultad de Bellas Artes (UNLP). Licenciado en Composición Musical, Facultad de Bellas Artes (UNLP). Doctor de la Universidad de Buenos Aires (Artes), Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

OPUS é um periódico semestral que publica artigos científicos e resenhas nas diversas áreas do conhecimento musical, sempre encorajando o desenvolvimento de novas perspectivas metodológicas e o diálogo com outras disciplinas, procurando assim oferecer um panorama do estado atual da pesquisa de ponta em música no Brasil. A revista **OPUS** é publicada simultâneamente em versões impressa e eletrônica.

Recomenda-se aos autores o limite de 4.000 a 8.000 palavras para artigos científicos e entre 2.000 a 4.000 palavras para resenhas. Textos mais ou menos extensos serão considerados excepcionalmente. Resumos de até 150 palavras deverão acompanhar os trabalhos, juntamente com um *abstract* em inglês. Espera-se que os trabalhos submetidos sejam textos originais, não publicados previamente em periódicos nacionais ou estrangeiros. Trabalhos previamente apresentados em congressos serão aceitos desde que formatados de acordo com o padrão da revista. Os textos podem ser submetidos em português, espanhol e inglês.

A padronização de citações e referências da **OPUS** respeita as normativas NBR6023 e NBR10520 da ABNT.

Imagens deverão ser enviadas no corpo do texto. Caso o artigo seja aceito, os editores solicitarão o envio das imagens separadamente em formato *tif* ou *jpg*, resolução 300dpi. A revista **OPUS** impressa publica apenas ilustrações em preto e branco, mas a versão *online* poderá incluir ilustrações coloridas e arquivos de som e vídeo.

Os artigos são recebidos ininterruptamente durante todo o ano. A avaliação é realizada uma vez a cada semestre por membros do conselho editorial, conselho consultivo e, quando necessário, por pareceristas externos.

Envie seu artigo ou resenha para o endereço eletrônico
opus@anppom.com.br

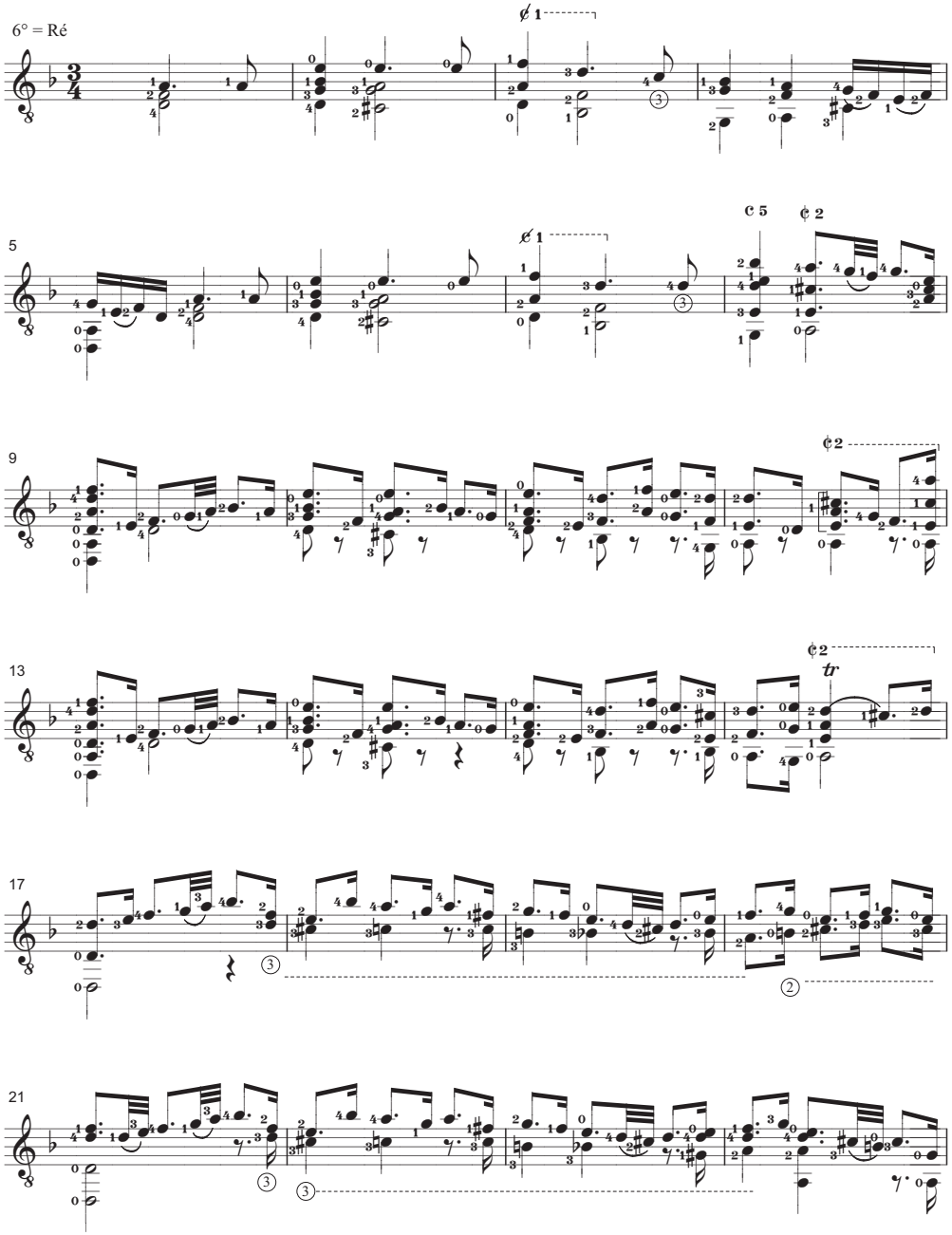
Os Editores

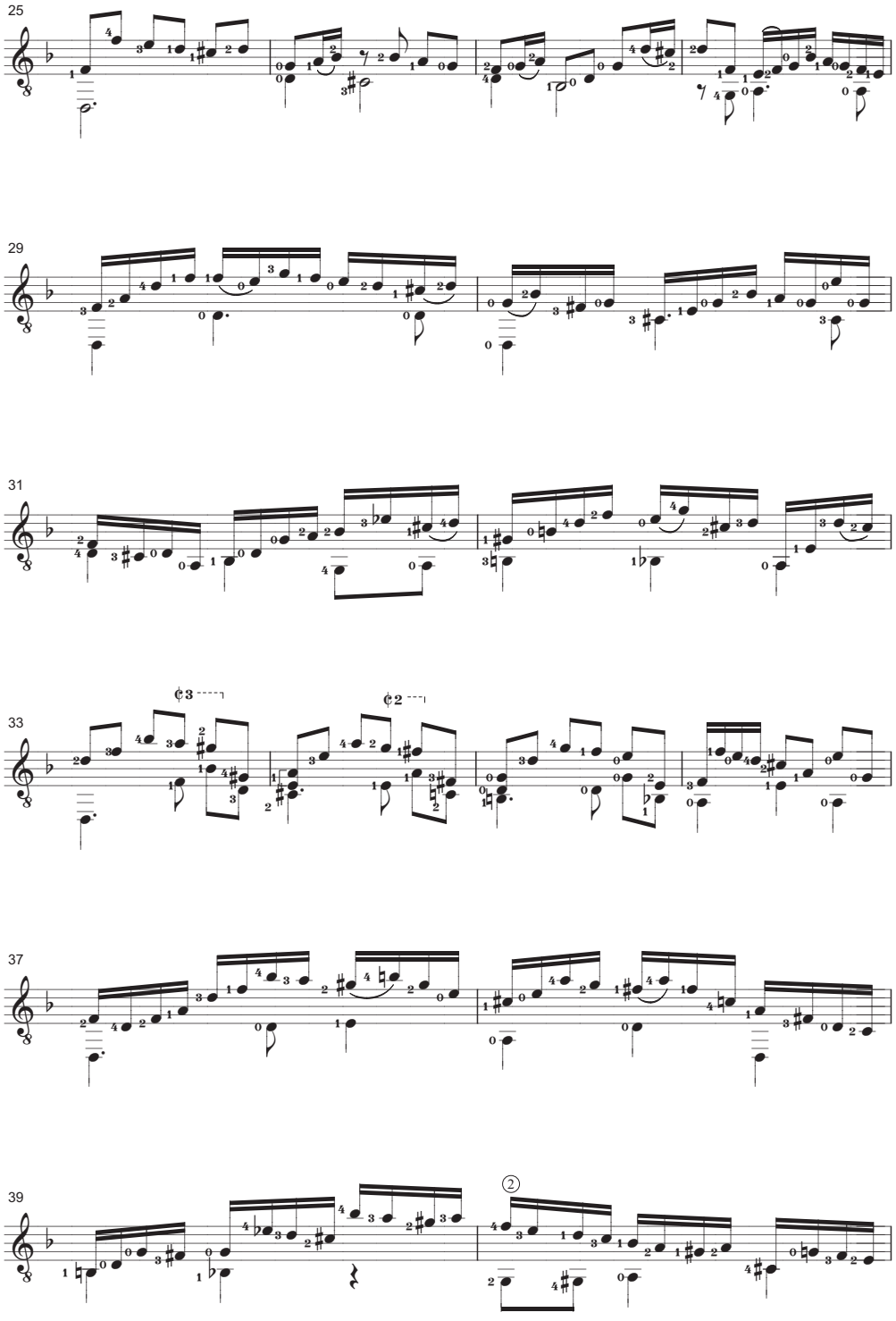
Ciaccona

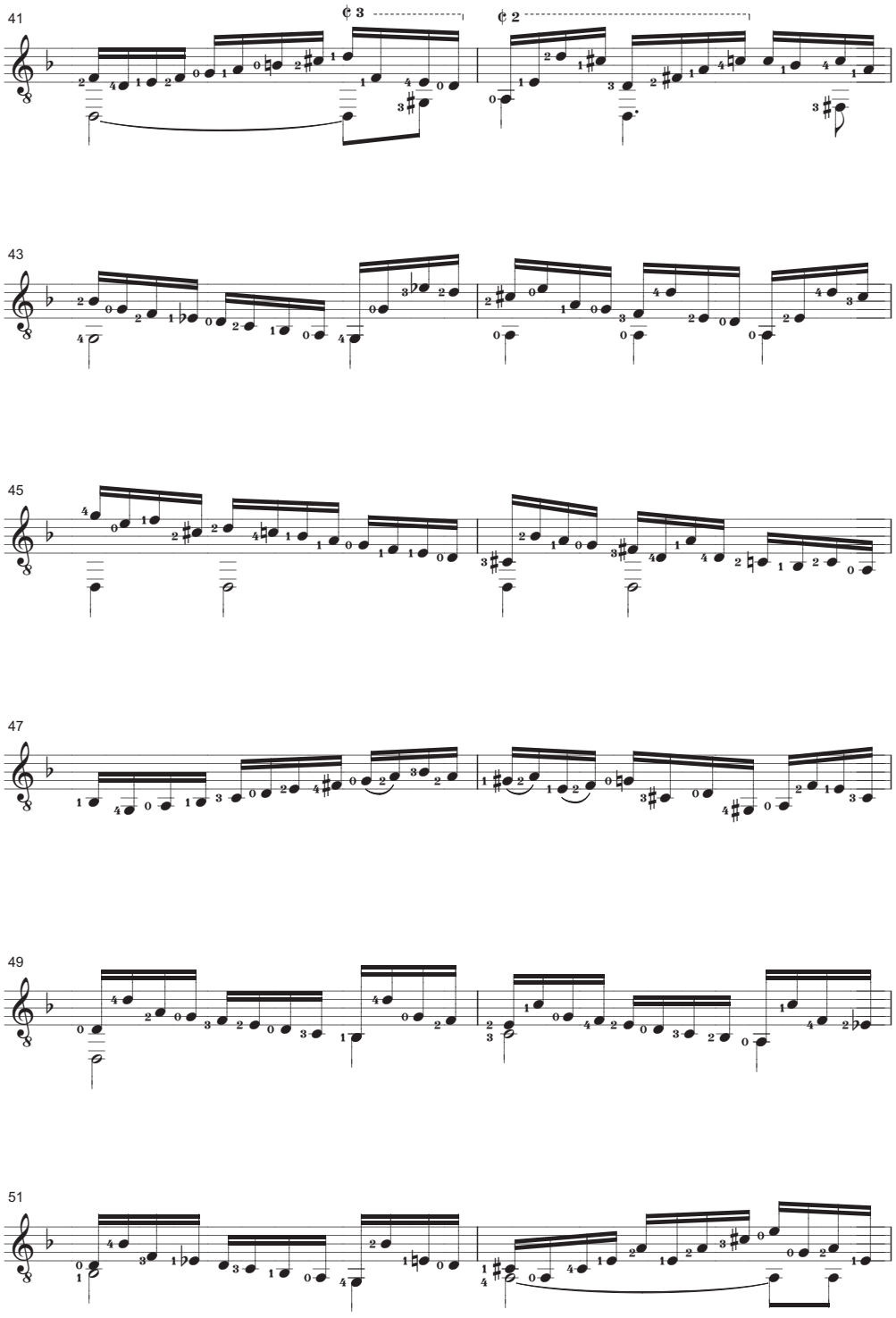
BWV 1004

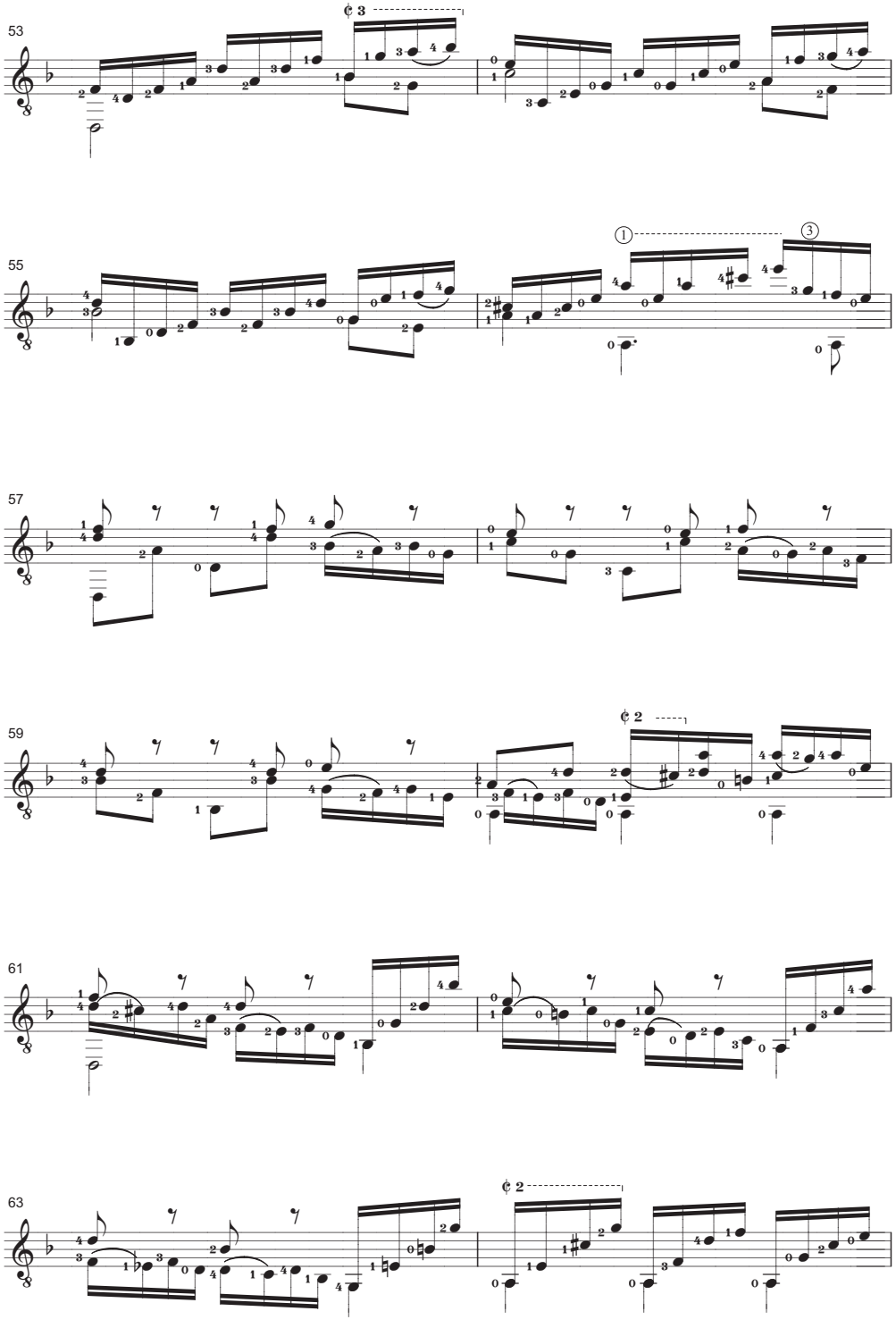
Transcrição e digitação:
Alisson Alípio (2009)

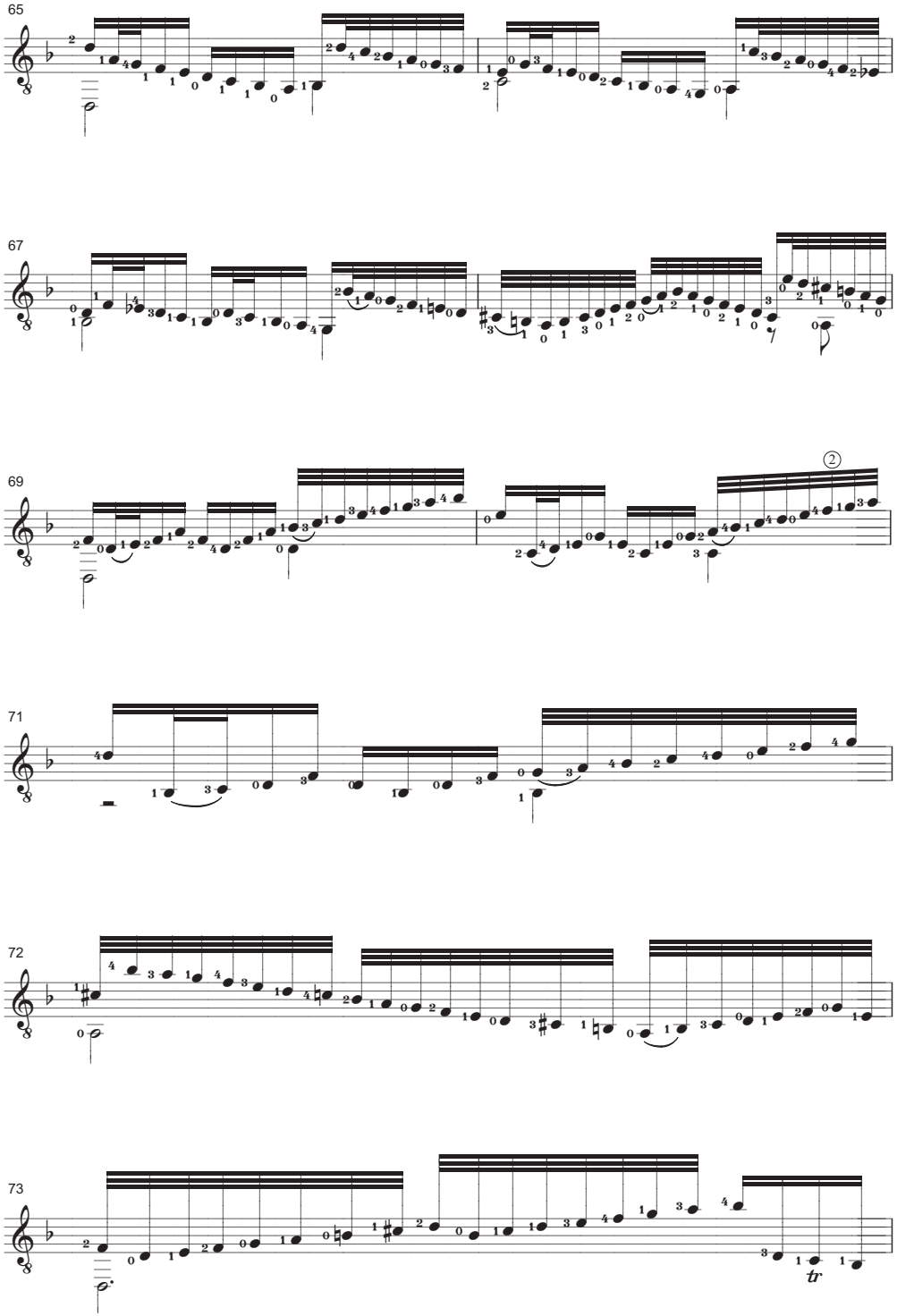
Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

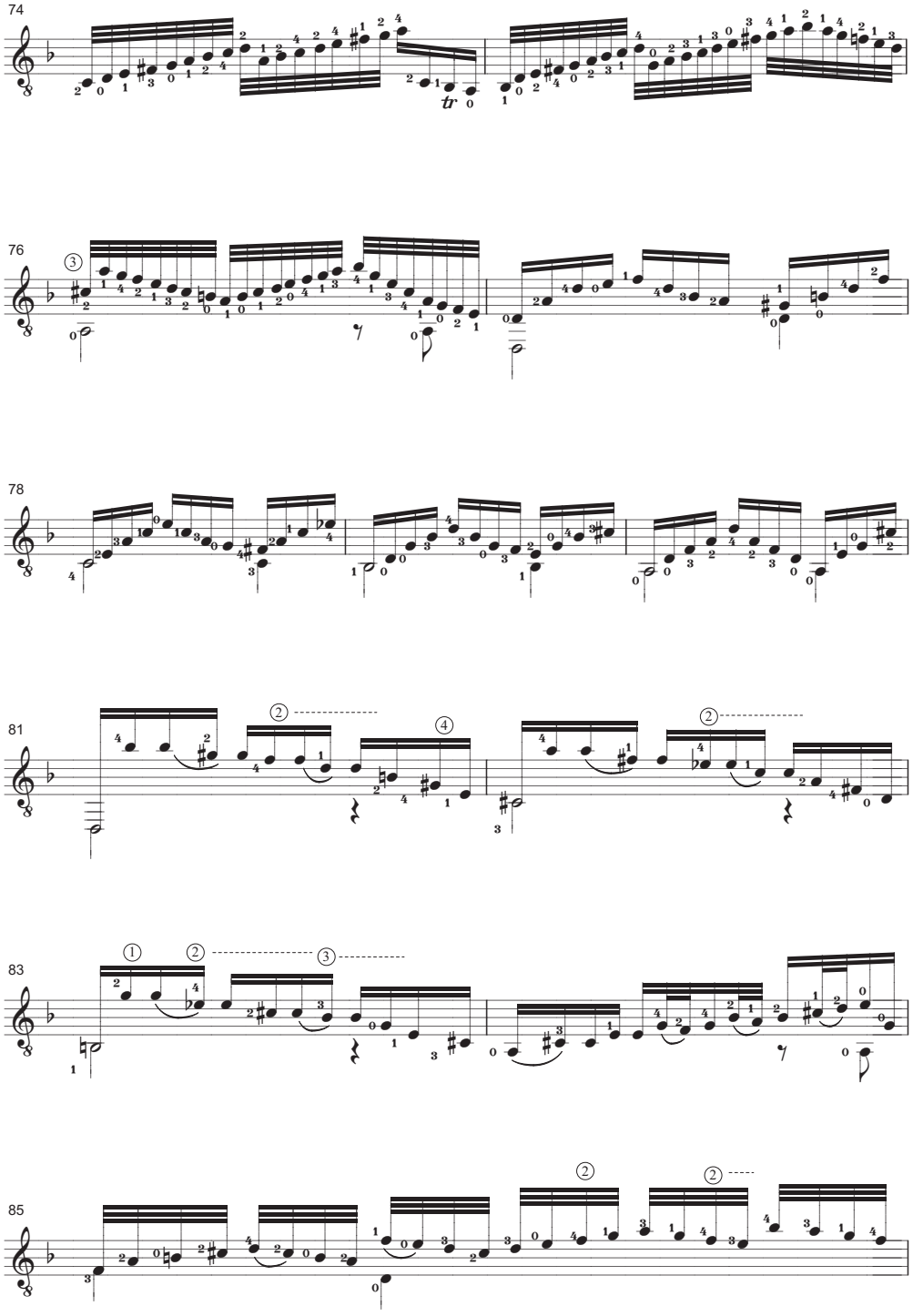


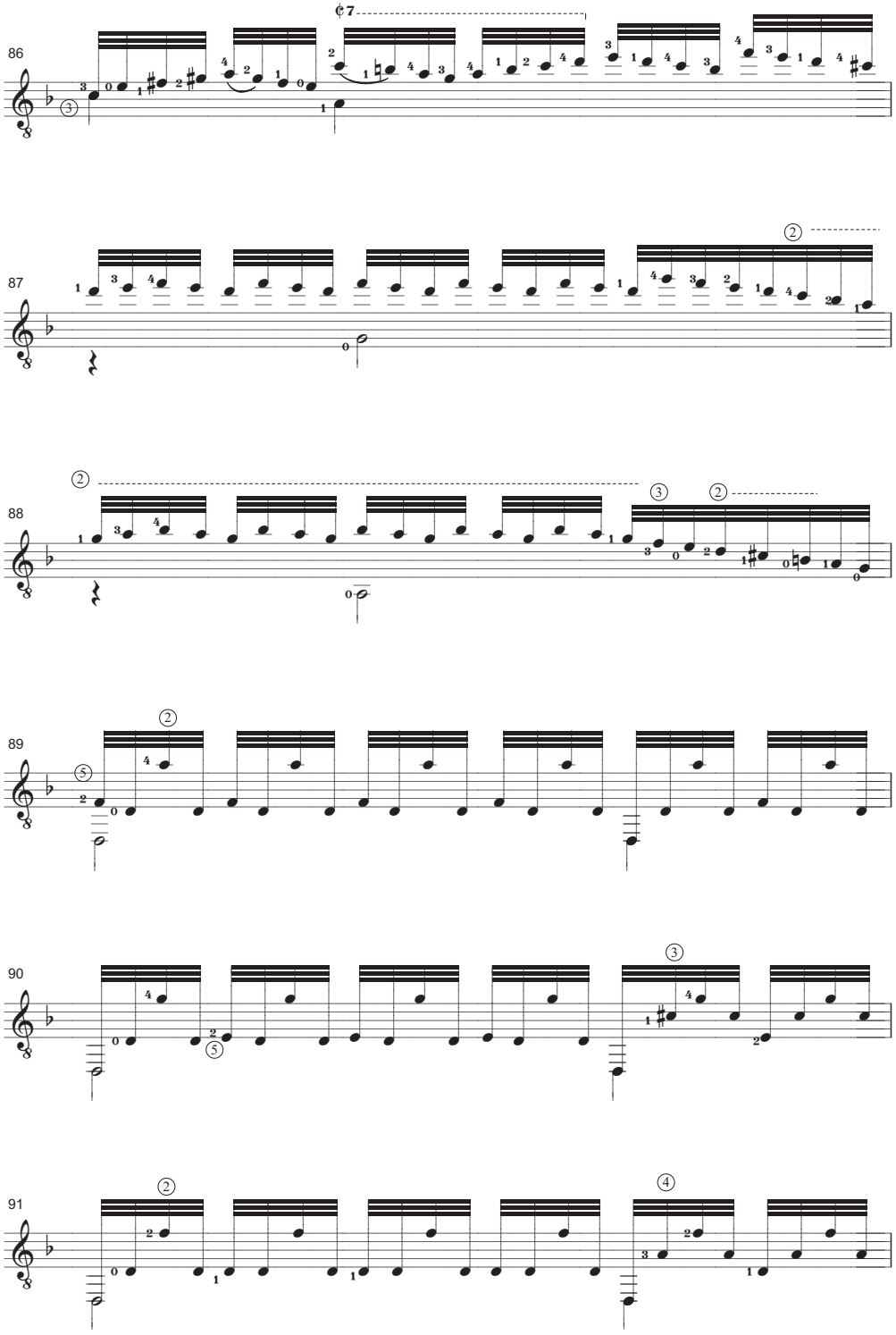

25
29
31
33
37
39

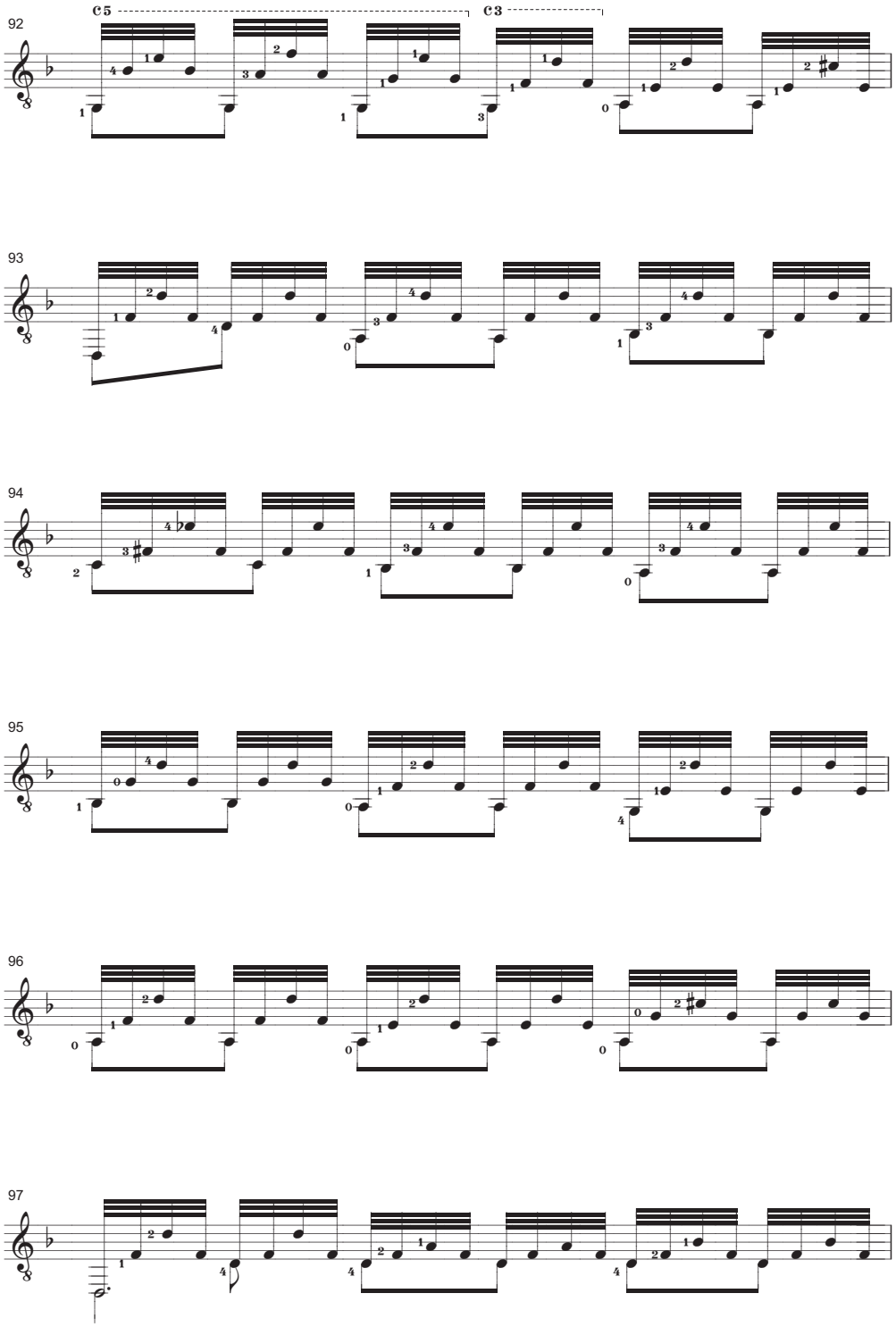

41
43
45
47
49
51

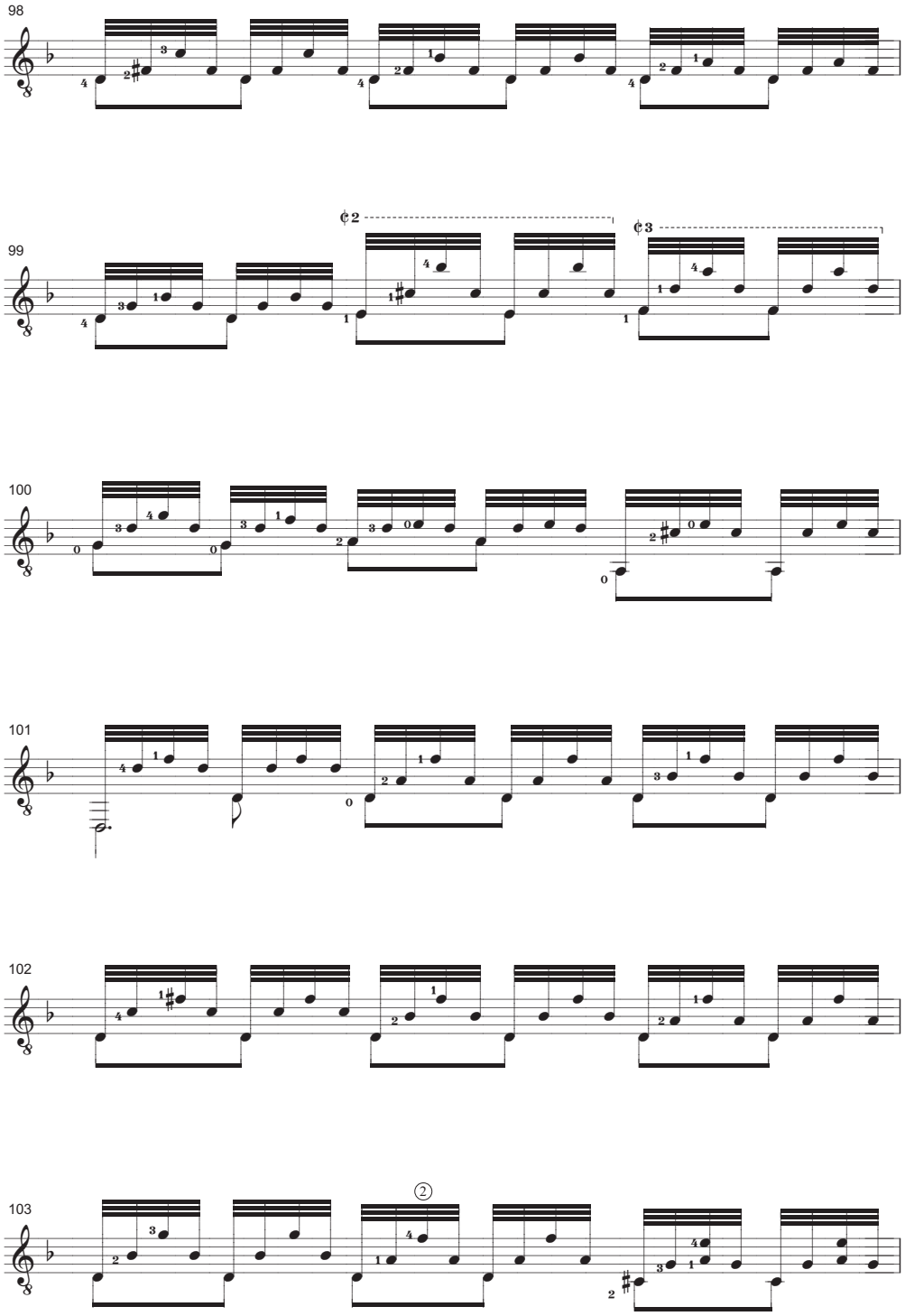

53
55
57
59
61
63

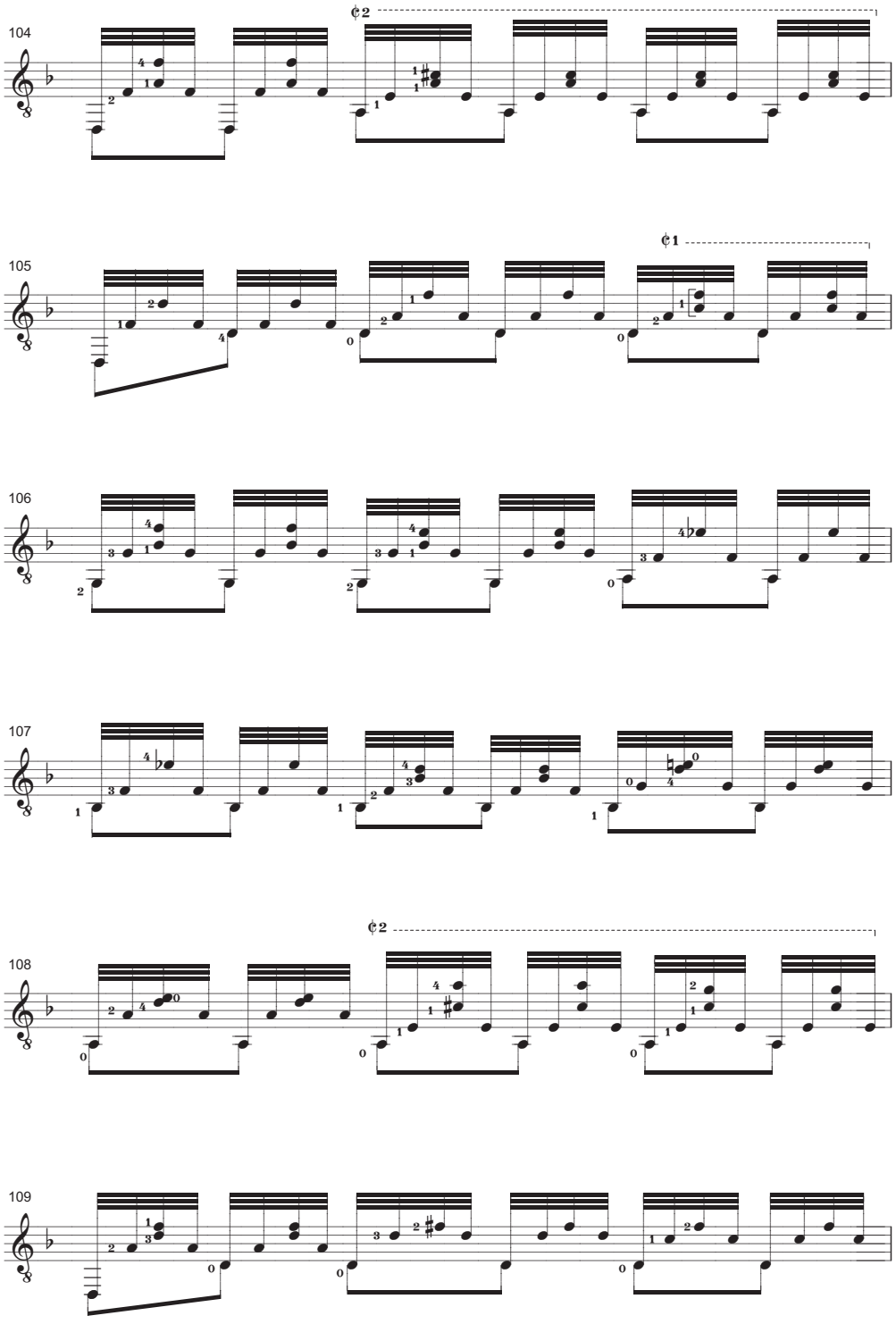

65
67
69
②
71
72
73
tr

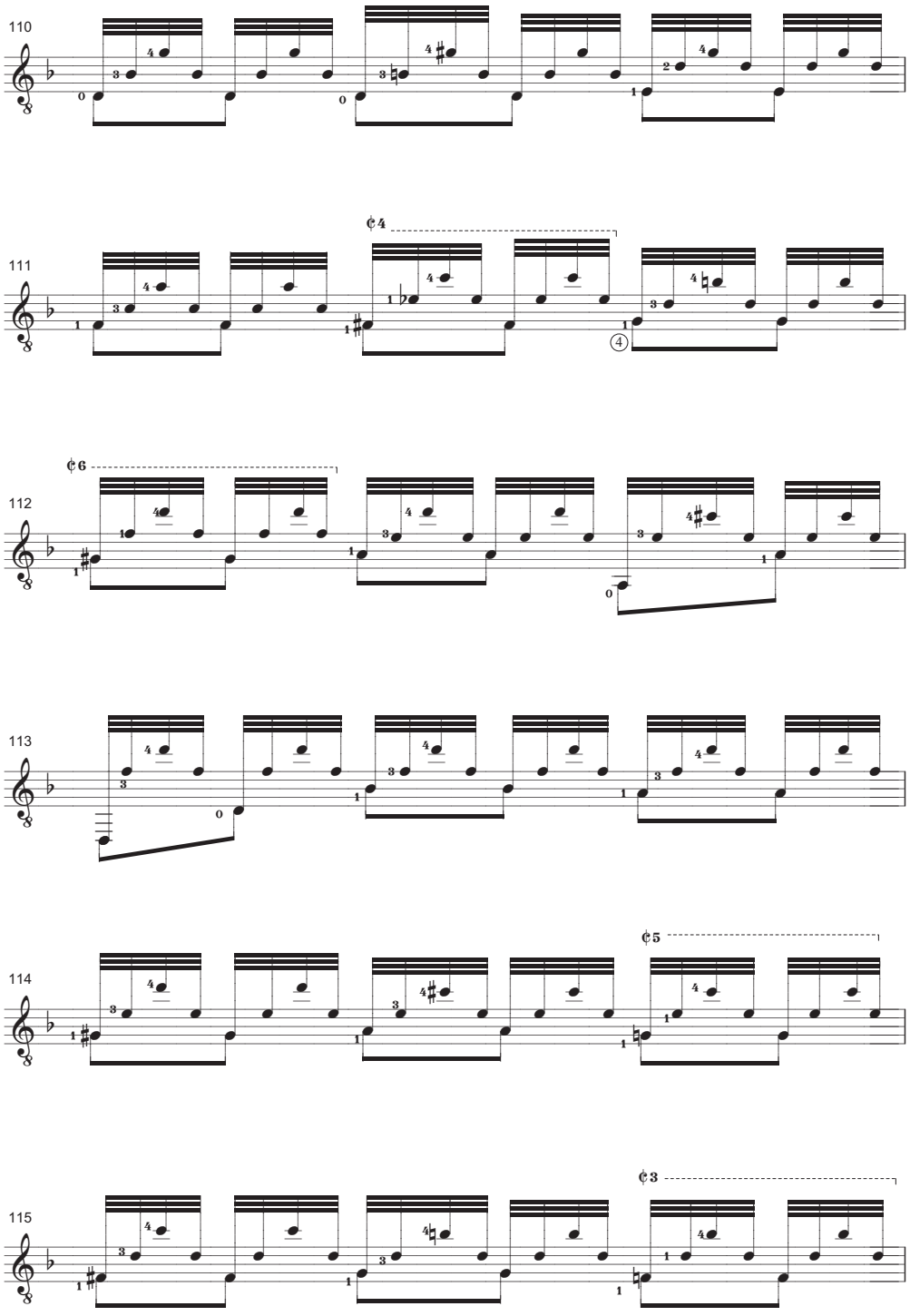

74
76
78
81
83
85

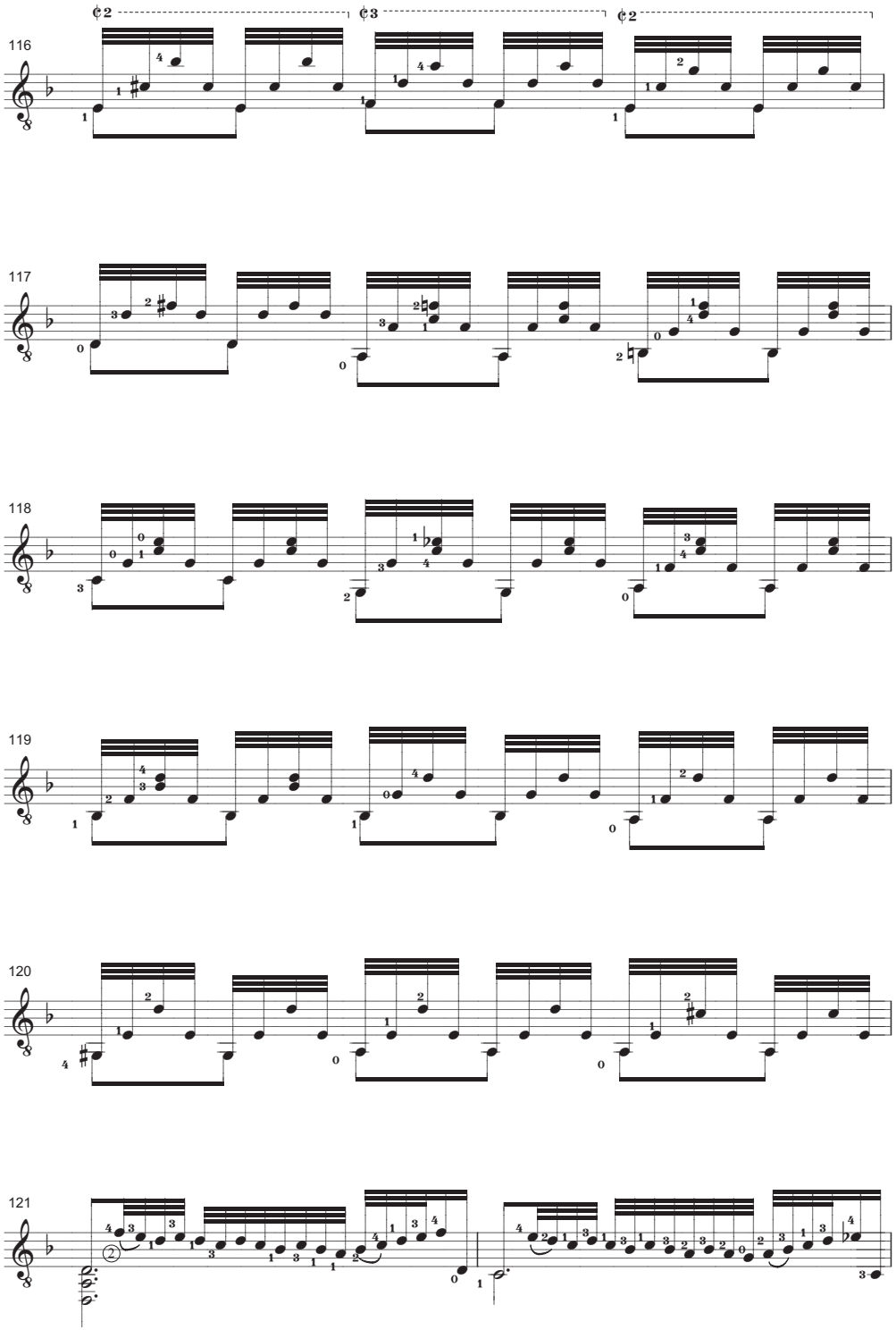

86
87
88
89
90
91

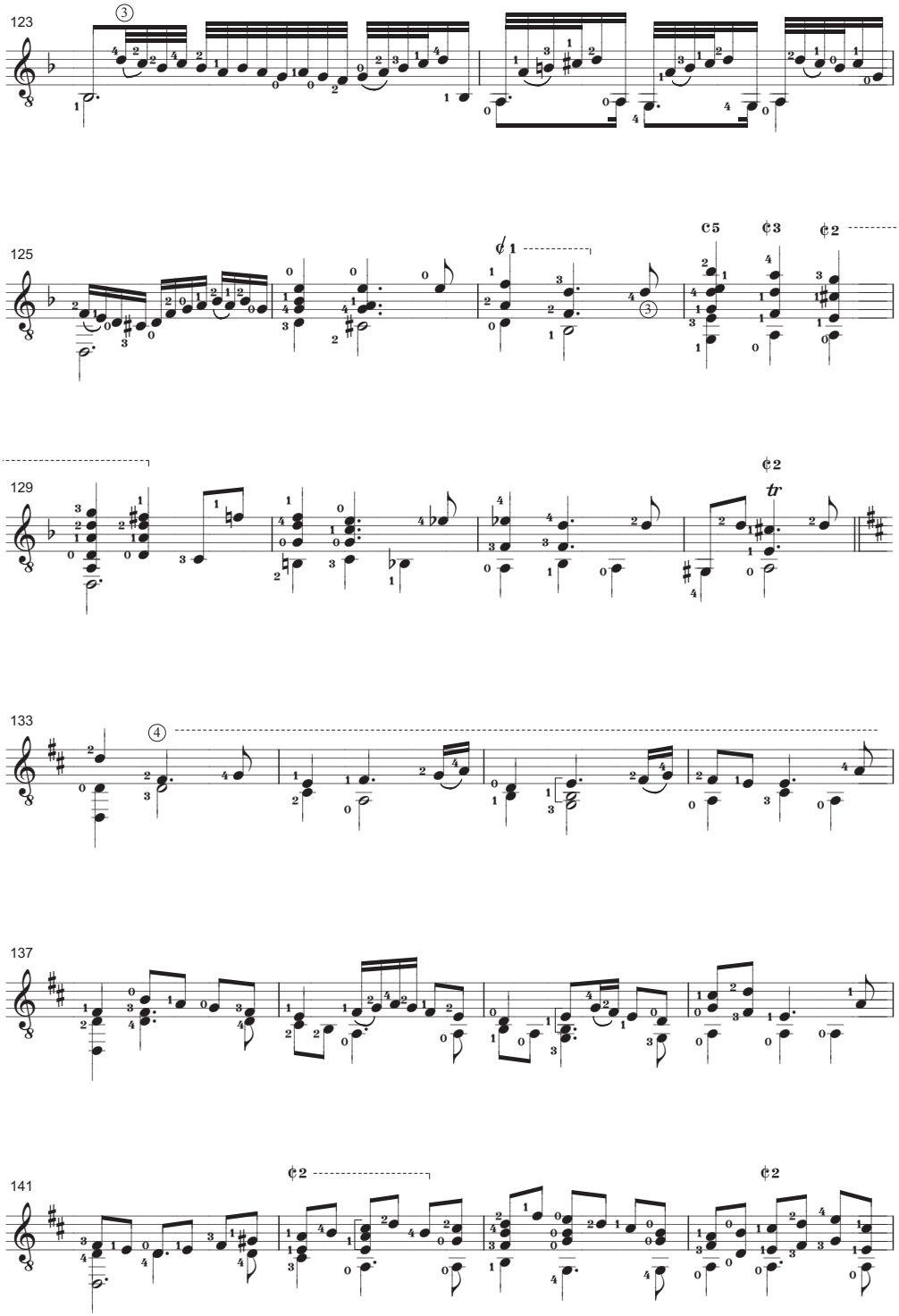

92
C5
C3
93
94
95
96
97

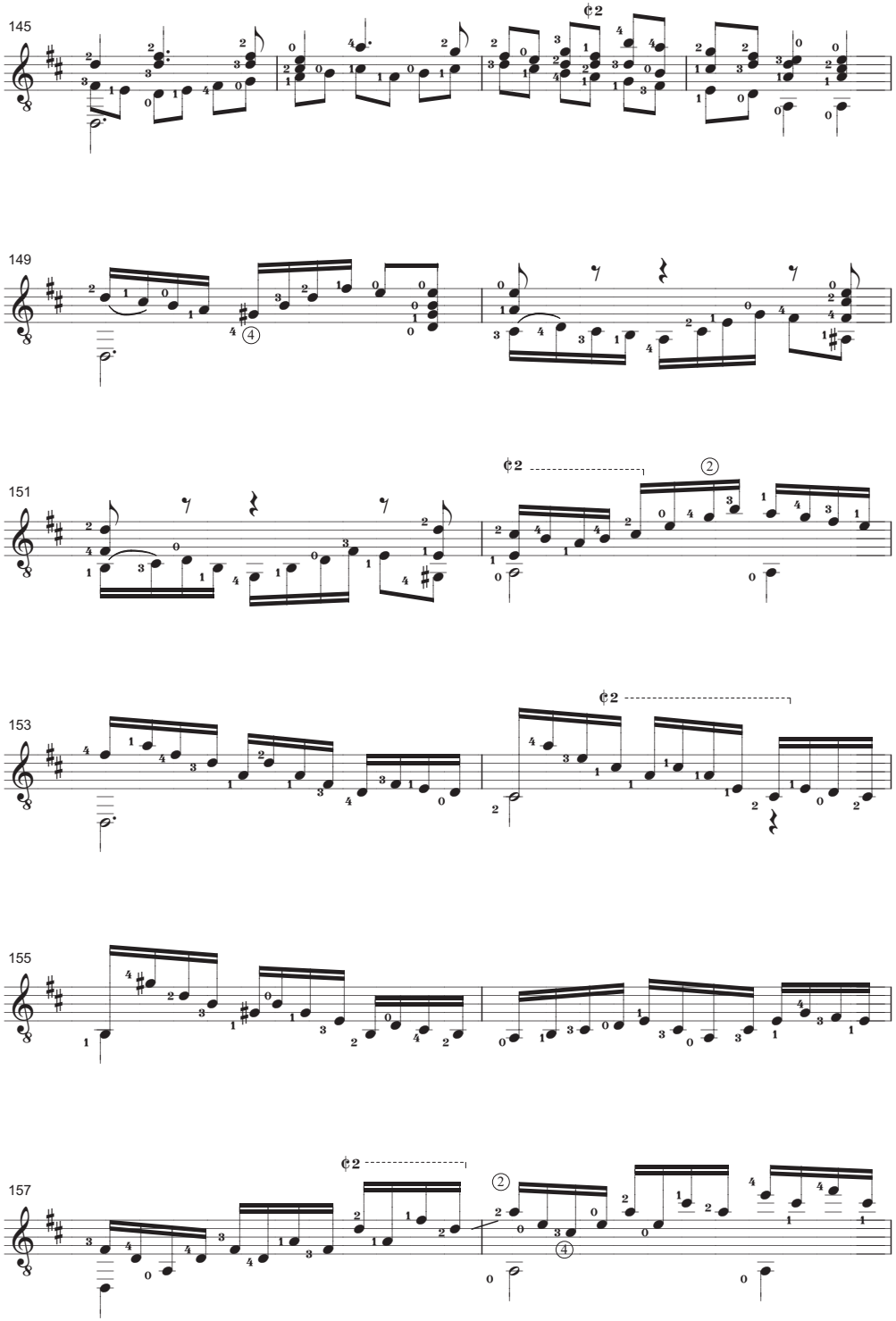

98
99
¢2
¢3
100
101
102
103
②

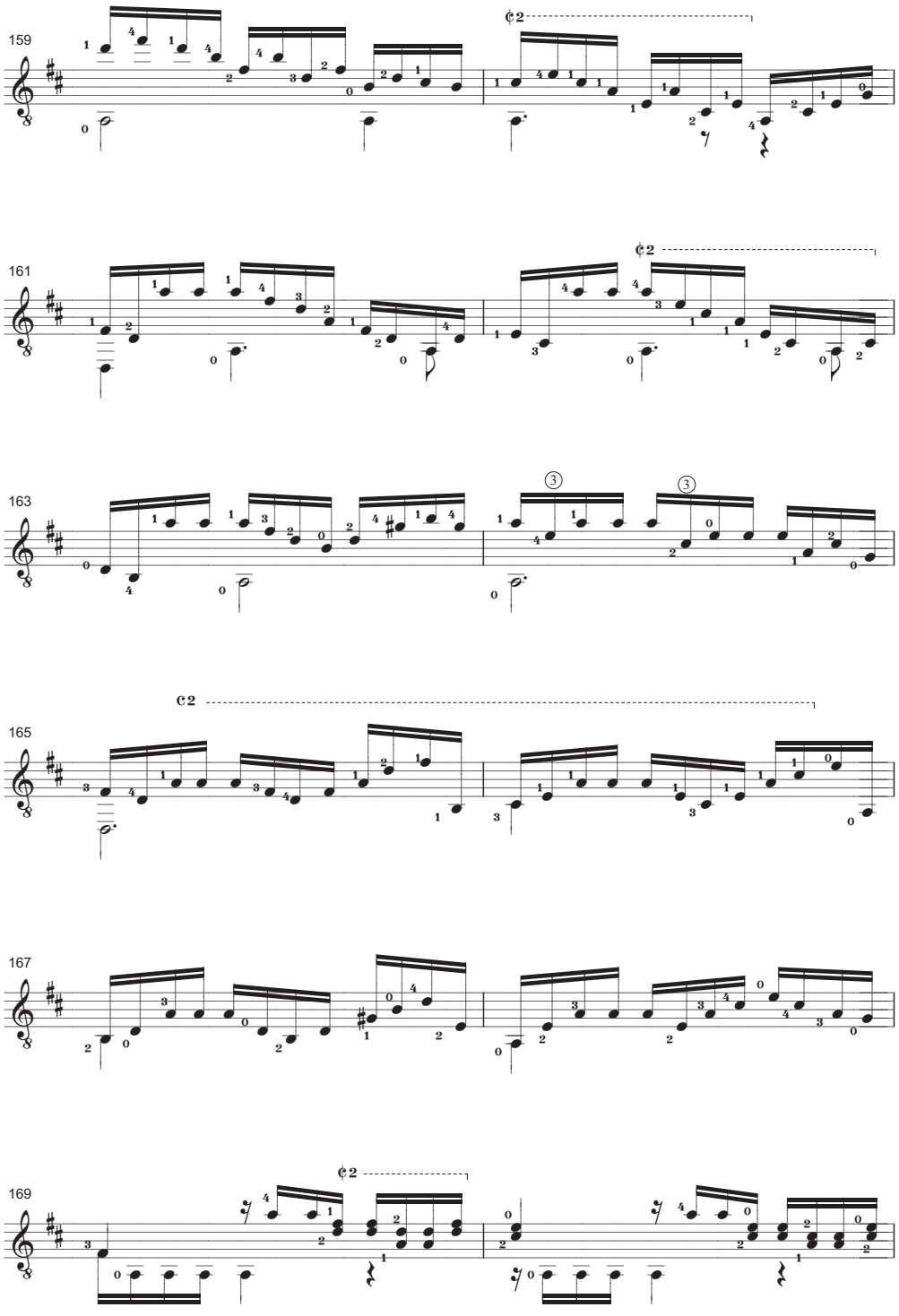

104
105
106
107
108
109

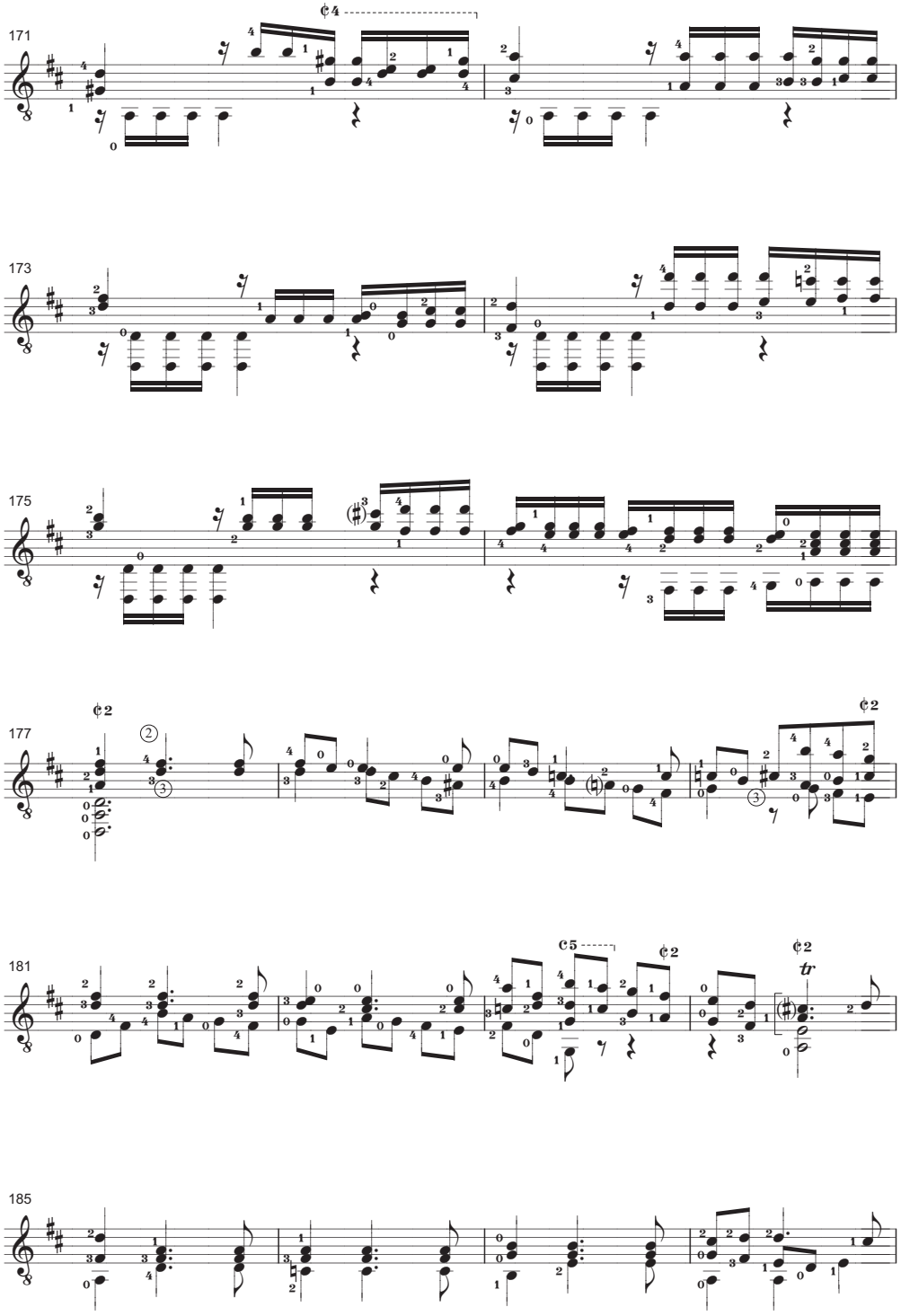

110
111
112
113
114
115

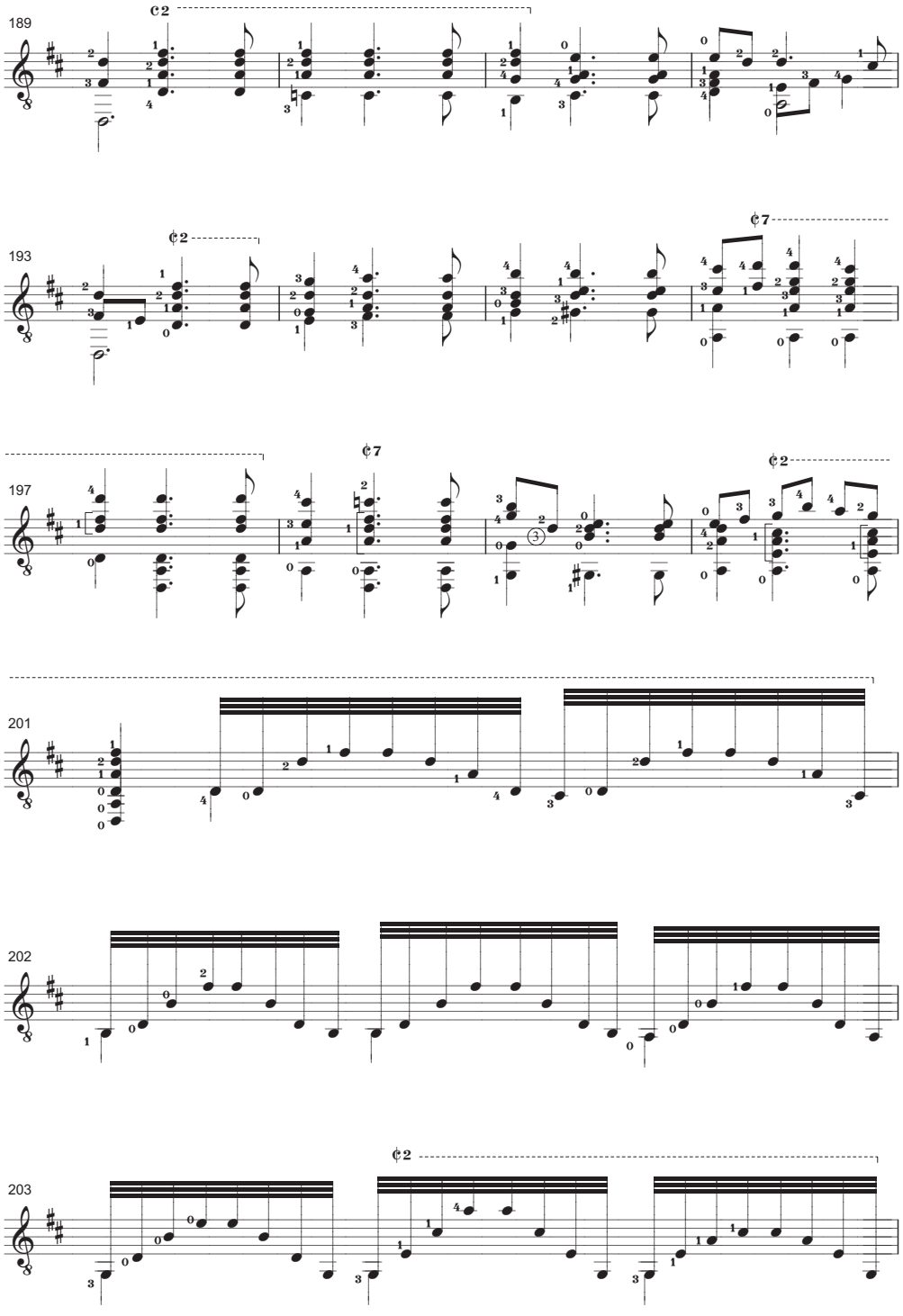

116
117
118
119
120
121

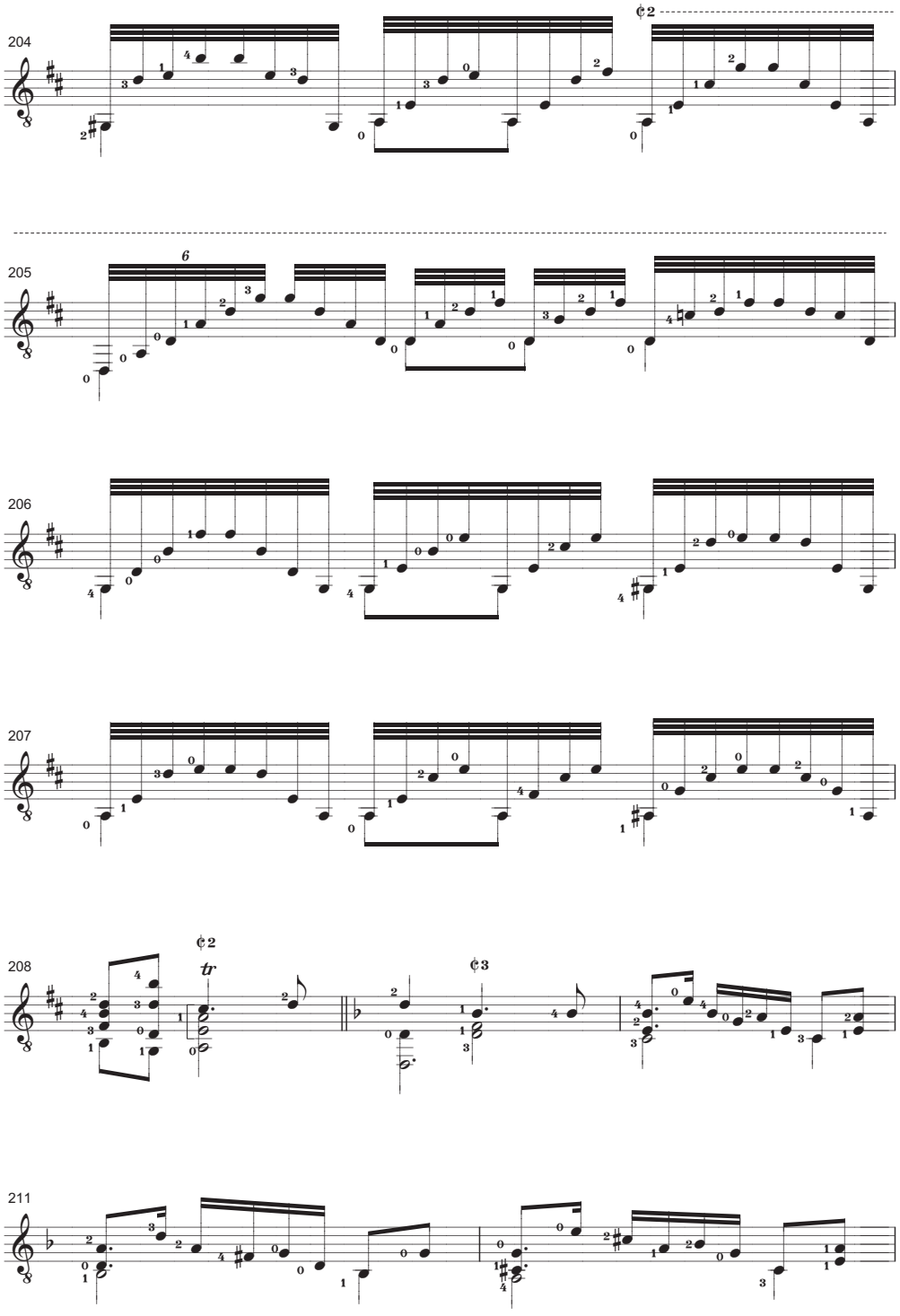

123
125
129
133
137
141

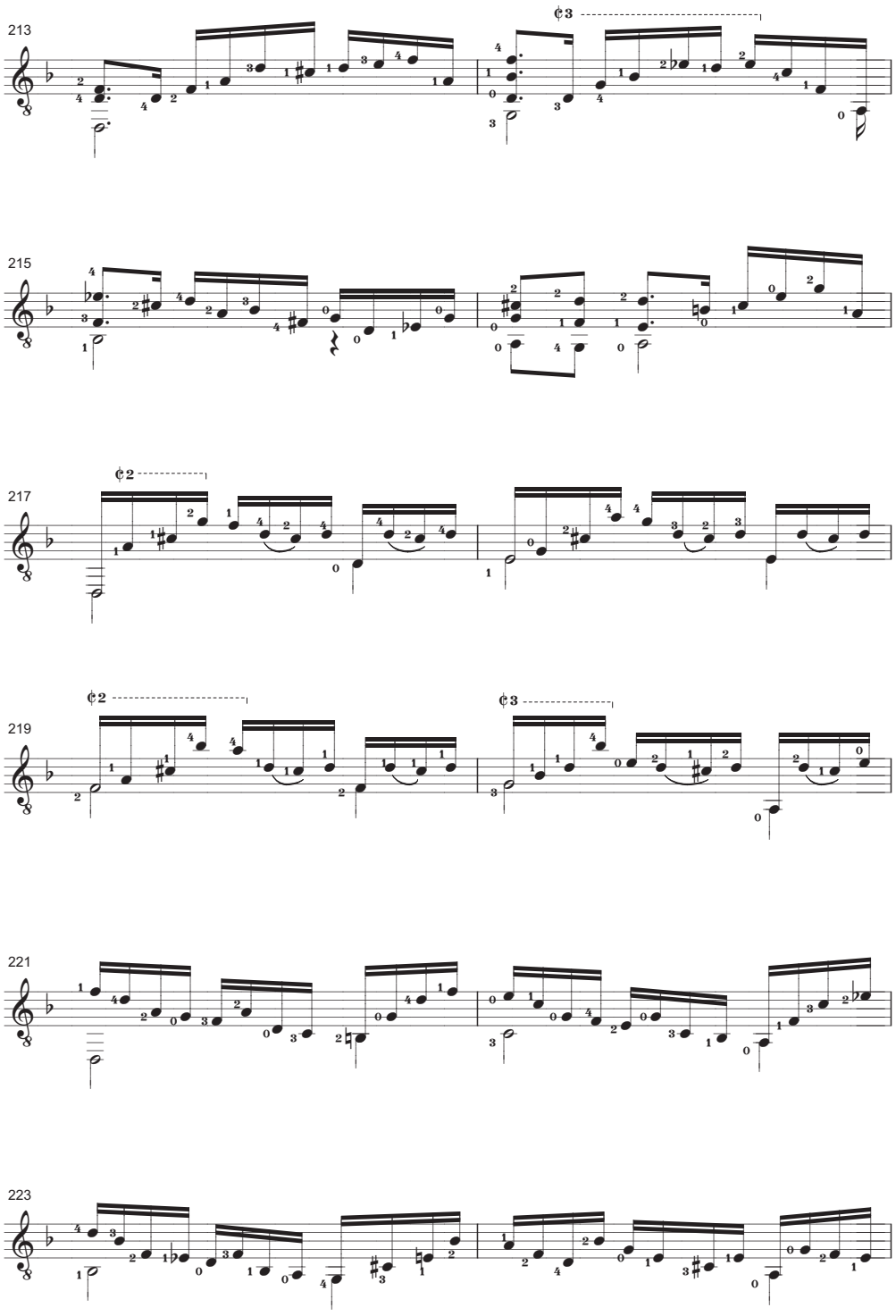

145
149
151
153
155
157

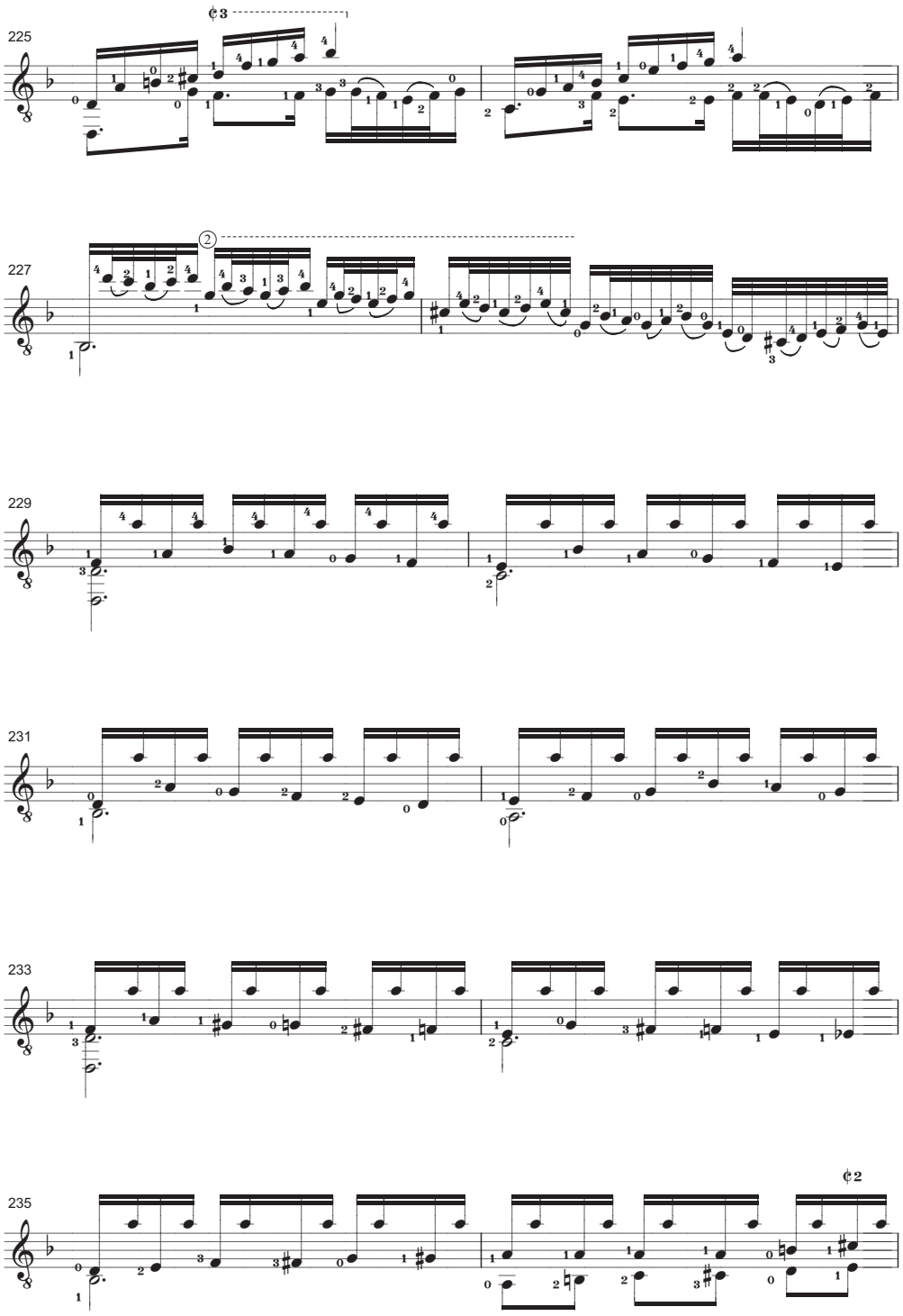

159
¢2
161
¢2
163
3
3
165
c2
167
169
¢2

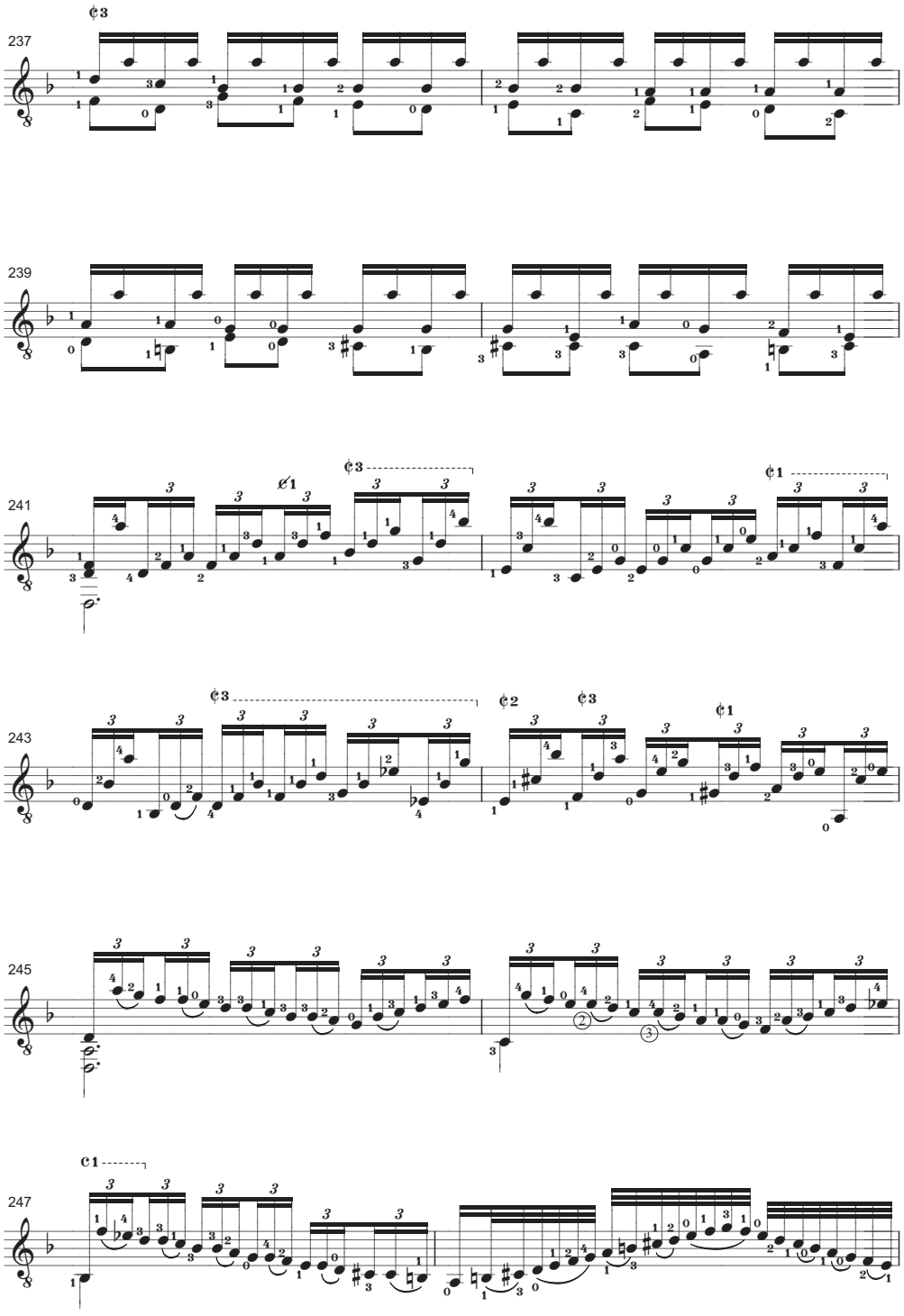

171
173
175
177
181
185
tr

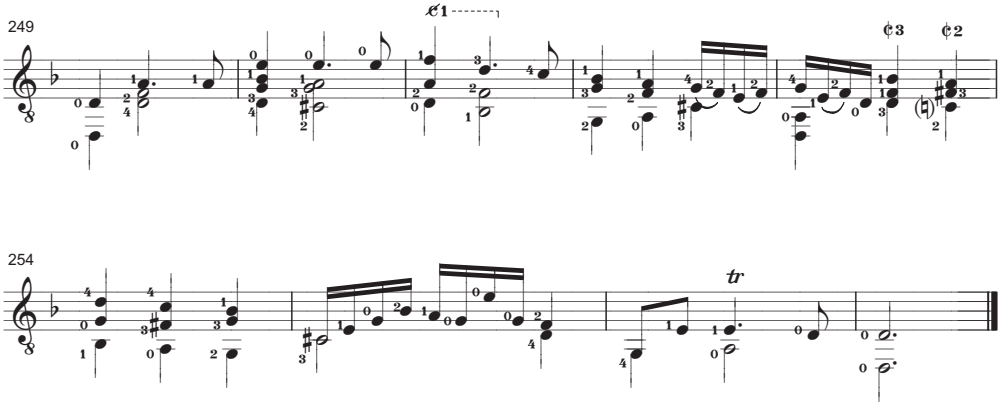

189
193
197
201
202
203


204
205
206
207
208
211


213
¢3
215
217
¢2
219
¢2
¢3
221
223


225
227
229
231
233
235


237
239
241
243
245
247


249
254
tr

OPUS • VOLUME 16 • NÚMERO 2 • DEZEMBRO 2010

Carta do Editor 7

ATUALIDADE

O estatuto da composição musical pós-Boulez. 8
Paulo de Tarso Salles.

ARTIGOS DE PESQUISA

Quanto tempo dura o presente? O tempo como categoria filosófica e teórica da interpretação musical. 15
Frank Michael Carlos Kuehn.

O método de leitura à primeira vista ao piano de Wilhelm Keilmann e sua fundamentação teórica. 39
Maria Elisa Risarto; Sonia Regina Albano de Lima.

Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. 61
Ronan Gil de Morais; Carlos Stasi.

O processo de digitação para violão da *Ciaccona* BWV 1004 de Johann Sebastian Bach. 80
Alisson Alípio; Daniel Wolff.

As Sociedades Musicais Francesas do início do século XX: ideal nacionalista ou independência artística? 102
Danieli Verônica Longo Benedetti.

Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. 113
Luís Ricardo Silva Queiroz.

Alberto Ginastera y el dodecafonismo: El Concierto para violín (1963) 131
Edgardo J. Rodríguez.

Instruções para autores 156

APÊNDICE
J. S. Bach: *Ciaccona* BWV 1004. Transcr. para violão de Alisson Alípio 157

OPUS
REVISTA DA ANPPOM • VOLUME 16 • NÚMERO 2 • DEZEMBRO 2010