

ISSN: 1517-7599



REVISTA ACADÊMICA DE MÚSICA
Número 12 **julho / dezembro - 2005**

Titles, abstracts, keywords and call for papers inside



PÓS-GRADUAÇÃO
ESCOLA DE MÚSICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Editorial

Para comemorar seis os anos de semestralidade ininterrupta do periódico *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, lançamos, juntamente com este número 12, sua versão virtual. *Per Musi Online*, que só se tornou possível graças ao auxílio do CNPq, está disponibilizada no site www.musica.ufmg/permusi e, gradualmente, oferecerá todos os números anteriores gratuitamente, possibilitando aos leitores imprimir artigos, partituras, entrevistas e resenhas em separado ou, mesmo, números completos com as respectivas capas, como na versão impressa.

Como de costume, os artigos desse número 12 de Per Musi refletem a diversidade da produção acadêmica brasileira e que tem caracterizado este periódico desde sua criação no ano de 2000. Assim, são aqui apresentados estudos sobre temas diametralmente opostos como música trovadoresca e vanguarda do século XX, aspectos do universo popular do samba e do universo erudito do órgão e do violino, o nacional e o estrangeiro, a teoria e a prática da música.

Propondo ouvirmos a voz do sambista para entendermos melhor um dos gêneros mais populares do Brasil, **Luiz Fernando Nascimento de Lima** levanta questões dentro das perspectivas da diáspora africana, da resistência à dominação sócio-econômica, dos símbolos da brasilidade e da geração de riqueza para os criadores do samba.

Dorotéia Kerr e **Any Raquel Carvalho** apresentam, em estudo inédito, um panorama descritivo e analítico sobre a produção acadêmica musical brasileira sobre o órgão, discorrendo sobre tendências temáticas e metodológicas e apresentando memoriais, dissertações e teses defendidos no Brasil, ou por brasileiros no exterior, entre 1941 e 2002.

Antenor Ferreira Corrêa discute a possibilidade de formulação de uma teoria para a harmonia pós-tonal por meio da transposição dos elementos que, na proposição de Nattiez, viabilizam o discurso harmônico tonal. Para tanto considera: a identificação de entidades harmônicas percebidas em função de suas durações, a classificação dessas entidades arquetípicas e os princípios de base responsáveis pelo relacionamento acórdico.

Luciane Cardassi relata estratégias técnico-pianísticas de aprendizagem e de performance na sua experiência com a obra *Klavierstück IX* de Karlheinz Stockhausen, tendo como pano de fundo elementos analíticos e históricos. Assim, nos mostra como lida com a periodicidade/aperioicidade, complexidades rítmicas, gestos mecânicos e líricos, simulação de sons eletrônicos, alternância de andamentos, contrastes radicais de intensidade e de registro característicos do compositor.

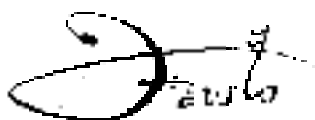
Partindo dos pontos de vista do intérprete-analista e do ouvinte, **Pierre Bredel** e **André Cavazotti** apresentam as *Três Peças* para viola e piano de **César Guerra-Peixe**, cujo manuscrito é, em primeira mão, publicado neste número de *Per Musi*. Com ênfase nos parâmetros tempo, espaço e sentimento, propostos por Thomas Clifton, os autores verificam as correspondências entre as duas perspectivas, numa abordagem que visa uma compreensão múltipla da essência do fenômeno musical.

Liduíno Pitombeira recorre a teorias rítmicas de diversos estudiosos da música modal para propor uma realização rítmica da estampa *Kalenda Maya* do trovador medieval francês Raimbaut de Vaqueiras, comparando ainda as versões desta obra não mensural apresentadas nas edições de Friedrich Gennrich, Timothy J. McGee, Gwynn McPeck e Hendrik Van der Werf.

Dentro das comemorações do centenário do violinista e pedagogo austro-húngaro Max Rostal, **Paulo Bosisio** nos oferece uma visão privilegiada da história e herança musical de um dos maiores pedagogos do violino no século XX, do qual foi discípulo durante oito anos.

Por sua vez, **Edson Queiroz de Andrade** entrevista o violinista e pedagogo **Paulo Bosisio**, focando especialmente na sua relação com Max Rostal, a posição deste último no contexto europeu, sua vinda ao Brasil e o *Concurso Nacional de Cordas Paulo Bosisio* de 2005, organizado pela Pró-Música de Juiz de Fora, o qual, este ano, é dedicado ao centenário do mestre europeu.

Finalmente, na seção de resenhas, **Patricia Furst Santiago** nos apresenta o livro artístico-científico de **Artur Andrés Ribeiro** sobre o grupo de música instrumental UAKTI, sua história, filosofia, repertório e legado, em um claro exemplo da música brasileira onde se rompem as barreiras entre o erudito e o popular, o sacro e o profano, o brasileiro e o universal.



Fausto Borém (fborem@ufmg.br)

Editor de *PER MUSI - Revista Acadêmica de Música*

PER MUSI - Revista Acadêmica de Música é um espaço democrático para a reflexão intelectual na área de música, onde a diversidade e o debate são bem-vindos. As idéias aqui expressas não refletem a opinião da Comissão Editorial ou do Conselho Consultivo. **PER MUSI** está indexada nas bases *RILM Abstracts of Music Literature* e *Bibliografia da Música Brasileira* da ABM (Academia Brasileira de Música).

Editor

Fausto Borém (UFMG)

Comissão Editorial

Cecília Cavalieri França (UFMG)

Guida Borghoff (UFMG)

Patrícia Furst (UFMG)

Rosângela de Tugny (UFMG)

Salomea Grandelman (UNIRIO)

Sandra Loureiro (UFMG)

Conselho Consultivo do Número 12

Abel Moraes (UEMG)

Anthony Scelba (Kean University, EUA)

Clayton Vetromilla (Instituto Villa-Lobos, UNIRIO)

Diana Santiago (UFBA)

Diósnio Machado Neto (USP)

Eli-Eri Moura (COMPOMUS/UFPB)

Emerson Di Biaggi (UNICAMP)

Esdras Rodrigues Silva (UNICAMP)

Felipe José Avellar de Aquino (UFPB)

Fred Gerling (URGS)

Glaura Lucas (UNIRIO)

Guida Borghoff (UFMG)

Helena Jank (UNICAMP)

Ilza Nogueira (UFPB)

Jocelei Borher (UFRGS)

Marcos Napolitano (USP)

Norton Dudeque (UFPR)

Sonia Ray (UFG)

Revisão Geral

Fausto Borém (UFMG)

Maria Inêz Lucas Machado (UFMG)

Universidade Federal de Minas Gerais

Reitora Profa. Dra. Ana Lúcia Almeida Gazzola

Vice-Reitor Prof. Dr. Marcos Borato Viana

Pró-Reitoria de Pós-Graduação

Prof. Dr. Jaime Arturo Ramirez

Pró-Reitoria de Pesquisa

Prof. Dr. José Aurélio Garcia Bergmann

Escola de Música da UFMG

Prof. Dr. Lucas José Bretas dos Santos, Diretor

Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG:

Prof. Dr. Maurício Loureiro, Coordenador

Secretárias de Pós-Graduação

Edilene Oliveira, Dasy Araújo e Ráulia Augusta de Mello

Produção

Iara Veloso

Projeto Gráfico

Capa e miolo: Jussara Ubirajara

Logomarcas PER MUSI e Vinheta "PEGANA CHALEIRA"

Desenhos: Fausto Borém

Arte final: Edna de Castro (Diretoria de Divulgação e Comunicação Social - DDCCS/UFMG)

Arte-Final

Romero H. Morais / Samuel Rosa Tou (Diretoria de Divulgação e Comunicação Social - DDCCS/UFMG)

Fotos

Foca Lisboa (Diretoria de Divulgação e Comunicação Social - DDCCS/UFMG)

Tiragem

250 exemplares

PER MUSI: Revista Acadêmica de Música - n.12, julho/ dezembro, 2005 -
Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2005 -

v.: il.; 29,7x21,5 cm.

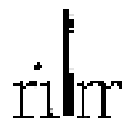
Semestral

ISSN: 1517-7599

Música - Periódicos. 2. Música Brasileira - Periódicos.

I. Escola de Música da UFMG

Indexação



SUMÁRIO

Simbologia e significação no samba:

- uma leitura crítica da literatura 5**
Symbols and meanings of samba: reviewing related scholarly texts
Luiz Fernando Nascimento de Lima

- A pesquisa sobre órgão no Brasil: estado da arte 25**
Organ research in Brazil: state-of-the art
Dorotéa Kerr e Any Raquel Carvalho

- Apontamentos acerca da construção de uma
teoria harmônica pós-tonal 39**
Inquiries about a post-tonal harmony systematization
Antenor Ferreira Corrêa

Klavierstück IX de Karlheinz Stockhausen:

- estratégias de aprendizagem e performance 55**
Karlheinz Stockhausen's *Klavierstück IX*: learning and performance strategies
Luciane Cardassi

Três Peças de César Guerra-Peixe:

- uma abordagem fenomenológica 65**
Three Pieces by César Guerra-Peixe: a phenomenological approach
Pierre Bredel e André Cavazotti

- Partitura das Três Peças para viola e piano 82**
Score of the *Three Pieces* for viola and piano
César Guerra-Peixe

- A rhythmic realization of Raimbaut de Vaqueiras' *Kalenda Maya* 95**
Uma realização rítmica de *Kalenda Maya* de Raimbaut de Vaqueiras
Liduino Pitombeira

- 100 anos de Max Rostal 105**
100 years of Max Rostal
Paulo Bosisio

- Entrevista com o Professor e Violinista Paulo Bosisio 111**
Interview with Brazilian Pedagogue and Violinist Paulo Bosisio
Edson Queiroz de Andrade

PEGA NA CHALEIRA – RESENHAS

- Resenha sobre o livro *UAKTI – um estudo sobre a construção de
novos instrumentos musicais acústicos* de Artur Andrés Ribeiro 114**
Review on the book *UAKTI – um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos* by
Artur Andrés Ribeiro
Patricia Furst Santiago

Simbologia e significação no samba: uma leitura crítica da literatura

Luiz Fernando Nascimento de Lima (Universidade de Helsinque, Finlândia)

<z.12332fn@yahoo.com>

Resumo: O presente trabalho faz uma revisão crítica de alguns textos acadêmicos sobre o samba, identificando tendências recorrentes das abordagens sobre o tópico, caracterizando-as e questionando sua adequação. Essa crítica se desenvolve a partir de sugestões do senso comum sobre a simbologia do samba e da relação desta simbologia com representações da África e do Brasil, e mostra como algumas dessas sugestões são incorporadas pela literatura abordada.

Palavras-chave: samba, representação musical, musicologia crítica, africanidade, pagode.

Symbols and meanings of samba: reviewing related scholarly texts

Abstract: This paper reviews a few scholarly texts about samba, and it seeks to identify trends of thought common to studies about this style. Once identified, trends are discussed in detail, and scrutinized about their usefulness to the context of samba. The way of presentation is mainly critical, advancing common sense views about samba symbology and its relationship to Africa and Brazil in order to show how scholarly literature assimilates those views.

Keywords: samba, musical representation, critical musicology, africanity, pagode.

1- Introdução

Em sua tese sobre o samba carioca, Samuel Araújo chama a atenção para o fato de que o samba tem (ou tinha) sido relativamente deixado de lado como objeto de estudo acadêmico (ARAÚJO, 1992, p. 27). Com isso, ele não queria dizer que o samba estivesse ausente das discussões acadêmicas, nem que o que já fora publicado sobre o gênero não tivesse valor, ou mesmo que fosse insignificante ou insuficiente o número desses estudos. O que ele queria dizer é que, em primeiro lugar, uma dimensão fundamental do samba ainda não tivera um tratamento acadêmico adequado. Essa dimensão se refere à centralidade do aspecto sonoro no universo do samba. Fazendo "da necessidade, virtude", como ele costuma lembrar¹, muitos estudos abordavam o samba sem tratar diretamente do som do samba, e sem dimensionar a posição deste som em relação aos diversos elementos e relações envolvidos².

Em segundo lugar, Araújo se referia à dificuldade de a academia (e em especial a etnomusicologia e disciplinas afins) lidar com um objeto complexo, próximo e imediatamente reconhecível como o samba. Isso é especialmente importante quando se considera que a maioria dos autores que escrevem sobre o samba são brasileiros que retêm algumas características de *insiders*, e que também compartilham diversos dos mecanismos simbólicos operativos no universo do samba (especialmente os que dizem respeito a uma "brasilidade" uniformizante e fortemente apelativa).

¹ Comentário pessoal.

² Uma versão deste trabalho apareceu inicialmente em inglês como parte da tese *Live Samba: Analysis and Interpretation of Brazilian Pagode* (Imatra: ISI, 2001), realizada na Universidade de Helsinque sob orientação de Eero Tarasti, e com apoio da CAPES através de uma bolsa de doutorado no exterior durante o período 1997—2001. O presente artigo traz modificações e acréscimos ao texto da tese.

Da mesma forma, vários dos procedimentos e teorias disponíveis para a análise e a interpretação não davam conta adequadamente do objeto porque tinham sido forjados para outro tipo de corpus (tradições idealmente distantes, isoladas, fechadas). A literatura como um todo sobre o samba, que já tem alguma história, não articulava o devido "estranhamento" e distanciamento do objeto, com isso incorporando elementos do senso comum e maculando alguma objetividade que deveria facilitar as generalizações e garantir a pertinência das análises. Este último problema vai ser o foco do presente trabalho, que consiste em observar algumas posições axiomáticas recorrentes nos estudos sobre o samba, em identificar seu perfil, sua validade e sua adequação ao objeto, e em propor perspectivas que superem os problemas encontrados. A relevância desta crítica está na proporção da importância ímpar do samba como prática geradora de sentido na cultura brasileira, o que, em parte ao menos, pode explicar a dificuldade de muitos comentaristas em reconhecer marcas de sua classe, perfil ideológico, histórico, geográfico e outras especificidades em seu próprio discurso.

A fim de efetuar esta revisão da literatura, selecionei alguns poucos textos que considere representativos das posições que citei acima, do tratamento do samba e das formas de interpretar as relações. Isto é, ao invés de descrever vários estudos e analisá-los ponto a ponto, preferi abordar algumas problemáticas que considero recorrentes, admitindo e assumindo que elas aparecem, em maior ou menor grau, na maioria dos estudos sobre o samba, e com as características que mostro aqui.

2- O samba e a África

Uma das idéias mais comuns sobre o samba é a que supõe sua associação com valores simbólicos do "negro" ou do "ser negro" (valores que vou resumir aqui sob o rótulo geral de "negritude"), ou de uma ligação com a África, com culturas africanas, com traços culturais originados na África ou que remetem à África (valores que vou resumir aqui sob o rótulo geral de "africanidade"). Duas vertentes principais caracterizam essa posição. Uma tem orientação histórica, e sugere que os valores originados das culturas de origem africana se mantêm vivos na prática do samba. A outra tem uma orientação mais voltada para as desigualdades sociais que envolvem grupos ligados ao samba, e para a importância do samba como uma expressão de resistência da população "negra", tratada como uma classe. O estudo de Muniz SODRÉ (1998 [1979]) apresenta as duas vertentes de uma forma sintética. Ele oferece um bom resumo do longo e complexo caminho que o samba já percorreu, além de insights valiosos, mas sua cativante retórica não esconde alguns dos problemas que normalmente são encontrados em estudos similares sobre o tópico.

Desde o começo de seu texto, Sodr e sinaliza com clareza que estamos no contexto da primeira vertente mencionada acima: ele afirma, no pref acio da segunda edi ao, que o ponto de partida de seu livro fora "a questão da síncopa iterativa nas músicas da diáspora negra", descrevendo este t pico como "o verdadeiro 'mistério do samba'" (SODR E, 1998 [1979], p. 7)³. Em outro

³ Ao se referir ao "verdadeiro 'mistério do samba'", no pref acio de 1998, Sodr e está respondendo ao livro de Hermano Vianna de 1995, *O Mistério do Samba* (VIANNA, 1995). A principal tese defendida por este último está em confronto direto com a de Sodr e, uma vez que Vianna procura mostrar exatamente que um dos elementos essenciais do samba   seu caráter híbrido, sua fun o mediadora, e seu perfil como prática cultural capaz de penetrar em grupos e classes diferentes.

trecho, ele se refere às práticas do samba no Rio de Janeiro como "continuidade da Bahia negra, logo de parte da diáspora africana" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 16). Em outras palavras, Sodré alega que o valor simbólico do samba está ligado a um traço musical específico que está presente tanto nas músicas africanas quanto em outras músicas que evoluíram a partir daquelas. Esta tendência pode ser descrita como difusionista⁴, e sua hipótese principal é a de que uma unidade de expressão mantém uma associação estável com um conteúdo visível (ou com um valor simbólico) apesar de o contexto estrutural mudar. No caso, a unidade de expressão é — *grosso modo* — a sincopação rítmica, e o conteúdo visível é — *grosso modo* — "africanidade". Sodré não hesita em exibir várias imagens alegóricas, místicas e metafóricas para ilustrar este conteúdo, imagens que incluem especialmente termos em nagô e explicações sobre valores religiosos, itens emprestados ao Candomblé. Ele também alude a personagens simbólicos: apresenta entrevistas com "ícones" do mundo do samba de gerações pretéritas, e faz referências a Duke Ellington, sempre com o fim de reforçar a idéia de uma simbologia "afro-negra" influente e abrangente.

Logo ao iniciar sua argumentação, Sodré compara a sincopação do samba com a do jazz dos Estados Unidos. Com isso, já podemos identificar três contextos estruturais em que a "mesma" sincopação manteria seu conteúdo: a África "original", o samba brasileiro e o jazz dos Estados Unidos. Sodré trata cada um desses contextos como um universo homogêneo, e não mostra interesse por eventuais mudanças ocorridas no tempo e por versões locais diferenciadas ocorridas no âmbito de cada universo. Para ele, esses universos podem ser reconhecidos como esferas coesas, e quaisquer pequenas variações que lhes possam ocorrer são assimiladas em um simbolismo subjacente mais profundo. Por isso, ele não se ocupa com descrições pormenorizadas da história dos grupos envolvidos na diáspora, tratando, portanto, a África como uma fonte cultural homogênea. Essa atitude é comum em estudos que tratam de objetos com características similares ao samba, revelando-se um defeito com conseqüências importantes. De fato, o tráfico de escravos da África para a América durou aproximadamente 350 anos (das primeiras décadas do século XVI até as últimas décadas do século XIX), e envolveu diversos povos e nações da África (provenientes de grande parte da costa e interior da área ocidental subsaariana, e também da costa sudeste). Durante o período do tráfico, o fluxo de migrações levou grupos diferentes a se encontrarem — eventualmente vivendo lado a lado ou juntos durante grandes lapsos de tempo — e a promoverem intercâmbios culturais — que incluíam intercâmbios musicais. Esses intercâmbios ocorriam tanto em solo africano quanto em solo americano. Por outro lado, em momentos históricos diferentes os grupos envolvidos variavam muito, com gerações nascidas na América adquirindo status social diferenciado dos novos expatriados que chegavam. Em suma, o que defendo aqui é que as comparações com as fontes africanas deveriam se basear de modo mais claro e aprofundado em dados precisos

⁴ O difusionismo é uma corrente que dá maior importância à difusão de elementos culturais do que às inovações causadas por mudanças tecnológicas ou sociais.

sobre qual contexto está servindo de referência, e em uma descrição histórica mais detalhada das relações e povos envolvidos no tráfico⁵.

Sodré também trata o samba como um universo dotado de regras próprias — um "mundo do samba", que é complexo e passível de mudanças, mas que mantém uma clara visibilidade⁶. E quando ele se refere ao jazz dos Estados Unidos, ele volta a tratar um quadro abrangente como um campo unitário. Ele cita a "famosa *Congo Square*" em New Orleans (sic) e seus "rituais nagôs (os *voduns* daomeanos)", concluindo seu raciocínio com a afirmação de que "o transe do *vodum* ainda persiste nos ritos cristãos negros e na atmosfera emocional do *blues*" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 27). Sob a concepção geral de jazz, versões diferenciadas estão submetidas: ele é apresentado como um modelo idealizado, uma forma-paradigma.

Assim, o argumento de que a sincopação mantém o mesmo valor nos três contextos acima é problemático porque os contextos não estão claramente definidos — isto é, eles são propostos como esferas homogêneas, mas não são descritos estruturalmente. Além disso, Sodré assume que a síncope é um elemento que existe de forma autônoma, independentemente do sistema no qual ela aparece. TAGG (1989) mostra como a referência (bastante difundida) à síncope como sendo um elemento básico da música africana e da maior parte da música influenciada pelo legado africano geralmente é fruto de uma perspectiva restrita e mal elaborada. Ele também questiona a opinião de que toda e qualquer sincopação "afro-americana" tenha sido derivada

⁵ Minha posição é similar à de Waterman, quando este autor discute a identidade lorubá. Para ele, "a identidade cultural deve ser vista como relacional e conjuntural, ao invés de autoconstitutiva e essencial" (WATERMAN, 1990, p. 377). Suas explicações sobre os lorubá podem servir como um exemplo análogo ao ponto que estou desenvolvendo aqui:

"Não existia nenhum lorubá — quer dizer, ninguém que pudesse ter dito 'eu sou lorubá' — antes do início do século XIX. Como um escritor, talvez exagerando um pouco, colocou o problema, 'a palavra "lorubá" não era mais do que puro grego para nada menos do que 99% do povo agora chamado lorubá, quando eles a ouviram pela primeira vez sendo usada para eles como um nome comum' (...). Os povos do sudoeste da Nigéria, do Benin e do Togo que hoje são chamados pelos estudiosos 'os lorubá' estavam organizados, até o final do século XIX, em umas quinze a vinte unidades políticas, unidas por formas variáveis de obediência e de competição." (WATERMAN, 1990, p. 369).

Waterman também aborda alguns tópicos associados a religiões "afro-brasileiras": "Nenhuma das narrativas míticas sobre as quais se basearam as afirmativas de identidade ontológica lorubá foi recolhida antes da metade do século XIX, e já foi demonstrado que cada uma delas foi moldada por reinterpretações múltiplas e estratégicas, desenvolvidas sob a luz da competição entre facções e reinos" (WATERMAN, 1990, p. 369). Em seguida, ele cita o Brasil como uma das influências responsáveis por forjar a identidade lorubá contemporânea: "Dois grupos de escravos repatriados, entretanto, foram de importância capital, os Saro — educados em escolas das missões na Serra Leoa — e os Amaro — emancipados [sic.] do Brasil e de Cuba, os quais introduziram estilos sincréticos e característicos de adoração, comida, vestuário, dança e música, desenvolvidos sob a escravidão na América. Essas comunidades repatriadas forneceram paradigmas de uma cultura negra moderna fundada em práticas tradicionais, embora voltada para o mundo exterior." (WATERMAN, 1990, p. 370).

Ver MUKUNA (1977) para argumentos em favor de um sentido de "africanidade" homogêneo, o qual teria ocorrido na área congo-angolana; naquele trabalho, através de uma reconstrução histórica, procura-se mostrar como foi possível este sentido surgir e se estabilizar. Ver GURÁN (2000) para um estudo sobre os Agudá — os brasileiros "lorubá" repatriados — e seus descendentes.

⁶ Ver LEOPOLDI (1978).

de origens africanas⁷. Como cerne de sua crítica, ele coloca em contraposição uma definição-padrão de síncope, que diz respeito a linhas melódicas ou a ritmos monofônicos, e as estruturas tipicamente polifônicas que são de fato encontradas na África. A noção de síncope apresentada por Sodré se alinha com o primeiro caso, conforme a definição: "Síncopa, sabe-se, é a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutra mais forte" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 11). Desta maneira, na sua tentativa de demonstrar paralelos entre o samba e a música africana, Sodré talvez tenha deixado de observar justamente aquilo que mais os assemelha: o complexo polifônico de acentos rítmicos e tímbricos. Além disso, todo o esforço de Sodré na defesa das contribuições africanas na música brasileira acaba sendo confundido pelos mesmos estereótipos que Tagg denuncia. Por exemplo, Sodré se refere à importância de "influências melódicas e harmônicas africanas na música brasileira" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 107—108, nota 16), influências suplementares à "riqueza rítmica" da "música negra" (p. 25). Nesta linha de raciocínio, ele lembra "a escala de sétima abaixada (da qual resulta o acorde de sétima diminuta, tão freqüente na música brasileira)", que "tem origem reconhecidamente africana" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 108, nota 16). Ele não oferece qualquer comprovação ou base musicológica para essa afirmação, e parece se satisfazer com um reconhecimento tácito e consensual.

A sincopação e o pano de fundo do tráfico escravocrata, comuns aos nossos três contextos, não implicam em que a associação com uma simbologia estável permaneça sempre a mesma. De fato, neste ponto torna-se importante lembrar que uma das características básicas do processo de significação é que o relacionamento entre os signos e a natureza (o real) é arbitrário. Em outras palavras, a mesma realidade pode ser representada por signos diferentes em contextos diferentes, enquanto o mesmo signo pode se referir a realidades diferentes (SAUSSURE, 1967 [1916], p. 97—102).

No caso da síncope do samba, Sodré opera uma reificação idealizada da "africanidade". Esta simbologia transcendental e imutável se coloca como a "realidade" representada pela síncope. O problema reside em que Sodré assume que a ligação entre o signo "síncope" e a realidade "africanidade" é tão estável quanto a própria realidade. Esta posição é contraditória em relação ao princípio de arbitrariedade que acabo de citar.

Na verdade, dentro do âmbito de um sistema de significação — uma *langue* estável, como os campos contextuais de que Sodré fala — o significado atribuído a uma certa unidade não depende exclusivamente de relações de causalidade ou de influências históricas. O processo que acaba por ligar a unidade e o significado não é necessariamente evidenciado no arranjo sincrônico. BENVENISTE (1966, p. 53) mostrou como "a *motivação objetiva*" do significado dos signos está "submetida, como tal, à ação de diversos fatores históricos" (BENVENISTE, 1966, p. 53). A motivação dos signos não pertence ao sistema sincrônico (à *langue*), porque todos os signos "obedecem às determinações gerais das transformações diacrônicas" (GREIMAS & COURTÉS, 1979, p. 240). Em suma, o significado das síncopes — e de outros elementos do samba — durante cada fase da história deste estilo, e em cada um de seus sub-

⁷ Cf. também os comentários caracteristicamente programáticos de Mário de Andrade a respeito das síncopes (ANDRADE, 1972 [1928], p. 29—39). Entre outras coisas, ele sugere que a síncope brasileira é "mais provavelmente importada de Portugal que da África" (p. 32).

estilos não é necessariamente o mesmo do que o significado das músicas dos povos africanos as quais historicamente estavam na origem dessas síncopes.

BENVENISTE argumenta adiante (1966, p. 53) que o relacionamento entre significante e significado (não entre signo e realidade exterior) é *necessário*: o contexto da linguagem define um elo entre cada unidade e seu significado, e esse elo se mantém estável *dentro do âmbito daquela linguagem*. Em outro contexto, outros elos, outras possíveis ligações poderiam estar em funcionamento, enquanto a "realidade" original poderia ser abandonada⁸. Em direção análoga, GREIMAS e COURTÉS (1979, p. 240) observaram que "a motivação (...) deve ser incorporada à problemática das conotações sociais: de acordo com as culturas, é possível reconhecer ou a tendência a se 'naturalizar' o arbitrário, ao torná-lo uma motivação, ou a se 'culturalizar' o motivado, ao torná-lo um objeto intelectual"⁹. A interpretação de Sodr e é um exemplar das duas tendências através de um mesmo movimento: ela sugere que os "negros" "naturalmente" exibem significados corporais (africanos) através da sincopa o musical¹⁰, e ela transforma a herança africana em um valor positivo dentro da cultura brasileira.

Um dos principais problemas da influente perspectiva representada pelo texto de Sodr e   que ela ignora o papel das media es simbólicas. Em outras palavras, não há brechas para que qualquer evento — como o sucesso de um samba como um produto gravado — possa vir a *desviar* o signo de sua atrelagem "original" com a motiva o histórica. Vários momentos da história do samba, entretanto, são caracterizados exatamente pela presença de mediadores e de media es simbólicas, enquanto o simbolismo "afro-negro" muitas vezes aparece como um dos vários estratos de significa o operativos, que entretanto *não   necessariamente o mais importante em todos os contextos de pertinência*.

Essa "liga o direta" entre a motiva o e o significado traduz uma visão restrita do processo de produ o de sentido, porque, se levada às últimas conseq ncias, acaba por esvaziar totalmente o papel dos sujeitos participantes no processo. Em outras palavras, as práticas significantes passariam a ser exclusivamente tautológicas, incapazes de se articularem umas com as outras, de produzirem outros significados (possivelmente antag nicos com os anteriores), ou de gerarem novas práticas. Uma tal perspectiva   sugerida em alguns momentos de um trabalho recente, cujo tema central   o papel do sambista Paulinho da Viola como "guardião" da tradi o do samba (COUTINHO, 2002). O autor usa a no o de "comunika o intertemporal" para fundamentar um processo semelhante   "liga o direta" a que aludi acima. Vejamos uma cita o:

"O passado emerge do traço, da presença dos ancestrais, cuja memória interpela os viventes para uma resposta histórica. Tal resposta se encontra nas falas que preservam e geram –

⁸ Nem todas as culturas mostram interesse em louvar simbologias antigas, ou em basear suas cosmogonias e ideologias em referências diretas ao passado. No Brasil, o historiador Ronaldo Vainfas, respondendo sobre "a rela o entre os ex-colonizadores portugueses e os brasileiros 500 anos depois", externou sua preocupa o sobre "a falta de memória brasileira", tão aguda ao ponto de que "quase ninguém se lembra de que fomos colonizados. Os brasileiros sequer se ressentem como outras ex-col nias [portuguesas] na África ou na Ásia. Como se o fato de falarmos português fosse uma coisa natural." (FAUSTO & CAETANO, 2000, p. 12). Uma "naturaliza o" semelhante a essa pode ocorrer em diversas áreas do sistema cultural — incluindo a que se refere ao saber musical.

⁹ Greimas & Court s indicam Roland Barthes como fonte deste insight.

¹⁰ O uso do simbolismo religioso ao longo do texto de Sodr e   outro passo na "naturaliza o" da liga o entre a "africanidade" e o samba.

posto que são criativas – determinadas formas simbólicas, constituindo um tipo específico de consciência coletiva. Desse modo, o retorno ou permanência da forma se explica pela resposta de uma época a um apelo, que permanece latente desde tempos passados; um apelo mantido por meio do traço, essa espécie de 'fio integracional que preserva os valores éticos do passado' [SODRÉ, 1999, p. 117], valores e significações reinterpretáveis no interior das práticas político-sociais do presente. (...) Os sujeitos do presente reiteram as mensagens do passado, reproduzindo os traços de modo a conservar seu antigo significado. Pela via da identificação narrativa, obtém-se um retorno do igual: os sujeitos do poder presente reencontram-se com os do passado histórico." (COUTINHO, 2002, p. 24).

Através da "comunicação intertemporal" entre as "consciências coletivas" do passado e do presente abole-se toda a imensa complexidade do *intermezzo* temporal, todo o "ruído" gerado durante este intervalo e, principalmente, todos os efeitos dos atos, conceitos e significados então vividos. Tal deve ser o poder "integracional" do traço, um poder quase místico (ou, talvez, poderoso porque místico), pouco influenciável por novas realidades ou relações simbólicas (mesmo que, eventualmente, dessas novas realidades ou relações lhe adviesse um poder ainda maior – uma possibilidade não contemplada).

3- O samba e a resistência à dominação

Sodré sintetiza sua hipótese aproximando-se da segunda tendência associada com o simbolismo "afro-negro" no samba: a idéia de resistência à dominação. Para ele, o samba é um "*continuum* africano no Brasil e modo brasileiro de *resistência cultural*" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 10). Novamente, o maior problema está na reificação excessiva da "negritude", que desta vez diz respeito à categoria empírica dos "negros" como uma classe social. A observação de vários grupos ligados ao samba me inclina a questionar a existência comum de uma tal classe social nos muitos contextos em que o estilo é praticado, embora eu não discuta o valor do "negro" como categoria sociológica operativa na sociedade brasileira, e especialmente no âmbito do "mundo do samba". Contudo, aceitar a existência desta categoria não significa concluir que ela se traduz automaticamente em uma classe diferenciada, especialmente se retivermos uma atitude de cautela quanto à aplicação da teoria de classes exclusivas para práticas e contextos sociais brasileiros, vários dos quais melhor definidos como mistos — com características de sociedades de classes e outras, de relações hierárquicas pessoais (mais difusas). O próprio Sodré deixa entrever a complexidade deste tópico quando comenta algumas manifestações contemporâneas do samba pela "nova geração musical" (no caso, ele está se referindo aos "pagodeiros" e ao público do pagode dos anos 80 e 90, e também à comunidade do choro). Ele aponta "um fenômeno animador": "a retomada por jovens da classe média, claros e escuros, da música dita 'de raiz'" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 7).

A idéia do samba como expressão de resistência à dominação — uma instância da luta de classes — é definida por SODRÉ como uma "afirmação da identidade negra" (1998 [1979], p. 10). Essa idéia se opõe à hipótese de "uma sobrevivência consentida, simples matéria-prima para um amálgama cultural de cima para baixo" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 10). O "amálgama cultural" a que o autor se refere diz respeito a uma simbologia nacional abrangente e disseminada, à qual o samba está associado, e que "apagaria" ou enfraqueceria as distinções locais e de classe. Logo, Sodré está negando implicitamente a possibilidade de existir qualquer unidade simbólica em um nível superior que pudesse compreender sob seu arco as várias identidades simbólicas específicas. Ele está refletindo, dessa maneira, a "lei da entropia" (VIANNA, 1995, p. 145—151), segundo a qual quanto mais culturas diversificadas (e exclusivas)

existem, tanto mais o conjunto da arena cultural se torna complexo e interessante¹¹. Essa posição está em confronto com a idéia de um universo estrutural complexo, em que o status social e a produção simbólica não se relacionam por meio de determinação unívocas. Neste caso, as esferas social e simbólica se sobrepõem, e se comportam como níveis complementares.

A afirmação de que os significados de uma determinada classe se mantêm estáveis é colocada contra a percepção do samba como um símbolo de unidade no Brasil. Observando o seu desenvolvimento histórico, nota-se que, após um processo de décadas, o samba se cristalizou como símbolo da nacionalidade em torno de 1930, através de uma forma musical "paradigmática" entre as diversas variantes ao longo do tempo e de expressão mais local¹². A teoria da "resistência" implica em assumir que esta unidade nacional foi alcançada sem que fossem fornecidas condições para que os grupos inferiores na pirâmide sócio-econômica – especialmente os "negros" – pudessem mudar sua posição e galgar melhores espaços sociais. Em outras palavras, o preço a pagar para a visibilidade consensual da "brasilidade", representada sinteticamente pelo samba (entre outros meios simbólicos), teria sido o engessamento de relações sócio-econômicas que excluía a possibilidade de mobilidade social dos principais produtores do samba. Com este quadro, distinguem-se duas entidades opostas: a nação (compreendendo tanto o sentido de estado-nação moderno quanto o de um povo que se mantém homogêneo em termos lingüísticos, religiosos, culturais e mesmo "étnicos" apesar de todas as diferenças), de um lado, e uma classe diferenciada, de outro. Sodré reconhece apenas uma dessas entidades, quando diz, por exemplo, que "os diversos tipos de samba (...) são perpassados por um mesmo sistema genealógico e semiótico: a cultura negra" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 35). Ele afasta a possibilidade de um outro sistema funcionando simultaneamente e complementarmente em um outro nível. Mais do que tudo, ele afasta a possibilidade de que o outro sistema – a "brasilidade" – possa vir a assimilar também os valores da "cultura negra". Minha interpretação é a de que classe pode vir a ser uma categoria operativa no mundo do samba *ou* não, dependendo do contexto, enquanto que o simbolismo da "brasilidade" é sempre pertinente em todos os contextos relacionados ao samba.

¹¹ Eco define entropia nos seguintes termos: "A entropia de um sistema é o estado de equi-probabilidade para o qual tendem seus elementos. A entropia é identificada com um estado de desordem, no sentido em que a ordem é um sistema de probabilidade introduzido em um sistema a fim de poder prever seu curso." (ECO, 1972 [1968], p. 47). Além disso, "o código representa um sistema de probabilidade que se superpõe à equi-probabilidade do sistema ao início para o dominar" (ECO, 1972 [1968], p. 48). Malm explicou como a "lei da entropia" é uma instância do que ele identifica como "campos de tensão" por detrás da vida musical contemporânea. Segundo ele, a oposição homogeneidade / diversidade domina a ideologia do multiculturalismo, que está relacionada à tradição liberal, e que tem como ponto focal os comportamentos individuais, segundo o lema: "quanto mais, melhor" (mais tipos, estilos e idéias). Para ilustrar o quadro do multiculturalismo, Malm propõe a metáfora de "um jardim botânico cheio de plantas diferentes", lembrando ainda que há "jardineiros" com autoridade para proteger as diferentes tradições: os artistas, os responsáveis pelas políticas culturais, os ativistas de grupos minoritários e os puristas. Graças a esta configuração, a sociedade e a vida cultural são vistas como um "mosaico", sendo divididas em seções distintas. Finalmente, Malm observa que o nível da sociedade como um todo se caracteriza pela inclusividade, enquanto o nível do grupo se caracteriza pela exclusividade. Na prática, a cultura de grupos não hegemônicos permanece confinada a contextos restritos ("the little tradition") (MALM, 2000; LUNDBERG, MALM & RONSTRÖM, 2003, p. 33–43; 62–67). Em música, um exemplo típico da manifestação da "lei da entropia" é a forma de organização do prêmio Grammy (e outros similares), com suas categorias de premiação altamente diversificadas, contemplando a cada ano novos gêneros, subgêneros e rótulos da indústria fonográfica

¹² Cf., por exemplo, SANDRONI (2000); VIANNA (1995).

Na seqüência de seu argumento, Sodré propõe que o samba funciona como prática de expressão do corpo. Ele traça uma linha de continuidade entre o batuque africano e o caráter do samba como gênero de dança. Ele reconhece no samba uma prática rítmico-melódica – sugerindo implicitamente que o samba também tem características de canção –, mas mantém um movimento tautológico nos termos do seu raciocínio: o samba expressa o corpo porque retém traços de dança dramática. Além disso, esse argumento não se aplica aos contextos em que o sentido de dramaticidade não é pertinente – tipicamente em contextos caracterizados por romantismo e erotismo, como, por exemplo, nas práticas de dança em pares associadas ao samba-canção e em vários ambientes do pagode dos anos oitenta e noventa (menos dramáticos do que interacionais, relacionados mais especificamente com os códigos de sedução)¹³

Um tópico importante que é tratado rapidamente por Sodré é o relacionamento entre as síncopes e a prosódia da língua portuguesa, especialmente na forma falada no Brasil. Ele questiona a idéia de que a maioria das síncopes características da música brasileira seja derivada da prosódia verbal, argumentando que "as estruturas lingüísticas e musicais pertencem a níveis diferentes de sentido, não se podendo admitir entre elas essa suposta relação de causalidade analógica" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 33). Logo, ele nega a possibilidade de que o elemento verbal de um samba cantado possa desempenhar algum papel como componente rítmico-tímbrico. Ao contrário, vejo em muitos exemplos da tradição do samba casos em que as linhas vocais e a prosódia verbal interagem como níveis musicais dinâmicos e atuantes no resultado sonoro final, e em que a relação com a estrutura fonética da língua tem também uma importância significativa determinante. Uma pequena ilustração deste tópico, ainda pouco desenvolvido na análise musicológica, pode ser observada no samba *Garrafeiro* (Ex. 1), onde os fonemas percussivos (consoantes) /k/ e /d/ estão em posições chaves, obtendo-se assim uma ênfase articulatória. Toda a letra se desenvolve na primeira pessoa, como o refrão, no qual um ambulante grita seu pregão.

Ex. 1 – Citação de *Garrafeiro*, de Zeca Pagodinho e Mauro Diniz; cantado por Zeca Pagodinho (ZECA PAGODINHO, 1997).

¹³ Iain Chambers faz um comentário a respeito de aspectos da sexualidade na música popular e de posições conflitantes na abordagem do "pop" que tem pertinência para a crítica que estou desenvolvendo, servindo para ilustrar de que maneira a posição que ignora a atuação do samba nas estratégias de sedução – apesar de este sentido ser evidente em vários contextos – em favor de um discurso que privilegia outros aspectos (aqui, mais ritualísticos e dramáticos) é sintoma de um problema recorrente e amplo:

"O romantismo ["romanticism"] na música "pop" e na cultura popular é claramente o lugar do imaginário. O lugar de um excesso de sons e corpos e desejos. E são essas as dimensões reprimidas persistentemente em descrições sociológicas clássicas da cultura popular, e em muitos casos também em descrições da música popular. As descrições que pretendem "revelar" as chamadas relações reais da produção cultural geralmente evitam completamente as tramas e texturas dos relacionamentos efetivamente vividos naquela produção e a maneira como seus significados são realmente personificados na vida quotidiana." (CHAMBERS, 1992, p. 183).

Contudo, a defesa de uma possível interação entre os elementos verbais e musicais não implica estritamente uma "relação de causalidade analógica", presumivelmente unidirecional e linear. Com a restrição a esse tipo de relacionamento entre música e a língua, Sodré segue em seu projeto de evitar toda conexão possível entre a significação do samba e quaisquer elementos que não tenham a ver diretamente com a "africanidade" idealizada, e, nesse contexto, o português aparece como a "língua do colonizador".

Não é surpresa, por conseguinte, encontrar ao longo do texto de Sodré expressões tais como "continuidade de uma fala (negra) que resiste à sua expropriação cultural" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 59), e "apelo a uma volta impossível, ao que de essencial se perdeu com a diáspora negra" (p. 67). Seu texto se caracteriza pelo apego a um arche mítico – real ou simulacro –, apesar de declarar que ele não está fundamentalmente preocupado com "afirmar mitos 'naturistas', como aqueles que exaltam ufanisticamente as 'raízes'" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 59). Ele insiste em que sua digressão descreve "um universo de sentido alternativo" (p. 59), mas ele não consegue evitar uma imagem transcendental do passado. Não há uma distinção clara entre o processo diacrônico e os valores sincrônicos, e esse defeito enfraquece a idéia do samba como expressão de uma classe. Uma vez mais, Sodré deixa de fora a possibilidade de que aquilo "de essencial" (isto é, transcendental) a que ele se refere *possa ter sido esquecido*. Em outras palavras, ele não aceita que um arranjo sincrônico mais recente possa ter imposto novos valores ao simbolismo mais antigo.

Apesar de exibir um bias marcado, o ensaio de Sodré não se furta completamente a explicações sobre o caráter híbrido do samba e sobre espaços de mediação. Por exemplo, ele discute a importância das praças como pontos de encontro, e sua centralidade na cultura do samba (SODRÉ, 1998 [1979], p. 17). Assim, "os fluxos sociabilizantes implicam heterogeneidade étnico-cultural, mas também pluralidade de afetos (amor, ódio, desejo), constitutiva da territorialização" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 18). Ele também se refere à criação de um novo espaço de intercâmbio simbólico no ambiente urbano, que a cada dia se desenvolvia mais durante as primeiras fases do samba. Dessa maneira, o samba e outras práticas populares produziam uma "territorialização" particular – quer dizer, uma atribuição de novos valores aos espaços públicos – através da música. Além disso, Sodré cita o gênero maxixe como um híbrido que contribuiu com o samba em sua conquista de audiências além dos círculos locais. O preconceito e a perseguição ao maxixe não eram então exclusividade deste gênero, sendo comuns a "todas as danças populares, européias ou não", uma vez que todas elas "contêm elementos maliciosos ou sensuais em suas coreografias, que podem ser reprimidos de acordo com as circunstâncias sociais" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 32).

Sodré reconhece também que o estilo da fala cotidiana e ordinária brasileira tornou-se um dos traços característicos do samba, em oposição ao perfil literário (mais próximo ao estilo praticado em Portugal) de outros gêneros. Afirma-se assim a importância dos temas próximos à vida comum e ao dia-a-dia das pessoas nas letras dos sambas, que tinham então o formato de crônicas. Além disso, as letras muitas vezes se referiam a personagens femininas pretas ou mulatas, e usavam ditos populares, gírias e provérbios. Sodré liga esses elementos a formas de intercâmbio social tradicionais e relacionadas à África, em contraste com estilos de letras musicais descritivos e referenciais. Entretanto, seus comentários sobre as letras não dão conta da estética emotiva e romântica associada ao samba-canção, a qual tornou-se um outro modelo ainda para os sambas que se lhe seguiram. Essa estética trabalhava exatamente com imitações

dos modelos da "grande" poesia, e procurava impor uma aura "sofisticada" à elaboração autoral dos sambas¹⁴. Um exemplo ilustrativo é Que sejam bem-vindos, de Cartola:

"Por Deus, não posso entender/ Por que vamos chorando/ Se os nossos ciceroes/ São aves cantando/ Lateralmente as flores/ Deitam aroma sorrindo/ E ouço da natureza/ Que sejam bem-vindos/ O vento de quando em quando/ Num sussurro sereno/ Obriga toda a floresta/ A nos fazer aceno...". (BETH CARVALHO, 1996 [1978]).

Outro exemplo é o vocativo *kitsch* em *Coração em desalinho*, de Mauro Diniz (ou Monarco) e Ratinho: "Numa estrada desta vida/ Eu te conheci, ó flor..." (ZECA PAGODINHO, 1986). Da mesma maneira como a importância desta estética lírica para o desenvolvimento do samba não é levada em conta por Sodré, a ligação com temas da linguagem popular pode ser considerada uma instância típica da maioria das formas *ambivalentes* de cultura popular, o que significa dizer que o uso de elementos da vida cotidiana e da linguagem ordinária é característico de todo deslocamento de um ambiente local e restrito a um contexto trans-local ou trans-social¹⁵, não sendo este uso, portanto, exclusivo do samba.

4- O samba e a brasilidade

Essa extensa análise do livro de Sodré tem sua razão na natureza sintética daquele ensaio, uma vez que os problemas tratados acima aparecem com frequência em abordagens acadêmicas do samba, com algumas poucas variantes. Por exemplo, Béhague fala sobre "uma multiplicidade de identidades negras [*black*]" que "emergem da ambigüidade de auto-identidades étnicas e das complexidades da estratificação social brasileira" (BÉHAGUE, 1998, p. 341). Ele enfatiza a variedade dos valores possíveis, e não uma identidade "negra" homogênea, ao mesmo tempo em que nos lembra de que "as expressões multiculturais dos afro-brasileiros contemporâneos são uma realidade" (BÉHAGUE, 1998, p. 341). Com esta posição, ele está reiterando a visão de uma coleção de práticas esparsas, mas, por outro lado, ele não deixa de se manter fiel à idéia de um sentido altamente difundido de etnicidade, marcado pela "negritude" e agindo como uma classe: os "afro-brasileiros" se opõem aos "brasileiros não negros". No texto de Béhague, a ênfase está na fragmentação do campo, e em uma categoria (sincrônica e social), a "negritude", que é imprecisa, embora determinante¹⁶. Também ele usa termos como

¹⁴ Cf. BORGES (1982) para uma discussão detalhada deste tópico.

¹⁵ Cf. BAKHTIN (1973 [1965]).

¹⁶ Béhague nota que o Brasil é o "segundo maior país negro no mundo, depois da Nigéria". As informações do censo populacionais de 2000 registraram 169.544.443 habitantes no Brasil, e a "distribuição da população de acordo com cor ou raça" exibiu o seguinte perfil em 1999: 34 % brancos; 5,4% negros; 39,9% pardos; 0,5% amarelos; 0,2% índios (IBGE, n/d). Faço lembrar que "cor ou raça" são definidas com base em uma escolha do informante dentre as cinco categorias acima. Gostaria de fazer alguns comentários sobre estes dados. Em primeiro lugar, há três categorias principais, e não duas. A observação de Béhague citada acima provavelmente une "negros" e "pardos" em uma mesma categoria, embora não fique evidente se todos os pardos estariam incluídos na sua definição do universo "negro", e apesar de o termo "negro", que corresponde a um grupo muito menor do que os "pardos" no censo, passar a dar nome àquele universo. Em segundo lugar, é importante ter em conta o poder reificante dos discursos (e das categorizações) oficiais, ou matizados por contextos de legitimação, o que se dá, de forma contraditória, tanto no caso do resultado do censo quanto da publicação de Béhague. Em terceiro lugar, o método de auto-identificação da pesquisa permite que os brasileiros mudem de uma categoria para outra, a fim de obter um status hierárquico superior. Em outras palavras, "cor ou raça" não é um valor objetivo, embora relacionado a condições objetivas. Assim, pessoas com ascendência comum, ou que tenham "características fenotípicas" similares poderiam ter escolhido categorias diferentes (uma diferença ainda mais provável entre as diversas regiões do Brasil).

"continuidade estilística" e "resistência cultural" para descrever a "música religiosa afro-brasileira". Entretanto, quando se refere à música secular, seus critérios deixam de se basear exclusivamente em uma evolução linear, e ele prefere comentar que "a história das transferências culturais africanas para o Brasil é imprecisa e geralmente confusa" (BÉHAGUE, 1998, p. 340), e que, logo, "os critérios de uso, função, origem e estrutura definem a identificação das tradições" (BÉHAGUE, 1998, p. 345). No que diz respeito ao samba, Béhague se concentra na associação histórica deste estilo com personalidades e comunidades "negras", de modo que ele não vê o fato de que o samba "acabou por sintetizar a música popular brasileira em geral" como sendo resultado da sua capacidade de assimilação por classes diferentes.

MENEZES BASTOS (1995) trata da relação entre as estruturas musicais e a letra do samba, argumentando que este tipo de relação é fundamental para quase toda "música popular". Seu estudo trata também do equilíbrio entre uma cultura internacional de massa de grande penetração e os valores locais. Ele procura explicar o papel do samba como uma instância específica de "música popular" que se tornou associada a uma simbologia nacional, e para tanto se concentra em um exemplo ilustrativo e paradigmático, um clássico do repertório brasileiro: *Feitio de oração*, de Vadico (Oswaldo Gogliano) e Noel Rosa. Ele analisa o contexto histórico do momento de lançamento da música (1931) e o ambiente sócio-político, fornecendo ainda informações sobre a biografia dos autores e sobre o processo de composição. Além disso, ele apresenta uma análise musical detalhada, junto com uma análise da letra, concluindo com uma interpretação da interação entre música e letra.

Menezes Bastos começa mostrando como a "música popular" adquiriu o status de "lógica mundial", embora ele também lembre que o sistema mundial da música não é homogêneo, e que ele deixa espaço para versões locais (especialmente nacionais) que não raro se comunicam e interagem. Menezes Bastos define sem hesitar um centro para o sistema: os Estados Unidos, onde a "música popular" ajudou a construir a imagem de uma "autenticidade original" que funciona para seu povo como um símbolo de sua "imaginação como americanos" (MENEZES BASTOS, p. 6).

O desenvolvimento do samba é traduzido em quatro diferentes dicotomias, que sintetizam os principais valores que vão variando à medida que as estruturas ideológicas da sociedade também mudam (MENEZES BASTOS, p. 8–9). Menezes Bastos acredita que, durante a fase de constituição do samba, a oposição entre baianos e cariocas foi a mais influente, enquanto que, durante os anos trinta, quando a forma "paradigmática" do samba se tornou estável e passou a ser a mais difundida (SANDRONI, 2000), uma outra oposição obteve destaque: morro versus cidade. Em torno de 1950, tendo como pano de fundo a Guerra Fria, ainda outra dicotomia passaria a influenciar mais decisivamente o mundo do samba, desta vez matizada caracteristicamente pelo tópico da "etnicidade": a partir desse momento, o samba-canção, a cada dia mais presente, passaria a ser apontado como "samba branqueado", em oposição ao samba "negro" (o verdadeiro). Nos anos sessenta, depois da explosão da bossa nova, o universo do samba passou a ser avaliado a partir do par "novo" (e urbano) / "velho" (e rústico).

A principal questão colocada por Menezes Bastos pode ser sintetizada por seus comentários gerais sobre a contribuição que significou o conjunto da atividade de Noel Rosa. Noel então buscou "representar um País a um só tempo profundamente orgulhoso de suas grandezas e

fortemente crítico de suas mazelas". Ele ajudou "a constituir um dos nexos mais centrais da 'música popular' brasileira: a busca simultaneamente da 'autenticidade' mais enraizada e do 'cultivo' mais sofisticado" (MENEZES BASTOS, 1995, p. 10).

Mais especificamente, Menezes Bastos define três entidades que constituem o universo da música que ele vai analisar: a letra, a música e a canção (letra + música). Isto é, a "invenção da canção popular no Brasil como gênero de arte *verbo-musical*" (MENEZES BASTOS, 1995, p. 13; o grifo é meu). Um detalhe importante é que os termos correntemente usados pelos *insiders* do mundo do samba são confusos e contraditórios, se procuramos esclarecer a exata aplicação das entidades acima (letra, música e canção) a partir desses termos. Talvez não haja espaço sequer para a categoria "música" sem letra no universo do samba, uma vez que este termo normalmente compreende a significação de "canção", termo raramente empregado pelos sambistas. Uma "composição musical", no mundo do samba, é um "samba", um "pagode", uma "música", todos termos que incluem o binômio música + letra. A esse propósito, a descrição que Menezes Bastos faz do processo de composição do *Feitio de oração* vem a calhar, já que corrobora a existência de um conceito "música" que inclui também a letra *ab ovo*. Ele faz comentários a respeito do rascunho inicial das letras que Noel fez ao ouvir pela primeira vez ao piano a composição que Vadico já elaborara. Menezes Bastos discute o termo "monstro", usado para descrever o rascunho, o qual é baseado em elementos rítmicos gerais da peça musical, de maneira que, com o "monstro", Noel fixava o número de sílabas e as recorrências prosódicas básicas da letra que ele terminaria mais tarde.

Em seguida, Menezes Bastos propõe que as canções são mais universais do que a música instrumental, e que a letra pode vir a ser esquecida ou não compreendida (especialmente se a canção estiver em idioma estrangeiro), mas não pode ser ignorada enquanto letra. De volta à composição do *Feitio de oração*, recorda-se que, quando o produtor Eduardo Souto ouviu a peça ao piano de Vadico, ele imediatamente perguntou se a música já tinha letra – presumindo que ela deveria ter uma letra de qualquer maneira (como adiantado acima, a "música" não é pertinente como categoria autônoma). Logo, "uma canção é já em sua substancialidade (...) um diálogo: entre música e língua" (MENEZES BASTOS, 1995, p. 188), justificando-se a pergunta retórica que ressoa no título do estudo: "O que será, enfim, 'cantar' que 'tocar' não é?" (MENEZES BASTOS, 1995, p. 17).

O "monstro" é, portanto, uma estrutura prosódica que não necessita de determinações lexicais para ter sentido, mas que também não oferece barreiras à assimilação de tais determinações. O "monstro" corresponde à base rítmica da letra, que é compatível com as estruturas rítmicas da música, e nelas baseada. Entretanto, a partir do momento em que o "monstro" é concebido, deixa de haver espaço para a separação entre música e letra como entidades autônomas. "Na canção a música como que rouba da língua a natureza, colocando-a no olvido" (MENEZES BASTOS, 1995, p. 19), isto é, quando o "monstro" é concebido, seus elementos prosódicos adquirem um valor outro, que não resultante direto das recorrências rítmicas musicais, e eles se tornam um plano complementar dentro da estrutura da música (na significação abrangente do termo).

Menezes Bastos tem a opinião de que, no contexto do samba, o ritmo é uma categoria holística que ultrapassa uma definição-padrão fundada na duração dos sons. Ele fala das "linhas rítmicas" das baterias das escolas de samba, linhas estas que constituem "sofisticadas elaborações rítmico-

tímbrico-melódico-harmônicas" (MENEZES BASTOS, 1995, p. 20). Todavia, ele também lembra como o ritmo assume um papel marginal, ou uma condição "infraestrutural", referindo-se às chamadas "seções rítmicas" dos conjuntos de música popular, que são constituídas também de instrumentos melódico-harmônicos como a guitarra base, o baixo e os teclados. Essa "seção rítmica" costuma ser designada "cozinha" pelos músicos e demais participantes, uma designação que "sem dúvida recorda a negritude do 'ritmo' no Brasil de maneira abjetamente discriminatória" (MENEZES BASTOS, 1995, p. 20). Com estas colocações, Menezes Bastos está tratando do tópico do preconceito em termos de relações de classe, enquanto que, na minha visão, há outros valores efetivos em funcionamento. A "cozinha" é um elemento *central*, e não auxiliar ou "infraestrutural", no contexto personalista e local da casa, segundo a interpretação de DaMatta das estruturas sócio-culturais brasileiras (DAMATTA, 1997 [1979]). Para DaMatta, a oposição entre a casa e a rua é fundamental em muitos contextos de interação, sendo a rua caracterizada pela falta de controle e pela indissociação, de maneira que todos se tornam *indivíduos*. Ao contrário, a casa se caracteriza pelo controle, autoritarismo, regras personalísticas de conduta e hierarquias naturais, de maneira que todos se tornam *peças*. Os ambientes, ações, objetos e valores associados ou com a casa ou com a rua são exclusivos, e as divisões bem marcadas. No cotidiano, os momentos e pontos de contato entre os dois domínios são dramáticos, ritualizados e característicos, embora se possa distinguir gradações. Por exemplo, na casa, as janelas se comunicam com a rua, enquanto na rua, as praças são locais de encontro. Espaços mais radicais são o quarto de dormir – local do sexo, do segredo e da intimidade, e de tudo que deve ser mantido escondido – e o centro comercial – local onde as relações impessoais são mais importantes e as regras liberais da economia compõem a ideologia determinante. Se, por um lado, os grupos sociais associados à cozinha estão realmente em posições inferiores na pirâmide sócio-econômica, por outro lado, estes grupos têm valor hierárquico superior nos contextos de intimidade – caracteristicamente, em esferas em que a música desempenha um papel importante, como festas, celebrações e rituais simbólicos¹⁷. Em suma, o ritmo implica ao mesmo tempo exclusão, nos contextos sociais associados às classes dominantes, e valores hierárquicos superiores, nos contextos simbólicos associados aos intercâmbios pessoais.

Menezes Bastos propõe, então, a idéia de uma natureza do ritmo no samba que é dual, aparecendo tanto como uma categoria geral e holística, e como uma categoria "específica" e "tópica". O ritmo aparece como abrangente, tendo sob seu arco a letra, a melodia, a harmonia, os timbres e os acentos, mas também aparece como responsável por traçar uma "identidade de gênero" (MENEZES BASTOS, 1995, p. 21). "A categoria 'ritmo' na 'música popular' brasileira é simultaneamente toda abrangente ('orquestral') – definidora de uma unidade musical em particular (uma canção, por exemplo) – e, específica, determinante da identidade de gênero, identidade que aponta para o 'caráter' da produção musical" (MENEZES BASTOS, 1995, p. 20–21). Logo, a "orquestração", proposta como um "universo holístico (...) definindo o que é 'uma música'", opõe-se à "mensuração durativa e a acentuação", que define "o gênero ('caráter') particular de discurso musical" (MENEZES BASTOS, 1995, p. 21). A natureza dual do ritmo implica em planos de interpretação diferenciados, e esses planos se referem a sistemas de

¹⁷ Gostaria de lembrar também que comer normalmente é considerado um evento social importante no Brasil, intermediando formas de afinidade e trocas simbólicas fundamentais para a complexa rede de relações que garante a consistência da sociedade como um todo. O comer e o fazer música não são esferas adicionadas a uma realidade cultural definida a partir de outras relações; elas próprias estão no fundamento desta realidade.

valores, processos e significados também diferentes. Eles estão em sobreposição, têm ligações de hierarquia entre si e mantêm vínculos de complementaridade.

No nível das significações, Menezes Bastos propõe que "a 'letra' é o passe de inscrição do modo de significação verbal (mito-cosmológico) naquele da música (axiológico), que logo engloba o primeiro" (MENEZES BASTOS, 1995, p. 21). Além disso, a *Introdução do Feitio de oração* aparece como "uma moldura a fazer o trânsito do mundo da canção (...) com a sua exterioridade" (MENEZES BASTOS, 1995, p. 23). Essa moldura é, ao mesmo tempo, *outra* em relação à canção e à ordem exterior, constituindo-se em um mediador fundamental entre o mundo das motivações e signos estáveis (cuja melhor representação é o sistema lexical verbal) e os signos verbo-musicais ambivalentes da própria canção. Paralelamente, a oposição entre a música e a linguagem verbal, tal como apresentada na canção, reflete os papéis diferenciados dos instrumentistas e dos cantores. Os cantores são então vistos como "musicalmente estúpidos" (MENEZES BASTOS, 1995, p. 24) – isto é, associados à esfera verbal – e a canção acaba se desenvolvendo completamente em torno de um processo de conflitos – apesar de ser mediada e conciliatória (MENEZES BASTOS, 1995, p. 24–27). Assim, a estrutura musical do *Feitio de oração* "parece constante e globalmente usar da oposição, contraste contradição para construir a unidade" (MENEZES BASTOS, 1995, p. 31). A partir desta posição, Menezes Bastos sintetiza sua visão sobre o samba como construção simbólica da brasilidade: diferenças sutis (conquistadas por similaridade) desenvolvidas sobre uma estrutura básica de contraste acabam por negar o conflito. O resultado é um sentido de anti-dialética e de anti-narratividade – que é, portanto, naturalizado e atemporal – perfeitamente realizado na categoria "coração", pedra angular da letra do *Feitio*: o "'coração' procura cancelar o contraste 'morro' / 'cidade (lá)', a favor do primado amoroso passional".

5- O samba e a indústria cultural

Em contraste com a perspectiva generalizante de Menezes Bastos, o estudo de GALINSKY (1996) se concentra no movimento do pagode dos anos oitenta e noventa, tendo sido talvez a primeira pesquisa de caráter acadêmico sobre este tópico a ser divulgada. O autor aborda com maior atenção as mudanças que o samba sofreu durante o desenvolvimento do pagode – o qual surgiu nos anos oitenta como importante rótulo da indústria cultural, e posteriormente assumiu um formato mais híbrido e mais lucrativo. Galinsky defende a idéia de que o pagode representa um movimento de resistência dos grupos inferiores da pirâmide social associados com o mundo do samba – especialmente dos grupos de descendência africana. Baseando-se em dados de campo de 1993 e 1994, seu estudo é uma fonte importante no que diz respeito à história do movimento e à questão da autenticidade.

Inicialmente, Galinsky apresenta um panorama histórico do pagode, explicando suas origens e desenvolvimento contínuo nos anos sessenta e setenta. Em seguida, ele passa a se concentrar no movimento de "reinvenção" da tradição do samba, isto é, o próprio pagode nos anos oitenta – o tópico principal de Galinsky. Ele mostra como o pagode passou então a funcionar como uma reação ao caráter cada vez mais profissionalizado do carnaval e das escolas de samba, e ao distanciamento das "raízes" da tradição do samba. Ele mostra também como o pagode atingiu um sucesso comercial surpreendente a partir de 1985, e como foi rapidamente assimilado pela indústria musical de massa. A partir daí, Galinsky passa a resumir a evolução do chamado "novo pagode", que de 1990 em diante tornar-se-ia o estilo de maior visibilidade no campo

musical, sobrepujando o formato anterior do pagode. O estudo apresenta então uma comparação musical do estilo mais antigo com o novo, fazendo uso de transcrições e análises de exemplos representativos, e de observações sobre elementos contextuais como o tema das letras e o perfil biográfico dos principais artistas a fim de evidenciar as diferenças entre os dois estilos. Como conclusão, Galinsky desenvolve o argumento sobre autenticidade, indústria fonográfica e herança africana em uma seção intitulada "Pagode, resistência cultural e identidade afro-brasileira", reafirmando sua tese principal com base em entrevistas pessoais e em uma análise sociológica dos grupos envolvidos no samba.

A principal idéia explicativa de Galinsky diz respeito à associação do pagode original com a cultura "afro-brasileira", de maneira que ele discute como um movimento de revitalização das raízes da tradição do samba veio refletir uma luta pela manutenção dos valores "africanos". Colocada no contexto da comercialização de produtos musicais, essa questão está matizada pela influência da indústria fonográfica e pelas mudanças estruturais correspondentes que o pagode sofreu durante seu desenvolvimento, sendo opinião de Galinsky que o movimento de revitalização expressou uma forma de resistência contra a força da música pop internacional, e, logo, contra as ideologias dominantes. Em contraste, o "novo" pagode correspondeu a uma assimilação dos valores "africanos" e das expressões musicais mais características pelo sistema internacional de música.

O trabalho de Galinsky deve ser louvado em primeiro lugar pelo seu pioneirismo quanto ao tópico principal, mas também por outras qualidades, como a clareza e objetividade na apresentação, a precisão da introdução histórica, a correção das análises musicais (considerada sua função ilustrativa e generalizante para uma definição ampla do estilo), o acerto na representatividade dos exemplos escolhidos e dos informantes, e a sensibilidade das entrevistas apresentadas (que cobrem um lapso temporal ainda bastante ausente de abordagens sobre o samba). Entretanto, ao tentar fazer a ligação entre os dados disponíveis e a hipótese explicativa, Galinsky deparou-se com o fosso que normalmente separa essas duas regiões. Suas entrevistas refletem um universo complexo, cujas relações não se limitam aos elementos da "resistência" que fundamentam sua hipótese, nem parecem colocar estes elementos sempre em primeiro plano. Ao mesmo tempo, as análises musicais não conseguem ajudá-lo a sustentar o argumento, uma vez que, embora elas evidenciem a oposição entre o "novo" pagode e o pagode "raiz", sem dados etnográficos mais detalhados (como, por exemplo, descrições da prática do pagode entre gerações "jovens", cujo aprendizado musical sempre foi marcado pela audição e imitação de modelos de gravações comerciais e de itens musicais veiculados pelos meios de comunicação de massa, todos esses elementos fundamentais da cultura urbana das décadas de oitenta e noventa) permanece uma interrogação sobre se o estilo "de raiz" é de fato a única expressão possível dos valores locais.

A preocupação de Galinsky sobre a perda de autenticidade e sobre o processo de assimilação de valores "negros" traduz uma posição similar à adotada pela sua principal referência acadêmica: o trabalho do compositor, sambista e sociólogo Nei Lopes. Nei Lopes é uma fonte importante sobre diversas práticas associadas ao samba, já que ele usa sua grande experiência como participante da comunidade do samba – como *insider* do mundo do samba – e suas relações pessoais com membros dessa comunidade para produzir uma obra acadêmica fértil. Contudo, suas análises geralmente giram em torno do tópico da luta de classes, deixando de lado os planos simbólicos que não correspondem a uma divisão da sociedade dualística e dialética (*grosso modo*: "brancos" contra "pretos").

Para *justificar* o argumento a respeito da assimilação das práticas "autênticas" do samba pelas classes dominantes, Lopes usa uma retórica similar à de Sodré, como, por exemplo, quando ele se refere à "linha evolutiva que vai do batuque dos bantos africanos até o partido-alto" (LOPES, 1992, p. 41). Sua perspectiva defende a existência de uma simbologia estável, mantida por ligações causais, entre os grupos de descendência africana no Brasil. Ele procura equacionar a questão de que, embora o samba tenha atingido uma audiência nacional já há muito tempo, e tenha se tornado um produto altamente valorizado e rentável, as comunidades que desenvolveram o samba não conseguiram atingir uma posição social melhor. Em sua opinião, as classes associadas ao samba foram, de maneira geral, exploradas por pessoas de fora da comunidade, as quais usavam a música em proveito próprio, situação essa que teria conseqüências determinantes na exclusão social de todo um contingente de indivíduos.

Ao descrever a história das escolas de samba, Lopes insiste em que os "sambistas verdadeiros" quase sempre eram colocados em posições marginais, e as comunidades do samba aceitaram, em muitos momentos, elementos e formas "completamente divorciadas da realidade cultural do grupo, meras imitações de criações das camadas superiores da sociedade carioca" (LOPES, 1981, p. 21). Esse comentário, feito a respeito das primeiras fases das escolas de samba, pode ser usado também para ilustrar sua visão sobre o crescimento do "novo" pagode nos anos noventa, caso em que – como Galinsky bem coloca – as "criações das camadas superiores" são os produtos musicais do sistema *pop* internacional.

Lopes enfatiza a "comunidade original", a "base" da tradição do samba e as "raízes" do simbolismo do samba, criticando os "intrusos" e participantes de origem externa que acabam sendo responsáveis por tornar uma expressão "autêntica" em um produto que não traz riqueza para seus produtores. Dessa maneira, quando os sambistas começaram a ser chamados para participarem de shows, surgiram "conjuntos de assistentes-ritmistas-cantores-malabaristas (que, embora revivendo a tradição africana dos músicos-acrobatas, vieram reforçar o estereótipo do 'negro-careteiro' criado pelo teatro e difundido pela televisão)" (LOPES, 1981, p. 50). Além disso, Lopes vê como ofensiva a promoção das bailarinas "mulatas" (tipicamente na versão "mulata do Sargentelli") como mercadorias (p. 51). A seguinte citação sintetiza a posição deste autor sobre o desenvolvimento das escolas de samba:

"A presença do elemento estranho, mais a oficialização dos concursos, mais a atuação de certo tipo de imprensa e das multinacionais do disco, aliados ao sonho de uma profissionalização que nunca ocorreu verdadeira e globalmente, veio destruir o espírito de comunidade que caracterizou as escolas até uma certa época. O samba hoje proporciona renda ao Estado, enseja tráfico de influências e dá prestígio aos dirigentes. Mas, em contrapartida, as escolas deixaram de ser fator de aglutinação comunitária para serem deturpadas sociedades comerciais onde o lucro é o objetivo. Esse lucro, entretanto, beneficia a outros que não o verdadeiro sambista, o qual quase sempre alijado do centro das decisões, assiste perplexo às coisas se transformarem e, em geral, quando quer ganhar algum dinheiro com o samba (a não ser que entre para certas cúpulas dirigentes ou escolha a profissão de "dono" de ala), tem é que continuar dentro ou fora da quadra vendendo churrasquinho, vendendo para o patrão chapeuzinhos e lembranças, pobre e anônimo como sempre." (LOPES, 1981, p. 76).

A ênfase e a preocupação de Lopes e de Galinsky sobre as desigualdades sociais no interior da esfera do samba caracterizam bem uma situação recorrente, mas seu engajamento na causa da luta de classes acaba resultando em um panorama parcial das relações envolvidas.

Por exemplo, ao contrastar as escolas de samba e o movimento do pagode, Galinsky deixou de destacar que, em termos de exploração da classe dos produtores da música (sambistas) por outra(s) classe(s), o pagode viveu uma situação diferenciada de momentos anteriores da história do samba, já que, no momento da "explosão" de 1986-87, os artistas eram apresentados de forma muito semelhante à de performances em comunidades locais, sendo isso um valor importante para seu sucesso. Além disso, o "novo" pagode abriu espaços e criou oportunidades, com uma amplitude nunca antes alcançada, para os sambistas ganharem de fato bastante dinheiro e aparecerem em veículos de comunicação hegemônicos, realidade esta que se traduziu também em uma inserção sem precedentes dos "negros" nos canais de massa. Para explicar essas mudanças e para efetuar uma interpretação mais aprofundada do processo em curso (que considera a permanência do samba como elemento aglutinador da brasilidade apesar da fragmentação recente no campo musical, e que inclui também a problemática da exploração e da assimilação dos elementos do samba pela cultura dominante), sugiro algum distanciamento do foco sobre as formas de exploração, e o favorecimento de uma abordagem multifacetada, na qual as divisões sociais e as associações simbólicas não estejam necessariamente em relações de homologia ou dependência mútua.

6- Conclusão

Neste trabalho, procurei apontar alguns elementos comuns em abordagens sobre o samba, e mostrar como muitas vezes eles são tratados sem um aprofundamento crítico adequado. Tratei sinteticamente os tópicos do samba como representante das culturas da diáspora africana, do samba como forma de resistência à dominação sócio-econômica, do samba como símbolo da brasilidade e do samba como produto gerador de riqueza para o grupo de seus criadores. Como contrapartida às determinações causais e classistas, sugiro argumentos em favor de uma complexificação das análises, e sugiro também que se leve em consideração vários itens de cunho geral: a diversidade na formação dos grupos produtores de samba; a característica heterogênea da formação urbana do Rio de Janeiro no século XX; o impacto da indústria fonográfica; a variedade de contextos de disseminação; a forma de canção; a centralidade da polirritmia; a presença de mediadores; a existência de níveis significantes holísticos e aglutinadores (por exemplo, o humor e o erotismo); os desenvolvimentos recentes (a partir da década de 80) no campo musical brasileiro, que apontam para uma maior fragmentação e variedade de estilos e; as diferenças entre as gerações de sambistas (especialmente a partir do pagode dos anos 80).

Na verdade, o fundamento da minha crítica e a sugestão de trabalho que apenas esboço aqui podem ser resumidas em *aprender* com o samba, isto é, em trazer para os discursos e teorias acadêmicos algo deste *outro* discurso, e para isso é preciso, em primeiro lugar, enxergar este outro discurso (ou ouvi-lo) como aquilo que ele é: um discurso musical, que gira em torno do sonoro. Retomando então um tópico colocado no início deste texto, quero chamar a atenção para o fato de que, se somos um pouco *insiders* do mundo do samba, às vantagens que isso implica seguem-lhes algumas desvantagens. A mais flagrante é a dificuldade em caracterizar o samba como um objeto do outro, e principalmente em encarar os sujeitos do mundo do samba como sujeitos capazes de dialogar conosco, de nos ensinar. Com isso quero propor que baixemos um pouco a guarda, que deixemos o som e suas significações mudarem, que seja um pouco, nossos Adorno, Bourdieu, Foulcault, Merriam, Meyer, Blacking, etc. Porque, do universo destes autores, também somos *insiders* quando escrevemos. Em suma, minha

sugestão é a de que o sambista (que somos) também fale um pouco no texto acadêmico, não como um ingênuo informante que duplica o discurso oficial, mas sim como o possuidor de um saber único, centrado no som, menos sectário e determinista, mais ambivalente e holístico, como a música acaba sendo quase sempre.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972 [1928].
- ARAÚJO, Samuel. *Acoustic Labour in the Timing of Everyday Life: A Critical Contribution to the History of Samba in Rio de Janeiro*. Tese de doutorado em Musicologia: University of Illinois at Urbana-Champaign, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1973 [1965].
- BÉHAGUE, Gérard. Afro-Brazilian traditions. In: Olsen, Dale A.; Sheely, Daniel E. (orgs.). *The Garland encyclopedia of world music. Volume 2: South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. New York London: Garland, 1998. p. 340—55.
- BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.
- BORGES, Beatriz. *Samba-canção: fratura & paixão: uma análise das letras de Orestes Barbosa, Lupicínio Rodrigues, Guilherme de Brito, Néelson Cavaquinho, Cartola, Carlos Cachça e um estudo sobre kitsch*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- CHAMBERS, Iain. Comentário em FRITH, Simon. The cultural study of popular music. In: Grossberg, Lawrence; Nelson, Cary; Treichler, Paula (orgs.). *Cultural studies*. New York / London: Routledge, 1992. p. 174—186.
- COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997 [1979].
- ECO, Umberto. *La structure absente: introduction à la recherche sémiotique*. Paris: Mercure de France, 1972 [1968].
- FAUSTO, Carlos; CAETANO, Juliana. Ronaldo Vainfas: A verdadeira conquista do Brasil [Entrevista com Ronaldo Vainfas]. *Ciência hoje*. vol. 28, n. 165, p. 8—12, 2000.
- GALINSKY, Philip. Co-option, cultural resistance, and Afro-Brazilian identity: A history of the pagode samba movement in Rio de Janeiro. *Latin American Music Review*. vol. 17, n. 2, p. 120—149, 1996.
- GREIMAS, Algirdas J.; COURTÉS, Joseph. *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.
- GURÁN, Milton. *Agudás — Os "brasileiros" do Benin*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Gama Filho, 2000.
- LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de Samba, ritual e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- LOPES, Nei. *O samba na realidade...: a utopia da ascensão social do sambista*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- _____. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.
- LUNDBERG, Dan; MALM, Krister; RONSTRÖM, Owe. *Music, media, multicultural: Changing musicscapes*. Estocolmo: Svenskt Visarkiv, 2003.
- MALM, Krister. *Fields of tension: how to deal with conflicting trends in music life. Comunicação oral apresentada no Fourth National Symposium of Music Research*. Turku, Finlândia, 16 abr, 2000.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A origem do samba como invenção do Brasil: sobre "Feitio de oração" de Vadico e Noel Rosa (Porque as canções têm música?)*. Florianópolis: UFSC/PPGAS, 1995. (Antropologia em Primeira Mão, n. 1).
- MUKUNA, Kazadi Wa. *O contato musical transatlântico: contribuição bantu na música popular brasileira*. Tese de doutorado: USP, 1977.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: UFRJ/Zahar, 2000.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale. Organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye*. Paris: Payot, 1967 [1916].

-
- SODRÉ, Muniz. *Samba: o dono do corpo*. Rio de Janeiro: MAUAD, 1998 [1979].
- _____. *Claros e escuros: Identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- TAGG, Philip. Open letter: Black music, Afro-American music and European music. *Popular Music*. vol. 8, n. 3, p. 285—98, 1989.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.
- WATERMAN, Christopher. "Our tradition is a very modern tradition": Popular music and the construction of Pan-Yoruba identity. *Ethnomusicology*. vol. 34, n. 3, p. 367—79, 1990.

Discografia

- BETH CARVALHO. De pé no chão. CD 7432137424/2. BMG/RCA, 1996 [1978].
- ZECA PAGODINHO. 20 preferidas: Zeca Pagodinho. CD 5603/2. RGE, 1997.
- _____. Zeca Pagodinho. LP 308.6104. RGE, 1986.

Luiz Fernando Nascimento de Lima é Ph.D. em Musicologia pela Universidade de Helsinque. Seus interesses principais incluem a Semiótica da Música, o Nacionalismo, a Música Popular, a História da Música Brasileira e Villa-Lobos. Além de musicólogo, formou-se também em clarineta, tendo sido aluno de José Botelho e tocado profissionalmente por vários anos em conjuntos como a Orquestra Sinfônica Jovem do Rio de Janeiro e a Banda Sinfônica do Corpo de Fuzileiros Navais. Foi também professor da Escola de Música do Espírito Santo e da Escola de Música da UFRJ.

A pesquisa sobre órgão no Brasil: estado da arte

Dorotéia Kerr (UNESP)

dken@uolcom.br

Any Raquel Carvalho (UFRGS)

anyraque@cpovo.net

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar um inventário descritivo e analítico da produção acadêmica musical brasileira sobre órgão, a partir de dissertações e teses oriundas dos programas de Pós-graduação e de concursos de ascensão na carreira docente. Este estudo justifica-se por ser um instrumento de conhecimento das abordagens utilizadas na subárea e como indicador para estudos sobre a área de música em geral. Fundamenta-se nos estudos de RICHARDSON (1989), SOUZA (1990), CARVALHO (2000) e FERREIRA (2002). Este estudo incluiu duas fases: (1) a identificação dos dados bibliográficos e (2) estudo das tendências, ênfases e escolhas metodológicas.

Palavras chave: música para órgão, música brasileira, literatura para órgão, estado da arte.

Organ research in Brazil: state-of-the art

Abstract: This state-of-the art research aims at presenting a descriptive, analytical and critical inventory of the academic output of Brazilian organ music. This will be achieved through the use of theses and dissertations from the graduate programs in Brazil, as well as from board exams within the academic career. The study is justified by the approaches utilized in Brazilian graduate studies in organ and can be seen as an indication of the main areas of study in music in Brazil. Theoretical references used include Richardson (1989), Souza (1990), Carvalho (2000), and Ferreira (2002). The study is being developed through the identification of bibliographical data and the study of tendencies and methodological emphasis and choices.

Keywords: organ music, Brazilian music, organ literature, state-of-the-art.

1. Introdução

Este artigo é resultado de uma pesquisa “estado da arte” ou “estado do conhecimento”, de caráter bibliográfico, que tem por objetivo apresentar um inventário da produção acadêmica da subárea órgão e, ao mesmo tempo, elucidar de que forma e em que condições essa produção tem se dado. Pesquisas dessa natureza têm sido realizadas no Brasil, nos últimos quinze anos, em várias áreas de conhecimento, principalmente na Educação, da qual foram emprestados o modelo e a fundamentação para este estudo. Esse inventário é, inicialmente, de caráter descritivo, ou de “mapeamento”; no segundo momento, de caráter analítico, procura-se responder as questões levantadas a partir desse trabalho inicial, entre elas “que aspectos e dimensões vêm sendo destacados e privilegiados em diferentes épocas e lugares (...)”, de modo a se compreender as grandes linhas que têm norteado a produção bibliográfica na área estudada (FERREIRA, 2002, p. 258).

Veja por outra, uma área precisa fazer um balanço da totalidade de estudos, textos e pesquisas que têm sido realizados em seu domínio para avaliar seu crescimento tanto qualitativo quanto quantitativo. Essa necessidade torna-se mais premente quando essa produção vem, principalmente, dos programas de pós-graduação, cujos trabalhos permanecem, muitas vezes, desconhecidos da comunidade científica mais ampla, que

deveria avaliá-los, e principalmente da sociedade, sua principal beneficiária. Pesquisas *estado da arte* permitem indicar os temas mais abordados, evitando assim repetição, e conhecer as diferentes perspectivas, abordagens e metodologias empregadas. Em suma, visam à elaboração de uma revisão crítica da produção de uma determinada área. Assim entende SOARES:

Esta compreensão do estado de conhecimento sobre um tema, em determinado momento, é necessária no processo de evolução da ciência, afim de que se ordene periodicamente o conjunto de informações e resultados já obtidos, ordenação que permita indicação das possibilidades de integração de diferentes perspectivas, aparentemente autônomas, a identificação de duplicações ou contradições, e a determinação de lacuna e vieses” (1987, p. 3).

As autoras desse artigo desenvolvem, atualmente, pesquisa sobre a atividade organística no Brasil (*A atividade organística no Brasil: organistas, compositores, construtores do século XVI ao XX*) e entendem que uma avaliação do *estado da arte* nessa subárea é fundamental para se levar a cabo uma pesquisa tão abrangente. O conhecimento das muitas interpretações, reflexões de organistas e estudiosos sobre a atividade é parte fundamental da *situação hermenêutica* das autoras para o estabelecimento de diálogo necessário com as muitas interpretações visando ao entendimento desse fenômeno “atividade organística no Brasil”. Para além do domínio específico dessa subárea, este estudo poderá, também, contribuir para o entendimento de alguns problemas da pesquisa na grande área da música no Brasil.

Assim, como FERREIRA, as autoras entendem que pesquisas “estado da arte” justificam-se pelo

desafio de conhecer o já construído e produzido para depois buscar o que ainda não foi feito, de dedicar cada vez mais atenção a um número considerável de pesquisas realizadas de difícil acesso, de dar conta de determinado saber que se avoluma cada vez mais rapidamente e de divulgá-lo para a sociedade (...)” (2002, p. 259).

O modelo utilizado baseia-se nos estudos de RICHARDSON (1989), SOUZA (1990), CARVALHO (2000) e FERREIRA (2002). Esses textos indicam formas para a realização do mapeamento inicial e, a partir desses modelos que se inter-relacionam e se completam, as autoras elaboraram um plano próprio, cujos resultados parciais estão expostos neste artigo. Alguns pontos merecem ser realçados. Para FERREIRA, há necessidade de se analisar as condições institucionais em que ocorreram as pesquisas e de se fazer entrevistas com os autores para enriquecimento dessa primeira fase do trabalho; CARVALHO trabalha mais com modos de classificação dos tipos de produção, enquanto SOUZA detém-se mais na descrição de itens necessários para um levantamento mais completo. Para RICHARDSON e GOUVEIA (1976), as pesquisas também devem ser avaliadas pela contribuição não só à área de conhecimento como também por sua contribuição social. Todos os autores enfatizam a necessidade de análise de conteúdo, para a identificação de temas e metodologias empregadas, ponto central das pesquisas “estado da arte”.

2. Objeto

O objeto desta pesquisa são as dissertações acadêmicas produzidas em universidades em cursos de pós-graduação, como requisitos para obtenção de títulos de mestre e doutor, e

aquelas produzidas como requisitos à ascensão na carreira docente (concursos de livre-docência).

A divulgação das *dissertações* (nome genérico, de agora em diante, que abrange as consideradas teses e os memoriais¹) dá-se por meio de consulta local e direta às bibliotecas depositárias ou por meio de empréstimos realizados pelo Sistema de Comutação Bibliográfica (COMUT). Nenhuma das dissertações consta ainda do sistema de Biblioteca Digital *on-line*, recentemente criado; também não são encontradas em forma de Cd rom e somente uma foi transformada em livro². Outra possibilidade de acesso é por meio de solicitação de cópia ao autor da dissertação.

A delimitação temporal procede de 1941 – data da primeira dissertação (chamada de “tese”) apresentada para concurso à cadeira de órgão da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil – até 2002, com uma dissertação de mestrado pela UFRJ.

3. Metodologia

A pesquisa desenvolveu-se em duas fases distintas, baseada nas indicações de FERREIRA:

Um primeiro, que é aquele em que [o pesquisador] interage com a produção acadêmica através da quantificação e de identificação de dados bibliográficos, com o objetivo de mapear essa produção num período delimitado, em anos, locais, áreas de produção. Nesse caso, há um certo conforto para o pesquisador, pois ele lidará com os dados objetivos e concretos localizados nas indicações bibliográficas que remetem à pesquisa (2002, p. 265).

A partir dessa primeira descrição, foi possível elaborar uma narrativa histórica da produção, narrativa que aborda os momentos de implantação e de amadurecimento dos programas de pós-graduação de forma geral e, em particular, daqueles nos quais as dissertações foram produzidas. Foi possível apontar os períodos em que as pesquisas cresceram, locais de produção e agentes nelas envolvidos. O segundo momento desta pesquisa (a ser publicada em outro artigo) trata do inventário da produção “procurando identificar tendências, ênfases, escolhas metodológicas e teóricas, aproximando ou diferenciando trabalhos entre si, na escrita de uma história de uma determinada área de conhecimento”. As questões a serem respondidas são de outra ordem; no primeiro momento, perguntava-se “quando”, “onde”, “quem”, na segunda fase, as respostas devem atender ao “o quê”, “o como” dos trabalhos (FERREIRA, 2002, p. 265).

4. Resultados da pesquisa

Coletou-se um conjunto de material que envolve vinte trabalhos, denominados dissertações, memoriais ou teses. Seis, denominados teses, foram apresentados em concursos públicos; os demais trabalhos foram produzidos pelos Programas de Pós-graduação. O Quadro 1 apresenta esses trabalhos em ordem cronológica por ano e em ordem alfabética dentro do ano.

¹ Nesse primeiro momento da pesquisa, far-se-á uso desse nome genérico “dissertação”; cientes das diferenças de conceitos que envolvem esses tipos de trabalho, as autoras decidiram deixar esse detalhamento para uma próxima exposição de resultados.

² Trata-se de uma edição em inglês da dissertação da organista Domitila Ballesteros - *Jeanne Demissieux's Six Études and the Piano Technique* - publicada pela autora em 2004. A dissertação, embora na subárea órgão, trata de problemas de técnica pianística e foi orientada pela Prof. Dra. Miriam Grosman.

1941 - CAMIN, Ângelo. <i>Considerações sobre a fônica organística.</i> Tese para concurso à cadeira de órgão da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. 63 páginas.
1941 - SILVA, Antonio da. <i>Ser compositor é indispensável ao organista.</i> Tese apresentada ao concurso para provimento efetivo da cadeira de Harmônio e Órgão da Escola de Música da Universidade do Brasil. 48 páginas.
1944 - SILVA, Antonio da. <i>No órgão, constitue (sic) fator expressivo a reginação.</i> Tese apresentada ao concurso de docente livre para a cadeira de harmônio e órgão da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. 18 páginas.
1961 – GAZANEGO, Mário. <i>Reginação: complemento indispensável à composição para órgão.</i> Tese de concurso para livre docente da cadeira de Harmônio e Órgão da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. 31 páginas.
1962 – GAZANEGO, Mário. <i>Do órgão, sua didática e conquistas técnicas.</i> Tese de concurso para Catedrático da cadeira de órgão e harmônio da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. 45 páginas.
1966 – SALGADO, Syme. <i>O órgão, fascinante mistério sonoro!</i> Tese de concurso para livre docência de harmônio e órgão da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 42 páginas.
1985 – KERR, Dorotéa Machado. <i>Possíveis causas do declínio do órgão no Brasil e Catálogo dos órgãos do Brasil.</i> Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 175 e 476 páginas, respectivamente.
1988 – MERSIOVSKY, Gertrud. <i>O órgão da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.</i> Trabalho apresentado à Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito à obtenção do grau de doutor em música. 419 páginas.
1990 - AQUINO, José Luis Prudente de. <i>Um estudo da reginação na “Grande Pièce Symphonique” op. 17, de César Franck para órgão.</i> Memorial de recital de mestrado, apresentado à Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 280 páginas.
1992 – AGUIAR Jr. Ary. <i>O problema da reginação da música de Max Reger para órgão.</i> Memorial de recital de mestrado, apresentado à Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 279 páginas.
1992 – RACHID, Alexandre. <i>Olivier Messiaen: Messe de la Pentecôte.</i> Memorial de recital de mestrado, apresentado à Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 280 páginas.
1993 – SANTOS, Marco Aurélio Lischt dos. <i>Max Reger: Variationen und Fugue uber ein Originalthema fur Orgel, p. 73: aspectos técnico-vistuosísticos na obra para piano e órgão.</i> Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 284 páginas.
1995 – BIATO, Eduardo Bertolossi. <i>Arnold Schoenberg Variations on a Recitative, op. 40. Análise formal e realização tímbrica no órgão da Escola de Música da UFRJ.</i> Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 206 páginas.
1995 – LACERDA, Regina Célia Coutinho de. <i>Wolfgang Amadeus Mozart: a Fantasia em fá menor KV 608 no repertório organístico.</i> Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 209 páginas.

1996 – PEREIRA, Benedito José Rosa. <i>Charles-Marie Widor « Sixième Symphonie pour orgue, op. 42, no. 2 »</i> . Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 166 páginas.
1997 – HECKERT, Bailinda. <i>Francisco Correa de Arauxo – execução de Tientos</i> . Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 171 páginas.
2000 – AQUINO, José Luis Prudente de. <i>Fúrio Franceschini e o órgão: relação constante preferencialmente voltada à música sacra. 2 vol.</i> Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Arte (ECA) da USP. 592 páginas.
2001 – AMSTALDEN, Júlio. <i>A Música na Liturgia Católica Urbana no Brasil após o Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965)</i> . Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes da UNESP. 206 páginas.
2001 – CHAGAS, Junia. <i>As Vingt-quatre pièces de Fantaisie de Louis Vierne</i> . Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes da UNESP. 150 páginas.
2002 - BALLESTEROS, Domitila. <i>Consequências da utilização de elementos pianísticos na composição dos “Six Études” de Jeanne Demessieux</i> . Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 127 páginas.

Quadro 1: Dissertações de mestrado na subárea órgão realizadas no Brasil

Identificar os objetivos que nortearam essa produção é o primeiro ponto dessa parte descritiva do trabalho, segundo RICHARDSON (1989, p. 6). Assim, os seis primeiros trabalhos, realizados de 1941 a 1966, visavam ao preenchimento de cargos de professores ou à ascensão na carreira do magistério universitário, conforme configuração da carreira docente vigente, naquele momento, na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil (hoje Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro). Esses trabalhos apresentam a denominação de “teses” e foram realizados em um momento em que ainda não se manifestara a necessidade de implantação de cursos de pós-graduação na área de música. A partir de 1985, inaugurou-se uma nova fase, com as dissertações e memoriais de mestrado ou doutorado, resultantes de pesquisas realizadas em alguns dos programas de pós-graduação.

A pós-graduação tem como objetivo formar recursos humanos em todo o espectro da formação, como docentes, pesquisadores e técnicos e, segundo alguns autores, a produção de trabalhos científicos que dela decorre deve visar a solução de problemas sociais, econômicos e tecnológicos do país (RICHARDSON, 1989, p. 40). Disseminou-se a noção, entre todas as áreas de conhecimento inseridas nas universidades brasileiras, de que a pesquisa, além de ser instrumento de criação de conhecimento novo, deve ser vista como meio fundamental para criação de soluções tecnológicas aos problemas apresentados. Nesse sentido, encarada como “indagação ou busca minuciosa para averiguação da realidade; investigação e estudos sistemáticos com o fim de descobrir ou estabelecer fatos ou princípios relativos a um campo qualquer do conhecimento”, a pesquisa - diligente, inquisitiva e investigativa – que atendia à necessidade apontada tanto nas chamadas ciências, na tecnologia, e nas humanidades - incluindo nessas as artes - não só ganhou grande impulso nas universidades como se converteu em uma de suas principais funções (FERREIRA, 1999, p.259).

A investigação acadêmica em música, segundo os moldes assim descritos, não foi de imediato percebida como tal e, ainda hoje, encontra-se em estado de discussão e à procura de consolidação nos programas de pós-graduação no Brasil, apesar de já se terem passado mais de 20 anos desde a implantação do primeiro curso. Do ponto de vista dos objetos musicais, das metodologias e teorias empregadas, ou a serem empregadas, há ainda muito a discutir. Seus resultados, ainda fragmentados, aguardam um trabalho de síntese, e a discussão sobre os princípios e razões da pesquisa em música ainda parece necessária como aponta a musicóloga LUCAS, em artigo de 1991, no qual insiste sobre conceitos fundamentais e significados da pesquisa científica, chamando atenção para a necessidade de sua aplicação na área da música:

“pesquisa em música obedece ao princípio básico da pesquisa em qualquer área, qual seja, o de ultrapassar o senso comum e produzir conhecimento de forma organizada e coerente. Não há um receituário pronto para atingir tais objetivos, mas protocolos norteadores da conduta de investigação que se originam na teoria e tornam-se familiares através de uma prática continuada” (1991, p. 53).

Esse *modus operandi* na pesquisa, se ainda está basicamente restrito às investigações oriundas dos cursos de pós-graduação (e também, em bem menor escala, aos programas de iniciação científica), era inexistente à pesquisa musical dita acadêmica iniciada há mais de cinquenta anos atrás, época em que se realizaram as chamadas “teses”. Até a implantação da avaliação externa da Capes, órgão do Ministério da Educação, segundo relatório de NOGUEIRA, “a atividade da área pode ser caracterizada como esporádica e confusa quanto à própria concepção de pesquisa” (1996, p. 40-41).

Atualmente, existem no Brasil, onze programas de Pós-graduação em Música, dentre os quais três têm linhas de pesquisa, com diferentes nomes, relacionadas às práticas de interpretação ou *performance* em órgão, e cursos de graduação no instrumento. Estão localizados na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)³. Em outro Programa, o da ECA/USP, em cujo departamento de música não há graduação em órgão, foi defendida tese de doutorado na área em questão.

Os primeiros cursos de Mestrado em Música foram implantados na UFRJ, em 1980, e no Conservatório Brasileiro de Música (CBM), em 1982. Segundo NOGUEIRA, não resultaram do investimento que as agências de fomento estavam realizando para formação de doutores no exterior, com o objetivo de criar docentes habilitados ao ensino nesse nível (1996, p. 40). Resultavam da vontade de seus docentes de se incorporarem ao universo universitário e mantiveram características de seus cursos de graduação. A partir de 1987, com a implantação do Mestrado em Música na UFRGS, passou-se a ter a “absorção dos primeiros doutores titulados em universidades americanas” (Idem, p. 41). A partir da década de 1990, outros cursos foram criados, conforme Quadro 2 a seguir:

³ A partir deste momento, as universidades e seus programas serão referidos por meio de suas siglas.

CURSO	INSTITUIÇÃO	ANO DE IMPLANTAÇÃO
Mestrado em Música	UFRJ	1980
Mestrado em Música	UFRGS	1987
Mestrado em Artes (ênfase: Música)	UNICAMP*	1989
Mestrado em Música	UFBa	1990
Mestrado em Música Brasileira	UNI-RIO	1993
Mestrado em Artes (ênfase: Musicologia)	USP	1993
Mestrado em Artes	UFG*	1995
Mestrado em Artes (ênfase: Música e Artes Visuais)	UNESP	1997
Mestrado em Música	UFG	1999
Mestrado em Música	UFMG	1999
Mestrado em Música	UNICAMP	2001
Mestrado em Música	UNESP*	2002
Mestrado em Música	UnB	2004
Mestrado em Música	UFPb (João Pessoa)	2005
Doutorado em Música ⁴	UFRGS	1995
Doutorado em Música	UFBa	1997
Doutorado em Música	UNI-RIO	1998
Doutorado em Música	UNICAMP	2001
Doutorado em Musicologia	USP-ECA	2005

*Início do Mestrado como curso misto com separação posterior de áreas.

Quadro 2: Programas de Pós-graduação em Música no Brasil

O crescimento da pesquisa em música gerada nos Programas de Pós-graduação foi impulsionado pela mencionada crescente pressão da avaliação externa aos programas, instrumentalizada pela Capes, a cujo modelo de Pós-graduação os programas com áreas artísticas precisavam se adequar. A criação da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, em 1988 – parece ter sido um fator para o amadurecimento da área, ao abrir espaço para divulgação e crítica de resultados de pesquisas, e por enfatizar alguns objetivos políticos, entre eles a valorização das temáticas brasileiras e a criação de uma bibliografia voltada ao perfil e às necessidades dos cursos de pós-graduação em Música.

⁴ Os cursos de doutorado em música foram criados a partir de 1995. Apenas o da UFRGS possui a subárea órgão.

A grande área Música, que de início dividia-se nas tradicionais subáreas de Composição, Educação Musical, Musicologia, Práticas Interpretativas e Teoria, foi sendo ampliada não apenas com novas denominações, mas também com a criação de outras. Assim, Composição se subdividiu em Composição Acústica, Composição Eletroacústica; Educação Musical em Filosofia e Fundamentos da Educação Musical, Processos Formais e Não-formais da Educação Musical, Processos Cognitivos na Educação Musical, Instrumental e Coral na Educação Musical; a Musicologia, em Musicologia Histórica, Musicologia Sistemática, Etnomusicologia; Teoria da Música, entre tantos outros títulos surgidos pela criatividade e produção dos docentes desses programas⁵. À subárea de Interpretação ou Práticas Interpretativas passou a englobar música instrumental, música vocal e regência.

5. Condições institucionais em que se produziram as dissertações

A pesquisa acadêmica na subárea órgão surgiu com a incorporação do curso de música, e de órgão, à Universidade pública. Em um primeiro momento, serviu como caminho para entrada na universidade ou para galgar outro nível na carreira docente, como no caso, da Universidade do Brasil, depois URFJ. Assim, as dissertações de 1941 a 1966, nela produzidas, foram escritas tanto para o provimento da cadeira de professor de Harmônio e Órgão, quanto para ascensão a livre docente, um dos níveis internos à Universidade. A dissertação de 1988 (MERSIOVSKY) foi também um desses casos. Essa e as demais fazem parte das atividades dos Programas de pós-graduação.

O primeiro curso de Mestrado em Música, o da Escola de Música da UFRJ, criado em 1980 quando da gestão da Profa. Andreelly Quintella de Paola, foi também o primeiro a incluir o instrumento órgão, ao lado de piano. O programa foi criado com apenas uma subárea “prudentemente, como convinha, a Escola ofereceu apenas a ‘área de concentração’ Instrumentos de Teclado, desdobrada em duas subáreas: Piano e Órgão”, segundo SOARES, o primeiro coordenador do programa (1982, p. 83).

É reconhecida a vocação pianística daquela escola, que formou alguns dos pianistas mais importantes do país; e, para o que nos interessa, a criação das Práticas Interpretativas/Órgão merece ser observada. Da mesma forma que com o piano, a inclusão do instrumento órgão seguia seu traçado histórico.

O primeiro curso oficial desse instrumento foi criado em 1895, no então Instituto Nacional de Música, e seu primeiro professor foi Alberto Nepomuceno (1864-1920). Nomeado, enquanto estudava composição na Europa, para assumir a cadeira, Nepomuceno foi para Paris estudar órgão com Alexandre Guilmant (1837-1911), organista da Igreja de la Trinité e professor do Conservatório de Paris. O instrumento já estava disponível, um órgão Sauer, de tradicional fábrica da Alemanha, que fora doado por Leopoldo Miguez (1850-1902)⁶. Quando incorporado à Universidade do Brasil, o curso passou a ser ministrado por Antonio Silva que foi o

⁵ As diferentes denominações são encontradas nos *sítes* dos respectivos Programas. O estudo das mudanças ocorridas na terminologia poderá, quem sabe, revelar as características da produção acadêmica na área.

⁶ Em 1890, ganhou o primeiro prêmio no concurso para o Hino da Proclamação da República. Como um dos fundadores do Instituto Nacional de Música, criado em substituição ao Conservatório Imperial, Miguez foi um dos seus primeiros diretores e com o dinheiro do prêmio comprou o órgão Sauer e criou o primeiro curso oficial do instrumento no Brasil.

responsável pela aquisição do órgão Tamburini da Escola.⁷ Adquirido em 1954⁸, dentro do período que se caracterizou pelo maior número de construção e instalação de órgãos no Rio de Janeiro (de 1940-1960), a colocação desse instrumento em uma universidade pública passou a servir como referência e evidenciava o interesse da Escola pela manutenção e crescimento do curso de graduação – e sua ampliação posterior para a pós-graduação – meio que na contramão das tendências que já prenunciavam o abandono dos órgãos após o Concílio Vaticano II (1962-1965).

Ao primeiro exame ao curso de mestrado, em 1980, inscreveram-se dezenove candidatos dos quais seis foram aprovados para piano; nenhum, entretanto, para órgão. A primeira candidata ao curso, Dorotéia Kerr, entrou em 1983 e foi a primeira a obter o título de mestre, em 1985. A terminalidade do Mestrado podia ocorrer por via de defesa de Dissertação ou de Recital; as duas possibilidades baseavam-se no princípio de “flexibilidade”, um dos aspectos pilares da filosofia da Pós-graduação, juntamente com a procura de “uma formação acadêmica e de pesquisa que, visando sempre à excelência de qualidade do produto, faça a união entre o fazer-artístico e o saber-artístico” (SOARES, 1982, p. 84).

O segundo curso surgiu na UFRGS. A história do Instituto de Artes, fundado em 1908 com um curso de música, foi uma história de luta para integração e aceitação na então Universidade de Porto Alegre - depois federalizada em 1952, como UFRGS - até 1962, quando foi definitivamente reincorporado a essa universidade. O curso de órgão foi iniciado como um curso de especialização com o organista Leo Schneider⁹. As aulas eram dadas no órgão Walcker (um teclado e pedaleira, construído no final do século XIX) da Igreja Luterana do Centro (hoje Igreja da Reconciliação); e na década de 1960 foi adquirido, pelo Instituto, um harmônio elétrico Bohn, com dois manuais e pedaleira. Em 1970, o órgão Walcker da Igreja da Reconciliação foi substituído por um de dois teclados e pedaleira, fabricado por J. E. Bohn. Esse também foi utilizado para aulas de órgão do Instituto. Após o falecimento de Leo Schneider, os poucos alunos que restaram foram concluindo o curso com outros docentes. Em 1989, foi aberto concurso para docente de órgão, cargo que foi preenchido por Any Raquel Carvalho, que fizera graduação com o Prof. Schneider e que acabara de retornar com doutorado obtido nos Estados Unidos.

O mestrado em música na UFRGS foi criado em 1987, com uma linha de Práticas Interpretativas em piano, violão, violino e órgão. Embora esta subárea órgão tenha começado a existir no ano seguinte, a partir do concurso da docente mencionada, na prática, como não havia instrumento

⁷ Foi também organista da Igreja de São Francisco de Paula e da Igreja Santa Cruz dos Militares, no Rio de Janeiro. Inaugurou alguns dos instrumentos mais importantes da cidade, na década de 1950, como o órgão Walcker da Igreja de Santo Afonso no Rio de Janeiro; segundo um cronista da Revista Música Sacra, Antonio Silva foi “o introdutor dos concertos clássicos desse instrumento no Brasil” (1949, p. 156).

⁸ É um órgão da fábrica italiana Tamburini, com quatro manuais, pedaleira, tração eletro-pneumática. Outro instrumento do mesmo porte fora colocado, desde 1945, no Mosteiro de São Bento, um órgão que tem partes de instrumento do século XVIII e que foi aumentado em diversas reformas, entre elas uma feita por Guilherme Berner. É interessante notar que, nesse mesmo ano de 1954, foram inaugurados, em São Paulo, o órgão Walcker (quatro manuais) do Mosteiro de São Bento e o órgão Vegessi Bossi (cinco manuais) da Catedral da Sé; e dois anos depois o Tamburini (com sete manuais em duas consolas) da Igreja Nossa Senhora Auxiliadora, em Niterói.

⁹ Leo Schneider (1910-1978) - organista, pianista, compositor - foi também organista na Igreja Luterana Matriz, na Igreja Metodista Central e na Catedral Episcopal de Porto Alegre e compositor de várias peças para piano, canto e órgão.

próprio para estudo e o curso de graduação, diminuído em número de alunos, não fornecia candidatos; o mestrado não recebeu nenhum aluno por muitos anos. Em 2002, o Instituto de Artes adquiriu um órgão Johannus (digital), com três manuais. A partir daí, novos alunos se juntaram aos que já cursavam a graduação¹⁰.

Em São Paulo havia, desde 1929, um curso de órgão no então Instituto Musical Santa Marcelina, curso que visava a formação de organistas para a igreja e cujo diploma era reconhecido pela Cúria Metropolitana. Seu criador fora o maestro Fúrio Franceschini (1880-1976), sucedido pelo organista Ângelo Camin (1913-1986). Este último continuou a ser o professor quando esse Instituto passou a fazer parte da Escola Superior de Música Santa Marcelina, em 1969 e transformado, em 1980, na Faculdade Santa Marcelina. Esse foi o único curso de graduação em órgão em São Paulo até 1984, quando o Instituto de Artes da UNESP criou essa habilitação dentro da sua graduação em Instrumento.

O Mestrado foi criado como mestrado em Artes, com área de concentração em Música, em 1991; embora o projeto de criação incluísse uma linha em Interpretação Musical, os primeiros alunos ao mestrado na subárea órgão entraram somente a partir de 1997, sob a orientação de Dorotéa Kerr. O curso de graduação e o programa de pós-graduação podiam contar, desde seu início, com um órgão Balbiani Bossi, adquirido em 1979, e instalado na então capela do edifício que ainda hoje abriga o Instituto de Artes¹¹.

Para entendimento das dissertações a partir da criação dos programas de pós-graduação, faz-se necessário observar a formação e orientação dos professores envolvidos. Quando o mestrado foi instalado na UFRJ, o professor da graduação era Mário Gazanego¹² (1920-1984), que possuía um doutorado direto fornecido pela própria universidade. Sob sua orientação, a primeira candidata acabou por produzir um dos únicos trabalhos (1985) que tratam do tema no âmbito do Brasil. A partir desta data, os trabalhos de mestrado em órgão passaram a versar sobre obras de compositores europeus, conforme a linha adotada pela docente Gertrud Mersiovsky, como evidencia o Quadro 1.

No Programa da Unesp, duas dissertações foram produzidas em 2001. A primeira, *A Música na Liturgia Católica Urbana no Brasil após o Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965)*, de Julio Amstalden, foi uma espécie de continuação da dissertação de sua orientadora, Dorotéa Kerr; enquanto que a seguinte, de Junia Chagas, voltou-se para o compositor francês Louis Vierne, trabalhando aspectos teóricos e composicionais de sua obra, sem vinculação direta com a interpretação.

Essa narrativa histórica permite perceber que, no âmbito do fluxo da produção, há uma diferença expressiva entre o número de trabalhos produzidos na UFRJ – dez dissertações - e no Programa

¹⁰ A falta de um instrumento órgão no Instituto dificultava muito o estudo dos alunos, embora as aulas fossem dadas no órgão Rieger (dois manuais) da Igreja São José.

¹¹ Esse instrumento de dois teclados, 550 tubos, dez registros reais, foi vendido ao Instituto de Artes pela família do maestro Franceschini, juntamente com seu acervo de partituras e livros, em 1979. Nessa montagem foi colocada uma nova consola e o instrumento foi eletrificado.

¹² Foi organista da Igreja São Francisco de Paulo, Rio de Janeiro, e professor titular da cadeira de órgão da UFRJ, na qual sucedeu a Antonio Silva.

da Unesp – duas dissertações. Essa diferença pode ser parcialmente explicada pela conquistada implantação do curso de graduação na primeira universidade, o que levou à formação de alunos aptos e interessados em prosseguir seus estudos no mestrado, enquanto que na Unesp, o curso de graduação não fornecia massa crítica para o mestrado, pela baixa procura e pequeno número de alunos que costumava formar. Na UFRJ, dos oito alunos que fizeram dissertação de mestrado de 1990 a 2000, seis haviam sido alunos da graduação, enquanto os outros dois haviam se graduado em São Paulo. Na Unesp, os dois alunos que fizeram dissertação em 2001 não eram oriundos dos cursos do Instituto de Artes; eram organistas atuantes, com formação de nível superior em outras áreas.

Pode-se verificar que há uma possível relação de dependência dos programas de mestrado à sedimentação dos cursos de graduação, que atuam como principais fornecedores de alunos àquele nível; o exercício da atividade de organista parece não garantir candidatos ao mestrado, visto que organistas que a exercem podem não ter motivação nem interesses necessários para prosseguirem seus estudos.

O período de maior fluxo aconteceu na década de 1990, com oito dissertações de mestrado, número maior mesmo do que os períodos das “teses” de concurso. Esse número pode indicar, entre outros: a) maior interesse pelo estudo do instrumento, em decorrência, entre outros fatores, do crescimento das atividades de concertos de órgão¹³; b) resposta às pressões sociais e culturais que exigem estudo universitário mais longo em anos e em titulação obtida; c) reconhecimento da possibilidade de se seguir uma carreira universitária.

Do ponto de vista dos temas escolhidos, esse estudo separa-os em dois períodos. O primeiro período caracteriza-se pelos temas de caráter geral (*O órgão, fascinante mistério sonoro!*; *Ser compositor é indispensável ao organista*) ao lado daqueles que pretendem ser mais técnicos, abordando questões da fônica organística (CAMIN, 1941) - ou seja, de que maneira o som é produzido no instrumento; questões de registração (SILVA, 1944; GAZANEGO, 1961; tema que também está presente na dissertação sobre a fônica organística); questões didáticas aliadas a características técnicas do instrumento (GAZANEGO, 1962), finalizando com um estudo sobre o instrumento Tamburini da Escola de Música da UFRJ (MERSIOVSKY, 1988).

A ênfase nesses temas pode estar relacionada ao momento de maior “prosperidade”, em termos de construção de instrumentos nacionais e instalação de órgãos importados, que aconteceu entre 1930 e 1960¹⁴. A escolha dos temas, o pequeno número de páginas escritas (não superior a 64 páginas e com o mínimo de 18), o enfoque pessoal e a ausência de rigor metodológico e científico evidenciam trabalhos que podem ser vistos mais como ensaios do que como “teses”.

¹³ 1 A fundação das associações de organistas – a primeira delas, Associação Paulista de Organistas (APO), em 1977, certamente influenciaram a atividade organística promovendo séries de concertos de órgão sem similares anteriores. Entre 1985 e 1995, a APO chegou a realizar cinquenta concertos anuais, divididos entre as várias séries então em andamento.

¹⁴ Na cidade de São Paulo, entre 1930 e 1960 foram instalados vinte e quatro órgãos, quase a metade dos hoje existentes; entre 1900 e 1930 foram oito e entre 1960 e 1990 foram dezesseis instrumentos.

A necessidade de se refletir sobre o que era esse instrumento, de valorizá-lo como “o rei dos instrumentos”, fazia parte desse momento da história do instrumento no Brasil; a difusão dessas informações, mesmo por meio de trabalhos restritos à Universidade, evidenciava uma preocupação constante de alguns organistas com o “valor” musical do instrumento órgão diante de uma sociedade que parecia lhe tributar pouco valor cultural.

A primeira dissertação oriunda do Mestrado na UFRJ tratou da história do instrumento no Brasil (KERR, 1985), incluindo um inventário (*Catálogo dos Órgãos do Brasil*) dos instrumentos existentes no Brasil. A própria escolha do tema e o título da dissertação não escondiam as idéias então vigentes que viam nas mudanças pós-concílio Vaticano II o começo da decadência do órgão no Brasil.

A partir da década de 1990, há uma mudança de direção, passando-se a focalizar compositores da corrente principal da música para órgão europeia. Assim foram estudados César Franck, Max Reger (duas vezes), Messiaen, Widor, Arauxo, Vierne, ao lado de compositores bissexto como Mozart e Schoenberg. O objetivo desses trabalhos era realizar análises musicais de obras desses compositores para conhecimento da linguagem composicional empregada como suporte à interpretação, principalmente ao órgão Tamburini da Escola de Música da UFRJ. Lê-se, assim, na introdução de AGUIAR (1992), que o objetivo do trabalho é levar a “execução mais possível às intenções de Reger num órgão eclético da firma Tamburini” (p. 5); ou em AQUINO (1990, p. 9), “(...) para interpretar fielmente a *Grande Pièce Symphonique*, composta sob inspiração e visando o órgão Cavallé-Coll, no órgão Tamburini impõe-se cuidadosa adaptação dos recursos técnicos e fônicos bem como de limitações deste último instrumento”. Os trabalhos apresentam partes relativas ao contexto, biografia do compositor e obra analisada.

Duas outras dissertações tratam da música sacra católica. A primeira, de doutorado, realizada na ECA/USP por José Luis de Aquino (2000), aborda o tema por meio da figura de Franceschini e sua atuação pré-conciliar, com ênfase numa abordagem biográfica; a segunda, de mestrado, realizada na UNESP (AMSTALDEN, 2001) apresenta um estudo sobre a música na Igreja Católica nos centros urbanos a partir do final da década de 1960.

Ao lado das observações já expressas, nota-se também um direcionamento maior para uma das linhas – a da composição europeia para órgão – e uma lacuna em pesquisas sobre a atividade organística (construção, execução, composição) no Brasil. Se por um lado, essas dissertações sobre obras de compositores europeus são fontes bibliográficas em português, a princípio de mais fácil acesso, elas permanecem desconhecidas entre os organistas em geral¹⁵. Apenas um trabalho (GAZANEGO, 1962) aborda questões de didática e ensino do instrumento; nenhum, entretanto, trata da atividade propriamente dita do organista em missas e cultos. Essas poderiam ser algumas das novas direções a serem buscadas por relacionarem-se mais diretamente ao trabalho dos organistas em geral.

¹⁵ Em pesquisa empírica realizada em 1997 para apresentação do primeiro trabalho que veio a dar origem à pesquisa atual das autoras, foram perguntados a trinta organistas se conheciam as dissertações produzidas até então. Somente dez dos consultados – alguns alunos do mestrado da UFRJ e outros organistas profissionais de reconhecida carreira no instrumento – haviam lido alguns dos trabalhos.

Resulta que poucos trabalhos têm sido consultados, seja pelas dificuldades de acesso ou por não resultarem em artigos, livros, comunicações e outros tipos de materiais mais utilizáveis pelos organistas e estudantes em geral. A correção da falta de divulgação poderia ser uma das medidas a serem tomadas a partir desta avaliação. Mesmo sabendo-se que trabalhos acadêmicos não devem ficar nas prateleiras das bibliotecas, o problema persiste e, portanto, formas mais eficientes de divulgação ainda devem ser encontradas.

Faz-se também necessária uma discussão maior sobre as bases, ou fundamentos teóricos, dessas dissertações como forma de se refletir sobre os caminhos dos trabalhos em andamento ou que ainda virão. Nesse aspecto, há ainda muito o que fazer.

Por último, deve-se mencionar que existem quatro dissertações produzidas em universidades de outros países por organistas brasileiros. As quatro dissertações são em nível de doutorado e, de um modo geral, seguiram os caminhos atrás apontados na escolha dos temas. Uma sobre um órgão específico, a segunda sobre composição de autor estrangeiro, outra sobre um compositor brasileiro e a última, até o momento, apresenta um panorama geral na história da música e do órgão no Brasil.

1985 – FERREIRA, Pe. Marcel Martiniano. *Arp Schnitger: dois órgãos congêneres de 1701.* Tese doutoral defendida no Instituto Pontifício de Música Sacra, Roma. (Edição particular, Niterói, 1991). 459 p.

1988 – FAGUNDES, Any Raquel Carvalho. *Cantus firmus treatment in Paul A. Pisk's Choral Fantasy, Op. 73.* Tese de Doutorado. University of Georgia, Estados Unidos, 85 p.

1989 – KERR, Dorotéa Machado. *Henrique Oswald and Brazilian Organ Music: a study of his life and works (1852-1931).* Tese de Doutorado. Indiana University, Estados Unidos. 247 p.

1993 – BROWN, Julia. *The Organ in Brazil: a Cultural and Musical Prospective.* Tese de Doutorado. Northwestern University (Illinois), Estados Unidos. 133 p.

Quadro 3: Teses de doutorado sobre órgão realizadas por brasileiros em universidades estrangeiras

Esta é uma apresentação parcial da primeira parte desta pesquisa.

Referências bibliográficas

- AGUIAR JR, Ary. *O problema da regisração da música de Max Reger para órgão*. 1992. 279 fls. Memorial de Recital de Mestrado – Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 1992.
- AQUINO, José Luis Prudente de. *Um estudo da regisração na “Grande Pièce Symphonique” op. 17 de César Franck para órgão*. 1990. 280 fls. Memorial de Recital de Mestrado – Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 1990.
- CARVALHO, Ana Maria Almeida. *Produção da pós-graduação: critérios de descrição e avaliação*. *Educação Brasileira*, São Paulo, v. 22, no. 44, p. 53-77, jan/jun 2000. Revista do Conselho de Reitores das Universidades Brasileiras.
- CRÔNICA MUSICAL. In: *Revista Música Sacra*, Petrópolis, agosto 1949, p. 156.
- FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. *As pesquisas denominadas “estado da arte”*. *Educação e Sociedade*, São Paulo, no. 79, p. 257-272, agosto, 2002.
- GOUVEIA, Aparecida Joly. *A pesquisa educacional no Brasil*. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, Fundação Carlos Chagas, no. 01, p. 1-48, 1971.
- _____. *A pesquisa sobre educação no Brasil de 1970 para cá*. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, Fundação Carlos Chagas, no. 19, p. 65-70, dez. 1976.
- LUCAS, Maria Elizabeth. *Sobre o significado da pesquisa em Música na Universidade*. *Porto Arte*, Porto Alegre, n. 04, p. 51- 55, 1991.
- NOGUEIRA, Ilza. *Seminário de avaliação da área de Música: um esforço pela efetividade e otimização do fomento à Música*. *Anais do IX Encontro Anual da ANPPOM*. Rio de Janeiro, 1996, p. 39-44.
- RICHARDSON, Roberto Jarry; BEZERRA, Maria Aparecida. *A produção científica na pós-graduação em Educação no Brasil*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1989.
- SIGUISSARDI, Waldemar. SILVA Jr, João dos Reis. *A produção intelectual sobre educação superior na Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos (RBEP) período 1968-1995*. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, Rio de Janeiro, v. 79, no. 193, p. 95-112, set/dez. 1998.
- SOARES, Hécio Benevides. *A Pós-graduação em Música*. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, vol XII, p. 83089, 1982.
- SOUZA, Sandra M. Z. *A avaliação da aprendizagem: análise de pesquisas produzidas no Brasil no período de 1980 a 1990*. *Revista da Faculdade de Educação*, São Paulo, vol 22, no. 1, p.111-1444, jan/jun, 1996.

Dorotéia Kerr, doutora em música graduada pela Indiana University (USA), é formada em História e Pedagogia pela USP; com graduação em órgão na Faculdade Santa Marcelina; Mestrado em música/órgão na Escola de Música da UFRJ. Fundadora da Associação Paulista de Organistas, em 1977, presidente em duas ocasiões. Ex-professora do Instituto de Artes da UNICAMP. Docente na Graduação e Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNESP; coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Música. Membro Conselho Editorial de Caixa Expressiva, presidente da Associação Brasileira de Organistas até 2004.

Any Raquel Carvalho, doutora em música graduada pela University of Georgia (USA) com bolsa CAPES, é docente e orientadora de mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Música e no Departamento de Música do Instituto de Arte da UFRGS. Fundadora da Associação dos Organistas do Rio Grande do Sul e da Associação Brasileira de Organistas, tendo atuado em ambas como presidente. Atua como organista e conferencista no Brasil e no exterior. Como pesquisadora do CNPq tem desenvolvido trabalhos na área de contraponto e fuga (dois livros publicados), e na área de música brasileira para órgão. É membro do Conselho Editorial da *Em Pauta* (PPG-MUS/UFRGS) e da *Caixa Expressiva* (Associação Brasileira de Organistas).

Apontamentos acerca da construção de uma teoria harmônica *pós-tonal*

Antenor Ferreira Corrêa (ECA-USP)
antenoferreira@yahoo.com.br

Resumo: Reflexão sobre os meios que permitem a elaboração de teorias harmônicas pós-tonais, avaliando quais dados sustentam estas propostas, fundamentada nos entendimentos de NATTIEZ (1984), sobretudo na sua sugestão dos princípios de base, isto é, as premissas necessárias para edificação de uma teoria sobre harmonia tonal. A partir desta fundamentação, verifico a possibilidade e pertinência da transposição desses princípios para a orbe pós-tonal.

Palavras-chave: harmonia; pós-tonalismo; teoria harmônica; música do século XX.

Inquiries about a *post-tonal* harmony systematization

Abstract: Study on the identification of procedures and means by which a post-tonal harmonic theory could be elaborated, and the facts that support these means. Some basic principles, presented by NATTIEZ (1984) as fundamental premises for any harmonic tonal theory, served as a theoretical reference for this discussion and to verifying the application of those principles to a post-tonal framework.

Key-words: harmony; post-tonality; theory of harmony; twentieth-century music.

Introdução

A harmonia em si e por si não se valida, ela só tem seus aspectos comunicativo e significativo valorados se estiver amparada por uma teoria harmônica que organize e torne inteligíveis os fenômenos harmônicos por ela contemplados. Entende-se por teoria uma proposição para o funcionamento, organização e ordenação das relações existentes nos fatos observados. Nesse sentido, uma teoria da harmonia, ao propor um modelo de ordem para o relacionamento sonoro, é que possibilita a compreensão dos chamados fatos harmônicos e permite que o entendimento dessas relações seja transmitido. Uma análise harmônica é uma comparação do fato constatado com o modelo que determinada teoria sugere.

O *musicólogo* alemão MARTIN VOGEL (cf. NATTIEZ, 1984, p.245), ao analisar o acorde de *Tristão*, tido por muitos como um divisor de águas dentro da harmonia tonal, concluiu que a crise da harmonia romântica é, na realidade, uma crise da teoria harmônica. Essa crise teórica foi gerada quando, num dado momento, as teorias da harmonia não forneceram ferramentas para a devida compreensão dos procedimentos adotados pelos compositores e não mais deram conta da prática vigente. Essa crise tem como maior sintoma a diversidade de critérios adotados na análise harmônica do referido acorde de *Tristão* (VOGEL dedica 163 páginas ao relato das várias análises realizadas por diversos teóricos sobre esse acorde).

Deparar com a produção imediatamente posterior à prática comum¹ (aqui denominada *pantonal*) causou, além de estranhamento, uma inquietação em alguns teóricos que se impuseram as

¹ Termo cunhado por PISTON (no seu livro *Harmony*, de 1941) que entende a existência de uma espécie de paradigma norteador da conduta harmônica dos compositores do período, *grosso modo*, compreendido entre 1722, com a edição do primeiro álbum de prelúdios e fugas do *Cravo bem Temperado* de BACH, e 1883, ano da morte de WAGNER.

seguintes indagações: Que “acordes” são esses? Como essas notas se relacionam? Propuseram, então, maneiras para organizar esse material musical que se lhes apresentava, construindo novos modelos teóricos. Uma primeira questão suscitada é: existiu algum método comum para criação desses modelos?

JEAN-JACQUES NATTIEZ, no verbete Harmonia da *Enciclopédia Einaudi*, ao analisar livros sobre esse tema (contudo, trabalhando sobre o repertório da prática comum), concluiu que a harmonia só se viabiliza através de uma teoria, estabelecendo que “não existem fenômenos harmônicos em si, estes só são acessíveis enquanto objeto de um *processo de simbolização*, que os organiza e os torna inteligíveis” (NATTIEZ, 1984, p.245). Entende-se por processo de simbolização o uso convencional da harmonia, uso este viabilizado por meio de sistematizações teóricas, como tratados, compêndios, manuais, etc.

Opiniões atuais, ao preconizarem o fim da Harmonia no século XX², parecem evidenciar a constatação de NATTIEZ pois apontam para a inexistência de uma teoria harmônica que explique o funcionamento das relações entre os aglomerados sonoros postos em jogo no discurso musical pantonal. Por outro lado, a afirmação de NATTIEZ suscita também a seguinte questão: a ausência desta teorização é decorrência da não intencionalidade harmônica por parte dos compositores?

A partir destas idéias, permitem-se duas considerações: (1) se uma proposição teórica deve basear-se na intenção ou na conduta pretendida e/ou adotada pelo compositor, isto é, estar alicerçada sobre critérios poéticos, pode-se afirmar que a ausência de intenção harmônica inviabilizará uma construção teórica. Poder-se-ia, então, supor que as entidades acórdicas porventura utilizadas em composições *pós-tonais* foram concebidas intuitivamente, escolhidas exclusivamente pelas qualidades sonoras singulares que possuem. Elas refletiriam, portanto, opções particulares e subjetivas do compositor. Reciprocamente, a ausência de um grande sistema (como foi o sistema tonal³) impede uma prática comum entre compositores, pelo fato desse processo constituir-se de um mecanismo dialético: a teoria gera a obra que gerou a teoria. Desse modo, não havendo sistema(s) não há obras para nele serem sistematizadas. (2) Contudo, ao observar que as mesmas entidades acórdicas durante o desenrolar musical apresentam características similares de construção (como, por exemplo, a não repetição de notas; o uso de durações distintas entre entidades, qual quebra a sensação de passo harmônico; a utilização, quase que exclusiva, de dissonâncias), abre-se uma possibilidade para sistematização e posterior teorização dessa conduta. Essa teorização engendraria, mesmo que a *posteriori*, a compreensão de um pensamento harmônico subjacente ou intrínseco ao discurso musical.

Não se exclui, evidentemente, com essas duas considerações, a existência do plano estésico ou da recepção, no qual a organização dos fenômenos sonoros e suas atribuições de ordem

² Por exemplo: “a era propriamente harmônica da música européia ocidental terminou” (BOULEZ, 1995, p.255); ou: “os aspectos mais significativos da harmonia do século XX (se de fato harmonia é ainda um termo apropriado) incluem, primeiramente, seu declínio em importância como fator composicional” (DAHLHAUS, 1980, p.182); e “a harmonia, que em boa parte da música do século XX é regulada somente por regras restritivas (instruções sobre o que evitar), tornou-se mais intratável e menos significativa” (DAHLHAUS, *loc. cit.*).

³ Vale aqui uma das definições de sistema tonal: “conjunto de regras repertoriado em uma cultura” (SEKEFF, 1996, p.97-98).

ficam a cargo dos mecanismos estruturadores da percepção. Recorde-se que, de acordo com a Teoria da Gestalt, os fenômenos abandonados a si mesmos não geram o caos pois a percepção lhes confere uma organização. Um caso exemplar da organização pela percepção é a fruição de obras aleatórias. As obras realizadas por meio de procedimentos aleatórios não possuem uma forma ou estruturação formal *a priori*, são decorrentes dos mais variados artifícios composicionais que vão desde o sorteio de alturas e durações até as famosas moedas do I Ching, usadas por CAGE. Essas obras, entretanto, não são percebidas como desorganizadas ou caóticas pois nossos mecanismos perceptivos encarregam-se de atribuir-lhes uma ordem. Apesar desta característica, à estruturação pela percepção corresponde um caráter subjetivo, diferindo do que aqui se pretende, que é a verificação da possibilidade de uma sistematização objetiva da prática harmônica resultante da análise direta das obras musicais. Esta sistematização é possibilitada pelo caráter normativo intrínseco às *poiéticas*, sistematização não pertinente a uma abordagem *estésica*. Compartilha-se, aqui, da opinião de DAHLHAUS (cf. 1983, p.8) de que uma teoria pode ser pré-condição (é necessário que haja um sistema teórico que norteie a realização de uma análise), objetivo e, também, resultado de análises musicais (quando um modelo teórico é obtido pelas deduções efetivadas a partir da análise direta das obras).

Prosseguindo com suas análises, NATTIEZ, após considerar as propostas teóricas logradas para a prática comum, incumbe-se da tarefa de tentar entender os mecanismos que permitem a um dado musicólogo propor o que diz. Sugere, então, isolar os princípios a partir dos quais é possível elaborar um discurso sobre harmonia e chega às constatações enumeradas e consideradas a seguir, que servirão, dentro dos propósitos almejados neste trabalho, como parâmetros de comparação com as sistematizações realizadas para as composições *pós-tonais*. Pretende-se, assim, avaliar em que medida os critérios sustentadores de uma teoria harmônica tonal podem ser transportados para a orbe *pós-tonal*. Serão abordados quatro aspectos extraídos do trabalho de NATTIEZ: entidades harmônicas, duração, modelo de referência e princípio transcendente. Recorde-se, novamente, que NATTIEZ não se referiu ao repertório *pós-tonal*. Seus entendimentos baseiam-se em obras e teorias da prática comum.

Entidades Harmônicas

“Não existe teoria harmônica sem o reconhecimento e a identificação de entidades harmônicas” (NATTIEZ, p.246)⁴.

Deduz-se da afirmação de NATTIEZ que a mera intencionalidade harmônica implícita em linhas melódicas não possibilita o reconhecimento exato dos acordes que suportam essas linhas. Entendimentos como o de BUSONI (1965, p.33): “a melodia contém em si uma harmonia latente” devem ser relativizados. Para a exatidão do contexto harmônico o acorde que suporta uma linha melódica deverá estar escrito. Modernamente esta constatação justifica-se plenamente, principalmente ao se considerar o artifício das *pesagens harmônicas*⁵. Observe-se, como

⁴ Por tratar-se de uma única fonte (verbetes “Harmonia” da *Enciclopédia Einaudi*), a partir de agora serão indicados somente os número das páginas correspondentes às respectivas citações de NATTIEZ.

⁵ O termo *pesagens harmônicas* é tomado de empréstimo e utilizado com o mesmo sentido que o emprega seu autor, FLORIVALDO MENEZES FILHO (cf. 2002, p.277). A expressão foi possivelmente inspirada no termo alemão *gewichtsverhältnisse* (relações de peso), muito usado no *Harmonielehre* de SCHOENBERG.

exemplificação, que a linha melódica do *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de DEBUSSY (Ex. 1), poderia ser harmonizada com o acorde de $C\#m$, sugerido pela armadura de clave. No entanto, a mesma melodia é harmonizada de três maneiras distintas. DEBUSSY vale-se do artifício da pesagem harmônica e atribui em cada uma das harmonizações um peso à nota $C\#$, configurando esta, ora como sétima maior do acorde de D (compasso 11), ora como 13^a de um acorde de E (compasso 26), ou mesmo como oitava de um acorde de Eb (compasso 87) quando a melodia é transposta.

The image shows three musical staves illustrating different harmonic treatments of the C# note. The top staff shows a melodic line in G major. The middle staff shows a harmonic treatment where C# is the seventh of a D major chord. The bottom staff shows a harmonic treatment where C# is the thirteenth of an E major chord. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp, and various rhythmic values.

Ex. 1: DEBUSSY, *Prélude à l'après-midi d'un faune*.
Distintos pesos harmônicos atribuídos à nota $C\#$

Este artifício pode ser adequado, inclusive, para linhas melódicas cujo sentido harmônico esteja fortemente implícito. O fragmento seguinte, motivo da Invenção a Duas Vozes em C , de BACH, é apontado por LESTER como possuidor da propriedade de estabelecer imediatamente a tônica e, pela condução melódica tonal, a harmonia (cf. LESTER, 1989, p.3). Esse senso harmônico, entretanto, pode ser destituído valendo-se das referidas relações de peso. No Ex. 2 esse motivo é harmonizado com duas sucessões distintas de acordes. Em cada uma delas, as notas da linha melódica configuram-se de maneiras diferentes em decorrência da harmonia que as suporta, direcionando-se para Gm (a) e para Bb (b). Estes exemplos corroboram a afirmação de NATTIEZ, pois a sucessão de acordes neles utilizada não poderia ser suposta se as mesmas não estivessem explicitadas.

The image shows two musical staves illustrating different harmonic treatments of the same melodic motif. The left staff (a) shows the motif harmonized with chords Gm7, Bb7, F7, Am7, and Gm7. The right staff (b) shows the motif harmonized with chords Dm7, Gm7, Cm7, Fm7, and Bb7. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values.

Ex. 2: BACH, *Invenção a Duas Vozes n.º 1*. Motivo re-harmonizado

Duração

“Para que uma configuração sonora seja reconhecida como acorde, é necessário que possua uma certa duração” (NATTIEZ, p.246).

O caso exemplar desta afirmação, e como de discórdia entre muitos analistas, é o acorde de *Tristão*. Este só pode ser entendido enquanto acorde por possuir uma duração que permite e induz o ouvinte a fixar-se em suas características próprias, em sua sonoridade peculiar, e não ser interpretado como antecipação do acorde de dominante (contendo notas a serem resolvidas como apojeturas). O Ex. 3 ilustra a constatação da importância do fator temporal reproduzindo a análise de CHAILLEY, proponente da interpretação do acorde de *Tristão* como constituído de apojeturas e notas de passagem longamente dilatadas no tempo (cf. NATTIEZ, 1984, p. 247-248). No exemplo, as notas pretas representam apojeturas (F, D#) ou notas de passagem (A, A#) e as brancas notas reais do acorde, tendo a tonalidade de *Am* subentendida.

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff has a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The bass clef staff has a 4/4 time signature. The notation is divided into four measures. The first measure has a whole note chord with notes G2, B-flat2, and D3. The second measure has a whole note chord with notes G2, B-flat2, and D3. The third measure has a whole note chord with notes G2, B-flat2, and D3. The fourth measure has a whole note chord with notes G2, B-flat2, and D3. The notes are marked with 'I', 'V', and 'V7' below the staff.

Ex. 3: Apojeturas no acorde de *Tristão* segundo análise de CHAILLEY

A importância da duração também pode ser verificada no emprego da *harmonia estática*, que pode ser criada por meio de dois procedimentos básicos relacionados a fatores temporais. O primeiro é a reiteração de aglomerados sonoros ou a aplicação de longas durações a eventos sonoros, de modo a atrair atenção sobre eles próprios. A idéia é fazer com que estes se estabeleçam enquanto focos semânticos principais, desvinculados, mesmo momentaneamente, do contexto harmônico imediato. Talvez o exemplo mais contundente desse procedimento esteja no último movimento da *Quinta Sinfonia* de BEETHOVEN (compassos 134-154), no qual um pedal de dominante (a nota G) é sustentado por 21 compassos. Nos nove últimos compassos deste trecho, o acorde de dominante é reiterado. Com a harmonia estacionada, o primeiro plano do discurso musical recai sobre a insistente célula rítmica presente na passagem. O procedimento faz com que a sensação de tensão causada por essa dominante seja “diluída” e não se sinta mais a necessidade de sua resolução no acorde de tônica.

Outra exemplificação de reiteração é demonstrada no Ex. 4, a terceira das quatorze *Bagatelas* para piano de BARTÓK. Trata-se de uma textura típica de melodia acompanhada. A célula rítmica do acompanhamento é composta por um pequeno *cluster* abrangendo o intervalo de terça maior (G–B). As notas compreendidas no interior deste intervalo, no entanto, são dispostas em seqüência formando uma quiáltera de cinco notas repetida durante toda a peça (24 compassos, sendo o último um *rallentando* escrito que conserva as mesmas notas da quintina). A qualidade dissonante ou aspereza desse mini *cluster* é dissipada durante a execução, não afetando a linha melódica. Isso acontece devido à característica da percepção em desligar-se

dos eventos redundantes, focando atenção nos acontecimentos que apresentam novas informações. Tipo de efeito notadamente explorado em composições minimalistas.



Ex. 4: BARTÓK, *Bagatella n.º 3* para piano (compassos 3-5)

O segundo procedimento para a criação de harmonia estática é impor uma grande movimentação aos eventos sonoros, inseridos em andamento rápido, de tal forma que o ouvinte fique impedido de fixar-se na progressão e/ou configuração harmônica deles, e de concebê-los em um determinado contexto harmônico. O Ex. 5, também de BARTÓK, demonstra o uso de uma série de tríades convencionais. A rápida movimentação destas entidades, porém, não permite que o contexto ou a região tonal sejam estabelecidos perceptivelmente.

Musical score for Bartók's Bagatella n.º 2, measures 8-14. The score is written for piano and consists of two staves. The upper staff shows a series of chords and melodic fragments, with some notes beamed together. The lower staff shows a series of chords, some of which are beamed together, illustrating the use of conventional triads in a rapidly moving context.

Ex. 5: BARTÓK, *Bagatella n.º 2* para piano (acordes extraídos dos compassos 8-14)

Constata-se, com as diferentes formas de manipulação temporal observadas nesses exemplos, a pertinência da proposição de NATTIEZ ao atribuir à duração e, por conseguinte, ao elemento tempo, papel primordial na consolidação harmônica, em função da atuação direta desse elemento nos mecanismos de percepção e cognição. Talvez compor não seja só esculpir o tempo, mas é inegável a preponderância desse parâmetro no processo composicional.

Modelo de referência

“Para que uma configuração possa ser descrita como um acorde, é necessário defini-la a partir do *stock taxionômico dos acordes*, proposto por uma teoria harmônica” (NATTIEZ, p.248).

Entende-se que uma teoria deva estabelecer ou fornecer modelos de configurações que permitam a comparação dos acordes apreciados no discurso musical. Para cada entidade verificada em uma obra deve corresponder um padrão de referência na teoria. Neste sentido, uma análise harmônica é uma classificação dos dados constatados, reportados e comparados com os modelos de referência, segundo determinada hierarquia que a teoria harmônica fornece. Isto levou NATTIEZ a concluir que: “A análise harmônica define um acorde privilegiando um certo número de variáveis, em função do peso que lhes é concedido pela teoria de referência” (NATTIEZ, p.249).

As teorias harmônicas funcionais da prática comum, dentro da taxionomia apontada por NATTIEZ, identificam e estabelecem, além da estrutura, a função do acorde. A partir dessas, outras variáveis são visadas:

- a) o grau da escala sobre o qual é construído o acorde;
- b) a fundamental do acorde, indicando, assim, se este encontra-se invertido;
- c) as notas integrantes, isto é, notas pertencentes à entidade ou de caráter ornamental, como apojaturas, retardos, alterações, adições (subdominante com sexta e quinta, por exemplo);
- d) a tonalidade da passagem em que se encontra o acorde.

O repertório pantonal vale-se de novas formações acórdicas que não se enquadram nessa taxionomia. Esta falta de enquadramento decorre, em grande parte, da perda de referencialidade (ausência de modelos na teoria para os quais possam ser reportadas as entidades envolvidas), e da impossibilidade de verificação das variáveis descritas acima. Essa perda de referencialidade é causada pela inserção de cromatismos na harmonia de base diatônica, pelo uso de acordes sem fundamentais, por acordes construídos por superposições de intervalos que não os de terça, ou mesmo pela refuncionalização de acordes conhecidos.

Alguns autores já sugeriram designações para essas novas formações não possuidoras de classificação no antigo sistema de superposições de intervalos de terça, mas que, com freqüência, se fazem presentes na produção musical pantonal. Contam-se, entre algumas das designações observadas, os termos entidade harmônica, agregado complexo, entidade acórdica e verticalidade. MENEZES nomeia essas formações de *entidades harmônicas arquetípicas* ou *arquétipos harmônicos* (cf. MENEZES, 2002, p.314). Entende-se por formação arquetípica, ou arquétipo, um aglomerado sonoro possuidor de uma configuração intervalar não repertoriada nos modelos harmônicos tradicionais, cuja identidade seja passível de reconhecimento perceptual, dado o seu uso reiterado por parte do(s) compositor(es). Alguns desses arquétipos são mostrados a seguir (Ex. 6a e 6b) valendo-se de formações utilizadas por WEBERN (cf. MENEZES, 2002, p. 113-127). O arquétipo terça-sétima (Ex. 6b) é uma proposição minha baseada no vasto uso feito desta configuração por WEBERN. Constitui-se da junção dos intervalos de terça (maior ou menor) e de sétima (na sua maioria sétima maior), com suas respectivas inversões.

Ex. 6a: Arquétipos de WEBERN

Ex. 6b: WEBERN, *Cinco peças para quarteto de cordas*, Op. 5, n.º 3 (variações do arquétipo de terça-sétima)

Dois autores lograram a edificação de um rol de entidades acórdicas empregadas, sobretudo, na música *pós-tonal*. O compositor checo ALOIS HÁBA constrói e cataloga 621 formações, partindo de 581 escalas cromáticas, também, edificadas por ele. HÁBA (cf. 1984, p.116-134) entende que esse processo baseia-se na centralidade tonal cromática. O compositor belga HENRY POUSSER, valendo-se do artifício matemático da análise combinatória, realiza um inventário de várias formações arquetípicas, num processo por ele denominado *redes harmônicas*.

Outros, desde SCHOENBERG, erigiram sistemas por superposições de intervalos de quartas e de segundas. No entanto, estes sistemas não forneceram uma nova nomenclatura para os aglomerados acórdicos, mas valem-se de designações por graus (acorde de quartas sobre o I grau, por exemplo) semelhantes àquelas em voga na prática comum. A construção de acordes por intervalos de quartas ou segundas sobre uma escala gera um campo harmônico que permite a instituição dos graus desses acordes (Ex. 7) o que, em tese, estabeleceria o estoque taxionômico reivindicado nas considerações de NATTIEZ. Estas configurações, contudo, são abstraídas de funcionalidade (no sentido tradicional, *riemanniano*, do termo, comentado adiante).

SCHOENBERG exemplifica, no seu livro *Harmonia*, encadeamentos de acordes por quartas em ambiente híbrido, isto é, harmonias por terças e por quartas em um mesmo contexto, movimentando os acordes de quartas por semitons ou graus conjuntos chegando em acordes de terças. Embora afirmasse ter usado os acordes por quartas com sentido harmônico, SCHOENBERG não propôs um nome específico para estas formações, dizia poder tratar-se de “representantes de uma dominante” (SCHOENBERG, 2001, p.556) o que denotaria sua possível função. Entretanto, em seus exemplos essas formações aparecem como acordes de passagem, não pertencentes a uma tonalidade específica, evocam um tipo de acorde *vagante* [*vagierender akkord*]. HÁBA (cf. 1984, p.26) considera os acordes por quartas como estáveis, não carecendo de resolução. Deste modo, destitui a direcionalidade implícita na resolução das tensões do acorde de dominante. Vale ressaltar que HÁBA fez uso exclusivo de superposições de intervalos de quartas justas.

Ex. 7 consists of two musical staves, labeled a) and b). Both staves are in the bass clef and show a sequence of seven chords, labeled I through VII. Staff a) shows chords constructed from the notes of the A major scale (A, B, C#, D, E, F#, G#) using superpositions of perfect fourths. Staff b) shows chords constructed from the same notes using superpositions of just perfect fourths.

Ex. 7: Campo harmônico formado por superposições de intervalos de quarta:
 a) construído sobre as notas da escala de A;
 b) constituído da superposição exclusiva de intervalos de quartas justas.

Ex. 8 shows a sequence of twelve chords, labeled I through XII, constructed from the notes of the A major scale (A, B, C#, D, E, F#, G#) using superpositions of perfect fourths. The chords are arranged in a sequence that demonstrates various cadential possibilities.

Ex. 8: Cadências com acordes de quartas construídos sobre os graus da escala de A

Constata-se que a criação desses sistemas por superposição de quartas ou de segundas fornece um modelo para a estrutura básica dos acordes, donde se pode deduzir suas notas integrantes e os graus sobre os quais foram construídos. Porém, a fundamental dos acordes constituídos pela superposição de quartas justas não poderá ser indicada indubitavelmente, pois quaisquer notas de suas formações podem exercer o papel da fundamental. PERSICHETTI (cf. 1961, p.94) assinala que nesses casos esta verificação será feita analisando-se a linha melódica do trecho em questão. É necessário considerar o contexto musical para definir a fundamental dessas formações.

Nota-se que da sobreposição de quartas justas são obtidas três escalas distintas (A, D e G no Ex. 7b), o que levou HÁBA a afirmar que “os acordes por quartas poderiam ser eleitos como ponto de partida para a politonalidade” (HÁBA, 1984, p.29). A tonalidade poderá também ser deduzida se essas harmonias por quartas estiverem presentes em ambiente triádico, como no procedimento adotado por SCHOENBERG mencionado anteriormente. A definição da função, no entanto, é bem mais problemática. Considera-se como funcional a relação harmônica dos acordes para com o centro tonal, proposição de RIEMANN que, a partir dela, designou as três funções básicas (T, D, SD) e suas respectivas relativas e anti-relativas (Tr, Ta, Dr, Da, SDr, SDa), lembrando, também, que estas funções estabeleceram-se por meio do uso feito desses acordes durante, pelo menos, 171⁶ anos de prática musical. Poder-se-ia simplesmente atribuir aos acordes constituídos por diferentes superposições intervalares, que não de terça, funções equivalentes àquelas do sistema tradicional? Ao acorde construído sobre o I grau (Ex. 7a) composto de quarta justa + quarta aumentada, corresponderia a função de tônica? Os efeitos de tensão e resolução encontrados em uma cadência tradicional II – V – I (Sr – D – T) seriam obtidos com esses acordes de quartas (ver Ex. 8)? Ou ter-se-ia que esperar mais 171 anos de uso dessas novas harmonias para que os mecanismos de percepção forneçam sensações análogas às obtidas com as funções tonais?

A busca de resposta a essas questões evidencia um aspecto importante de muitas das tentativas de teorização da prática harmônica *pós-tonal*: as premissas que fundamentam as novas sistematizações harmônicas são semelhantes àquelas da prática comum. Um exemplo disto é o procedimento de resolução da tensão que, dentre outros fatores, comporta o conceito de dissonância. Os acordes por quartas demandam a existência de outra funcionalidade, pois a mera atribuição das antigas funções, identificadas pela correspondência (duvidosa) aos graus da escala, vai de encontro ao que a percepção informa. Não basta apenas batizar um acorde de tônica (supondo-se que esta função implique em um estado ou ponto de repouso no discurso musical), é preciso que esse acorde não apresente tensões ou instabilidade (qualidade não apresentada na superposição quarta justa + quarta aumentada).

Esta problemática ‘teoria-fato-contexto’ foi descrita por NATTIEZ, ao referir-se à harmonia clássico-romântica, da seguinte maneira: “o reconhecimento de entidades harmônicas, a partir da classificação adotada pelo musicólogo, não tem sentido, a não ser integrada numa descrição estilística combinatória de todos os constituintes da substância musical” (NATTIEZ, p.261). A partir desta afirmação, pergunta-se: é possível depreender da análise todas as variáveis

⁶ Tempo decorrido entre as publicações do *Traité de l'harmonie réduit à ses principes naturels* (1722) de RAMEAU e do *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde* (1893) de RIEMANN.

necessárias para a explicação do funcionamento da harmonia? Para uma teoria edificada a partir da classificação de dados resultante de um processo analítico a resposta deverá ser, necessariamente, sim. Segundo NATTIEZ, verifica-se que uma análise possibilita ou pretende descrever:

- o que o compositor propõe – “ponto de vista *poiético*” pois corresponde às “estratégias de produção” (NATTIEZ, p.258) adotadas pelo compositor;
- o que o ouvinte percebe – “ponto de vista *estésico*, tenta dar conta da maneira como os fenômenos são percebidos” (NATTIEZ, p.258);
- a correspondência com as determinações de uma teoria – “ponto de vista *neutro*” (NATTIEZ, p.258)⁷.

Obviamente, o ponto de vista *neutro* exige a existência prévia da teoria. Contudo, o que se torna pertinente para as deduções baseadas em análise, é a integração do ponto de vista *estésico* ao *poiético* pois, como considerado acima na discussão acerca das sobreposição de quartas, o aspecto perceptivo pode impossibilitar a adoção de uma analogia direta dos critérios da prática comum com os procedimentos harmônicos *pós-tonais*. A estruturação de uma teoria harmônica deverá ser balizada pela percepção, principalmente no tocante às funções harmônicas.

Essa digressão a respeito dos modelos de referência e da nomenclatura adotada pelas teorias harmônicas conduz a uma importante reflexão apresentada por DAHLHAUS, quando considera a relação da análise musical com a teoria. Ao tratar de análises do tipo descritiva, ou seja, análises taxionômicas ou tautológicas, DAHLHAUS aponta para a inutilidade delas, argumentando que elas revelam muito acerca da teoria e quase nada a respeito da obra. Segundo ele, não basta apenas isolar (abstrair de elementos rítmicos, por exemplo) e enumerar os acordes, outrossim, é preciso que o caráter individual da estrutura harmônica (e suas relações) seja “expressamente demonstrado e articulado por uma interpretação da análise: *uma análise de segunda ordem*” (1983, p.9. Grifo meu). De outro modo, as análises tornar-se-ão meras aplicações de nomenclaturas ou rotulações “que não dizem nada pois são inobjetivas [*aimless*]” (*ibid.*, p.9). Se as entidades contempladas na superfície musical, via procedimentos analíticos, são consideradas como fatos ou dados empíricos, deve então haver uma interpretação desses dados, tarefa a cargo da análise de segunda ordem, preconizada por DAHLHAUS. Esta indicaria o *modus operandi*, a maneira organizacional, a forma de articulação e de relacionamento desses fatos. Uma questão a ser considerada nessa análise seria, por exemplo, o que permite a WEBERN alternar seus arquétipos com outros aglomerados sonoros não inventariados? Qual a lógica, ou psicológica, subjacente a essas progressões acórdicas? Junte-se a toda essa discussão o questionamento de SCHOENBERG a respeito da harmonia poder ser considerada como ciência ou mesmo teoria. Para ele, estas ocupam-se da descoberta de leis que contemplam e explicam todos os fenômenos. Não existe, porém, totalidade nas leis artísticas, “estas compõem-se, sobretudo, de exceções!” (SCHOENBERG, 2001, p.46). Conclui, assim, que a harmonia trata-se de um “sistema de representação dos acontecimentos” (*Ibid.*, p.451). Aliás, interessante notar que essa discussão é travada por SCHOENBERG desde o primeiro capítulo de sua obra, cujo título apresenta a indagação: “Teoria ou sistema expositivo?”.

Levando-se em conta esses embates, é possível concluir que somente uma taxionomia não fornece os fundamentos necessários para a edificação de uma teoria harmônica, porque só a

⁷ A terminologia *poiético*, *estésico* e *neutro* é de autoria de JEAN MOLINO (Cf. *O Fato Musical*, p. 111-164).

comparação dos fatos harmônicos com o estoque classificatório de uma teoria não demonstra o tipo de relação e o processo organizacional da harmonia. “Os modelos de referência, por si sós, não implicam nos mesmos instrumentos de decisão” (NATTIEZ, p.261). A importância não está no modelo em si, descrito pela teoria, mas no uso que o compositor faz das entidades harmônicas. Desta assertiva poder-se-ia indagar: esse uso é irremediavelmente pessoal ou é norteado por algum princípio comum? A indagação conduz à próxima consideração de NATTIEZ.

Princípio transcendente

“A maior parte das teorias harmônicas baseia-se num princípio transcendente, que se pretende válido para todo o período tonal” (NATTIEZ p.,266).

Poder-se-ia remontar até o século VI a.C., com os filósofos de Mileto, a atitude explicativa do universo por meio de um princípio gerador. ARISTÓTELES denominava-os de fisiólogos [*physiologo*], estudiosos da *physis* (fonte originária, processo de surgimento e de desenvolvimento). Com intuito de elaborar suas cosmogonias filosóficas (conhecimento do que produz ou gera a ordem universal) esses filósofos elegiam premissas sobre as quais baseavam seus entendimentos. O monismo corporalista, isto é, a diversidade das coisas existentes provindo de uma única *physis* corpórea, é uma dessas premissas. A busca por um princípio originário da ordem conduziu PITAGORAS à experiência com o monocórdio, donde deduziu as relações de ressonância natural. O caráter científico legado pelo pitagorismo encontrou desdobramentos em ZARLINO, que retomou os experimentos com o monocórdio. Os escritos de ZARLINO, por sua vez, serviram de base para o tratado de RAMEAU. É possível verificar que o sistema de ressonância natural, ou série harmônica, serviu de fundamento para um grande número de livros de harmonia e propiciou bases para determinar os conceitos de consonância e dissonância. A necessidade do balizamento teórico em um princípio da natureza fez com que, ao longo da história, a série harmônica se constituísse em *lei natural*, alicerce das teorias que pretendiam explicar os fenômenos harmônicos. SCHOENBERG, em 1911, fundamenta seu entendimento de consonância e vários aspectos do seu livro nessa concepção. E para justificar a existência das manifestações artísticas, vai além, admitindo a existência de toda a arte como imitação da natureza. Segundo ele, a natureza é imitada pela música na reprodução linear (melodia) e simultânea (harmonia) dos parciais harmônicos do som: “se a escala é a imitação do som horizontalmente, em sucessão, os acordes são a imitação vertical” (SCHOENBERG, 2001, p.67). Voltando à citação de NATTIEZ, compreende-se que a maior parte das teorias harmônicas também elege um princípio de base e julga-o válido para a explicação do funcionamento global da harmonia de todo o período da prática comum, independentemente das variações estilísticas trazidas pelos compositores. Mais adiante afirma:

O conhecimento desses princípios transcendentais é fundamental para explicar em detalhe as análises ou as decisões apresentadas pelos autores de tratados: face a uma determinada análise é necessário remontar não somente à teoria de referência, mas também ao princípio transcendente dessa teoria ..., princípio donde deriva um certo número de conseqüências (NATTIEZ, p.257).

Basicamente, os teóricos da prática comum valem-se de quatro princípios transcendentais: a série harmônica ou sistema natural de ressonância, a escala, a superposição de intervalos de terças para construção dos acordes e o ciclo das quintas. Esses princípios possibilitariam a dedução da formação e constituição dos acordes, bem como de seu modo de

relacionamento e organização no sistema harmônico tonal. Poder-se-ia explicar essas deduções da seguinte maneira: o sistema de ressonância natural fornece a série dos parciais harmônicos; estes, condensados no interior de uma oitava, configuram-se enquanto padrões escalares; a superposição de intervalos de terças sobre as notas da escala engendram os acordes e o respectivo campo harmônico; as relações entre estes acordes são guiadas pelo ciclo das quintas, que indicam as regiões tonais próximas ou afastadas; a movimentação linear dos sons da escala pode ocasionar sobreposições de notas estranhas aos acordes, ou seja, dissonâncias; a resolução destas dissonâncias é responsável por conferir direcionalidade ao fluxo harmônico.

Uma primeira inquietação que se apresenta, à luz destas considerações, refere-se à eleição dos intervalos de terças para a constituição dos acordes. A explicação de DAHLHAUS para esta primazia advém de seus estudos sobre as origens da tonalidade harmônica. Ele entende, junto com outros musicólogos e teóricos, que a tonalidade melódica, precedente da harmônica, é o ponto de partida para investigações dos desdobramentos que se deram sobre a evolução da harmonia. Assim sendo, os estudos sobre o princípio de construção dos acordes devem remontar à tonalidade melódica medieval. De acordo com DAHLHAUS, esse princípio

. . . repousa na observação de que, tanto nas melodias sacras quanto seculares da Idade Média, uma primeira seção - na qual tônica, terça, quinta e, algumas vezes, sétima ($D - F - A - C$ ou $G - B - D - F$) apareciam como notas principais e suas segundas inferiores ($C - E - G - B$ ou $F - A - C - E$) como notas subsidiárias - era geralmente seguida por uma segunda seção na qual esta situação era revertida. Conseqüentemente, parece razoável propor uma fórmula para as estruturas melódicas modais da seguinte maneira: um campo harmônico [key] é composto de dois níveis de terças, (1º) tônica, terça, quinta e sétima ($D - F - A - C$) e (2º) nota adjacente, terça adjacente, quinta adjacente e sétima adjacente ($C - E - G - B$), por meio do qual as notas adjacentes funcionariam (a) como notas subsidiárias nas seções principais ou (b) como notas principais nas seções subsidiárias (DAHLHAUS, 1980, p.53).

A atribuição de uma origem melódica para a superposição de terças na constituição dos acordes é, também, analisada por HÁBA, que sugere ser esta configuração decorrência do uso simultâneo de três escalas (modos) gregas: “a voz inferior forma a escala lídia (C); a voz intermediária constitui a dórica (E-F-G-A-B-C-D-E) e a voz superior a hipofrígia (G-A-B-C-D-E-F-G), de acordo com a respectiva nomenclatura grega das escalas” (HÁBA, 1979, p.30). O Ex. 9 traduz esta idéia em notação musical, apresentando esses três modos nas formas isolada e superposta.

modo lídio modo dórico modo hipofrígio

The image shows musical notation for three Greek modes and their superposition. The first line shows three scales on a treble clef staff: the Lydian mode (C-D-E-F-G-A-B-C), the Dorian mode (E-F-G-A-B-C-D-E), and the Hypolydian mode (G-A-B-C-D-E-F-G). The second line, titled 'superposição dos 3 modos', shows the superposition of these three modes, resulting in a series of chords: C major, D minor, E minor, F major, G major, A minor, and B minor.

Ex. 9: suposta formação de acordes pela superposição de modos gregos

Há quem sugira (como CHAILLEY, por exemplo) que as notas agregadas ao som fundamental obedeceram a uma ordem de aparição correspondente aos intervalos da série harmônica. Dessa maneira, ao canto monódico medieval agregaram-se os intervalos de oitava e, posteriormente, o de quinta, originando o *organum*. Mais adiante, o intervalo de terça foi admitido, e assim sucessivamente, acompanhando a respectiva seqüência de aparição dos intervalos da série harmônica. O acolhimento da terça deu-se, aproximadamente, em concomitância com o período de transição da polifonia para a harmonia (entendida, nesse ponto, no seu sentido mais estrito, vertical). Esta, ao incorporar o intervalo de terça, estaria em concordância com uma orientação natural. Essa proposta, todavia, encontra acentuada rejeição e contestação entre outros tratadistas (por exemplo, KOEHLIN no seu *Traité de l'harmonie* de 1930), os quais entendem haver apenas uma semelhança entre o movimento dos harmônicos e sua aceitação no decorrer da história da música, não implicando em uma lei geral ou científica (cf. também NATTIEZ, 1984, p.258-260).

As tentativas de explicar objetivamente (sem apelar para critérios estéticos) a eleição arbitrária dos intervalos de terça na consolidação da estrutura acórdica, deixam transparecer a importância do princípio de base adotado pelos teóricos, já que apontam para a existência primeira, quer seja da série harmônica, de um ciclo de terças (como apresentado por DAHLHAUS) ou de uma escala, como geradores da música tonal. A partir dessas premissas, pode-se depreender os conceitos sobre os quais baseia-se a harmonia da prática comum. DAHLHAUS (cf. 1992, p.176-179) aponta cinco deles: acorde; inversão; dissonância; técnica construtiva e relacionamento das notas; tonalidade e campo harmônico. OTTMAN (cf. 1992, p.272) amplia para dez esses conceitos ou relações primárias:

1. tonalidade – a predominância de uma nota como núcleo de atração;
2. sistemas de escalas – tendo como principais as escalas maior e menor;
3. regiões tonais [*keys*] – determinadas pelo ciclo das quintas, podem estar próximas ou distantes da tônica;
4. acordes – agregados sonoros percebidos como unidades singulares;
5. inversão – retenção da identidade de impressão do acorde mesmo quando a nota fundamental não se encontra na sua voz inferior (mais grave);
6. sucessão de acordes – o relacionamento entre acordes, comumente baseado em progressões de fundamentais movimentando-se, em geral, por ciclo de quintas;
7. sons não harmônicos – notas estranhas à estrutura acórdica (demandam tratamento especial);
8. melodia – construção sonora linear que, na maioria dos casos, relaciona-se estritamente com a estrutura harmônica subjacente. Está vinculada ao contexto idiomático em que se insere (escrita vocal ou instrumental);
9. ritmo – padrões de durações organizados em unidades métricas (compassos), donde derivam as sensações de acento métrico e síncopa;
10. passo ou ritmo harmônico – provocado pela alternância de acordes, geralmente, subordinada à organização métrica das durações.

O intuito, a seguir, é verificar a ocorrência desses conceitos nas propostas teóricas adotadas para o repertório pantonal.

Admitindo-se que a música pantonal não tencionou uma negação pura e simples da tonalidade, mas representou uma continuação ou conseqüência normal da estética anterior (cujo percurso

encontrou procedimentos que acabaram por enfraquecer as bases do sistema tonal, porém trouxe implícito, inclusive no próprio nome, resquícios tonais), pode-se inferir dos conceitos supra citados aqueles que foram transformados ou abolidos.

Na expansão do discurso harmônico, sobretudo no pós-romantismo, foram incorporadas regiões tonais cada vez mais remotas, debilitando a preponderância da tônica enquanto único pólo de atração; a melodia perdeu seu caráter “vocal” e sua subordinação harmônica; ritmo e passo harmônico tornaram-se cada vez mais complexos; as novas escalas (exóticas) utilizadas pelos compositores forneceram novas configurações acórdicas (pois os acordes eram , amiúde, erigidos com as notas das escalas empilhadas em intervalos de terças) que, por sua vez, implicaram em inversões peculiares, formas de relacionamento distintos dos movimentos de fundamentais, funções diferenciadas e novo tratamento da dissonância.

Levando-se em conta estas transformações, uma questão é suscitada: se os conceitos referidos acima são gerados por premissas ou princípios de base, a modificação deles alteraria, conseqüentemente, suas premissas? Na busca de resposta a essa pergunta, vê-se, pela avaliação dos desdobramentos ocorridos sobre o discurso harmônico, que a transformação mais significativa dessas premissas deu-se na configuração do acorde. Entendia-se que a estrutura acórdica advinha dos princípios de base (série harmônica). Destituindo-se a primazia das terças, a série harmônica continuou em seu lugar, mas todos os conceitos descritos acima sofreram retificações. Julga-se, assim, que independentemente da possibilidade de derivação de uma escala a partir dos parciais resultantes de um som fundamental ou do relacionamento por progressões de quintas, a modificação mais contundente, responsável pela crise nas teorias harmônicas, ocorreu na estrutura dos acordes, os quais passaram a não mais encontrar classificação no sistema por sobreposição de intervalos de terças. Essa mudança não questionou a existência, tampouco modificou o modelo da ressonância natural, mas propôs o estabelecimento de novos padrões acórdicos (ou arquétipos) distintos dos anteriores. Estes, por sua vez, demandaram nova(s) maneira(s) de relacionamento.

Conclusão

À guisa de conclusão dessa incursão sobre as considerações de NATTIEZ, a respeito das condições e variáveis viabilizadoras de uma teoria da harmonia tonal e sobre a pertinência da extrapolação desses fatores para uma construção teórica análoga no campo da música pantonal, verifica-se que esta nova estética propicia:

- a identificação de entidades harmônicas, explicitadas na superfície musical (ou plano de frente, valendo-se da terminologia *schenkeriana*);
- a ocorrência de durações que permitem às entidades serem percebidas enquanto acordes;
- a existência de modelos de referência ou de um estoque classificatório destas entidades.

Entretanto, os “princípios transcendentais” de NATTIEZ, supostamente responsáveis pela explicação do funcionamento da harmonia da prática comum – entendidos não pelo seu caráter “natural”, mas pelo que fornecem de meios para a compreensão do relacionamento tonal – não permitem um transporte direto e recíproco para a nova prática. Os conceitos apontados, principalmente os que regiam a constituição e relacionamento dos acordes (como o ciclo das quintas, por exemplo), sofreram modificações. Essas reformulações exigiram a revisão do

conceito de consonância e dissonância, bem como a reavaliação das funções atribuídas a essas entidades recém criadas.

Reafirma-se que uma norma ou princípio de base objetivo, regulador dos mecanismos de conexão harmônica, queda-se ausente quando se intenta explicar o relacionamento acórdico pantonal. A falta desse elemento condicional constitui-se num impedimento para a criação de uma teoria genérica sobre a harmonia *pós-tonal*, pois esta não pode prescindir justamente do elemento explicativo do seu modo organizacional. Isso não quer dizer que não haja parâmetros estruturadores nesse processo. A existência de elementos recorrentes que estabilizam e conferem coerência ao discurso harmônico favorece outras abordagens sistêmicas.

Referências Bibliográficas

- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. Tradução Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- BUSONI, Ferruccio. *The Essence of Music – and other papers*. Tradução Rosamund Ley. New York: Dover Publications, 1965.
- DAHLHAUS, Carl. *Analysis and Value Judgment*. Tradução Siegmund Levarie. New York: Pendragon Press, 1983.
- _____. "Harmony". In: SADIE, Stanley (org). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 1980, vol. 8, p.175-188.
- _____. "Tonality". In: SADIE, Stanley (org). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 1980, vol. 19, p. 51-55.
- HÁBA, Alois. *Nuevo Tratado de Armonia*. Trad. Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1984.
- LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: Norton, 1989.
- MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. Segunda edição. São Paulo: Ateliê Edit., 2002.
- MOLINO, Jean. "O Fato Musical". In: SEIXO, Maria Alzira (org.). *Semiologia da Música*. Lisboa: Vega Ed., (s.d.), p. 111 – 164. Primeira publicação em francês 1975.
- NATTIEZ, J. Jacques. "Harmonia". In: *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. Volume 3, p. 245 – 271.
- OTTMAN, Robert W. *Advanced harmony: Theory and Practice*. 2ª edição. New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1992.
- PERSICETTI, Vincent. *Twentieth Century Harmony – Creative Aspects and Practice*. New York: W. W. Norton & Company, 1961.
- PISTON, Walter. *Armonía*. Quinta edição (1986) revisada e ampliada por Mark Devoto. Cooper City (EUA): Span Press Universitaria, 1998.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- SEKEFF, Maria de Lourdes. *Curso e dis-curso do sistema musical (tonal)*. São Paulo: Annablume Editora, 1996.

Leitura Recomendada

- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987.
- CARNER, Mosco. *A Study of Twentieth-century Harmony*. V. 2. "Contemporary Harmony". London: Joseph Williams, 1976.
- COSTÈRE, Edmond. *Mort ou Transfigurations de L'Harmonie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.
- DAHLHAUS, Carl. *Estética musical*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1991.
- DALLIN, Leon. *Techniques of Twentieth Century Composition*. 3ª edição. Iowa: WM. C. Brown Company Publishers, 1975.
- GRIFFITHS, Paul. "Serialism". In: SADIE, Stanley (org). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 1980, p. 162-169.
- KOPP, David. "On the function of Function". In: *Music Theory on Line*. Volume 1, n.º 3, 1995.

-
- KOSTKA, Stefan M. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 2ª ed. New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1999.
- KOSTKA, Stefan & PAYNE, Dorothy. *Tonal Harmony – with an Introduction to Twentieth-Century Music*. 4ª ed. Boston: Mcgraw-Hill Inc., 2000.
- LANSKY, Paul e PERLE, George. "Atonality". In: SADIE, Stanley (org). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 1980, p. 669-673.
- MOTTE, Diether de La. *Armonía*. Trad. Luis R. Haces. Barcelona: Editorial Labor, 1993.
- NATTIEZ, J. Jacques. "Melodia". In: *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. Volume 3, p. 272 – 2297.
- _____. "Tonal/Atonal". In: *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. Volume 3, p. 331 – 356.
- RAHN, John. *Basic atonal theory*. New York: Schirmer Books, 1980.
- RETI, Rudolph R. *Tonality, Atonality, Pantonality – a study of some trends in twentieth century music*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1978.
- SCHENKER, Heinrich. *Harmony*. Tradução Elisabeth Mann Borgese. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- SCHOENBERG, Arnold. *Funciones Estructurales de la Armonía*. Tradução Juan Luis Milán Amat. Barcelona: Labor, 1990.
- _____. "Problems of Harmony". In: *Style and Idea* Ed. Leonard Stein. Berkeley: University of California Press, 1985.
- SHIRLAW, Matthew. *The Theory of Harmony*. New York: Da Capo Press, 1969.
- WILSON, Paul. *The Music of Béla Bartók*. New Haven: Yale University Press, 1992.

Antenor Ferreira é doutorando em composição pela ECA-USP. Mestre em música pelo Programa de Pós-Graduação do IA-Unesp. Bacharel em Composição e Regência pelo Instituto de Artes da Unesp. Percussionista, Chefe de Naípe, da Orquestra Sinfônica Municipal de Santos.

Klavierstück IX* de Karlheinz Stockhausen: estratégias de aprendizagem e *performance

Luciane Cardassi (University of California, San Diego, EUA)
luciane@lucianecardassi.com

Resumo: Neste artigo, que deriva da minha tese de doutorado *Contemporary Piano Repertoire: A Performer's Guide To Three Pieces by Stockhausen, Berio and Carter*, relato minha experiência de aprendizagem e *performance* da obra *Klavierstück IX* de Karlheinz Stockhausen. Discuto neste texto os problemas técnico-pianísticos que encontrei e as estratégias de que lancei mão a fim de superar tais dificuldades, além de algumas questões analíticas e históricas da obra e do compositor que julgo importantes para a *performance* criteriosa desta peça para piano.

Palavras-chave: música contemporânea, música para piano, *performance*, Stockhausen, *Klavierstück IX*.

Karlheinz Stockhausen's *Klavierstück IX*: learning and performance strategies

Abstract: *In this article, which derives from my doctoral dissertation Contemporary Piano Repertoire: A Performer's Guide to Three Pieces by Stockhausen, Berio and Carter*, I write about my experience of learning and performing *Klavierstück IX* by Karlheinz Stockhausen. I discuss here the technical problems that I found, as well as the strategies that I made use in order to overcome those difficulties. I also bring some analytical and historical questions about the work and the composer that I find important for a rigorous *performance* of this piano piece.

Keywords: contemporary music, piano music, *performance*, Stockhausen, *Klavierstück IX*.

1. Introdução

Durante meus estudos de Doutorado em Música Contemporânea na University of California, San Diego¹, tive a oportunidade de induir em meus recitais algumas das obras mais significativas do repertório para piano composto na segunda metade do século XX. Dentre essas obras, encontra-se a que escolhi como objeto deste artigo: *Klavierstück IX* (1961) de Karlheinz Stockhausen (b. 1928). Vários são os trabalhos publicados sobre o processo composicional desta peça para piano, entretanto são raros os estudos que enfocam sua aprendizagem e *performance*, com a exceção dos trabalhos dos pianistas Herbert Henck (1978) e Claude Helffer (2000).

Muito freqüentemente, no estudo de um instrumento ou canto, o aluno aprende com alguém que tenha maior experiência, e que normalmente já tenha tocado determinada obra, e a transmissão dessa experiência, que ocorre oralmente e através da demonstração prática, fica na grande maioria das vezes restrita ao espaço da sala de aula. Raramente esse trabalho é documentado. Na música contemporânea, as obras muitas vezes produzem certo estranhamento no intérprete. A notação traz elementos não tradicionais e a própria composição freqüentemente requer do intérprete uma determinação muito grande para que seja ultrapassada esta primeira barreira, a da partitura intrincada. O aprendizado de obras tais como *Klavierstück IX* de Stockhausen requer um tratamento de pré-leitura, pois estas não possibilitam uma leitura à primeira vista. Nesta fase de pré-leitura é que o intérprete procura compreender a notação,

¹ Doutorado realizado com bolsa de estudos da CAPES - Brasil

desvendar os problemas técnicos e definir estratégias para resolvê-los, e é exatamente onde este trabalho encontra sua razão de ser.

O presente artigo tem como objetivo a discussão da obra *Klavierstück IX* de Karlheinz Stockhausen partindo do ponto de vista de um intérprete que vem estudando essa obra há alguns anos e que já teve a oportunidade de apresentá-la em recitais diversas vezes. Mantive uma pergunta constante enquanto elaborava este texto: se um aluno ou colega pianista quisesse estudar a *Klavierstück IX* de Karlheinz Stockhausen e me pedisse sugestões sobre como aprender tal obra, o que eu diria? Que alicerces embasariam minhas respostas?

Com este enfoque, a discussão foi organizada em 4 tópicos (Periodicidade x Aperiodicidade; Desafios Rítmicos; Seqüências, Trinados, Acordes e Clusters; e Simulação de sons eletrônicos) abordando questões técnico-pianísticas ou analíticas que considero fundamental para a execução criteriosa da peça. Incluo também sugestões de como superar os desafios encontrados, além de um breve histórico do compositor e da obra.

Uno-me ao coro crescente de pesquisadores brasileiros que acreditam ser imprescindível para o futuro da pesquisa em *performance*, no Brasil e no mundo, que passemos cada vez mais a documentar nossa experiência durante as muitas horas em que nos debruçamos sobre uma partitura e recorremos a tantas estratégias, muitas vezes intuitivas, outras vezes resultado de muita reflexão. Esse tipo de documentação poderá – quiçá – diminuir a distância entre pesquisadores da área teórica e prática.

2. Karlheinz Stockhausen

Ao observarmos aspectos da vida de Karlheinz Stockhausen, podemos entender melhor o seu “desgosto pelo ritmo regular, o que o faz recordar da rádio Nazista, e sua conseqüente preferência por ritmos em que ‘os músicos parecem flutuar livres’” (HARVEY, 1975, p. 9). Stockhausen nasceu em Mödrath, Alemanha, em 22 de agosto de 1928. Seu pai, por ser o diretor da escola do vilarejo onde eles viviam, tinha que coletar contribuições para o Partido Nacional-Socialista durante o Terceiro Reich, e costumava levar o jovem Karlheinz nessas suas visitas. Em 1939 seu pai vai para a guerra e em 1945 morre lutando na Hungria. Sua mãe havia também falecido, em 1941, depois de alguns anos enferma. Stockhausen iniciou seus estudos de piano aos seis anos de idade, e mais tarde estudou também violino e oboé. Foi aluno da Escola Superior de Música de Colônia entre 1947 e 1951, e, simultaneamente, estudou Musicologia e Psicologia na Universidade de Colônia. Durante esse período, a fim de se sustentar financeiramente, Stockhausen tocava com grupos de jazz e chegou até a fazer uma turnê com um mágico, fazendo improvisações ao piano.

Embora a composição já estivesse presente em sua vida há alguns anos, e desde 1950 ele tivesse aulas de composição com Frank Martin, seu maior estímulo veio do encontro com a obra *Mode de valeurs et d'intensités* de Olivier Messiaen, no Festival de Darmstadt em 1951. De volta a Colônia, Stockhausen terminou sua tese de graduação sobre a *Sonata para Dois Pianos e Percussão* de Béla Bartók, o que lhe deu o diploma de professor de música para escolas secundárias. Nesse momento, a composição já havia assumido importância maior em sua vida. Foi nessa época que ele escreveu *Kreuzspiel* (1951) e *Kontrapunkte* (1952), ambas

para grupos de câmara com piano. Também nesse período Stockhausen escreveu seu primeiro artigo sobre música eletrônica, e em 1956 compôs *Gesänge der Jünglinge* para vozes e sons sintetizados em tape. Começou então a trabalhar no seu grande projeto de onze peças para piano, as *Klavierstücke*. Em 1953 deu aulas em Darmstadt pela primeira vez e desde então sua influência se estende por gerações de compositores de várias partes do mundo.

Desde os anos 50, Stockhausen demonstra interesse profundo pela música eletrônica, através das muitas composições e artigos publicados sobre o assunto. Entre as obras escritas durante os anos 50 e 60, destaca-se *Kontakte* (1960) para piano, percussão e tape. Praticamente todas as suas obras compostas depois de 1970 são temáticas e com intenso drama. *Trans* (1971) requer que a orquestra seja iluminada por uma luz violeta e que seja vista através de um véu, *Inori* (1974) tem um ou dois mímicos com gestos sincronizados com a orquestra, e *Sirius* (1977) é uma obra teatral para quatro músicos e tape. O compositor reside atualmente em Kürten, Alemanha, próximo a Colônia.

3. *Klavierstück IX*

Klavierstück IX foi composta em 1954 e sofreu várias revisões até sua versão final em 1961. Juntamente com as *Klavierstücke X* e *XI*, ela fecha o ciclo de onze peças para piano que representam o maior projeto composicional de Stockhausen daquela época. *Klavierstück IX* foi dedicada ao pianista Aloys Kontarsky, o qual estreou a obra em maio de 1962.

Embora seja uma peça para piano solo, sem a utilização de nenhuma técnica expandida ou de qualquer recurso eletrônico, *Klavierstück IX* explora o instrumento de uma maneira que parece simular sons eletrônicos. A obra é baseada em proporções matemáticas, especialmente na razão 8 x 3, e apresenta suas durações organizadas de acordo com a série Fibonacci². *Klavierstück IX* apresenta duas idéias musicais básicas: uma que elabora o conceito de periodicidade, com gestos mecânicos e organização vertical, e outra, aperiódica, com música de caráter mais lírico, com ênfase na horizontalidade e com um *timing* intuitivo. Esses aspectos, assim como suas dificuldades técnicas de realização, serão discutidos a seguir.

3.1. Periodicidade x Aperiodicidade

O compositor afirmou certa vez que *Klavierstück IX*

coloca lado-a-lado formas diferentes de tempo musical: periodicidade e toda uma gama de gradações de aperiodicidade. Eventos rígidos, 'monótonos' são transformados em outros flexíveis, 'polítonos'; algumas vezes os dois estão abruptamente justapostos, outras vezes eles se fundem em conjunções constantemente revigoradas (Stockhausen, in WÖRNER, 1973, p. 36).

A peça tem início com um acorde de quatro notas, formado pela sobreposição de dois intervalos de quarta justa (Dó# - Fá # e Sol - Dó), à distância de um semitom e guardando relação de trítono (entre Dó# e Sol e entre Fá # e Dó). Este acorde é repetido 140 vezes em um andamento de $\epsilon = 160$, com um *diminuendo* contínuo de *fortissimo* a *pianissimo*. A repetição deste acorde representa o material vertical de *Klavierstück IX* (Ex.1). O acorde, com variações mínimas, reaparece muitas vezes na peça, mantendo sempre o mesmo andamento.

² Leonardo Fibonacci, 1170-1240. A série Fibonacci é a seqüência 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55..., gerada pela regra $f_1 = f_2 = 1$, $f_{n+1} = f_n + f_{n-1}$. Nessa série, cada número é a soma dos dois números que o precedem.

Ex. 1 – *Klavierstück IX* – acordes repetidos (Comp. 1)

Contrastando com este material vertical, um gesto cromático ascendente é justaposto no compasso 3, representando o material horizontal de caráter lírico da peça (Ex.2). O andamento passa de $e=160$ para $e=60$. A notação ainda é precisa, mas apenas para as notas maiores. As notas de escrita reduzida, como se fossem apogiaturas, oferecem certa liberdade de interpretação e conferem a este gesto um caráter improvisatório. Essa passagem funciona na verdade como uma transição entre os acordes repetidos no início e o material improvisatório elaborado no final da peça, ou seja, este material constitui a ponte entre periodicidade e aperiodicidade nesta composição de Stockhausen.

Ex. 2 – *Klavierstück IX* – material cromático horizontal (comp. 3 – $e = 60$)

Uma das dificuldades desta peça está justamente em transitar entre os gestos medidos e os gestos improvisados. A partir da extrema periodicidade de seu início (Ex. 1), *Klavierstück IX* se move gradualmente na direção de uma total aperiodicidade no final da obra, numa disposição mais improvisada ritmicamente, com notas rápidas em gestos dinâmicos, caóticos, que devem ser interpretados de maneira irregular dentro de um determinado período de tempo (Ex. 3). Na seção final de *Klavierstück IX*, o material horizontal se torna muito mais livre ritmicamente, permitindo ao intérprete elaborar seu próprio ritmo. Na figura abaixo, as notas maiores devem ser executadas em níveis elevados de intensidade, enquanto as notas pequenas devem ser executadas em *piano*, *pp* ou *ppp* (Ex. 3). As notas pequenas podem ser agrupadas pelo intérprete *ad libitum*, mas devem ser sempre executadas em andamento bastante rápido. Além disso, o caráter aperiódico destas figurações rápidas deve ser enfatizado nesta seção final, que deve alcançar um nível máximo de aperiodicidade bem ao final da peça.

Ex. 3 – *Klavierstück IX* – figurações rápidas em grupos irregulares (comp. 141–147)

Existe um aspecto dessa dualidade periodicidade/aperiodicidade que merece atenção especial. Os acordes repetidos no início da peça sugerem controle e organização em um movimento mecânico, enquanto os gestos de caráter improvisatório no final da peça sugerem um movimento menos mecânico, mais humano. Isto é verdade se nos mantivermos atentos apenas ao parâmetro ritmo. Acusticamente, o que ocorre é exatamente o contrário. Os acordes repetidos, tocados sobre uma teia de ressonância criada pelo pedal dos abafadores que se mantém baixado durante toda a passagem, produz um campo de reverberação sobre o qual o pianista tem muito pouco controle. Ressonâncias simpáticas ocorrem, assim como a ênfase involuntária nesta ou naquela nota do acorde de quatro sons. Mesmo com precisão rítmica na repetição dos acordes e controle rigoroso do *diminuendo*, as 140 repetições do acorde no registro médio-grave do piano revelam pequenas variações e produzem um campo de reverberação que surpreende tanto ao intérprete quanto ao ouvinte. Este efeito acústico de instabilidade não ocorre no final da peça, onde o ritmo é improvisado e as notas, executadas no registro agudo do instrumento, não produzem ressonâncias simpáticas. Acusticamente, o resultado está mais sob o controle do intérprete. É como se uma teia de ressonância fosse limpa no final, e o caos acústico do início da obra fosse transformado em uma linha improvisada, porém acusticamente estável.

O conhecimento desse aspecto da composição é fundamental para uma execução criteriosa de *Klavierstück IX*. A dualidade periodicidade/aperiodicidade deve fazer parte do dia-a-dia do pianista que se aventura por esta peça. O compositor transita por esses dois conceitos durante todo o tempo, em muitos graus de sutileza, e acredito que, se o pianista tiver em mente esse aspecto da composição, terá facilidade em exhibir, durante sua *performance*, tanto o contraste entre passagens radicalmente opostas, quanto naquelas que parecem transitar entre gestos periódicos e aperiódicos.

3.2. Desafios Rítmicos

Um dos primeiros grandes desafios que o pianista encara ao estudar esta peça é a repetição de acordes, que precisa ser feita no tempo de $\epsilon = 160$ com precisão ‘maquinal’. Ele deve ser capaz de repetir o acorde 140 vezes, mantendo controle absoluto sobre o andamento, enquanto realiza um *diminuendo* incrivelmente longo e gradual, partindo de *ff* e chegando a *pppp*. É fundamental que se estude essa passagem de repetição dos acordes com metrônomo, para que o tempo fique internalizado e seja mantido durante toda a passagem. Pode-se inicialmente estudar a passagem focalizando apenas o problema da exatidão rítmica e manutenção do andamento. Depois de vencida esta etapa, estuda-se o *diminuendo* gradual.

Outro problema a ser abordado nesse início da peça é a contagem dos 140 ataques. O que fazer para não se perder nessa contagem? Prefiro subdividir os 140 ataques em grupos de 10. Minha escolha foi a seguinte:

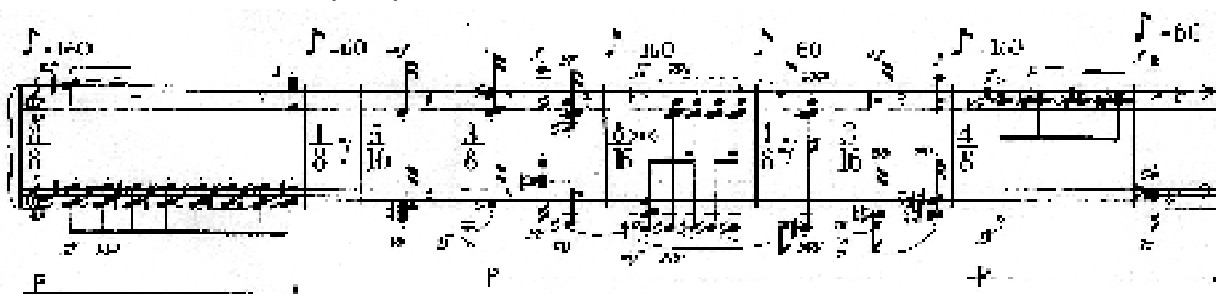
$$\left[13 \times \left(\begin{array}{c} \text{---} \\ \bullet \quad \bullet \quad \bullet \quad \bullet \quad \bullet \quad \bullet \quad \bullet \quad \bullet \quad \bullet \quad \bullet \end{array} \right) \right] + \left[3 \times \begin{array}{c} \text{---} \\ \bullet \quad \bullet \quad \bullet \end{array} \right] \text{ then } \bullet -$$

Fig. 1 – *Klavierstück IX* – opção de contagem dos 140 ataques no comp. 1

Achei útil a contagem em três colcheias no final desse compasso, já que assim eu manteria um controle maior na semínima pontuada que fecha esse bloco e que precede uma nova seqüência de acordes repetidos. A mim foi de grande ajuda a contagem em dezenas. Internalizei os grupos de cinco colcheias e quando executo essa passagem consigo contar facilmente as dezenas de um a 13, sabendo que ao final desses 13 grupos de 10 estou pronta para as subdivisões em três colcheias. Vale lembrar que esta é apenas uma ferramenta para contagem.

Esses agrupamentos, sejam em dez ou em qualquer outra subdivisão, nunca deverão acarretar qualquer acento nos acordes. A contagem deve ser completamente independente do resultado sonoro e não deve, de maneira alguma, comprometer o *diminuendo* gradual.

A exatidão dos acordes repetidos é apenas o primeiro desafio rítmico. O próximo é ser capaz de alternar entre dois *tempi* ($e = 160$ e $e = 60$), pois eles ocorrem em toda a obra e são freqüentemente justapostos sem transição. No Ex. 4 vemos uma passagem em que esses dois andamentos são constantemente alternados. Acredito que essa alternância de indicações metronômicas tão rigorosamente controladas e justapostas possa ser vista como um traço da música eletrônica, na qual os sons podem ser “cortados” e “colados” de maneira precisa, entre andamentos diferentes, a qualquer momento.



Ex. 4 – *Klavierstück IX* – alternância entre os andamentos 160 e 60 (comp. 79–87).

A maneira que escolhi para estudar esses dois *tempi* foi memorizando a unidade 120 (como “metade” de um segundo), o que eu poderia facilmente checar em meu relógio a qualquer momento. O primeiro problema foi internalizar a unidade 120. Feito isso, eu dividia o 120 em quatro, o que produz uma unidade de 480. A partir da repetição dos grupos de quatro ataques (cada um em unidade 480), eu alterava o acento dos grupos de quatro para grupos de três ataques, o que leva à unidade 160 (quadro 2). Esse estudo pode ser realizado em qualquer local e hora, já que não precisa acontecer próximo ao instrumento. Quanto mais internalizada a transição entre 120 e 160 longe do instrumento, melhor e mais rápido será o aprendizado dessas passagens. É fundamental que se adquira total confiança na transição entre esses dois andamentos para a realização de uma *performance* convincente de *Klavierstück IX*.

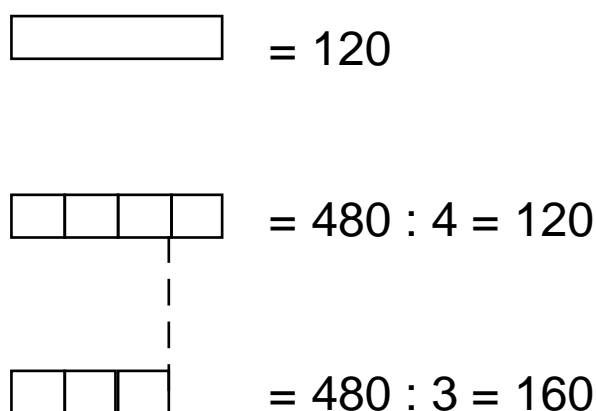
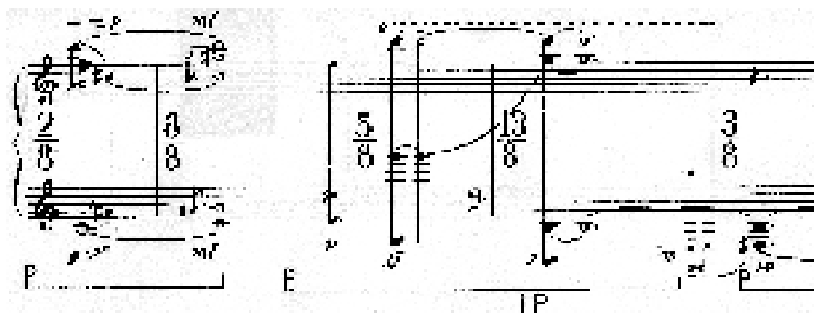


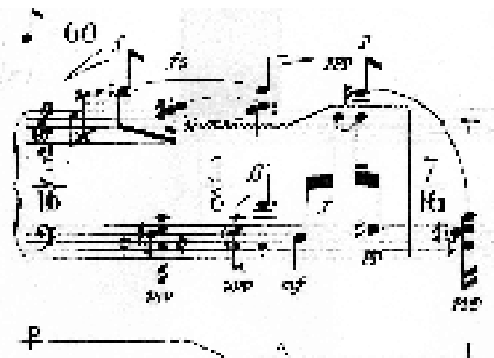
Fig. 2 – *Klavierstück IX* – alternância de andamentos: 120 e 160

3.3. Seqüências, Trinados, Acordes e Clusters

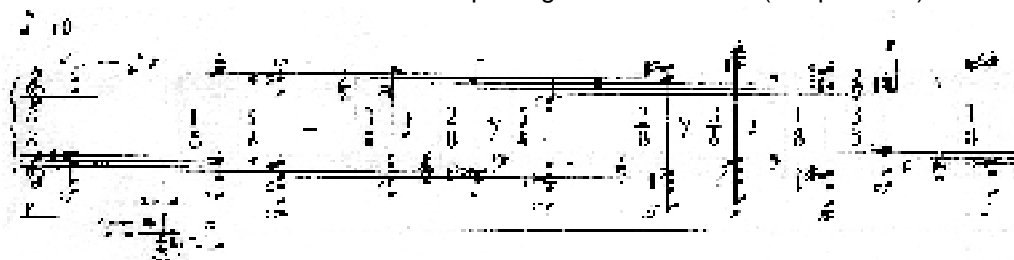
Os materiais musicais principais já foram discutidos: o vertical, com gestos mecânicos, representado no início de *Klavierstück IX*, e o horizontal, de caráter mais lírico e improvisatório, encontrado no final da peça. Além desses dois materiais existem também: seqüências de caráter polifônico³ (Ex.5), passagens com trinados contínuos (Ex. 6) e uma seção com acordes em *staccato* tocados sobre uma rede de ressonância gerada por um *cluster* sustentado pelo pedal *sostenuto* (Ex. 7).



Ex. 5 – *Klavierstück IX* – seqüência de caráter polifônico (comp. 21-25)



Ex. 6 – *Klavierstück IX* – passagem com trinados (comp. 64-66)



Ex. 7 – *Klavierstück IX* - acordes em *staccato* tocados sobre uma rede de ressonância (comp. 94-104)

Em todas essas passagens o pianista deve manter um tempo de $e = 60$. Esses materiais são continuamente interrompidos pelo material de caráter mecânico em $e = 160$. Entre as dificuldades técnicas dessas passagens encontram-se não só a alternância de andamentos, já discutida no item sobre desafios rítmicos, mas também as constantes e extremas mudanças de intensidade e registro. Costumo estudar esses trechos em tempo muito mais $e = 60$, procurando sempre chegar sobre cada nota e cada acorde o mais rápido possível. Dessa maneira, quando o trecho é tocado no andamento solicitado na partitura, as mãos preparam rapidamente e de maneira precisa o próximo ataque.

³ O caráter polifônico desses trechos é gerado pela independência de intensidade que ocorre entre pequenos gestos melódicos em diferentes registros do piano.

Quanto aos trinados, procuro trabalhar a passagem da seguinte forma: inicialmente eu isolo o trinado, estudando a passagem sem ele, depois trabalho em andamento lento com o trinado, e vou acelerando, gradativamente, até chegar ao andamento pedido pelo compositor. É essencial que se desenvolva um nível elevado de independência das vozes em uma mesma mão a fim de que se consiga executar os trinados em intensidades reduzidas como pede a partitura. Além desses elementos, o domínio dos três pedais se faz necessário, aspecto esse que será discutido mais detalhadamente a seguir.

3.4 Simulação de sons eletrônicos

Stockhausen compôs *Klavierstück IX* em um período em que desenvolvia um trabalho intenso com música eletrônica, como detalhei acima. Um de seus interesses no que se refere à música eletrônica era encontrar maneiras de alterar as características naturais do som. Por exemplo, Stockhausen procurava alterar ou esconder o ataque de um som, sabendo que o ataque é poderosa ferramenta de identificação do timbre de um instrumento musical. Na música eletrônica, Stockhausen podia escolher qualquer timbre, além de controlar os outros elementos do envelope sonoro independentemente do ataque⁴. Em *Klavierstück IX*, Stockhausen faz uso meticuloso dos três pedais do piano moderno como uma ferramenta para simulação de efeitos eletrônicos. Esses efeitos não ficam aparentes na partitura, mas são o resultado sonoro de indicações detalhadas dadas pelo compositor. Eles podem ser extremamente interessantes e desafiadores para o pianista: quando sons ‘estranhos’ precisam ser criados pelo instrumentista, ele é convidado a tomar decisões baseadas na experiência auditiva e a interpretação da obra acaba por se revelar mais criativa.

Algumas vezes a partitura solicita que o pianista adicione o pedal *una corda* de maneira gradativa, como no início da peça, na repetição de acordes (ver Ex.1). Este efeito do pedal *una corda* adicionado a uma rede de ressonância auxilia a realização do *diminuendo*, mas também gera uma aura sonora diferente, um efeito de filtragem gradual que pode ser compreendido como também inspirado na música eletrônica.

The image shows a musical score snippet for Klavierstück IX. It features two staves: a treble clef staff at the top and a bass clef staff below. The treble staff contains a series of notes with stems pointing upwards. The bass staff contains a series of notes with stems pointing downwards. There are dynamic markings below the bass staff: 'pp' (pianissimo), 'mf' (mezzo-forte), 'f' (forte), and 'fff' (fortissimo). Above the treble staff, there are markings '3/8' and '2/8' indicating time signatures. Below the bass staff, there are markings 'möglichst - schnell' and 'wzstet' (likely 'wzstet' for 'wzstet' or 'wzstet'). There is also a bracketed section with a 'p' marking. The score is in 3/8 time and shows a progression of dynamics from pp to fff.

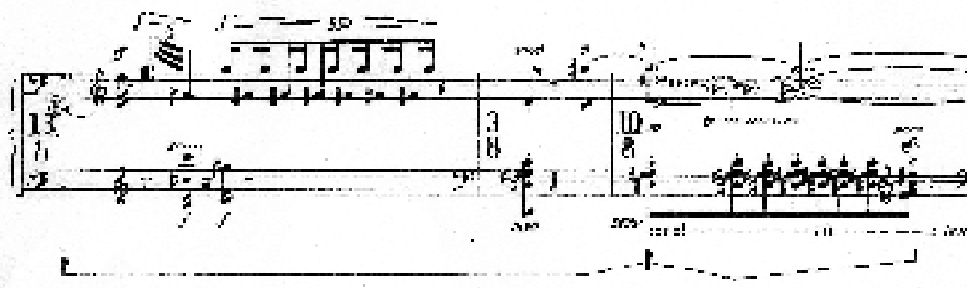
Ex. 8 – *Klavierstück IX* - efeito de sons eletrônicos criado pela mudança rápida de pedal associada ao contraste de intensidade e articulação (comp.16 – em 3/8)

Outro efeito pode ser percebido no Ex. 8, quando a utilização rápida do pedal dos abafadores, associada ao contraste extremo de intensidade, sugere um efeito de sons “cortados” de maneira não idiomática para o piano. Esse efeito de *cut off* também pode ser relacionado com música eletrônica.

⁴ Na música eletroacústica costuma-se referir às propriedades de um determinado som como seu “envelope”, o que consiste de ataque, sustentação, caimento e extinção.

Uma vez mais, esses efeitos não são aparentes na partitura e não consistem gestos pianísticos *per se*. O som resultante parece ser uma tentativa de criar sons eletrônicos em um instrumento acústico.

A depressão gradual do pedal, que levanta os abafadores lentamente, e o movimento oposto, o de levantar o pedal, e o conseqüente abaixar dos abafadores sobre as cordas do piano, que ocorre no compasso 58 (Ex. 9), associado com o trinado contínuo e *rubato* (*accel.* e *rit.*) nos acordes em *staccato* na mão esquerda, geram também uma rede de ressonância que pode ser vista em paralelo com a música eletrônica. A ressonância muda a cada ataque do acorde em *staccato*, e essa mudança ocorre sem que o intérprete possa controlá-la, o que gera uma imprevisibilidade acústica. Esta imprevisibilidade é acentuada pelo trinado contínuo na mão direita. Além disso, o *cut off* súbito pelo acorde em *sforzando* no final desse gesto por ser compreendido como a contrapartida instrumental de sons que são “cortados” de maneira absolutamente precisa na música eletrônica. Além desses efeitos com o pedal *una corda* e com o pedal dos abafadores, o pedal tonal (ou pedal *sostenuto*) é também utilizado na *Klavierstück IX* para criar efeitos pouco usuais de ressonância que podem ser ligados à música eletrônica, como a passagem em que o pedal



Ex. 9 – *Klavierstück IX* – levantar gradual do pedal (comp. 56-58)

sustenta o acorde entre os compassos 95 e 109 (ver Ex. 7). Como se pode observar nos exemplos 1, 7, 8 e 9, uma rede de ressonância é criada através da utilização meticulosa dos pedais. Dessa maneira o pianista pode criar a ilusão de sons eletrônicos em uma obra para piano solo.

4. Comentários finais

A música contemporânea apresenta novos desafios para o intérprete, e atinge, com freqüência, níveis elevados de complexidade técnico-interpretativa. A fim de estudar peças tais como a discutida neste artigo, faz-se necessário um trabalho de pré-leitura, em que o intérprete planeja como desvendar as facetas intrincadas da obra. Quando se aprende uma peça complexa, é imprescindível estudá-la em partes, dividir os problemas, solucioná-los individualmente, antes de tentar executar toda uma página, ou um pentagrama, ou até mesmo um único compasso com todas as suas complexidades. Compreender os diferentes materiais presentes em *Klavierstück IX*, desenvolver um nível de segurança para a alternância constante entre os andamentos, manter total controle dos pedais, ter conhecimento sobre a importância da música eletrônica na produção do compositor e, acima de tudo, ser capaz de escutar cuidadosamente a ressonância do piano, são um caminho profícuo para uma execução criteriosa desta peça.

O que este artigo propôs foi um trabalho minucioso de leitura, “quebrando” a música em partes menores, fazendo-a mais simples. Sugiro que após o estudo exaustivo dessas partes, e só então, deve-se fazer o caminho inverso, o de execução de partes maiores até a obra na sua totalidade. Como o percussionista Steven Schick escreveu:

O ato de aprender uma peça é primordialmente o de simplificação, enquanto a arte da performance é a de (re)complexificação. No processo de aprendizagem, ritmos devem ser calculados e reduzidos a algumas formas portáteis, as turbulências das microforças da forma devem ser generalizadas, e vários tipos de recursos mnemônicos devem ser empregados simplesmente para que se lembre o que fazer em seguida. Uma pele artificial de considerações práticas deve ser esticada sobre os pulmões de uma peça viva, que respira. A performance infla a peça, ajusta os mínimos detalhes desse giroscópio formal, revivifica estruturas polifônicas e imbui a energia intelectual da partitura de uma fisicalidade cheia de significado (SCHICK, 1994, p. 133).

Para que o trabalho de leitura da obra aqui discutida seja realizado de maneira criteriosa, é necessário aceitar um processo lento de aprendizado, especialmente para pianistas pouco habituados ao repertório contemporâneo. A energia e o tempo de estudo durante esse processo podem parecer exorbitantes, e o objetivo final de *performance* pode parecer, de tão longínquo, quase inacessível. É realmente um caminho difícil, o do aprendizado cuidadoso e detalhado de uma peça tal como a *Klavierstück IX* de Stockhausen, porém, quando se consolida o trabalho de aprendizado com a experiência de *performance*, uma espécie de fundação arquitetônica está criada, e a partir daí, cada *performance* virá consolidar ainda mais esse alicerce. Na minha experiência estudando e tocando esta peça de Stockhausen, criei minha fundação sobre a qual posso construir detalhes, fazer pequenas diferenças interpretativas aqui ou ali, e apresentar minha interpretação dessa peça para o público com confiança.

Enfim, é fascinante notar que esta base sólida não leva nunca a *performances* estéreis. Ao contrário, cada vez que apresento esta peça espero ser capaz de encontrar o equilíbrio entre a maturidade que provém da experiência e a inquietação de uma primeira *performance*. Afinal, existe sempre um detalhe ou outro que pode ser realizado de maneira diferente. No campo das práticas interpretativas, este é um de nossos maiores deleites, trabalhar as minúcias de uma peça, lapidá-la com cuidado, trazer à luz algo novo, realçar um detalhe que passara despercebido em outro momento, fazer alguma coisa diferente. Mesmo que esses detalhes não sejam percebidos por todos, ainda assim eles podem representar um salto na direção daquilo que sempre buscamos como intérpretes, a nossa melhor *performance*.

Referências bibliográficas

- HARVEY, Jonathan. *The Music of Stockhausen: An Introduction*. London, Faber & Faber, 1975.
SCHICK, Steven. "Developing an Interpretive Context: Learning Brian Ferneyhough's Bone Alphabet". *Perspectives in New Music*. Vol. 32, no. 1, Winter, 1994. pp. 132-153.
WÖRNER, Karl H. *Stockhausen: Life and Work*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1973.

Leitura recomendada

- HELFFER, Claude. *Quinze Analyses Musicales – De Bach a Manoury*. Genève, Contrechamps, 2000.
HENCK, Herbert. *Karlheinz Stockhausens Klavierstück IX – Eine Analytische Betrachtung*. Bonn, Bad Godesberg, 1978.
MACONIE, Robin. *The Works of Karlheinz Stockhausen*. London, Oxford, 1976.
_____. (edit) *Stockhausen on Music – Lectures and Interviews*. London, Marion Boyars, 1989.
STOCKHAUSEN, Karlheinz. "... comment passe les temps...". *Contrechamps*. Vol.9; Paris, Szikra, 1988; pp. 26-65.
_____. "Musique électronique et musique instrumentale". *Contrechamps*. Vol.9; Paris, Szikra, 1988; pp. 66-77.
_____. *Klavierstück IX*. London, Universal, 1967.
WEISBERG, Arthur. *Performing Twentieth-Century Music – A Handbook for Conductors and Instrumentalists*. New Haven, Yale University Press, 1993.

Luciane Cardassi, pianista. Doutora em Música Contemporânea (Performance) pela University of California, San Diego, e Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bolsista CAPES - Brasil

Três Peças de César Guerra-Peixe: uma abordagem fenomenológica

Pierre BredeI (UFMG)

p_bredeI@yahoo.com.br

André Cavazotti (UFMG)

cavazotti@ufmg.br

Resumo: Abordagem fenomenológica das *Três Peças* para viola e piano de César Guerra-Peixe, buscando compreender o fenômeno musical através da percepção do ouvinte. A pesquisa constou de duas fases: análise da obra baseada na abordagem fenomenológica e análise fenomenológica de duas gravações distintas da mesma obra comparando-as com a análise anterior. Com esta comparação, evidenciou-se que muitas das descobertas da análise estão contidas na interpretação dos músicos. A fundamentação teórica foi desenvolvida a partir dos conceitos propostos por Thomas Clifton, enfatizando os elementos tempo, espaço e sentimento. Os resultados obtidos com essa pesquisa foram uma maior aproximação e maior compreensão da essência do fenômeno musical e novas possibilidades para se pensar o fenômeno musical.

Palavras-chave: análise musical, fenomenologia, César Guerra-Peixe, Thomas Clifton.

Three Pieces by César Guerra-Peixe: a phenomenological approach

Abstract: A phenomenological approach of the *Three Pieces* for viola and piano by Brazilian composer César Guerra-Peixe, seeking to understand the musical phenomenon through the perception of the listener. The research had two steps: a musical analysis based on the phenomenological approach and a phenomenological analysis of two recordings of the same piece, comparing them with the former analysis. With this comparison, it was made evident that elements observed in the analysis are also present in the interpretation of the performers. The methodology used was based on the studies about phenomenology applied to music by Thomas Clifton, especially his concept of the essences of the musical phenomenon: time, space and feeling. The results obtained with this research were a greater approximation and understanding of the essence of the musical phenomenon and a new possibility of conceiving the musical phenomenon.

Keywords: music analysis, phenomenology, César Guerra-Peixe, Thomas Clifton.

“A música é um reservatório de imagens não explodidas.”

Giovanni Piana

O objetivo deste artigo é analisar, a partir da perspectiva música e fenomenologia, as *Três Peças* (1957) para viola e piano de César Guerra-Peixe (1914-1994). Este artigo está dividido em quatro partes: uma introdução à fenomenologia aplicada à música, a análise fenomenológica das *Três Peças*, a análise fenomenológica de duas gravações da referida obra, comparando-a com a análise anterior, e as conclusões obtidas com essa pesquisa.

O objetivo da pesquisa foi aplicar os conceitos propostos pela fenomenologia na análise do fenômeno sonoro, especialmente os conceitos de espaço, tempo e sentimento. Para alcançar tal objetivo nos baseamos, principalmente, nos conceitos propostos por Thomas Clifton em seu livro *MUSIC AS HEARD, A Study in Applied Phenomenology* (1983). A pesquisa foi dividida em duas fases: uma abordagem fenomenológica da obra *Três Peças* e uma análise fenomenológica de duas gravações distintas da mesma obra, comparando-a com a análise fenomenológica realizada anteriormente.

Dois termos recorrentes nesta análise são “ouvinte” e “perceber”, que, no presente trabalho, referem-se à percepção dos autores deste artigo sobre a obra. Outros ouvintes podem ouvir e perceber de forma diferente a mesma obra, o que não invalida uma ou outra análise, pois esta composição, por ser uma obra artística, é múltipla de significados e pode tocar a cada um de modo único, podendo inclusive, “se mostrar” diferentemente para a mesma pessoa em momentos diferentes.

1. ABORDAGEM FENOMENOLÓGICA - CONCEITOS PRELIMINARES

Baseando-nos em Heidegger, podemos entender **fenômeno** como o *que* se mostra e como *aparecer, aparência, aparecência*. Logos é “o que deixa e faz ver aquilo sobre o que discorre e o faz para quem discorre e para todos aqueles que discursam uns com os outros” (HEIDEGGER, 2002, p. 62-63). Portanto, podemos compreender fenomenologia como: “deixar e fazer ver por si mesmo aquilo que se mostra, tal como se mostra a partir de si mesmo” (*ibid*, p. 65). A descrição fenomenológica concentra-se não em fatos, mas na essência, em descobrir o que existe sobre o objeto e a experiência, o objeto e um sujeito. A abordagem fenomenológica pretende evidenciar o que a música é para o ouvinte, antes de tentar encaixá-la em padrões pré-definidos. O objetivo da fenomenologia é chegar à essência das “coisas mesmas”.

A música não existe sem um ouvinte que participe “corporalmente”, que interaja com ela e, para a fenomenologia, o ouvinte deve permitir que a música se mostre para ele. Obviamente, cada sujeito irá perceber aspectos diferentes da música, dependendo de sua percepção, porém a essência é a mesma. Com a fenomenologia, deixa-se de perceber o fenômeno musical apenas como sinais escritos na partitura, estes passam a ser percebidos como sinais e ao mesmo tempo não sinais. Na partitura os diversos sinais ao serem executados são, para o ouvinte, diferentes espaços, sons vindo de longe e perto, expansões e retrações no tempo, etc.

CLIFTON (1983) propõe quatro essências que constituem a experiência musical: **tempo, espaço, elemento lúdico e sentimento**. A seguir, apresentaremos a definição dos principais tipos de eventos que ocorrem nas *Três Peças* e que pertencem às essências musicais de tempo, espaço e sentimento.

1.1 TEMPO

Na essência tempo, temos os mecanismos de **protensão** e **retenção**, que fazem a ligação entre passado, presente e futuro. **Retenção** é a lembrança do que foi ouvido e é o que permite articular o passado com o presente. Ela também é responsável pelas relações que o ouvinte faz numa composição, que dá identidade a esta e nos capacita a dizer que pertence a algum estilo, por exemplo. A **protensão** é o futuro que o ouvinte antecipa e não simplesmente espera. É essa participação corporal (antecipar) que interage com o fenômeno musical. PIANA (2001), propõe chamarmos o mecanismo de retenção de “memória” e o mecanismo de **protensão** de “imaginar”.

A experiência de **começo** e **fim** tem para o ouvinte múltiplos significados no fenômeno musical. Por exemplo, na experiência de **começo**, a música pode iniciar e o ouvinte percebe que ela só começa, realmente, alguns compassos depois. O fenômeno musical não segue a regra de que, dada a primeira nota, iniciou-se a música, pois existem diversas possibilidades de começo.

A experiência de **fim** pode, de maneira geral, ser vivenciada pelo ouvinte como **parar** e **terminar**. São duas possíveis experiências de **fim** que têm pelo menos um ponto em comum: o silêncio. **Terminar** é a noção geral de fim que temos quando, por exemplo, uma cadência prepara um final. Quando a música **termina** o ouvinte tem a sensação de que algo se completou. Já **parar**, é a experiência de fim que não soa como fim: o ouvinte percebe que a música acabou, mas fica com a sensação de que ainda havia algo para acontecer.

1.2 ESPAÇO

O elemento espaço é mais difícil de ser compreendido, talvez por imaginarmos - como nos diz MAGNANI (1989) – que a música é uma arte que ocorre apenas no tempo. Para ele, a música é uma arte que ocorre também no espaço, sendo a arquitetura a arte que possui maior afinidade com a música. “O espaço interno na arquitetura, bem como na música - não deve ser pensado como qualidade abstrata, mas, sim, como realidade variável, sob a ação de inúmeros fatores” (MAGNANI, 1989, p. 42).

Espaço, para Clifton, é uma região fenomenológica em que não há diferença entre o eu (self) e a música, ouvinte e música habitam a mesma região fenomenológica. Desta forma, sempre que se usar a palavra **espaço** neste artigo, estaremos remetendo à noção de espaço fenomenológico. Sobre o elemento espaço, Clifton propõe algumas ocorrências, tais como linha musical, **superfícies** e **profundidade**.

A **linha musical** é a “menor” forma (espacial) musical, porém não a mais simples. Ocorre com frequência na música homofônica. Sua característica é ter um direcionamento e estar sempre conduzindo para algum lugar.

A característica da **superfície** é não ter um direcionamento claro. Clifton lista quatro tipos de superfícies: **Superfícies indiferenciadas** em que percebe-se ausência de movimento, de dinâmica e de complexidade rítmica. **Superfícies de baixo relevo**, que são caracterizadas por uma não competição entre linha musical e superfície, por mudanças de timbre com outros parâmetros mantidos constantes e pelo elemento tempo como pulso rítmico. **Superfícies de médio relevo** são caracterizadas por conter projeções mais perceptíveis. Percebe-se contração e expansão da duração, crescimento onde o som se expande em direção a um plano e superposição, onde são percebidos diferentes planos sobrepondo-se uns aos outros. **Superfícies de alto relevo** são caracterizadas pela presença de uma base na qual é projetada uma figura de incontestável individualidade, mas que não está isolada de algum tipo de base.

O conceito de **profundidade** mostra como o elemento espaço não é estático. Por exemplo, quando o ouvinte assiste um concerto de uma orquestra e percebe que o som emanado pela trompa “vem de longe” ou uma determinada frase do trompete parece que foi tocada “do seu lado” – e todos os instrumentos estão no palco na mesma posição: pode-se perceber que o espaço é variável.

As experiências de **distância** e **penetração** estão nos domínios da profundidade. A **penetração** é uma atividade que contribui para a experiência de continuidade. A penetração ocorre na peça, mas não a interrompe. A noção de **distância** é experimentada, por exemplo, quando o

ouvinte percebe determinado som vindo de longe ou de perto sem a fonte sonora mudar de lugar. A explicação para tal fato é que o fenômeno musical é constituído da interação do objeto com o ouvinte. A **distância** pode ou não estar condicionada à dinâmica e à localização da fonte sonora.

1.3 SENTIMENTO

O sentimento faz a interação do nosso interior com o exterior, do Eu (*self*) com o mundo natural em que vivemos. As essências de tempo, espaço e elemento lúdico são tratados com um *abrir-se* humano. Estas essências são unidas e adquirem sentido, através do sentimento. Para a fenomenologia, a realidade da música só se dá porque existe alguém ouvindo e percebendo a música daquela forma. O que a abordagem fenomenológica pretende é discutir dois aspectos separados, porém relacionados: os objetos e as experiências humanas dos objetos.

O sentimento caminha junto com o entendimento. Para Clifton, “os sentimentos iluminam o caminho da reflexão e a reflexão sustenta, ratifica os sentimentos” (CLIFTON, 1983, p. 285).

2. ANÁLISE DA OBRA¹

César Guerra-Peixe (1914-1994) compôs as *Três peças* durante sua fase nacionalista, que se iniciou em 1949 com a *Peça* para piano (que está desaparecida) e se estendeu até o final de sua vida. As *Três Peças* foram compostas especialmente para uma gravação fonomecânica realizada por Perez Dworecki (violista) e Fritz Jank (pianista) em 1957.

1º movimento - *Baião de viola*

Percebe-se o movimento dividido em seis partes: **X / A / B / A' / B' / Coda**. Chamei de **X** a introdução do piano (c.1 e 2), **A** (c.3-6), **B** (c.7-10), **A'** (c.11-15), **B'** (c.16-20) e **Coda** (c.21-23).



Ex. 1: Tema apresentado pela viola c.3 e 4 (1º mov)

O ouvinte percebe esse movimento como uma **superfície de alto relevo** porque existe um desenho bastante individual (tema da viola, vide Ex. 1) mas que mantém-se ligado à base (vide Ex. 2). Percebe-se também nos primeiros compassos, que este movimento se dá a cada dois compassos, já que o ostinato (c.1-2, Ex. 2) e o tema (c.3-4, Ex. 1) duram dois compassos e existe um movimento de “**impulso e queda**” produzido pelo piano, sobre o qual discorreremos abaixo. Percebe-se, também, um espaço que começa **menos amplo** e **f** (c.1-5, Ex. 2) chega ao clímax, onde o espaço é **mais amplo**, (c.11-13, Ex. 4) e termina novamente **menos amplo** e **p** (c.21-23, Ex. 7). Este espaço (c.1, Ex. 2) é considerado menos amplo em relação ao clímax que é o trecho **mais amplo**. (Pode-se notar aqui, que o espaço pode ser independente da dinâmica.)

¹ O manuscrito autógrafo em formato de bolso das *Três peças*, gentilmente cedido por Jane Guerra-Peixe, encontra-se publicado integralmente neste número de *Per Musi* às p.82-94.).

Ex. 2: Espaço aberto pelo piano / duas possibilidades do começo c.1-5 (1º mov)

O fato de o movimento começar com **f** e somente no c.5 chegar ao **p**, sendo um **espaço menos amplo**, se mostra para o ouvinte pelo menos de duas maneiras. Uma delas é que a música **começa** realmente no c.5. Já que o movimento se dá a cada dois compassos, os c.1-2 seriam a apresentação do ostinato **f**, no c.3 é apresentado o tema **F** (vide Ex. 2) e a música realmente **começa** no c.5, ainda inserido no mesmo **espaço menos amplo** dos c.1-4.

Outra possibilidade que a música mostra ao ouvinte neste começo é pensar a noção de **impulso** e **queda**. Logo que a música se inicia, deixa “cair” com força a primeira nota (c.1, Ex. 2). Este é o primeiro impulso, abrindo o espaço e mostrando o ostinato que permanece por todo o movimento. A partir daí, as outras notas, num movimento de queda, tem um impulso cada vez menor até o **p** no c.5 (Ex. 2). O que se dá é um grande impulso inicial e três quedas consecutivas formando uma grande queda. Só quando termina o movimento de queda é que a música começa realmente.

Nos c.7-11 (Ex. 3 e 4), o ritmo harmônico (que até então era a cada dois compassos; vide Ex. 3, c.5-6) muda e o ouvinte passa a perceber o ritmo harmônico a cada meio compasso (vide Ex. 3, c.7-8). Essa aceleração (mecanismo de **protensão**, o ouvinte antecipa/prepara o clímax) conduz ao clímax e ajuda a criar o **espaço mais amplo** que vai ser experimentado no c.11 (Ex. 4).

Ex. 3: Ritmo harmônico (1º mov)

No c.11, experimenta-se o mecanismo de **retenção**, porque só depois de confirmado esse clímax (c.11, Ex. 4) é que o ouvinte classifica o que veio antes como uma preparação para o clímax. Antes de ouvir o c.11, o ouvinte percebe o que acontece como uma aceleração do ritmo

harmônico. Depois que o c.11 é ouvido, o trecho anterior passa a ser concebido como uma aceleração do ritmo harmônico com uma preparação para o clímax, confirmado no c.11.

Ex. 4: Clímax e espaço mais amplo c.9-11 (1º mov)

O ouvinte experimenta o c.11 como um **espaço mais amplo** porque a aceleração do ritmo harmônico que ocorreu nos compassos anteriores provoca uma maior movimentação e a sensação de ansiedade, que vem se juntar a dois outros fatores: 1) uma nova melodia “escondida” na mão direita do piano (c.11, Ex. 5), que provoca movimentação neste trecho, e 2) as cordas duplas² na viola provocam uma sensação de amplitude que por si só chamam a atenção do ouvinte para este trecho. Além disso, temos o mecanismo de **retenção**, pois as notas que a viola toca são dois ré em oitava, que é a mesma nota tocada no piano nos primeiros compassos (c.1-6, Ex. 2) e nos c.8 e 10 como baixo, ou seja, uma nota que é mantida desde o primeiro momento em nossa memória e que aparece agora duplicada.

Original

apenas melodia “escondida” da mão direita

Ex. 5: c.11 (1º mov)

⁴ Tocar corda dupla significa, nos instrumentos de cordas friccionadas, tocar simultaneamente em duas cordas. Neste caso específico, são tocadas as cordas lá e ré.

Nos c.13-15 (Ex. 6), o ouvinte experimenta a sensação de **expansão do tempo** já que o tema “ganha” mais um tempo/pulsação sem, contudo, quebrar a regularidade de dois compassos do movimento. Em vez de dois compassos 4/4, a música nos surpreende com uma fusão de dois compassos (2/4 e 3/4 que são percebidos como um 5/4, c.14-15, Ex. 6) provocando a sensação de expansão do tempo porque o tema fica maior. (Isto também ocorre nos c.18-20.)

Ex. 6: Expansão do tempo e continuação da regularidade c.13-15 (1º mov)

Na **Coda** (c.21-23, vide Ex. 7), percebe-se o mecanismo de **retenção**: a música está chegando ao final, com a viola e o piano tocando parte do tema, fazendo com que o ouvinte se lembre do tema através de fragmentos, que já não apresenta toda a sua vitalidade.

Ex. 7: Fragmentos do tema tocados na **coda** c.21-23 (1º mov.)

Percebe-se também na **Coda**, que este movimento não **termina**, ele simplesmente **pára**. Porém aqui, a música “prega uma peça” no ouvinte. Vários aspectos musicais fazem com que corpo do ouvinte peça um fim que **termine** (mecanismo de **protensão**), tais como: o ostinato menos denso (a partir do c.16), o fato do tema ser tocado cada vez em notas mais graves, a dinâmica que diminui para *p* no c.18 (Ex. 6) e o *decrescendo* que está escrito.

Porém, a música **pára** no final, cerceando esta expectativa criada no ouvinte. Este **parar** acontece porque: 1) está escrito *senza rallando*, 2) a última nota dada pelo piano em staccato (que traz consigo uma atitude brusca e que não corresponde ao que esperamos de uma

⁵ Na gravação feita por Perez Dworecki (DWORECKI, 1998) lançada pela selo Paulus consta o nome de *Reza de Fundo*. Nas diversas fontes em que pesquisamos (GUERRA-PEIXE, 1968; ASSIS, 1993) e no manuscrito da parte de viola, fica claro que o nome correto da tradição folclórica é *Reza-de-Defunto*.

cadência) e 3) o não preenchimento de todos os tempos do compasso deixando a música suspensa (vide Ex. 7).

2º movimento - *Reza-de-Defunto*³

Percebe-se o movimento dividido em cinco seções: **A / B / A' / B' / Coda**. Chamamos de **A** (c.1-5), **B** (c.5-10), **A'** (c.11-14), **B'** (c.11-18) e **Coda** (c.18-22).

Os contornos da escrita do piano e a melodia da viola, formam uma **superfície que tem um direcionamento**. É percebida aqui uma melodia/tema tocada pela viola à qual o piano aglutina outros elementos. A viola e o piano habitam o mesmo **espaço**: a viola tem a melodia, que é complementada, por sua vez, pelo piano, que, muitas vezes toca outra melodia, porém habitando o mesmo **espaço**.

Este movimento é experimentado como um único **espaço** que se dá numa única respiração, onde não se diferencia o piano e a viola. Quando afirmamos que não há diferença entre o piano e a viola, não estamos afirmando que há uma fusão tímbrica e sim que viola e piano ocupam um único **espaço**, que existe apenas uma única melodia que é composta pelos dois instrumentos. Esse **espaço** pode ser definido em uma palavra: “sofrimento”. Ele é um movimento sofrido devido à melodia chorosa da viola, por sua **profundidade/distanciamento** e pela tensão que permanece por quase metade do movimento. Percebe-se neste movimento a capacidade da música criar um espaço/ambiente e convidar o ouvinte para este espaço. O ouvinte percebe que a música vem de longe, como um choro de muitas pessoas “ao longe”, seguindo um enterro no interior do nordeste.

O fato do movimento se dar numa “única respiração” e num único **espaço** pode ser explicado pelo significado da reza-de-defunto. Segundo Guerra-Peixe, “denomina-se reza-de-defunto, a peça ou conjunto de peças religiosas genuinamente populares típicas do nordeste; peças que são entoadas diante do morto e no cemitério.” (Guerra-Peixe apud ASSIS, 1993, p. 27)

Em uma outra instância, o compositor afirma:

“... A impressão marcante para quem ouve esta espécie de cantoria é que tudo na melodia soa num eterno legato, sem nuances sensíveis, tendo as pausas, muito curtas, aliás, apenas atender ao processo respiratório. Por outro lado, o ritmo das melodias, não obstante fugir à exatidão do tempo medido, resulta pouquíssimo variado. E como o andamento se realiza de maneira lenta, a cantoria dava, ao autor, a impressão de permanente monotonia de tão arrastada era cada cantiga.” (GUERRA PEIXE, 1968, p. 242)

No c.1 (vide Ex. 8), o ouvinte percebe que o piano cria um espaço que é **aberto** com sua primeira nota; e este espaço só se **fecha**, sua tensão e seu sofrimento só terminam, quando o som da última nota tocada se esvai. Esse espaço, **aberto** pelo piano, é em seguida **ocupado** pela viola (Ex. 8) e, por diversas vezes, é **penetrado** pelo piano contrastando sons duros, brutos com a melodia chorosa da viola, sem, contudo, interrompê-la (Ex. 8).

⁶ Os outros quatro finalistas, em ordem de classificação, foram Ernst Ueckermann (Alemanha), Rafael Nassif (UFMG), Gilberto Carvalho (UFMG) e Antonio Celso Ribeiro (UFU).

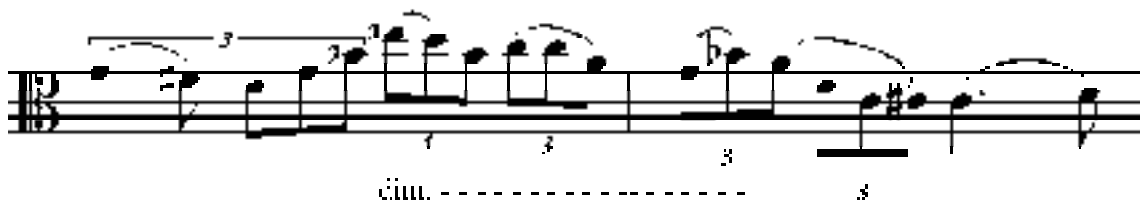


Ex. 8: Espaço criado pelo piano e ocupado pela viola / penetrações do piano c.1-6 (2º mov)

Este movimento segue o mesmo modelo do primeiro em relação ao espaço. O espaço inicia-se **menos amplo**, se amplia e chega **mais amplo** no clímax do movimento no c.9 e retorna ao mesmo **espaço menos amplo** no fim do movimento. Esse clímax ajuda a manter a tensão e a idéia de sofrimento que percorrem todo o movimento.



Ex. 9: Clímax c.9-17 (2º mov)

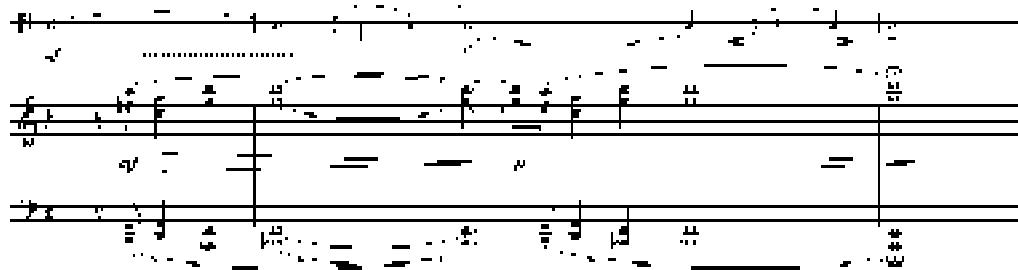


Ex. 10: com tema da seção B em tercinas c.16-17 (2º mov)

Esse clímax é criado pelo acompanhamento do piano (Ex. 9) que provoca movimento, quebrando o padrão seguido até então. Ele começa no fim da seção **B**, atravessa toda a seção **A'** e culmina na seção **B'** com a viola tocando durante dois compassos o tema da seção **B** em tercinas (c.16-17, Ex. 10), aumentando, assim, a sensação de uma maior movimentação, que é sendo criada pelo piano. Percebe-se, nos c.16-17 (vide Ex. 10), os mecanismos de **retenção** e **protensão**. O mecanismo de **retenção** força a memória do ouvinte a articular com o passado. Apesar de se tratar de tercinas, reconhece-se esse trecho como sendo o tema apresentado na seção **B**, porém modificado. O mecanismo de **protensão** é experimentado porque a melodia nos dá a impressão de que algo novo vai acontecer, de que a peça tomará outro rumo devido ao aumento de movimentação. Porém, esse impulso é cerceado pela música com um *decrescendo*, terminando o movimento.

Chega-se à **CODA**, onde o ouvinte experimenta a sensação de que algo está acabando (vide Ex. 11), pois apenas fragmentos (últimas quatro notas) do tema **A** (Ex. 8) são tocados. Além deste

fator, há um diminuendo até o final do movimento (Ex. 11) e o último acorde tocado pela viola e o piano possui uma fermata e preenche todo o compasso. Este acorde traz ao ouvinte a sensação de final. Todos esses fatores levam o ouvinte a perceber o final desse movimento como **término**. O que não ocorre no final dos outros dois movimentos (1º e 3º), que simplesmente **param**.

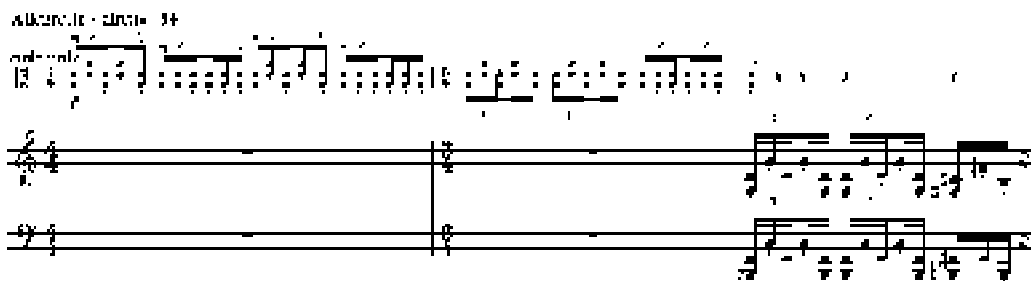


Ex. 11: **Coda**, c.18-22 (2º mov)

3º movimento - *Toque Je-Je*

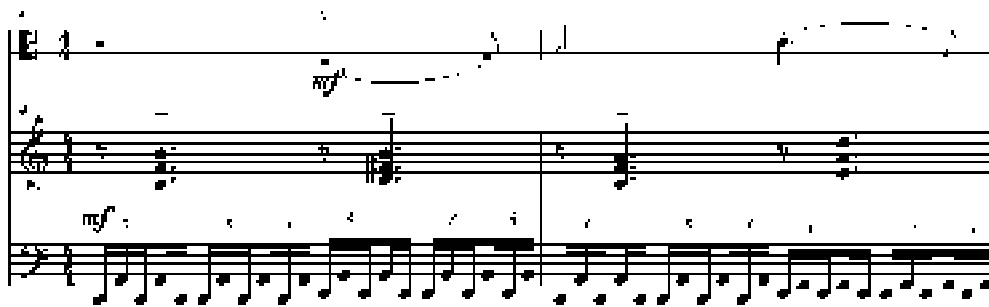
Percebe-se o movimento dividido em sete seções: **X / A / transição 1 / B / transição 2 / A' / X'**. Chamei de **X** o ostinato executado na viola (c.1 e 3), **A** (c.4-13), **transição 1** (c.13-16), **B** (c.17-33), **transição 2** (c.34-47), **A'** (c.48-56) e **X'** (c.57-61). Este movimento pode ser dividido em três “ambientes”. **Ambiente 1: superfícies (indiferenciada, médio e alto relevo, c.1-16)**, ambiente 2: **espaços** que se alternam (c.17-33) e ambiente 3: superfícies (baixo e alto relevo, c.34-61).

A seção **X** (Ex. 12), é percebida como uma **superfície indiferenciada**, porque, apesar do ritmo intenso executado no ostinato da viola e piano, não existe uma movimentação espacial nestas seções.



Ex. 12: Ostinato da seção **X** c.1-3 (3º mov)

Na seção **A** percebe-se a linha da viola individual e o acompanhamento do piano em ostinato (Ex. 13), porém percebidas como que habitando o mesmo espaço. Por este motivo, esta seção é percebida como uma **superfície de alto relevo**. Este tipo de superfície também ocorre na seção **A'** (c.48-56).



Ex. 13: Tema da viola com penetrações do piano c.4-5 (3º mov)

Já na **transição 1**, o ouvinte percebe uma melodia que interage com o acompanhamento (vide Ex. 14). Por esse motivo, trata-se de uma **superfície de médio relevo**.

Ex. 14: Transição c.42-44 (3º mov)

Da seção **A** para **B**, o ouvinte experimenta o mecanismo da **protensão**. O crescendo e o acelerando geral da peça criam a expectativa no ouvinte de que a peça vai ficar cada vez mais agitada e percussiva. A música frustra essa expectativa, pois o que o ouvinte encontra, chegando em **B**, é uma **expansão do tempo**. O ouvinte experimenta esta expansão do tempo, devido ao fato de que a música, na seção **B**, utiliza o mesmo tema rítmico do ostinato, porém num andamento mais lento (vide Ex. 15), voltando ao tempo primo sem preparação (**transição 2**).

Na seção B, temos o ambiente 2, onde o ouvinte percebe que existem dois grandes blocos que são compostos por **espaços** que se alternam. No primeiro grande bloco (c.17-24, Ex. 15 e 16) percebe-se três espaços que são construídos, a cada compasso, a partir da alternância entre o piano e a viola.

Ex. 15: Linha melódica e acompanhamento interagem c.17-18 (3º mov)

Ex. 16: Piano e viola alternam a mesma linha melódica c.21-22 (3º mov)

No segundo grande bloco, percebe-se dois espaços. Um primeiro (c.25-30, Ex. 17) mais amplo, é tocado nos c.25-27 (vide Ex. 17) e repetido nos c.28-30 e o segundo (c.31-33, Ex. 18), que o ouvinte percebe como menos amplo e se esvaindo, é uma espécie de coda da seção em que é tocado o tema do começo da seção inteiro e ele vai sendo decomposto até terminar a seção.

Ex. 17: Segundo grande bloco c.25-27 (3º mov)

Ex. 18: Outro espaço do segundo bloco c.31-33 (3º mov)

A partir da **transição 2** (c.34), temos o ambiente 3. Na seção **X'** (vide Ex. 19) o elemento rítmico do ostinato cria uma pátina na superfície que faz o ouvinte perceber essa seção como superfície de **baixo relevo**.

Este movimento, diferente dos dois primeiros, não possui coda, pois, assim como o primeiro, traz a sensação de que **pára** no final (Ex. 19). Essa sensação de **parar** é provocada devido ao *senza ritardando*, indicado no penúltimo compasso (c.60, Ex. 19) devido ao fato de que a peça termina com uma colcheia tocada pela viola e o piano em *staccato* no primeiro tempo, não completando o compasso, e deixando o ouvinte com uma sensação de suspensão, de que algo não foi completado, assim como no primeiro movimento.

Ex. 19: O movimento *pára* no final c.59-61 (3º mov)

3. ANÁLISE DAS GRAVAÇÕES

O objetivo da presente análise, que chamamos de análise mediada⁴, é comparar os resultados da análise fenomenológica acima descrita com a interpretação de outros músicos, através da análise de duas gravações: a de Perez Dworecki (viola) e Gilberto Tinetti (piano) (DWOECKI, 1998)⁵, que denominamos GRAV.1 e a de Carlos Aleixo dos Reis (viola) e Cenira Schreiber, (piano) (REIS, SCHREIBER, 2002), que denominamos GRAV.2. Faremos um pequeno resumo da análise fenomenológica descrita acima, inserindo a comparação com as gravações nesta recapitulação.

O primeiro movimento (*Allegretto moderato*) é uma **superfície de alto relevo** em que se percebe a individualidade da parte da viola sem que esta, contudo, esteja desligada da parte do piano. Em ambas gravações percebe-se o seguinte: os pianistas interagem com os violistas, mas percebe-se claramente dois instrumentos distintos habitando o mesmo **espaço musical**.

Neste movimento, a música deixa claro que não está presa à barra de compassos (vide Ex. 2). Na GRAV.1, o piano evidencia o movimento de “impulso e queda” tocando um pouco mais forte a primeira nota dos c.1, 3 e 5 e menos forte o ostinato. Na GRAV.2, também temos o mesmo movimento de “impulso e queda”. A pianista deixa “cair” a primeira nota com muita força, e o próximo impulso (c.3), com menos força, criando uma grande diferença de dinâmica. Estes fatos explicitam o fenômeno musical em ambas gravações, induzindo o ouvinte a perceber o movimento a cada dois compassos.

Percebe-se, ainda, um espaço que começa menos amplo, fica **mais amplo** no clímax da música e termina novamente **menos amplo**. Na GRAV.1, nos compassos do **espaço mais amplo**, o pianista enfatiza a nova melodia que surge na parte do piano e o violista enfatiza um ré em oitava. Estes eram dois fatores que, segundo a análise fenomenológica, levam o ouvinte a perceber este trecho como **mais amplo** (vide Ex. 4).

Na GRAV.2, este **espaço mais amplo** é enfatizado pelo violista, que toca com mais agressividade os c.11-15, além de enfatizar o ré em oitava. A volta para o **espaço menos amplo** também é enfatizada pelos músicos desta gravação, que fazem um grande *ritardando* antes do início da seção **B'** (c.16), deixando mais evidente esta diferença de amplitude do espaço musical.

Segundo nossa análise, a **CODA** deste movimento **pára** (vide Ex. 7), enfatizando o caráter rítmico do movimento. Nas GRAV.1 e GRAV.2 esse **parar** é enfatizado porque os músicos tocam sem *ralentando* e *diminuendo*. O fato dos músicos, em ambas gravações, não executarem o *diminuendo*, que está escrito na partitura (c.22-23, Ex. 7), é extremamente relevante, pois mostra que os músicos percebem este final como parar, e não como **término**.

No segundo movimento (*Andantino*), existe um único **espaço** que é aberto pelo piano e posteriormente ocupado pela viola. Este **espaço** tem uma **direção definida** e se dá em uma “única respiração”. Na GRAV.1, mesmo com as pequenas cesuras que o violista faz, percebe-se o movimento numa única respiração. Na GRAV.2, o violista enfatiza esse único espaço começando sua melodia a partir da nota deixada pelo piano (inclusive com a mesma dinâmica e sonoridade).

⁴ Termo cunhado por nós e que se refere à análise realizada a partir da escuta de uma ou mais interpretações musicais de determinada obra.

⁵ Durante a escuta desta gravação, nota-se que diversas vezes há erros de leitura de notas.

Percebe-se, neste movimento, um caráter sofrido, próprio da *reza-de-defunto*, que percorre todo o movimento. O que enfatiza esse caráter sofrido é uma seção de nove compassos de tensão (vide Ex. 9). Na GRAV.1, esta tensão, apesar de ser percebida pelo ouvinte, é pouco enfatizada pelos intérpretes devido a uma cesura feita pelo violista no c.11, que quebra a tensão que está sendo criada até então.

Na GRAV.2, os músicos conseguem prender a atenção do ouvinte enfatizando esse caráter sofrido. Eles enfatizam esse caráter, começando no c.3 uma preparação para o clímax. Esta preparação se dá com a pianista tocando a primeira nota do c.3 mais forte que o contexto de dinâmica que está sendo estabelecido e com um crescendo gradual até chegar ao clímax, tocado com vigor e intensidade pelos músicos. O clímax é enfatizado pelo violista, que sustenta a intensidade durante os nove compassos, além de tocar *f*, como é indicado na partitura.

Esse movimento **termina** no final, e não simplesmente **pára**, como os outros dois movimentos. Isto é enfatizado na GRAV.1, com os músicos fazendo uma pequena cesura antes de tocarem o último compasso. Na GRAV.2, o final como **terminar** é enfatizado pelo violista que faz um grande ralenando nos últimos dois tempos do penúltimo compasso e um diminuendo no último compasso.

O terceiro movimento (*Allegretto*), pode ser dividido em três “ambientes”. Ambiente 1: diversos tipos de **superfícies (indiferenciada, médio e alto relevo)**, *ambiente 2: espaços* que se alternam e ambiente 3: novamente **superfícies (baixo e alto relevo)**. Esses ambientes conduzem o ouvinte por regiões fenomenológicas (espaços musicais) diferentes.

Na GRAV.1, o *ambiente 2* é diferenciado dos outros, com os músicos evidenciando o aspecto mais “melodioso” deste ambiente realizando frases bem ligadas e *ralentando* no final de cada frase, contraposto ao caráter rítmico dos outros dois ambientes. O terceiro ambiente é diferenciado do primeiro, pois tem um caráter menos agressivo, menos rítmico. Os músicos tocam esse ambiente mais lentamente que o primeiro, enfatizando esse caráter.

Na GRAV.2, percebe-se ainda mais claramente esses três “ambientes”. No *ambiente 2*, os músicos evidenciam esta outra região fenomenológica (espaço musical) para onde o ouvinte é “conduzido”. Os diversos espaços do *ambiente 2* são enfatizados com os músicos tocando com articulações diferentes. A pianista toca legato e o violista saltado, enfatizando a diferença entre esses espaços que se alternam a cada compasso. O violista, também, toca um pouco mais rápido que a pianista, enfatizando ainda mais a diferença entre os espaços internos deste ambiente. O *ambiente 3* é diferenciado do primeiro porque os músicos apresentam o caráter musical mais ansioso deste ambiente. O ouvinte percebe esta idéia de ansiedade por quatro motivos: 1) a pianista articula mais as notas, 2) os músicos fazem um pequeno acelerando no primeiro compasso (c.48) desta seção, 3) no c.52, a pianista faz um crescendo e uma volta súbita à dinâmica anterior na entrada do violista e 4) os músicos fazem um grande crescendo no c.56.

O final, como no primeiro movimento, **pára**, enfatizando o caráter rítmico do movimento. Aqui temos o mecanismo de **retenção**: o ouvinte tem guardado na memória o caráter rítmico do movimento e este é concluído de forma abrupta, violenta, reforçando este caráter deste movimento. Na GRAV.1 o violista enfatiza ainda mais esse **parar** tocando a última nota em harmônico trazendo a sensação

de que terminou de forma abrupta. Na GRAV.2, este fato é enfatizado porque os músicos tocam a nota com o valor menor do que o pedido na música, terminando de forma abrupta.

Quando realizamos a análise fenomenológica, não percebemos dois fatos no terceiro movimento: que neste movimento o espaço musical é constituído por três ambientes e que o primeiro e terceiro ambientes são distintos. Estes fatos só se mostraram quando ouvimos as gravações. Percebemos apenas que existiam superfícies e espaços que se alternavam e não percebemos que existia diferença entre o primeiro e terceiro ambientes. Quando ouvimos as gravações, finalmente compreendemos “o todo” terceiro movimento. Algumas “imagens” estavam “escondidas”.

Isso leva a observar a dupla importância das abordagens, direta e mediada, na perspectiva fenomenológica. Primeiro, porque mostra que diversas interpretações são possíveis, uma não excluindo a outra, mas que muitas chegam à essência das “coisas mesmas”, que é o objetivo da fenomenologia. Segundo, porque mostra como o ser humano “dá conta” do mundo através da percepção, escolhendo ou se permitindo ver essa ou aquela face de um fenômeno.

Com a comparação da análise direta com a mediada, pode-se concluir que muitos aspectos pesquisados por nós estão contidos na interpretação dos músicos e que, em vários trechos, os músicos, explicitando o fenômeno musical, tocam de modo diferente do escrito na partitura, conduzindo a percepção do ouvinte a perceber a música como ela “quer” se mostrar.

As palavras “quer se mostrar”, necessitam de uma breve explicação. Quando o ouvinte escuta uma música, ele a escuta através da percepção de intérprete(s), que o “induz” a perceber aquela música de um certo modo. O todo fenômeno musical está sempre presente só que o intérprete escolhe enfatizar uma ou outra “imagem”. Como nos diz Piana, “a música é um reservatório de imagens não explodidas” (PIANA, 2001, p. 326) e quando o ouvinte escuta uma música, algumas dessas imagens se mostram para ele através da percepção de outro (o intérprete).

4. CONCLUSÃO

Com a abordagem fenomenológica, o fenômeno musical é entendido através da percepção do ouvinte. Os elementos que constituem o fenômeno musical tornam-se relativos à percepção do ouvinte e a música torna-se mais viva.

Em nenhum dos movimentos desta peça, o elemento **tempo** é estático. No primeiro movimento, experimenta-se uma aceleração em que o tempo “torna-se mais rápido” e depois “volta ao normal” quando chega o clímax. No segundo movimento, tem-se a impressão de que o tempo não passa, que todo o movimento cabe num único fôlego. Já no terceiro movimento, no *ambiente* 3, experimenta-se uma sensação de ansiedade que faz o tempo “passar mais rápido”. O elemento **espaço**, assim como o **tempo**, não é um elemento estático e o ouvinte pode “caminhar” pelos diversos espaços criados pela música. No terceiro movimento, por exemplo, o ouvinte é conduzido por diversos espaços musicais.

Na análise aqui exposta, pode-se observar que o fenômeno musical vai muito além dos símbolos da partitura, sendo um reducionismo acreditar que o ouvinte não participa da música. Com a abordagem fenomenológica, cada signo contido na música passa a ser percebido como único

e a música torna-se mais viva para quem a experiência. Piana ilustra bem este fato quando discute, no capítulo sobre o “símbolo”, o sentido na música.

Consideremos, por exemplo, a diferença entre o *fraco* e o *forte*. Esta distinção na realidade é encontrada todos os dias e interfere de várias maneiras nas nossas práticas cotidianas: todos os dias, nestas práticas, é entendida como sinal e diretamente interpretada como tal. Mas, quando por fim é descoberta como uma determinação dos sons, e ao mesmo tempo, como uma possibilidade que se oferece ao nosso agir, então ela começa a se enriquecer de referências que, por outro lado, devem ser entendidas como desvios, fusões e transições. O *fraco* pode receber o sentido de distante, lembrando o âmbito da espacialidade e, nesta distância espacial pode transparecer a dimensão temporal do passado, assim como na maior intensidade do som, a urgência, a iminência, o estar-por-vir; e tudo isso pode assumir um colorido emotivo, e não propriamente, um colorido emotivo *qualquer*, mas *aquela colorido* que cabe justamente àquelas diferenças: de intimidade, mistério, solidão e nostalgia. (PIANA, 2001, p. 322)

Como exemplo pode-se citar o primeiro movimento, em que a peça vai além das regras da partitura e mostra que “quer” ser percebida a cada dois compassos (vide Ex. 2), e que é a partir da percepção do ouvinte que a música se dá. As codas, que deixam de ser entendidas apenas como simples finais e passam a exercer a função de terminar ou deixar em suspenso determinado movimento.

A *reza-de-defunto* (2º mov), que deixa de ser apenas um componente folclórico inserido na fase nacionalista do compositor e passa a ter subsídios para enfatizar, na interpretação, os sinais contidos na partitura e deixar que a música se mostre como ela é: um movimento “sofrido”, da primeira à última nota. E o terceiro movimento, onde, em ambas gravações, os músicos percebem este movimento composto por três “ambientes” distintos.

A comparação das gravações com a análise fenomenológica da obra revelou que diversos aspectos apontados por nós na análise estavam contidos na interpretação dos músicos. Esta análise não é a única possível e isto pode ser verificado nas gravações. Por exemplo, no terceiro movimento, em que os músicos evidenciam de forma distinta o espaço musical, utilizando recursos da técnica dos instrumentos para tal (os músicos tocam mais *saltado* o primeiro ambiente e *legato* o segundo).

Outro fato que deve ser ressaltado é que, para a abordagem fenomenológica, não existe apenas um caminho para se chegar à compreensão do fenômeno musical e, sim, muitos caminhos válidos. Quando realizamos a análise, alguns aspectos passaram despercebidos e só se mostraram quando ouvimos as gravações, evidenciando que a música traz dentro de si diversos elementos e é necessário se colocar à disposição para vê-los. Como nos diz Guimarães Rosa em seu conto *O espelho*, “se [o ouvinte] nunca atentou nisso, é porque vivemos, de modo incorrigível, distraídos das coisas mais importantes” (ROSA, 2001, p. 121).

Através da abordagem fenomenológica, abre-se a possibilidade de pensar o fenômeno musical como um todo, revendo teorias existentes nas diversas áreas de pesquisa, já que a fenomenologia rompe com a idade moderna – que é abstrata, excludente, linear, uniforme, coerente, sem ambigüidades – e propõe chegar à essência das “coisas mesmas”.

Exemplificamos neste artigo uma das possibilidades que a fenomenologia nos traz, que é aplicar seus conceitos associados à análise musical para se compreender o fenômeno musical baseado na percepção do ouvinte.

Aqui, empregamos a fenomenologia na perspectiva analítica. A fenomenologia pode associar-se, entre outras áreas de pesquisa, por exemplo, à etnomusicologia – em que não existe “a música” e sim “músicas” – à educação musical, já que, ambas partem da essência da experiência musical: a relação entre o indivíduo e a música. Ou, ainda, à acústica musical onde se pesquisa, dentre outras coisas, como o som é captado pelo ser humano e que pode ser associado às sensações que esse experimenta ao ouvir tais sons.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Ana Claudia. “*Prelúdios Tropicais*” de Guerra-Peixe: análise dos Prelúdios 1, 4, 6 e 9 com enfoque na utilização do material folclórico. 46 f., Dissertação (Especialização em Musicologia Histórica Brasileira) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1993.
- CLIFTON, Thomas. *Music as Heard: a study in applied phenomenology*. New Haven: Yale University Press, 1983. 316 p.
- DWORECKI, Perez (Interp.). *REVIVAL*, brazilian music for viola and piano - Villa-Lobos, Radamés, Guerra Peixe, Guarnieri. Fritz Jank, Souza Lima, Tinetti, Brito ao piano. São Paulo: Paulus, 1998. 1 CD, digital.
- GUERRA PEIXE, César. Rezas-de-Defunto. *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro, ano III, n. 22, p. 235-268, set./dez. 1968.
- HEIDEGGER, Martin. o método de investigação fenomenológico. In: *Ser e Tempo*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 12 ed. Petrópolis: Vozes, 2002. vol. I, p. 56-71. Título original: Sein und Zeit. MAGNANI, Sergio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989. 406 p.
- PIANA, Giovanni. *Filosofia da Música*. Tradução de Antonio Angonese. Baurur: Editora da Universidade Sagrado Coração, 2001. 336 p. Título original: Filosofia della Música.
- REIS, Carlos Aleixo dos; SCHREIBER, Cenira (Interp.). Gravação realizada no dia 11/11/2002 no Auditório da Assembléia Legislativa de Minas Gerais - Projeto Segunda Musical. Belo Horizonte, 2002. 1 CD.
- ROSA, João Guimarães. O espelho. In: *Primeiras Histórias*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2001, 236 p.

LEITURA RECOMENDADA

- FRANCALANCI, Carla. Introdução a uma compreensão do tempo a partir de Heidegger. *Ítaca*. Rio de Janeiro, V. 1, n. 1, p. 28-33, 1995.
- HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977. 73 p. Título original: Der Ursprung des Kunstwerkes.

Pierre Bredel é bacharel em viola pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atualmente é integrante da Orquestra Sinfônica Nacional. Além das atividades de pesquisador, tendo participado de congressos e publicado diversos trabalhos, tem realizado diversos recitais acompanhado por pianistas ou como integrante das mais diversas formações de câmara.

O violinista **André Cavazotti**, natural de Londrina, Paraná, é Professor de Violino, Música de Câmara, Análise Musical e Pesquisa em Música na Escola de Música da UFMG. Doutor em Música pela Boston University (1998), sua tese de doutorado consiste em um estudo estilístico sobre as Sonatas para violino e piano de M. Camargo Guarnieri. Mestre em Música pela UFRGS (1993), estudou violino com o Prof. Marcelo Guerchfeld e, sob a orientação do Dr. Celso Loureiro Chaves, defendeu sua dissertação de mestrado, que é uma investigação sobre a utilização de processos seriais nas canções do LP Clara Crocodilo de Arrigo Barnabé. Suas atividades como violinista o levaram a realizar recitais e concertos em diversas localidades, tais como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre e, nos EUA, em Champaign (Illinois) e Boston (MA).

Transcrita para
violino ou violoncelo

Para Perez Dvoracki - G.B. 1869

TRÊS PEÇAS

Para viola e piano

- I -

Allegretto moderato - circa $\text{♩} = 80$

Guerra Peixe

Viola

Piano

Allegretto moderato - circa $\text{♩} = 80$

un poco ritmato

mf

F

mf

First system of musical notation. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a dynamic marking of *mf*, a middle staff with a treble clef and a dynamic marking of *crasso*, and a bottom staff with a bass clef. The music features a complex melodic line in the top staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staves.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a dynamic marking of *mf*, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns as the first system.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a dynamic marking of *mf*, a middle staff with a treble clef and a dynamic marking of *mf*, and a bottom staff with a bass clef. The music concludes with a final melodic phrase in the top staff and a sustained bass line in the bottom staff.

First system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The middle and bottom staves are in bass clef. The music features a melodic line in the upper voice and a more rhythmic accompaniment in the lower voices.

Second system of musical notation, also consisting of three staves. It continues the piece with similar notation. A *rit.* (ritardando) marking is present in the middle staff. The dynamics range from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*).

II-

Andantino - circa $\text{♩} = 48$

Third system of musical notation, consisting of three staves. The tempo is marked as Andantino with a tempo of approximately 48 quarter notes per minute. The music includes dynamic markings such as *mf* and *cresc.* (crescendo). The notation includes various musical symbols like slurs, ties, and articulation marks.

A single musical staff containing a sequence of notes and rests. The notes are mostly eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *mf* is present at the beginning.

A system of two staves, treble and bass. The treble staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The bass staff contains a bass line with chords and a slur over the first two measures. A dynamic marking of *mf* is present at the beginning.

A single musical staff containing a sequence of notes and rests. The notes are mostly eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *f* is present at the beginning.

A system of two staves, treble and bass. The treble staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The bass staff contains a bass line with chords and a slur over the first two measures.

A single musical staff containing a sequence of notes and rests. The notes are mostly eighth and sixteenth notes. Dynamic markings of *Dim.*, *mf*, and *Dim.* are present.

A system of two staves, treble and bass. The treble staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The bass staff contains a bass line with chords and a slur over the first two measures. Dynamic markings of *mf* and *Dim.* are present.

Musical score for three staves. The top staff (violin) features a melodic line with a slur and a fermata. The middle staff (piano) has a complex accompaniment with many beamed notes and a dynamic marking of *p*. The bottom staff (cello/contrabass) provides a bass line with notes and rests, including a dynamic marking of *mf*.

-III-

Allarghetto - circa ♩ = 84

Musical score for three staves in 4/4 time, marked *Allarghetto*. The top staff (violin) has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The middle staff (piano) is mostly empty with some notes. The bottom staff (cello/contrabass) has a simple accompaniment with notes and rests.

Musical score for three staves. The top staff (violin) has a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The middle staff (piano) has a complex accompaniment with many beamed notes and a dynamic marking of *mf*. The bottom staff (cello/contrabass) provides a bass line with notes and rests, including a dynamic marking of *f*.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of three staves. The top staff of each system is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first system shows a melodic line in the top staff, a harmonic accompaniment in the middle staff, and a rhythmic accompaniment in the bottom staff. The second system continues this pattern, with a prominent slur over the middle staff in the second measure. The third system includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in the middle staff. The page number 6 is located in the top right corner.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff features a melodic line with several notes beamed together and a long horizontal line above it. The middle staff contains a series of chords and some melodic fragments. The bottom staff is a dense, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff has a melodic line with a series of notes beamed together. The middle staff contains chords and some melodic fragments. The bottom staff is a dense, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff has a melodic line with a series of notes beamed together and a long horizontal line above it. The middle staff contains chords and some melodic fragments. The bottom staff is a dense, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.

Moderato - circ. ♩ = 60

8

p un poco rubato
Moderato - circ. ♩ = 60
p col canto

The first system of the musical score consists of three measures. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features a melodic line with slurs and accents. The middle staff is in treble clef and contains a vocal line with the instruction "col canto". The bottom staff is in bass clef and provides the harmonic accompaniment. The tempo is marked "Moderato - circ. ♩ = 60".

mf un poco rubato

The second system of the musical score consists of three measures. The top staff continues the melodic line. The middle staff has a vocal line with the instruction "un poco rubato" and a dynamic marking of *mf*. The bottom staff continues the accompaniment. The tempo remains "Moderato - circ. ♩ = 60".

mf

The third system of the musical score consists of three measures. The top staff continues the melodic line. The middle staff has a vocal line with a dynamic marking of *mf*. The bottom staff continues the accompaniment. The tempo remains "Moderato - circ. ♩ = 60".

First system of musical notation, featuring three staves. The top staff contains a melodic line with a dynamic marking of *mc*. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with various rhythmic patterns and phrasing.

Second system of musical notation, featuring three staves. The top staff continues the melodic line with a dynamic marking of *p*. The middle and bottom staves continue the harmonic accompaniment.

Third system of musical notation, featuring three staves. The top staff has a dynamic marking of *pp* and includes the instruction *Tempo I. c. = 84*. The middle and bottom staves continue the harmonic accompaniment.

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth notes. The middle and bottom staves provide harmonic support with chords and bass lines. A dynamic marking of *p* is present in the middle staff.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff continues the melodic line with a *mf* dynamic marking. The middle staff has a *mp* dynamic marking. The bottom staff continues the harmonic support. A *cresc.* marking is visible in the middle staff.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff features a melodic line with a *f* dynamic marking. The middle staff has a *f* dynamic marking. The bottom staff continues the harmonic support. A *vii:* marking is visible in the middle staff.

A tempo, ma poco meno - circa ♩ = 76

SHOFG CO

A tempo, ma poco meno - circa ♩ = 76

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a melodic line in the upper staff and a complex accompaniment in the lower staves. A flat (b) is visible in the upper staff.

Second system of musical notation, similar in structure to the first. It includes a single treble clef staff and a grand staff. A "cresc." (crescendo) marking is present in the middle of the system. The notation is dense with many notes and rests.

Tempo I - c. $\text{♩} = 84$

Third system of musical notation, labeled "corde vocale" on the left. It features a single staff with a treble clef. The notation is highly rhythmic and includes dynamic markings such as "ff" (fortissimo) and "Dim" (diminuendo).

Fourth system of musical notation, consisting of a grand staff (treble and bass clefs). It contains dense chordal and melodic material. Dynamic markings "ff" and "Dim" are also present.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a *Dim.* (diminuendo) hairpin. The middle staff is in treble clef and contains a chordal accompaniment with a *Dim.* hairpin. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a *Dim.* hairpin.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef and features a long, sweeping melodic line with a dynamic marking of *p* at the beginning and *pp* at the end. The middle staff is in treble clef and contains a chordal accompaniment with a dynamic marking of *p* and a *pp* marking. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a dynamic marking of *p* and a *pp* marking. The word "SPAZZATO" is written in a box in the middle of the system.

A Rhythmic realization for Raimbaut de Vaqueiras' *Kalenda Maya*

Liduíno Pitombeira (Louisiana State University)

<ldeolil@lsu.edu>

<pitombeira@yahoo.com>

<http://www.pitombeira.com>

Abstract: The musical production of the troubadours is transmitted to us through about forty manuscripts of which only four contain musical notation. Rhythmic information is not sufficiently provided because those manuscripts are all written in non-mensural notation. This paper proposes an alternative for the rhythmic interpretation of Raimbaut de Vaqueiras' estampida *Kalenda Maya* in light of the theories of rhythm for the music of the troubadours. In order to understand some of the criteria used to edit this kind of music, a brief survey of the rhythmic theories for the troubadours' repertoire, including some renditions of *Kalenda Maya* derived from those theories, is provided. **Keywords:** *Kalenda Maya*, troubadours, medieval rhythm, modal, isosyllabic, declamatory.

Uma realização rítmica de *Kalenda Maya* de Raimbaut de Vaqueiras

Resumo: A produção musical dos trovadores nos é transmitida através de aproximadamente quarenta manuscritos, dos quais somente quatro contêm notação musical. Informações relativas ao aspecto rítmico não estão disponíveis em virtude desses manuscritos serem escritos em notação não-mensurada. Este artigo propõe uma alternativa para a interpretação rítmica da estampida *Kalenda Maya* de Raimbaut de Vaqueiras com base nas teorias rítmicas aplicadas à música dos trovadores. Com o objetivo de melhor assimilar alguns dos critérios utilizados na edição deste tipo de música, adicionou-se um breve exame dessas teorias rítmicas, incluindo algumas realizações de *Kalenda Maya* derivadas das mesmas.

Palavras-chave: *Kalenda Maya*, trovadores, ritmo medieval, modal, isosilábica, declamatória.

The musical production of the troubadours is transmitted to us through about forty manuscripts of which only four contain musical notation. Those manuscripts, as pointed out by VAN DER WERF (1984, p.10-11), are all written in non-mensural notation and therefore do not provide enough information regarding rhythm. The purpose of this paper is to discuss and suggest an alternative for the rhythmic interpretation of Raimbaut de Vaqueiras' *estampida "Kalenda Maya"* in light of the theories of rhythm for the music of the troubadours.

The composer of "*Kalenda Maya*" was born in Vaqueiras (Provence) probably around 1150. He was a troubadour and companion-at-arms of Boniface I. According to Robert FALCK (2005), only seven of the 35 poems ascribed to him survived with music. The *estampida "Kalenda Maya"* is his best-known work. Raimbaut probably died in 1207, although some scholars believe that he died only in 1243.

The text of "*Kalenda Maya*" is found in several manuscripts, but only one preserves the melody.¹ According to MCPEEK (1973, p.142), there are six extant *estampidas* in the troubadour's repertoire,

but “*Kalenda Maya*” is the only one with music and text preserved. The fact that the *estampida* is, according to AUBREY (1996, p.x), a genre associated with dance might lead one to imagine that a regular rhythmic edition—using modern notation—would be the only possible solution to decode the piece and make it available for performance. In fact, almost all the recordings of this piece I have listened to since my first contact with early music (in 1984) present a regular rhythmic rendition or at least a hybrid rendition, in which a free interpretation is concomitantly applied (this is the case of the rendition recorded in 1997 by the *Syntagma* ensemble—a group in Northeast Brazil—of which I was a member at the time). However, in 1984, Hendrik van der Werf, who does not see any evidence that the *estampida* was a dancing song (VAN DER WERF, 1988, p.55), edited this piece using stemless notes, i.e., with no clear indication of rhythm (VANDER WERF, 1984, p.292-293). In order to understand some of the criteria used to edit this kind of music, I will provide in the following paragraphs a brief survey of the rhythmic theories for the troubadours’ repertoire including some renditions of “*Kalenda Maya*” derived from those theories.

There are several theories that study the musical rhythm of the troubadours (and of their French northern counterpart, the *trouvères*) but they all can be structured in three main groups: modal, isosyllabic, and declamatory. Text is of central importance for all those theories in view of the fact that its relationship with music, in terms of prosody for example, is sometimes the only possible key to decipher the rhythmic structure of the piece as a whole. A description of the most important branches of each theory is given below.

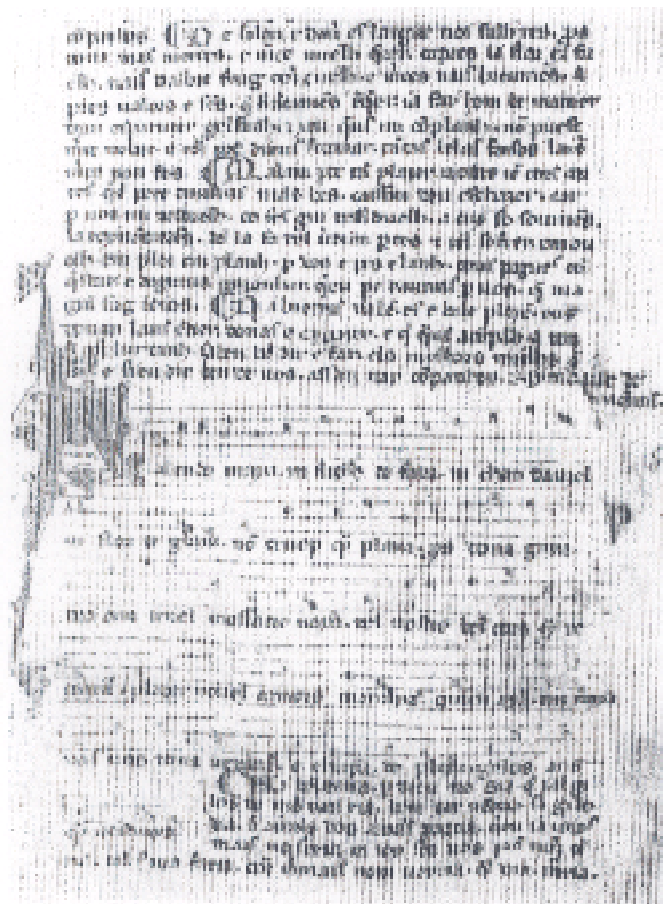
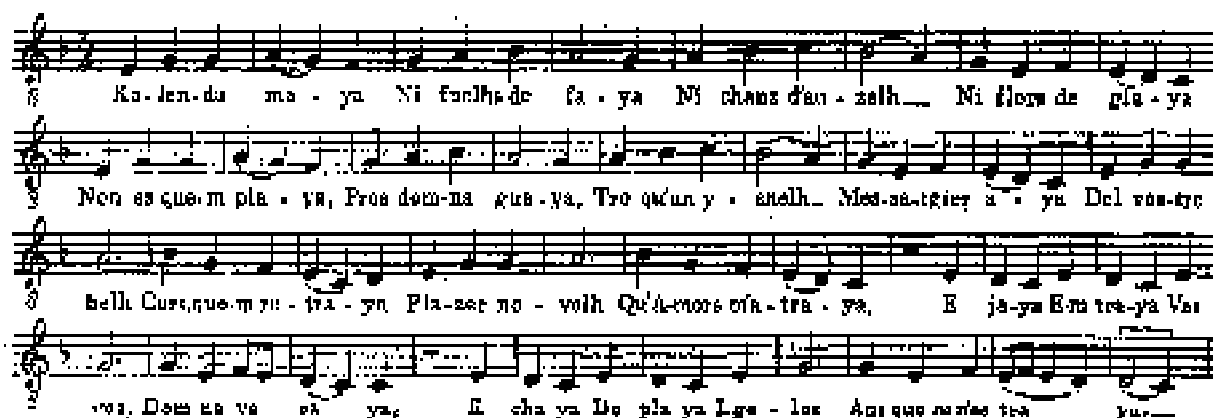


Fig.1 – A facsimile from Manuscript R showing “*Kalenda Maya*.”(Manuscript Paris, *Bibliothèque nationale*, f. fro 22543)

Chronologically the modal theory was the first one to be proposed. Both Pierre Aubry, in 1907, and Jean-Baptiste Beck, in 1908, claim to be the authors of this theory. They assert that the music of the trouvères used rhythmic modes based on observations of certain manuscripts, especially one containing Adam de la Halle's works, in which monophonic settings are written in non-mensural notation and polyphonic settings are written in mensural notation.² They deduce that if this repertoire can be expressed in both monophonic and polyphonic formats (in which a regular rhythmic interpretation would be mandatory for synchronization since it involves more than one part) then the melodies, when isolated from the polyphonic context, would keep the regular rhythmic shape even if notated with non-mensural signs. Those observations on the northern repertoire are also applied to the southern (troubadours') repertoire. One important edition of "*Kalenda Maya*" based on this theory was prepared by GENNRICHER (1960, p.16), which is shown in Example 1. TISCHLER (1989, p. 227), who strongly advocates a metric-rhythmic interpretation of this repertoire, even though it does not follow inflexibly the rhythmic modes, considers that the meter of medieval poetry was based on stress rather than on the length of syllables. Another point to be considered is that in this edition the same rhythmic shape is applied for all strophes.



Ex.1 – Gennrich's edition of "*Kalenda Maya*" (Gennrich, Friedrich. *Troubadours, Trouveres, Minne- and Meistersinger*. Koln: Arno Volk Verlag, 1960)

I will now present my own metrical-rhythmic rendition of "*Kalenda Maya*" based on certain rules proposed by the modal theorists and then compare it with Gennrich's rendition. BECK (1979, p.27) presents five general transcriptional rules for this repertoire, as follows: 1) tonic accents in words are associated with accent in music, 2) duration is increased if an accented syllable coincides with an unaccented beat and vice versa, 3) rhyme is always going to be placed on an accented beat, 4) rhythm defined for the first measure is regularly applied to an entire phrase or even for the whole song, and 5) only one syllable relates to each element in a mode.

Regarding "*Kalenda Maya*," all those above rules can be applied to generate a metric rendition with the exception of rule no.2, because the musical notation does not give any information about accented and unaccented beats. Therefore, I am also going to consider two other observations made by AUBREY (2000, p.130) on the songs with measured notation: 1) oxytone

² John Stevens defines rhythmic mode as "a recurrent metrical pattern of long and short notes." He says, "the standard system of six rhythmic modes was devised by the theorists of the thirteenth century for the notation and analysis of polyphony. The application of modal rhythm to monophony is a twentieth-century invention." (STEVENS, 1986, p.508)

rhyme syllables are long, usually preceded by a short note, 2) paroxytone rhymes are always given the rhythm long-long. If the text has the rhythm and if this rhythm depends on the syllabic stress, then the first step in the edition consists of determining the stressed syllable for each word of the first strophe (and the results would apply for the remaining strophes). This task would be easy if we knew how the stress was accomplished in Old Occitan. According to Dr. Akehurst³, the stressed syllable of a word can be expressed in terms of length, loudness, or intonation curve but there is no evidence about the way it was used in Old Occitan (AKEHURST, 2001). My choice is to use length to establish stress because this is the only way to cause direct implication on rhythm.⁴ Two other specialists in this field corroborate my own stress choice.⁵ I present below the first strophe of the poem with syllabic division and stress defined by Dr. Stephane Goyette. When necessary, the stress is indicated with an acute accent (´) over the syllable. Numbers within brackets indicate the quantity of syllables for each line.

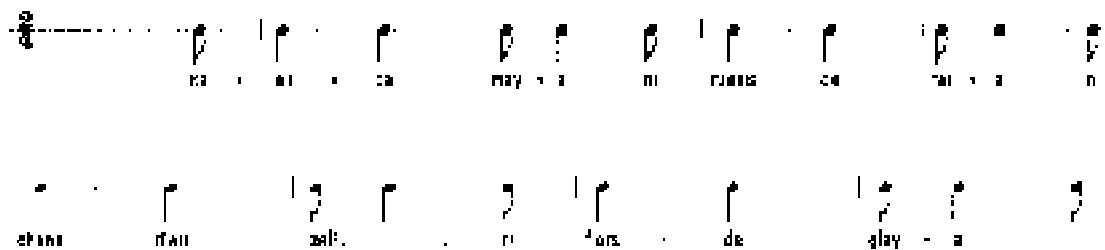
Ka-lén-da máy-a	[5]
Ni fueills de fáí-a	[5]
Ni chans d'au-zéll	[4]
Ni flors de glái-a.	[5]
Non es qe.m plái-a	[5]
Pros dó-na gái-a	[5]
Tro q'un is-néll	[4]
mes-sa -giér áí-a	[5]
De vós-tre bell cors, qi•m re-trái-a	[9]
Pla-zér no-véll q' a-mórs m' a-trái-a	[9]
E jáí-a	[3]
E•m tráí-a	[3]
Vas vos dón-na ve-rái-a,	[7]
E cháí-a	[3]
De plái-a	[3]
•L ge-lós, anz qe•m n'es-trái-a.	[8]

The second step in the editing process consists of notating the natural rhythm of the poem based on some of the rules mentioned above. Example 2 shows the result obtained for the first four lines with the application of two basic rules: 1) tonic accents in words are associated with accent in music and 2) paroxytone rhymes are always given the rhythm long-long (even the oxytone rhymes in the poem, such as “zél//” in the third line, have their value expanded by the two-note ligature and become pseudo-paroxytone – see Fig.1; this fact equalizes the number of syllables, i.e., the third line that has four syllables is artificially adjusted to five syllables).

3 Frank Akehurst is Professor of French and Italian languages at the University of Minnesota, Twin Cities, and one of the editors of “A Handbook of Troubadours” published by the University of California Press in 1995.

4 Loudness would affect dynamics and intonation would affect pitch.

5 Dr. Gregory Stone, professor of French, Italian, and Comparative Literature at Louisiana State University and Dr. Stephane Goyette, visiting assistant professor at Louisiana State University and specialist in Historical, Romance, and Creole Linguistics.



Ex.2 – Tentative metrical-rhythmic rendition of “*Kalenda Maya*”

My edition disagrees with two aesthetic principles of the modalists expressed in Beck’s book, but not in the rules (BECK, 1979, p.28-29). First, they considered that this entire repertoire was expressed in ternary subdivision because until the beginning of the 14th century that was the only way the musicians knew how to express music. If we do this modification by shortening the figure of the second beat it results in mode 1 (long-short) embellished with *fractio* mode in some places. Second, an anacrusis can always be more elegantly accommodated in the following measure. Even with these two alterations, my edition would still be different from Gennrich’s because he gives ornamental figures (for example, a descendent *plica*—fourth figure in the manuscript shown in Fig.1, and a *ligature*—fourteenth figure) the same status of regular notes and this provokes desynchronization between accented syllables and accented beats. Therefore, the natural stressed syllable will never coincide with the accented beat, thus contradicting the very first rule of the modal theory (see 5th paragraph above). A third step in the editing process would consist of matching the suggested rhythm with the pitches in the manuscript. However, this step is beyond the scope of this paper, which is to analyze only the rhythmic aspect of the piece.

The exercise of trying to edit the rhythm of “*Kalenda Maya*” using the modal theory proves to be a confusing task because of the lack of objectivity of the rules, but this is, at the same time, good since it is more open to different interpretations. To conclude my observations on this theory, Example 3 shows another rhythmic rendition of “*Kalenda Maya*” by MCGEE (1989, p.49-50), who considers that the rhythm should be derived from the melody itself. This is yet more subjective than deriving the rhythm from the text. Let us now examine the second rhythmic theory.

The second theory—isosyllabic—was mainly proposed by the Italians Sesini, Paganuzzi, and Monterosso in 1942, 1955, and 1956, respectively, and later adopted and refined by John Stevens. According to STEVENS (1986, p.414, n.2), Ugo Sesini noticed that syllables in Romance languages had approximately the same duration and that in the notation of troubadour’s songs each syllable was associated with one *neume* (like in late medieval plainchant). Then, he proposed that all syllables should be interpreted with equal duration. Stevens also mentions (in the same passage) that for Sesini—and for Monterosso—the poetry had all the rhythmic information necessary to interpret the piece, and that Paganuzzi proposed a kind of performance with free rhythmic values similar to the Solesmes interpretation of Gregorian chant.

Stevens’ model establishes that, since medieval poetry is governed by syllable count and rhyme (and not by syllabic stress as proposed by the modalists) and medieval monophonic melodies are mostly notated having one neume to each syllable, then monophonic music should be interpreted in an isosyllabic manner, i.e., the syllables should have approximately equal temporal distribution. Stevens uses the same notation as declamatory theorists, as one can see later in this paper, i.e.,

stemless notation, but I could not find any rendition of “*Kalenda Maya*” based on his method. Also Sesini did not make any edition of “*Kalenda Maya*.”⁶ However, McPeeK’s rendition, reproduced in Example 4, seems mostly to follow the isosyllabic principles (MCPEEK, 1973, p.147).

Kalenda Maya

Balletto da de Yagueras

1. Ka- len- da ma- ja, ra fran- de da de in el
 2. Ma- bel- lo- re- ni, a, pe- den- non- ni a oc-
 3. Con- re- par- ra- da, ra- re- sen- di- da- dog-
 4. Ten- re- sen- di- ra, par- que- par- ni- ni-
 5. Ten- gent- co- men- ta, par- la- ta- cor- sa- in-
 6. To- di- gra- an- da, que- lux- o- cor- da- in- ve-

1. chere- che- vol- ni- non- de- ga- in- non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 2. ja- l- ga- tu- de- non- de- ni- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 3. ra- de- non- non- ni- a- ga- de- De- dote- ni- che- da- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 4. tu- va- non- de- non- de- ni- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 5. tu- a- non- de- non- de- ni- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 6. non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-

1. re- che- l- non- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 2. re- che- l- non- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 3. re- che- l- non- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 4. re- che- l- non- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 5. re- che- l- non- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 6. re- che- l- non- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-

1. ga- in- non- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 2. ga- in- non- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 3. ga- in- non- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 4. ga- in- non- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 5. ga- in- non- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 6. ga- in- non- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-

1. va- de- ni- re- ni- e- che- la- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 2. ja- ma- re- ni- re- ni- e- che- la- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 3. re- ni- re- ni- e- che- la- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 4. re- ni- re- ni- e- che- la- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 5. re- ni- re- ni- e- che- la- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 6. re- ni- re- ni- e- che- la- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-

1. re- ni- re- ni- e- che- la- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 2. re- ni- re- ni- e- che- la- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 3. re- ni- re- ni- e- che- la- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 4. re- ni- re- ni- e- che- la- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 5. re- ni- re- ni- e- che- la- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 6. re- ni- re- ni- e- che- la- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-

1. re- ni- re- ni- e- che- la- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 2. re- ni- re- ni- e- che- la- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 3. re- ni- re- ni- e- che- la- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 4. re- ni- re- ni- e- che- la- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 5. re- ni- re- ni- e- che- la- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 6. re- ni- re- ni- e- che- la- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-

1. re- ni- re- ni- e- che- la- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 2. re- ni- re- ni- e- che- la- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 3. re- ni- re- ni- e- che- la- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 4. re- ni- re- ni- e- che- la- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 5. re- ni- re- ni- e- che- la- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-
 6. re- ni- re- ni- e- che- la- de- ga- in- non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, non- se- que- pla- la, pros- che- in- ga- in-

Ex.3 – McGee’s edition of “*Kalenda Maya*” (McGee, Timothy J. *Medieval Instrumental Dances*. Bloomington: Indiana University Press, 1989)

⁶ He studied manuscript *Milan, Biblioteca Ambrosiana, R 71 supp.*, also known as G, which does not contain the melody of “*Kalenda Maya*.”

1. Ka-len-da mai-a ni fueile de tel-a ni, chans d'ou-zel ni liers de glei-a
non es qe-m'plai-a pros da-na gai-a tro d'un is-ant mas-a-gier ai-a

del vos-tre bel cors, q'm ne - trait - a
pla-zer no - vel q'a - more m'a - trait - a

e jal-a em trait-a vos vos, da-nce ve - rai - a
e chal-a de plai-a li ge-las, pas q'ent mas-trai - - - a.

Ex.4 – McPeck’s edition of “Kalenda Maya” (McPeck, Gwynn. “Kalenda Maya: a Study in Form.” In *Medieval Studies in Honor of Robert White Linker*, ed. Brian Dutton, J. Woodrow Hassel, Jr. and John Keller, 141-154. Valencia (Spain): Editorial Castalia, 1973.

The declamatory theory was proposed by Hendrik van der Werf in 1967 and adopted by Christopher Page in 1986. Van der Werf believes that free rhythm was used to perform the chansons of the troubadours and trouvères and he employs the term *declamatory rhythm* to signify that the performer basically used to “declaim the poem without the music” in order to identify its rhythmic shape (VAN DER WERF, 1972, p.44). The sound produced in the recitation was then coordinated with the syntax and structure of the text in order to reveal the natural rhythm of the poem, which for van der Werf is neither in the melody nor in the text in isolation.

Moreover, the manuscript of the works of Adam de la Halle—the same one used as reference by the modalists to justify their hypothesis (see 4th paragraph)—is also used by van der Werf to show that the scribe used both mensural (for polyphonic genres) and non-mensural (for the majority of the monophonic songs) notations merely because many melodies were really unmeasurable and not because a mensural way of performance should be deduced for the entire repertory. However van der Werf says that precisely measured songs can be found in the manuscripts. Example 5 shows an excerpt from van der Werf’s edition of “Kalenda Maya” based on his declamatory theory.⁷ As one can perceive, the music score does not provide any rhythmic information.

⁷ Another declamatory rendition is found in Samuel Rosenberg, Margaret Switten, and Gerard Le Vot, eds., *Songs of the Troubadours and Trouveres: an Anthology of Poems and Melodies*, (New York: Garland Publishing, 1998), 157.

ni chan d'au - sei ni f'ou du q'ia - ya
ni chan d'au - sei ni f'ou du q'ia - ya

Ex.5 – Van der Werf's edition of *Kalenda Maya* (Van Der Werf, Hendrik. *The Extant Troubadour Melodies: Transcriptions and Essays for Performers and Scholars*. With Texts Edited by Gerald A. Bond. Rochester, NY: by the author, 1984

I am not going to make renditions of *Kalenda Maya* based on isosyllabic or declamatory theories because they would look practically the same as the ones shown here, since they basically consist of reproducing literally the manuscript without introducing any rhythmic bias. In those two theories, the true work of rhythmic interpretation is left to the performer.

I have examined several possibilities for understanding the rhythm of *Kalenda Maya*. Although all the theories regarding the rhythmic interpretation of this repertory present reasonable solutions, no one seems to have the complete truth since there are still many unanswered questions with respect to text, music, and the relationship between both. As a performer, I would choose a hybrid rendition by applying equally mensural (quasi-modal) and declamatory interpretations, in order to express both lyrical and rhythmical (dance-like) aspects of the piece.

ka - lan da may a Ni lucilly de la - a Ni cuans dau - sei Ni her de
q'ia - a Nou de q'ou plat - a pres de - ra q'ou in Tro q'ou de - bell nos -
sa - gier ni n Da wa tre bud souz q'ou de - tral - a Pe - zot me -
vall q'ou mors ada - tra - a lai - a Dur noi - a vas wa don na wa -
rai - a, P' d'oi - a De plat - a Lau - a wa q'ou nos - tra - a ni n'

Ex.6 – Suggested rhythmic rendition of *Kalenda Maya*

For the declamatory portion I would use Van der Werf's rendition (Ex.5). For the mensural interpretation I would use ternary subdivision—for the same reason pointed out above by Beck (see 8th paragraph)—and synchronize the accented beats with accented syllables (an anacrusis would be necessary at the beginning). Example 6 shows this suggested mensural rendition for the first sixteen lines.⁸ Perhaps the present rendition is not the way that *Kalenda Maya* was performed during Vaqueiras' time, but it is presented here as one possible and informed solution.

Bibliographic References

- AKEHURST, Frank. *Kalenda Maya*. E-mail from Frank Akehurst <akehu001@umn.edu> to Liduino J.P. De Oliveira <pitombeira@yahoo.com> in 30, November 2001.
- AUBREY, Elizabeth. *The Music of the Troubadours*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1996.
- _____. *Occitan Monophony. 1* In *A Performers Guide to Medieval Music*, ed. Ross W. Duffin, 122-133. Indianapolis: Indiana University Press, 2000.
- BECK, Jean-Baptist, Rhythm in the Music of the Troubadours. In *The Music of the Troubadours*, edited by Peter Whigham, Provençal Series, V II, 25-33. Santa Barbara: Ross-Erikson, 1979.
- FALCK, ROBERT: 'Raimbaut de Vaqueiras', *Grove Music Online* (Accessed 29 September 2005), <<http://80-www.grovemusic.com.libezp.lib.lsu.edu/shared/views/article.html?section=music.50117>>
- FALVY, Zoltan. *Mediterranean Culture and Troubadour Music*. Budapest: Akademiaia Kiado, 1986.
- GENNRICH, Friedrich. *Troubadours, Trouveres, Minne- and Meistersinger*. Koln: Arno Yolk Verlag, 1960.
- LINSKILL, Joseph, ed. *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*. The Netherlands: Mouton & Co - The Hague, 1964.
- MCGEE, Timothy J. *Medieval Instrumental Dances*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- McPEEK, Gwynn. *Kalenda Maya: a Study in Form*. *Medieval Studies in Honor of Robert White Linker*. Ed. Brian Dutton, J. Woodrow Hassel, Jr. and John Keller, p.141-154. Valencia (Spain): Editorial Castalia, 1973.
- PARKER, Ian. The Performance of Troubadour and Trouvere Songs: Some Facts and Conjectures. *Early Music* Vol. 5 No.2 (April 1977): 184-207.
- ROSENBERG, Samuel, Margaret Switten, and Gerard Le Vot, eds. *Songs of the Troubadours and Trouveres: an Anthology of Poems and Melodies*. New York: Garland Publishing, 1998.
- STEVENS, John. *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance, and Drama, 1050-1350*. New York: Cambridge University Press, 1986.
- TISCHLER, Hans. The Performance of Medieval Songs. *Revue Belge de Musicologie*. Vol 43 (1989): 225-242.
- VAN DER WERF, Hendrik. *The Chansons of the Troubadours and Trouveres: a Study of the Melodies and their Relation to the Poems*. Utrecht: A. Oosthoek, 1972.
- _____. *The Extant Troubadour Melodies: Transcriptions and Essays for Performers and Scholars*. With Texts Edited by Gerald A. Bond. Rochester, NY: by the author, 1984
- _____. The 'Not-so-precisely Measured' Music of the Middle Ages. *Performance Practice Review, USA*. Vol 1/1-2 (Spring-Fall 1988): 42-60.

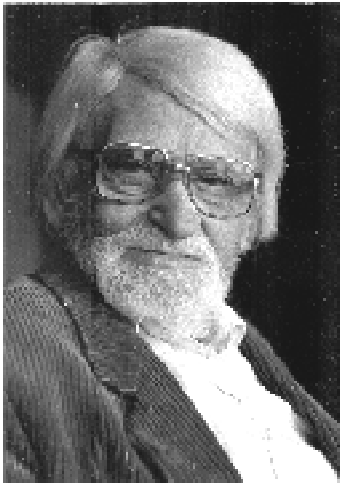
Suggested reading

- AUBREY, Elizabeth. *A Study of the Origins, History, and Notation of the Troubadour Chansonier Paris*, Biblioteque Nationale, f.fr. 22543. Ph.D. diss., University of Maryland, 1982.
- _____. *Non-Liturgical Monophon..* In *A Performers Guide to Medieval Music*, ed. Ross W. Duffin, 105-114. Indianapolis: Indiana University Press, 2000.

⁸ The entire poem, as well as the complete works of Vaqueiras, can be found at http://www.trobar.org/troubadours/raimbaut_de_vaqueiras/raimbaut_de_vaqueiras_15.php

-
- PARKER, Ian. The Performance of Troubadour and Trouvere Songs: Some Facts and Conjectures. *Early Music* Vol. 5 No.2 (April 1977): 184-207.
- ROSENBERG, Samuel, Margaret Switten, and Gerard Le Vot, eds. *Songs of the Troubadours and Trouveres: an Anthology of Poems and Melodies*. New York: Garland Publishing, 1998.
- TISCHLER, Hans. Rhythm, Meter, and Melodic Organization in Medieval Songs. *Revue Belge de Musicologie*. Vol 28 (1974): 5-23.
- VAN DER WERF, Hendrik. Concerning the Measurability of Medieval Music. *Current Musicology*. Vol. 10 (1970): 69-73.
- _____. Recitative Melodies in Trouvere Chansons. In *Festschrift für Walter Friauf*, edited by Ludwig Finscher and Christoph-Hellmut Mahling, 231-240. Basel: Bärenreiter Kassel, 1967.
- _____. The Trouvere Chansons as Creations of a Notationless Musical Culture. *Current Musicology*. Vol. 1 (1965): 61-68.
- VAN DEUSEN, Nancy. *The Cultural Milieu of the Troubadours and Trouveres*. Musicological Studies/ Wissenschaftliche Abhandlungen, no. 62:1. Ottawa, Canada: Institute of Mediaeval Music, 1994.

Liduíno Pitombeira (Brazil, 1962) is visiting assistant professor of Composition at Louisiana State University (USA), where he received his PhD in Composition with a minor in Theory under the guidance of Dinos Constantinides. He also studied Composition in Brazil with José Alberto Kaplan, Tarcísio José de Lima, and Vanda Ribeiro Costa. Performances of his works have been given by the The Berlin Philharmonic Wind Quintet, the Louisiana Sinfonietta, the Red Stick Saxophone Quartet, the New York University New Music Trio, Orquestra Sinfônica do Recife (Brazil), Syntagma, Poznan Philharmonic Orchestra (Poland), and Orquestra de Câmara Eleazar de Carvalho (Brazil). He has received many composition awards in Brazil and the USA, including the first prize in the 1998 Camargo Guarnieri Composition Competition and the first prize in the "Sinfonia dos 500 Anos" Composition Contest. He also received the 2003 MTNA-Shepherd Distinguished Composer of the Year Award for his piece "Brazilian Landscapes No.1". Pitombeira is a member of ASCAP, College Music Society, Society of Composer Inc., National Association of Composers-USA, American Music Center, and Sociedade Brasileira de Música Contemporânea. His pieces are published by Cantus Quercus, Connors, Alry, RioArte, and Irmãos Vitale.



100 anos de Max Rostal

Paulo Bosisio (Uni-Rio)

Resumo: Este artigo celebra o centenário de nascimento de Max Rostal, um dos maiores pedagogos e violinistas do século XX. Após um breve histórico de sua vida e de sua obra, é apresentada uma transcrição parcial da palestra *O que aconteceu depois de Flesch?*, realizada na Holanda em 1980 por Berta Volmer, durante a reunião anual da ESTA – Associação Européia de Professores de Cordas. Volmer, ex-assistente de Rostal em Colônia (Alemanha), analisa a contribuição pedagógica de Rostal, que dá seguimento ao trabalho realizado por Flesch e aperfeiçoa sua abordagem musical e técnica. Em seguida, é apresentado um comentário sobre esta palestra, detalhando e complementando alguns de seus tópicos mais relevantes.

Palavras chave: Max Rostal, pedagogia do violino, técnica do violino

100 years of Max Rostal

Abstract: This article celebrates the 100th birthday of Max Rostal, one of the leading pedagogues and violinists of the twentieth century. A brief history of his life and work is followed by the transcription of part of a lecture titled: "What happened after Flesch?", given in 1980 during *ESTA (European String Teachers Association)*'s annual meeting in Holland by Berta Volmer. Volmer, a former assistant of Rostal in Cologne (Germany), analyses his pedagogical contribution in continuing and perfecting Flesch's approach to music and violin technique. It includes comments about the lecture with the most important topics analyzed in more details.

Keywords: Max Rostal, violin pedagogy, violin technique

I - Histórico

Max Rostal, um dos mais proeminentes pedagogos e violinistas do século XX, nasceu em 1905 em Teschen, cidade do então Império Austro-Húngaro, que em 1920 seria dividida entre a Tchecoslováquia (hoje República Tcheca) e a Polônia. Filho de família de judeus liberais e de língua alemã transferiu-se com os pais para Viena, onde estudou com Franz Suchy e Arnold Rosé, este último, célebre violinista e quartetista, *spalla* sob o comando de Gustav Mahler. Com apenas seis anos de idade, o menino prodígio Rostal impressionava as platéias da Europa central. Com a separação dos pais, mudou-se, em 1920, com a mãe e os irmãos para Berlim, onde foi recebido na classe de Carl Flesch. O jovem Rostal, que em 1925 arrebatava o "Prêmio Mendelssohn", na época o mais importante concurso europeu, começava a concentrar as atenções do público e da crítica, que o considerava futuro sucessor de Kreisler e o grande rival de Mischa Elman. Em 1931 toma-se o mais jovem "Professor" da Escola Estatal Superior de Música de Berlim, com sua própria classe e atuando ainda como professor assistente junto à classe de seu mestre Flesch. Nessa época começa a ascensão do nazismo, e os professores não arianos da Escola de Berlim são aconselhados a se demitirem, dentre eles, além de Rostal, Schnabel, Feuermann e finalmente Flesch, que já morava em Baden-Baden, no sudoeste alemão.

Em 1934 Max Rostal foge para a Inglaterra com a mulher, a filha e apenas dez marcos no bolso. Após três anos de permanência neste país, já é considerado uma autoridade no meio

musical londrino. Em 1943 torna-se “Professor” na *Guildhall School of Music* de Londres, em meio aos horrores da segunda guerra mundial. Nesta época funda o Quarteto Amadeus, formado exclusivamente por alunos seus e o violoncelista Martin Lovett. Em 8 de maio de 1951 executa, em programa irradiado ao vivo pela BBC de Londres para a Alemanha, pela primeira vez depois da guerra, o concerto em mi menor de Mendelssohn. É interessante lembrar que tanto compositor quanto violinista haviam sido censurados sumariamente pela Alemanha nazista de então.

Em 1952 pisa na Alemanha pela primeira vez depois da guerra, como júri do Concurso Internacional de Munique. Mais adiante sola o concerto de Beethoven com a Filarmônica de Berlim, regida por Malcolm Sargent, que diz a Rostal: “Estou muito feliz por ser eu que o trago de volta à Alemanha”. Em 1957 assume, como professor visitante, a *MeisterKlasse* de Colônia, a maior escola da Alemanha. Em 1958 muda-se para Berna, Suíça, onde ocupa a classe de virtuosidade do conservatório daquela cidade.

Em 1977 recebe pessoalmente da Rainha da Inglaterra o Título de “Comandor of the *British Empire*”. Foi fundador e presidente da ESTA (*European String Teachers Association*). Deixou uma vasta discografia e cerca de 50 edições publicadas, além de livros sobre técnica e interpretação violinísticas. Durante muitos anos formou trio com o célebre violoncelista Cassadó e Schroeter ao piano. Dentre seus alunos mais destacados e atualmente em todo o mundo encontra-se os membros do Quarteto Amadeus, Uto Ughi, Thomas Zehetmair, Ulf Hoelscher, Leon Spierer, Edith Peinemam, Igor Ozim, Thomas Brandis e muitos outros. Max Rostal morreu em 1991 em Berna, com 86 anos de idade.

II - “O que aconteceu depois de Flesch?”

Este foi o título da palestra apresentada durante a reunião anual da ESTA – Associação Européia de Professores de Cordas – realizada na Holanda, em 1980, por Berta Volmer, ex-aluna de Flesch, assistente de Rostal em Colônia, e professora titular da cadeira de viola da mesma escola.

A autora situa, com muita propriedade, a importância de Flesch no seu tempo, e mesmo décadas após sua morte, ocorrida em 1944. Cita a necessidade de evolução advinda de padrões técnicos cada vez mais exigentes que a crescente indústria da gravação trouxe consigo. Novos e grandes professores se impõem, como Galamian, Gingold, Oistrakh, Yankelevich, Samohil e Rostal. Dentre estes, Rostal é o único que descende violinisticamente de Flesch, e entre todos os outros grandes discípulos daquele mestre (Szering, Szimon Goldberg, Bronislaw Gimpel, Ginette Neveau, Ida Haendel e outros) é pedagogicamente o mais talentoso.

Berta Volmer fala da experiência como assistente de Rostal (em 1980 já computava 22 anos de trabalho conjunto). Traduzirei aqui as partes que considero mais importantes do relato daquela palestrante:

De início não foi tão fácil para eu compreender seu novo estilo de ensinar, ordenar informações e, principalmente, transmiti-las com convicção. Eu achava, como ex-aluna agradecida a Flesch, que aqueles ensinamentos do velho professor não poderiam ser ultrapassados. Reconheci, entretanto, e em pouco tempo, que era preciso renovar, pois a obra de Flesch (*A Arte de Tocar*

Violino e outras) encontrava-se impregnada com o gosto da época de 50 anos atrás. Por isso tudo é possível afirmar que o novo método de ensino de Rostal, como ele mesmo diz, representa não uma revolução, mas uma *evolução*.

Na mão esquerda há uma visão bem mais crítica sobre os “*glissandi*”. Para isto foram necessárias transformações na técnica das mudanças de posição, como também a ampliação (abdução) de dedos e outras possibilidades, como a preparação do polegar, diminuindo distâncias. A idéia estabelecida por Rostal, onde quase sempre as extensões devem ser montadas para trás e não para frente, como de costume, parece ser revolucionária.

Rostal evita muito mais que antigamente o abuso de cordas soltas e harmônicos em notas longas, não permitindo aí a conseqüente e constante mudança de timbre. A condução do braço esquerdo como um todo (*Armsteuerung*), era no mínimo negligenciada ou até mesmo ignorada em outros métodos, para prejuízo de uma afinação confiável.

A colocação simultânea dos dedos da mão esquerda quando em mudança de corda, contribuindo para uma sincronização entre mão esquerda e direita, parece ser uma constante na técnica de Rostal. Na mudança de cordas em cordas duplas, a manutenção apenas da nota mais aguda, por um fragmento mínimo de tempo antes da troca de cordas, no caso ascendente, e da mais grave, quando em troca de parilha de cordas descendentes, faz-se com muito mais serenidade, planejamento e unidade sonora.

Flesch diferenciava os três tipos de vibrato (braço, pulso e dedo), mas não se aprofundava mais quanto ao uso interpretativo dele, considerando um bom vibrato aquele que apenas não incomodava por ser rápido ou lento demais. Uma variação na forma de vibrar não era para ele tão importante. Para Rostal o domínio de matizes de vibrato é básico, e sempre relacionado com a necessidade estética do momento, dentro da mesma obra, aumentando e modificando as possibilidades específicas.

No braço direito também muito aconteceu, sempre tendo como base o princípio: adquirir um ganho real de técnica, de qualidade sonora, de expressividade, em suma, um resultado final do mais alto nível com o mínimo de gasto no gestual ou de esforço. Bem especial é o princípio vigente para o braço direito, em que os movimentos lentos são idênticos aos grandes movimentos e são realizados através das articulações maiores, enquanto os movimentos rápidos se identificam com os pequenos movimentos, executados com as pequenas articulações. Sobre esta base renovou-se, com precisão, os seis movimentos básicos do arco proposto por Flesch, bem como os três empunhamentos do arco (normal, no talão e na ponta). A mudança de arco no talão se aprimorou, e encontrou em Rostal quem lhe dedicasse novos aspectos técnicos, correspondendo às exigências estético-musicais.

O uso de certos golpes de arco tornou-se mais claro, através de propriedade terminológica, podemos citar como exemplo o caso da diferença entre *spiccato* e *sautillé*, que têm diferenças técnicas e mecânicas bem distintas, nem sempre compreendidas por alguns teóricos do instrumento. Na técnica de construção do *ricochet* e do *staccatto preso* e *volante*, também aí se evoluiu muito, inclusive em mudanças da forma de se empunhar o arco.

O uso inteligente e dedutivo de uma correta divisão de arco, ponto de contato em relação às cordas e, sobretudo sua revolucionária técnica de acordes elevou a técnica do braço direito a um patamar bem mais elevado e preciso que o de Flesch.

A interpretação, como discurso artístico, musical, humano e emocional, é a grande constante de Rostal, área que ele dominava com incrível mestria. Isto é invariável em sua obra, tendo origem em profundo estudo musicológico que se faz sentir desde suas primeiras publicações como revisor.

Incomum talento analítico faz com que Rostal, não só em suas edições, mas também em suas próprias interpretações, seja compreendido de forma plena por seus alunos. Ele reorganizou informações impregnadas por muitos tabus e má tradição (aqui lembramos Mahler, que advertiu que muita tradição pode ser também preguiça), criando uma nova estética violinística e interpretativa que, além de seus alunos e alunos destes, ampliar-se-á ainda mais.

Flesch e sua geração não podem ser por isso condenados, por não terem dado muita atenção ao *“Urtext”* (texto original). Aquele foi um tempo onde editor, público e estudantes ansiavam por edições que trouxessem arcadas, dedilhados e fraseado de algum grande e aclamado violinista, só assim compreende-se que tão grandes artistas, como Flesch ou Schnabel incluíssem em suas revisões um enorme número de sinais de dinâmica ou expressividade do próprio punho, onde fica difícil saber o que é do compositor e o que é por conta do revisor (por exemplo, a edição das sonatas de Mozart para piano e violino, revistas por Flesch e Schnabel). Da mesma forma temos que admitir com pesar que a edição das Partitas e Sonatas para violino solo de Bach, elaborada por Flesch, não corresponde mais ao nível da pesquisa musicológica de hoje. Além disto, por algumas vezes, a escolha do dedilhado é muito influenciada por idéias românticas.

O aprimoramento do gosto musical acabou exigindo, mesmo por haver muito material *“Urtext”* disponível, o trabalho minucioso e comparativo com aqueles textos originais, e isto Rostal fez como ninguém. Já os puristas entendem como respeito à vontade do compositor, uma leitura do original isenta de crítica e até mesmo com tolerância à execução de evidentes erros da escrita ou de impressão.

Aí está um mérito inquestionável de Rostal, onde ele entende a clara combinação de um texto original sem dúvidas com a execução prática, ligadas a sugestões interpretativas. Suas sugestões podem ser comparadas ao texto original, ficando livre para cada um seguir seus conselhos ou distanciar-se de sua opinião. A edição de Rostal das Partitas e Sonatas para Violino Solo de Bach, traz um relato da revisão, oferecendo informações e justificativas para este ou aquele pensamento interpretativo. Esta postura tão responsável incentivou até outros seguidores, todos dignos de elogio.

Sob o ponto de vista pedagógico, nas mais de 2.000 aulas que assisti ministradas por ele, nunca presenciei cenas dramáticas, observações irônicas ou qualquer tipo de mau-trato. Rostal considerava as particularidades físicas e psicológicas do aluno bem mais do que foi feito anteriormente. Desta forma, apesar de sempre reconhecível em seus alunos sua maneira de tocar, sua marca registrada, cada um deles é capaz de preservar sua própria personalidade musical.

A realização instrumental e concepção musical possuem características típicas em Rostal. O conhecimento dos princípios de causa e efeito, enfim, sua imensa sabedoria possibilita soluções imediatas de problemas técnicos e musicais, deixando um despreparado observador atônito.

Rostal pertence ainda àquela geração na qual o professor não apenas ensina, mas também é capaz de exemplificar qualquer coisa diante do aluno, devido a sua experiência como solista, constituindo um modelo prático e real, e não apenas teórico.

III - Considerações Finais

Esta conferência, realizada há 25 anos e transcrita aqui apenas parcialmente, é um retrato fiel da evolução da tradição de Flesch, que atualmente chamamos de tradição Flesch-Rostal. Por mais que um quarto de século separe este trabalho dos dias de hoje, o relato de Berta Volmer permanece praticamente intacto em seu valor intrínseco: a questão de evolução e não de revolução. Volmer enfatiza a melhor administração no uso dos *glissandi*, que acarretou na

aplicação da técnica de preparação do polegar, no momento devido, acompanhado de aproximação ou afastamento de dedos (o que ainda chamamos erradamente de extensão).

Também confirma a evolução dos conceitos, quando fala da armação da mão esquerda do quarto para o primeiro dedo (naturalmente não no caso do violinista iniciante), ao citar a escolha do dedilhado por unidade timbrística, e também no uso do movimento do membro superior esquerdo como um todo, quando necessário (dentro de uma posição fixa o cotovelo aponta mais para fora quando na corda mi e mais para dentro quando na corda sol, por exemplo).

Digna de nota é a colocação simultânea de dedo quando em mudanças de cordas, para a perfeita sincronização entre mão esquerda e direita, e não pelo velho e antifisiológico princípio da prisão constante de dedos. No que diz respeito a execução de cordas duplas, a técnica de manter, por um mínimo instante, durante a mudança de uma parêlha de cordas para a próxima parêlha consecutiva ascendente, a nota mais aguda e só então, iniciar a emissão do próximo bicorde, o mesmo processo ao contrário para a mudança descendente, é inteligente e necessária.

A relação da variação do tipo e uso do vibrato e mesmo do “non vibrato” como ornamento artístico é ainda moderno e duradouro, mesmo que muitos violinistas de hoje em dia ainda insistam em vibrar cada nota, confundindo emoção com um irritante, frenético e repetitivo gíngar dos dedos. No membro superior direito, a economia de movimentos menos importantes, a manutenção da retilinidade como um princípio “*sine qua non*”, a distribuição proporcional e adequada do arco (inclusive a do *detaché* retrógrado), a definição da pega básica da mão direita no arco e suas colocações específicas da ponta e do talão, baseadas nos princípios de causa e efeito do fenômeno sonoro ao violino e não por mero dogmatismo empírico, são atualíssimos.

Foi Rostal, dando seqüência a Flesch, o primeiro a organizar a nomenclatura dos golpes de arco pela ordem de importância e saber explicar as diferenças fisiológicas na realização daqueles golpes. Ao contrário de Capet, sempre muito prolixo, Rostal soube concentrar suas atenções no lado prático e didático, colocando como elemento primordial na concentração dos golpes de arco, os famosos seis movimentos básicos.

Naturalmente, como qualquer produto intelectual do ser humano, o violinismo também sofre um processo de evolução que antigos alunos do mestre Rostal, como Igor Ozim, Kurt Guntner e outros compreenderam e deram seqüência. Os aprimoramentos e as adequações à estética vigente e mesmo à ciência médica (sobretudo no âmbito postural) foram e serão sempre bem-vindos, integrando-se ao corpo essencial daquele conjunto de preceitos de ordem técnica e estética que nos norteia: a tradição Flesch-Rostal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAPET, Lucian. *La Technique Superieure de L'archet*. Paris: Ed. M. Senart, 1916
- FLESCHE, Carl. *Das Klangproblem im Geigenspiel*. Berlin: Ries und Erler, 1931.
- _____. *The Memoirs of Carl Flesch*. Trad. Hans Keller. Haloe: Bois de Boulogne, 1973
- HARTNACK, Joachim. *Grosser Geiger unserer Zeit*. München: Rütten + Loening, 1967
- KOHLHAAS, Ellen. Glück ist ein Schaukelpferd. Der Geiger und Pädagoge Max Rostal. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt, 29/08/1977.
- LAVIGNE, Marco & BOSISIO, Paulo. *Técnicas Fundamentais de Arco para Violino e Viola*. Rio de Janeiro: apostila, 1999.
- PIATIGORSKY, Gregor. *Mein Cello und ich und unsere Begegnung*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1976.
- ROSTAL, Max. *Handbuch zum Geigenspiel*. Bern: Müller und Schade, 1993.
- VOLMER, Berta. *Was geschah nach Flesch?* in: ROSTAL, Max. *Handbuch zum Geigenspiel*. Bern: Müller und Schade, 1993

Paulo Bosisio: Nasceu em 1950 no Rio de Janeiro, onde estudou com Yolanda Peixoto. Foi aluno de Max Rostal durante oito anos ininterruptos, tanto na Suíça quanto na Alemanha, onde terminou seu curso com grau máximo e louvor. Na qualidade de concertista, apresentou-se nos mais diversos países da Europa e em todo o Brasil. Seus alunos vêm conquistando postos e prêmios cobiçados no Brasil, Europa e Estados Unidos da América. Fundador e diretor artístico por 19 anos consecutivos do festival "Oficina de Música de Curitiba", é freqüência constante nos outros grandes festivais. Gravou diversos CDs no Brasil e no exterior. É professor de violino na UNI-Rio.

Entrevista com o Professor e Violinista Paulo Bosisio

Interview with Brazilian Pedagogue and Violinist Paulo Bosisio

Edson Queiroz de Andrade (UFMG)
e qandra@musica.ufmg.br

O professor e violinista carioca Paulo Bosisio tem sido há quase três décadas uma referência nacional para os violinistas brasileiros. Após um longo período na Alemanha na década de 1970, estudando e apresentando-se em vários países da Europa, Bosisio retornou ao Brasil e dedicou-se desde então à árdua missão de formar violinistas e professores de violino em nosso país. Com esse intuito, viaja regularmente à Curitiba (PR), Tatuí (SP) e Volta Redonda (RJ), onde leciona para uma disputada classe de alunos. No Rio de Janeiro, é professor na UNI-Rio, e recebe ainda alunos particulares que se deslocam de vários estados brasileiros para suas aulas. Além disso, está presente em diversos festivais de música pelo país, onde ministra aulas práticas e *masterclasses*, e realiza palestras diárias sobre temas pertinentes à história, pedagogia e performance do violino. Conhecedor profundo de um vasto repertório violinístico, com extrema facilidade e capacidade de se expressar verbalmente, bem como de demonstrar suas idéias no violino com qualidade e objetividade, e ainda violinista ativo como solista e camerista, ele teve como modelo um dos maiores nomes da história do violino – Max Rostal. É sobre sua relação com este grande mestre do violino que conversamos. Temos aqui, portanto, o privilégio de registrar o testemunho daquele que conheceu bem de perto e fez parte de uma era de ouro da pedagogia do violino no século XX.



Edson Queiroz de Andrade – Este ano comemora-se o centenário de nascimento de Max Rostal, um dos mais importantes nomes da pedagogia do violino de todos os tempos. Como aluno de Rostal por 8 anos, você teve como poucos a oportunidade de observá-lo de perto no exercício do seu ofício. Como foi estar próximo desse grande professor?

Paulo Bosisio – Foi uma fonte de inspiração e conhecimento que não cessou jamais. Uma experiência única, sob o ponto de vista artístico e humano.

E.Q.A. – Quais outros professores de violino se destacaram na geração de Rostal, e como eles se relacionavam?

P.B. – Yankelevich e Oistrach (este para alta interpretação) na Rússia, Samohyl (Áustria), Galamian e Gingold (Estados Unidos), Jean Calvet (França), Sandor Vegh (Suíça e Alemanha), André Gertler (Bélgica e Alemanha) e Tibor Varga (Suíça e Alemanha). Estes grandes professores nem sempre eram os melhores amigos. Rostal relacionava-se especialmente bem com Oistrach.

E.Q.A. – Que tipo de reconhecimento teve Rostal ao longo de sua vida e depois de sua morte, em 1991?

P.B. – Todos esses mestres foram amplamente reconhecidos em vida e gozavam de muito prestígio. A morte fez alguns nomes, infelizmente, caírem em esquecimento. Aqueles que escreveram obras ou métodos, bem como revisões, como Rostal, Galamian, Gingold, ou foram violinistas do porte de um Oistrach, serão sempre lembrados.

E.Q.A. – Qual você considera o principal diferencial que tornou Max Rostal um expoente de sua geração?

P.B. – A capacidade de fazer o aluno pensar dedutiva e objetivamente. A análise dos princípios de causa e efeito, bem diferente daquele violinismo subjetivo e empírico do século XIX e mesmo de grande parte do século XX. Isto tudo associado diretamente à grande arte, ao respeito absoluto pela criação dos grandes mestres, procurando sempre suas fontes originais.

E.Q.A. – Você desenvolve um trabalho excepcional de formação de violinistas e professores de violino no Brasil, com alunos e ex-alunos em posições de destaque em diversas orquestras no país e no exterior, bem como em universidades e escolas de música nacionais. Quais influências de Rostal estão presentes em sua maneira de ensinar?

P.B. – São influências que norteiam pelo menos 70% da minha forma de dar aula, naturalmente adaptadas ao nosso tempo e meio. Tento, entretanto, dar cunho pessoal a tudo isso, mesmo porque, como dizia Rostal, nenhuma cópia é tão boa quanto o original.

E.Q.A. – Esse ano o 11º Concurso Nacional de Cordas Paulo Bosisio, organizado pela Pró-Música de Juiz de Fora, tem o subtítulo “Em memória ao centenário de Max Rostal”. Qual era o pensamento de Rostal em relação a concursos e competições desse gênero?

P.B. – Ele achava que isso fazia parte da profissão, e era convidado como júri em todos os grandes concursos internacionais. Ele próprio instituiu o Concurso Carl Flesch em Londres, existente e importante até hoje. Quanto à forma de julgar em concurso, dava ênfase à personalidade artística e ao envolvimento do intérprete com o repertório executado.

E.Q.A. – O Concurso Nacional de Cordas Paulo Bosisio envolve outros instrumentos de cordas além do violino. Qual a relação de Rostal com a viola, o violoncelo e o contrabaixo? Os seus conceitos seriam aplicáveis ou têm sido aplicados nesses instrumentos?

P.B. – Os instrumentos de corda constituem uma única família, com características técnicas e sonoras individuais. No início de sua carreira em Berlim, Rostal também constituiu um quarteto, com sua primeira esposa ao violoncelo. Além disto, era um brilhante violista, o que é comprovado na sua célebre gravação, com Tortelier, do Don Quixote de Strauss. Seus conceitos, em linhas gerais, podem e são freqüentemente aplicados em outros instrumentos de corda.

E.Q.A. – Por seu intermédio, enquanto professor e coordenador das Oficinas de Música de Curitiba, Rostal esteve no Brasil para lecionar. Como foi para ele essa experiência e quais foram suas impressões sobre o Brasil?

P.B. – Ele já havia estado no Brasil em 1972, em férias, quando concedeu entrevistas para jornais e revistas da época. Ficou muito impressionado com o calor humano brasileiro e visitou uma prima idosa que desde a época da guerra morava no Rio. O curso que ministrou em Curitiba, reunindo violinistas de todo o Brasil, foi em 1985. Deste curso ele afirmou ser o envolvimento emocional e afetivo de todos os participantes o que mais o impressionou. Realmente foi inesquecível.

E.Q.A. – Rostal chegou a perceber alguma particularidade no aluno brasileiro?

P.B. – Não. Aliás, achava que o talento era algo sem pátria, indistinto a qualquer raça ou povo. Ponderava às vezes, entretanto, que o latino normalmente é mais efusivo e, ao mesmo tempo, menos disciplinado.

E.Q.A. – Hoje, muito se comenta sobre a existência de uma padronização técnica na performance violinística, sobre a ausência de individualidade, de “marca registrada” no intérprete das gerações recentes. Essa era uma preocupação de Rostal em relação aos seus alunos? É possível apontar estratégias adotadas por ele para evitar tal padronização?

P.B. – Sim, com certeza. Por mais que reconheçamos em diversos alunos de Rostal atitudes artísticas e técnicas semelhantes, o mestre fazia questão que fôssemos diferentes uns dos outros. Pela observação, ele traçava o perfil psicológico, artístico e até anatômico de cada um de nós e, dentro deste perfil individual, desenvolvia seu trabalho. Com certeza, não éramos como pãezinhos recém saídos do forno – bons, porém mediocrementemente iguais.

E.Q.A. – Poderia detalhar um pouco mais como Rostal considerava as diferenças anatômicas entre os alunos? E as diferenças culturais ou mesmo facilidade para este ou aquele repertório?

P.B. – Desde a postura, peculiar a cada porte. Como na escolha do dedilhado, onde normalmente apresentava duas opções para tamanhos diferentes de mão. Ambas, entretanto, eram atreladas ao pensamento artístico daquele momento, na obra. Nas diferenças culturais ou facilidades específicas em relação ao repertório, seguia o exemplo de seu mestre Flesch, ou seja, insistia em trabalhar intensamente com o aluno nos pontos onde ele aluno era menos brilhante, ao mesmo tempo propondo, em apresentações públicas, o repertório que mais se identificava com o intérprete.

E.Q.A. – Qual o mais importante legado de Max Rostal?

P.B. – O respeito pela criação e recriação musical (compositor-intérprete), a capacidade de deduzir, avaliar e solucionar problemas, a honestidade artística e a ética profissional. Um exemplo para todos nós.



RESENHA

PEGA NA CHALEIRA – RESENHAS

Resenha sobre o livro *UAKTI – um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos* de Artur Andrés Ribeiro

Patricia Furst Santiago (UFMG)

patricia_santiago@hotmail.com

Palavras-chave: UAKTI, instrumentos musicais, Marco Antônio Guimarães, música instrumental brasileira.

Review on the book *UAKTI – um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos* by Artur Andrés Ribeiro

Keywords: UAKTI, musical instruments, Marco Antônio Guimarães, Brazilian instrumental music.

RIBEIRO, Artur Andrés. *UAKTI – um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2004 (247p.)

Do talento criativo de Marco Antônio Guimarães, surgiu um incontável número de novos instrumentos musicais acústicos e o grupo *UAKTI - Oficina Instrumental*, que, hoje consolidado, dispensa apresentação. Possuidores de uma formação musical eclética, os quatro membros do grupo - o próprio Marco Antônio¹, Artur Andrés, Paulo Santos e Décio Ramos - vêm oferecendo

¹ Como Andrés (2004, p. 62) esclarece no livro, em 1992, Marco Antônio Guimarães deixou de se apresentar ao vivo com o UAKTI, porém permanece como compositor, arranjador e diretor artístico do grupo.

ao seu público, há mais de duas décadas, um trabalho musical único que se traduz em centenas de concertos no Brasil e no exterior, workshops e cursos de curta e longa duração, além da produção 10 CDs com música e arranjos originais.

Mais uma contribuição relevante nos é oferecida por Artur Andrés, através do lançamento de seu livro *UAKTI - um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos*. Este é um “texto no lugar certo”², pois nos informa sobre o trajeto do UAKTI, reflete a multifacetada experiência musical do autor e abrange várias dimensões, o que garante funcionalidade ao livro. Com uma apresentação visual primorosa, que inclui fotos ilustrativas de sua narrativa, o estudo de Andrés discorre sobre temas de interesse para os mais diversos leitores.

Na Introdução do livro, encontramos uma discussão sobre a inércia do processo de construção de instrumentos musicais acústicos no mundo moderno e a raridade de estudos sistematizados sobre o assunto. Andrés cita alguns poucos indivíduos que se dedicaram à construção de tais instrumentos, dentre eles Marco Antônio Guimarães, uma das raras exceções dentro de um mundo dominado pela tecnologia. A classificação convencional dos instrumentos de orquestra (percussão, cordas e sopro) é apresentada em contraposição ao sistema de classificação criado por Erich von Hornbostel e Curt Sachs³, que se baseia nas características físicas de produção sonora e que é utilizada por Andrés, mais tarde no livro, para catalogar os instrumentos do UAKTI. A introdução é finalizada com a apresentação da discografia do grupo.

O corpo do texto é composto por três longas seções. A primeira narra a trajetória musical de Marco Antônio Guimarães no contexto do movimento da música nova na Bahia, nos anos 70, onde os processos de construção de novos instrumentos e composição musical foram decisivamente influenciados por Walter Smetak e Ernst Widmer, compositores de origem suíça, que atuavam na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia naquele tempo. Esta seção também nos informa sobre a criação e trajetória do grupo UAKTI.

A segunda seção discute os fatores de ordem musical, filosófica e econômica, que motivaram a humanidade a criar instrumentos musicais. Aqui, são oferecidos comentários sobre a evolução dos instrumentos musicais em culturas originárias⁴, bem como uma retrospectiva da evolução dos instrumentos europeus, da Idade Média aos dias atuais. O autor também descreve em detalhes o processo de criação dos instrumentos musicais utilizados pelo UAKTI. Porém, a meu ver, o tópico mais fascinante apresentado neste capítulo refere-se às práticas de criação de repertório do UAKTI, tópico sobre o qual discorrerei mais tarde.

² Referência à expressão “música no lugar certo”, usado por Marco Antônio Guimarães no texto de Andrés (2004, p. 39) para definir a função de uma manifestação musical no contexto no qual esta se insere.

³ Eric von Hornbostel (1877-1935) e Curt Sachs (1881-1959), musicólogos austríaco e alemão, respectivamente, segundo nota do autor (ANDRÉS, 2004, p. 22).

⁴ A expressão “culturas originárias”, adotada nesta resenha, substitui a expressão “civilizações primitivas” que foi utilizada por Andrés em seu livro. Prefiro substituir a expressão usada por Andrés porque o termo “primitivo” pode, para um leitor despreparado, assumir uma conotação pejorativa, o que certamente não foi a intenção do autor. Ambas as expressões referem-se às civilizações antigas que habitaram nosso mundo (Gregas, Indianas, Chinesas, etc.), bem como a povos que ainda coexistem conosco, mas que foram capazes de preservar suas tradições de origem como, por exemplo, algumas tribos de índios brasileiros e os povos das ilhas de Java e Bali, dentre outros.

Na terceira seção do livro, Andrés apresenta o “*Catálogo dos novos instrumentos musicais acústicos UAKTI*”, no qual os instrumentos são categorizados como aerofones, idiofones, membrafones, cordofones e instrumentos eletromecânicos. Finalmente, em suas considerações finais, o autor apresenta uma breve retrospectiva do conteúdo do livro e define, com propriedade, a essência contida no trabalho realizado pelos músicos do UAKTI:

A universalidade e a brasilidade da música do UAKTI...superam a rotulação de “música exótica” ou *world music*, que resistiu, como observou Marco Antônio Guimarães, à “não-vampirização” pela cultura norte-americana ou européia. A música do UAKTI sintetiza, de forma orgânica, diferentes estilos musicais como o minimalismo, *world music*, MPB, *jazz*, *new age*, atonalismo, tonalismo, modalismo, música ecológica e aleatória. Ao mesmo tempo, o grupo desenvolve uma pesquisa que aproxima seu trabalho de diferentes áreas da ciência, como a física, a mecânica e a acústica (ANDRÉS, 2004, P. 229).

Por ser coerente com a essência do trabalho realizado pelo UAKTI, o estudo de Andrés assume caráter multidisciplinar e abrange diferentes dimensões, apresentando um diálogo entre diferentes áreas de conhecimento. A dimensão histórica e cultural do livro possui implicações de ordem artístico-cultural e estético-musical, sendo definida pela narrativa cronológica dos diversos aspectos concernentes à criação de instrumentos musicais, pelo histórico do UAKTI e pela apresentação de alguns dos processos de composição musical e performances do grupo. Esta dimensão interessa ao leitor que se preocupa com a síntese das linguagens musicais, por abordar questões tais como: a conciliação entre as músicas popular e erudita; a inclusão de tendências estilísticas típicas da música contemporânea; a influência de diferentes tipos de música praticada em diferentes partes do mundo; e a repercussão da música brasileira em países do exterior. Como exemplo desta dimensão, vale citar o texto do autor:

Do ponto de vista estético-musical, o estilo do UAKTI busca uma conciliação entre duas vertentes musicais distintas: a música erudita e a música popular. Do lado erudito, tanto na linguagem tradicional quanto na contemporânea, há conceitos de estruturação formal e abordagens experimentais, ambas apoiadas no conhecimento científico do fenômeno sonoro. Da vertente da música popular, que inclui a música folclórica, o *jazz*, o minimalismo e a música oriental, são absorvidos elementos mais livres e intuitivos, como a improvisação (ANDRÉS, 2004, p. 129).

Para aquele que busca observar a aplicação da música a outras manifestações artísticas, o estudo evidencia a interface da música do UAKTI com a dança, em sua estreita parceria com o Grupo Corpo e com o cinema. Quanto à síntese entre ecologia e tecnologia, o próprio autor esclarece: “

Se há na concepção musical de Marco Antônio Guimarães uma consciência ecológica que o aproxima das expressões musicais étnicas e da utilização de materiais recicláveis e ditos ecológicos, há também uma liberdade para absorver os avanços da tecnologia e seus resultados” (ANDRÉS, 2004, p. 139).

O estudo ganha dimensão filosófica, especialmente devido às indagações desta natureza, feitas pelo autor e também devido ao profundo significado que é atribuído aos personagens, instrumentos e episódios que cruzam sua narrativa. Do começo ao fim, nota-se no livro uma atitude respeitosa por parte de Andrés perante os eventos que permearam a extraordinária

trajetória do UAKTI e uma reverência, se bem que serena e sutil, à sua própria experiência de vida pessoal e musical no contexto desta trajetória.

A dimensão artística está presente no texto de Andrés, oferecendo aos músicos amplo material para reflexões nas áreas de criação, performance, produção e educação musical. Os comentários do autor, sobre as questões de produção musical e apresentação da música ao público, bem como sobre o relacionamento dos membros do grupo, sobre o relacionamento dos músicos com os instrumentos e sobre o aspecto lúdico e prazeroso do fazer musical coletivo do UAKTI são, certamente, de interesse do leitor. A relevância para o trabalho do UAKTI, da relação estabelecida entre música, músicos e instrumentos fica óbvia ao leitor pela afirmação de Andrés (2004, p.147):

“Podemos notar, com o passar dos anos, que a intensificação do processo de interação performer-novo instrumento propicia a construção de um sentimento de grande intimidade entre instrumentistas e instrumentos”. O resultado final dessa integração harmoniosa e fluente, envolvendo direta e indiretamente o *idealizador*, o *construtor*, o *compositor*, os *performers*, os *instrumentos*, a *música* e o *público*, pode ser apreciado nas apresentações ao vivo do UAKTI, onde a atenção desloca-se gradativamente dos instrumentos para a criação e performance musical” (ANDRÉS, 2004, p.151).

Porém, a meu ver, um dos tópicos de maior relevância para a performance e educação musical (que, evidentemente, inclui a pedagogia da performance instrumental), que foi relativamente pouco explorado por Andrés, diz respeito às práticas informais e processos criativos empreendidos pelos músicos do UAKTI. Indícios sobre a realização de tais práticas surgem esporadicamente no corpo do texto e um maior delineamento sobre elas aparece em seção específica. Nessa seção, Andrés nos brinda com alguma informação sobre os processos de improvisação e criação coletiva, com a elaboração de arranjos em conjunto, com as novas formas de notação musical e com as novas formas de composição musical do grupo. Porém, para quem se interessa pelo assunto, o texto deixa um “gostinho de quero mais”. Pode-se, então, esperar que Artur Andrés dê continuidade à sua pesquisa, empreendendo, eventualmente, um estudo empírico no qual possam ser apresentadas, de forma sistemática, as práticas e procedimentos criativos desenvolvidos pelos músicos do UAKTI.

Tendo aqui apresentado uma síntese e enfatizado a importância do estudo de Andrés para diversas áreas a ele associadas, me autorizo a fechar esta resenha com um comentário pessoal sobre o estudo. Pelo gosto de sinceridade que tem o livro de Artur Andrés, que remete ao som mágico produzido pelo UAKTI, escrever esta resenha fez-me lembrar os tempos mágicos de infância na cidade de Belo Horizonte, quando se brincava livre pelas ruas, quando ainda existiam as fontes coloridas na Praça Raul Soares e ainda se via acender, com emoção, as luzes do Cine Metrôpole. Revivi a história musical de mim mesma, repleta das influências de personagens que habitam o texto de Andrés - da Berenice, da Rosa, da Malinha e da Melinha⁵, do grande

⁵ Berenice Menegale, pianista e diretora da Fundação de Educação Artística; Rosa Lúcia dos Mares Guia, educadora musical e diretora do Villa-Lobos - Núcleo de Educação Musical de Belo Horizonte; Maria Amália Martins e Maria Amélia Martins La Fosse, que trabalharam como professoras de treinamento auditivo e teoria musical na Escola de Música da UFMG.

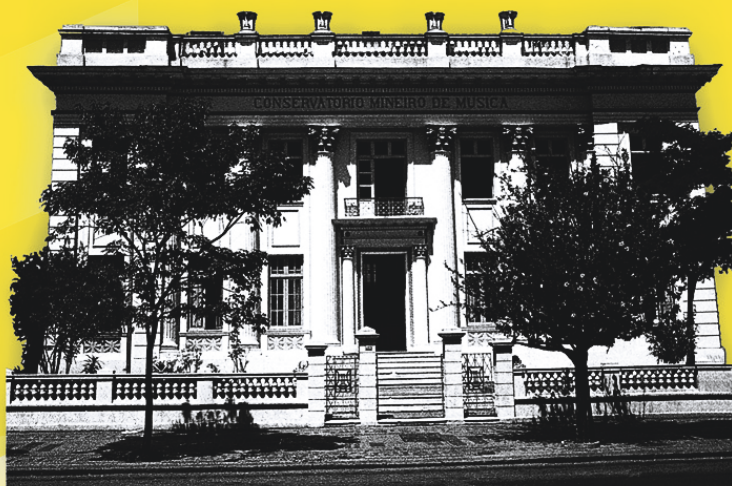
professor Koellreutter⁶, que nos ensinou a “questionar”⁷ tudo e todos na Sala 1 da Fundação de Educação Artística. Revivi também a música do UAKTI, que tantas vezes tive o prazer de ouvir ao vivo no Grande Teatro do Palácio das Artes, ou em qualquer outro lugar.

Resta-me dizer que o estudo de Artur Andrés - *UAKTI - um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos*- nos ajuda a refletir sobre a filosofia de vida de Walter Smetak, filosofia que justifica o intenso trabalho de criação de instrumentos originais empreendido por Marco Antônio Guimarães e a criação da música do UAKTI. Smetak acreditava que “um novo mundo requer homens novos e uma música nova” (ANDRÉS, 2004, p. 93). De fato, ao ouvir a música do UAKTI e ao ler o texto de Andrés, nos emocionaremos com a contribuição universal de seu trabalho e poderemos constatar que esta nova música já se faz presente.

Patrícia Santiago Furst é Mestre e Doutora em Educação Musical pela Universidade de Londres. Realizou formação na Técnica Alexander no Brasil e em Londres. Atuou como professora de musicalização e piano na Fundação de Educação Artística e foi professora e coordenadora de piano no Villa-Lobos - Núcleo de Educação Musical. No momento, atua nos cursos de Pós-Graduação das Escolas de Música da UFMG (CAPES/PRODOC) e da UEMG. É co-autora do livro *Pianobrincando - Atividades de Apoio ao Professor*.

⁶ H. J. Koellreutter dirigiu os Seminários de Música da Escola de Música da UFBA. Nos anos 80, ministrou cursos intensivos de música na Fundação de Educação Artística e na Escola de Música da UFMG.

⁷ Referência ao forte sotaque alemão de Koellreutter.



Criado em 1925, o Conservatório Mineiro de Música passou a integrar a UFMG em 1962. Após a transferência da Escola de Música para as novas instalações no *Campus* Pampulha em 1997, o histórico prédio da Av. Afonso Pena foi restaurado e transformado no **Conservatório UFMG**, que abriga um centro de cursos de extensão, um museu de artes plásticas, uma livraria da Editora UFMG, um auditório para concertos, restaurante e café bistrô, entregue à comunidade no ano 2000.

O novo prédio da **Escola de Música da UFMG** (www.musica.ufmg.br) no *Campus* Pampulha está localizado em uma área tranqüila e arborizada, ocupando uma área de 2.800 m². Dispõe de um moderno estúdio de gravação e de laboratórios de informática, percepção musical, restauro de partituras, música eletro-acústica e computação musical, com equipamentos e softwares atualizados. É servido por rede lógica com fibra ótica e possui uma biblioteca com cerca de 21.000 itens, entre 13.000 partituras, 4.000 livros e periódicos, 4.200 gravações e 300 vídeos. No seu auditório modular para 300 pessoas apresentam-se regularmente a **Orquestra Sinfônica da UFMG**, a **Gerais Big-Band**, o **Coro de Câmara**, e diversos grupos de câmara e solistas. Publica o periódico **PER MUSI** (www.musica.ufmg.br/permusi).



realização



patrocínio

