

REVISTA DO
CONSERVATÓRIO
DE MÚSICA
UFPel

06

REVISTA DIGITAL

ISSN 1984-350X

dez / 2013

SEÇÃO ESPECIAL:

1º Festival Latino-Americano de
Música Contemporânea de Pelotas

PRÁTICAS INTERPRETATIVAS · MUSICOLOGIA · COMPOSIÇÃO

sumário

<i>It takes two to tango: A prática colaborativa na música contemporânea</i>	1
<i>Catarina Leite Domenici</i>	
La música contemporanea em la universidad	15
<i>Dante G. Grela H.</i>	
A Espera Silente e Pequena Impressão: relatos sobre experiências interativas entre intérprete e compositor	43
<i>João Corrêa</i>	
A colaboração entre compositor e intérprete no processo criativo de Arcontes	71
<i>Bruno Yukio Meireles Ishisaki Marco Antônio Crispim Machado</i>	
“Entre tapas e beijos”: processos artísticos coletivos em música contemporânea	103
<i>Stanley Levi</i>	
Música Constitucional Luso-Brasileira: primeiros anos	135
<i>Alberto José Vieira Pacheco</i>	
Novas perspectivas para a análise derivativa	164
<i>Carlos de Lemos Almada</i>	

apresentação

Como tem ocorrido nos últimos anos, mais uma vez é chegado o momento da publicação da Revista do Conservatório de Música, já em seu sexto volume. Ao longo desse caminho, observou-se o quanto a pesquisa em música tem se mostrado crítica e propositiva quanto a metodologias de pesquisa e geração de conhecimento. No entanto, apesar desse esforço, lamentavelmente esses resultados nem sempre são utilizados nas salas de aula, ainda um tanto enraizadas em referências desatualizadas.

Neste sexto volume, organizado em duas seções, apresentamos, na primeira, as contribuições realizadas durante o 1º Festival de Música Contemporânea de Pelotas, cuja temática abordou o trabalho colaborativo entre compositores e intérpretes, sendo dois artigos de convidados e três referentes a pôsteres apresentados.

No primeiro artigo, Catarina Domenici aborda a prática colaborativa compositor-intérprete mediada pela notação na música contemporânea de concerto. Após expor as bases teórico-metodológicas da sua pesquisa sobre essas interações na música contemporânea, a autora examina o paradigma vertical dessas relações e discute os problemas de uma relação mediada apenas pela notação.

O artigo que segue, do compositor argentino Dante Grela, apresenta uma visão crítica sobre a situação da música contemporânea dentro do contexto das instituições universitárias de formação musical. Assim, após considerações sobre a situação da “música contemporânea acadêmica” em relação à produção musical de nossa época, realiza uma análise crítica quanto ao lugar que ela ocupa dentro das instituições musicais de nível universitário.

Na sequência, João Corrêa apresenta a sua experiência colaborativa como intérprete com os compositores Marcelo Villena, na obra *A Espera Silente*, e Sergio Jerez, na *Pequena Impressão*.

Já o artigo de Bruno Ishisaki e Marco Antônio C. Machado, incorpora a questão colaborativa, visto o primeiro ser o compositor e o segundo o intérprete. Nele, o procedimento colaborativo é exemplificado na obra *Arcontes*, para violão de 7 cordas e eletrônica, de maneira que as abordagens são pensadas como complementares.

Por fim, Stanley Levi trata de algumas formas horizontalizadas do fazer artístico contemporâneo, suas motivações e implicações. Partindo da literatura recente sobre processos colaborativos no teatro, busca-se compreender, por analogia, a colaboração em música e suas possibilidades, focando as relações de cooperação entre o compositor e o intérprete.

A segunda seção da Revista apresenta duas contribuições significativas para as áreas de musicologia e composição.

Alberto José Vieira Pacheco descreve e avalia o repertório musical que esteve relacionado com o início do movimento constitucional luso-brasileiro, demonstrando a sua importância histórica, uma vez que ele foi usado consistentemente como instrumento de propaganda ideológica.

No último artigo, Carlos de Lemos Almada apresenta uma visão abrangente dos fundamentos e desdobramentos de um projeto de pesquisa em andamento cujos principais objetivos estão associados aos princípios da variação progressiva e da *Grundgestalt*, considerando suas aplicações sistemáticas na análise e na composição musicais.

Desta forma, a Revista do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas agradece a seus colaboradores e informa que já está a espera de novas submissões.

Uma ótima leitura.

Prof. Dr. Luiz Guilherme Duro Goldberg
Editor da Revista do Conservatório de Música

apresentação

Em novembro de 2012, após quatro anos de ação continuada com trabalhos de pesquisa, criação e difusão da Música Contemporânea, o NuMC- Núcleo de Música Contemporânea da UFPel, realizou o seu “1º Festival Latino Americano de Música Contemporânea de Pelotas”, R.S. O Festival contou com apoio da Universidade Federal de Pelotas-UFPel, e o financiamento da FUNARTE através do Prêmio Procultura de Apoio a Festivais e Mostras de Música.

Durante quatro dias, repletos de atividades nos três turnos, a comunidade pode ter contato com programação variada em torno do tema do festival: o trabalho colaborativo entre compositores e intérpretes e as várias dimensões do fazer musical que englobam este processo. Houve *workshops*, mesas redondas, apresentações de trabalhos, ensaios abertos e concertos.

Este formato propiciou diferentes espaços de intercâmbio, reflexão e prática musical, constituindo-se em formato inédito frente aos demais festivais na região Sul do Brasil, em que se privilegiam as mostras de música. A temática do festival foi destacada na mesa redonda de abertura: “Aspectos do trabalho colaborativo entre compositor e intérprete- relatos de experiência” que contou com os convidados Catarina Domenici, Eli Eri Moura e Lucia Cervini como moderadora. Não menos importantes foram os espaços de workshops, como o de Daniel Murray sobre técnicas estendidas para violão, e o de Dante Grela, sobre análise musical. Os ensaios abertos possibilitaram o encontro e trabalho colaborativo de artistas de regiões distantes do país, fortalecendo o intercâmbio entre profissionais e instituições.

O grupo de artistas convidados do Festival foi seguramente um dos principais motivos de seu êxito. Os convidados foram: a pianista Catarina Domenici, o violonista Daniel Murray, o flautista Lucas Robatto e os compositores Dante Grela, Eli-Eri Moura, Fernando Iazzeta, Flavio Oliveira e João Pedro Oliveira. Estes artistas-pesquisadores trouxeram contribuições inestimáveis às discussões propostas em cada uma das atividades e à programação artística. Num rico intercâmbio viabilizado pela proposta de trabalho colaborativo que permeou o Festival, compositores convidados tiveram suas peças tocadas por integrantes do NuMC nos concertos, e artistas convidados interpretaram peças de compositores do NuMC em seus recitais.

A eficiente divulgação do evento na mídia local contribuiu para que um bom público

da cidade comparecesse às atividades, em especial aos concertos. Com satisfação, pudemos observar que as discussões levantadas instigaram reflexões que reverberaram para além do espaço circunscrito pelas paredes do auditório, o que comprova a importância da realização de eventos como este.

O espaço de apresentação dos trabalhos selecionados, em formato de pôster, configurou-se também em um momento informal de socialização e de troca de ideias, tempo fundamental em um evento com programação tão abrangente e diversificada. Consideramos que a publicação dos trabalhos apresentados é mais um dos resultados perenes desta iniciativa.

Prof. Dra. Joana Cunha de Holanda

Comissão Organizadora do 1º Festival de Música Contemporânea de Pelotas
NuMC – Núcleo de Música Contemporânea da UFPel

***It takes two to tango: A prática colaborativa na música contemporânea*¹**

Catarina Leite Domenici
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS
catarina@catarinadomenici.com

Resumo: Este artigo aborda a prática colaborativa mediada pela notação na música contemporânea de concerto. Em um primeiro momento, a autora expõe as bases teórico-metodológicas da sua pesquisa sobre interações compositor-performer na música contemporânea, oferecendo um panorama dos estudos de caso já realizados. Em seguida, a autora examina o paradigma vertical de relações compositor-intérprete e discute os problemas de uma relação mediada apenas pela notação. Com base depoimentos de compositores e performers e no conceito de arquitetura de Bakhtin a autora apresenta pontos que contribuem para uma definição de colaboração dialógica entre compositores e intérpretes.

Palavras-chave: colaboração compositor-intérprete, dialogismo, Bakhtin.

Abstract: This paper addresses collaborative practice mediated by notation in the context of contemporary music within Western classical tradition. The author offers an overview of the case studies undertaken as part of the author's research on composer-performer interactions in contemporary music, and explains the theoretical and methodological basis of her research. She then examines the vertical model of composer-performer relations and discusses the problems arising from a relationship mediated exclusively by notation. In light of composers and performers remarks, and grounded on Bakhtin's concept of architectonics the author contributes towards a definition of dialogic collaboration between composers and performers.

Keywords: composer-performer collaboration, dialogism, Bakhtin.

INTRODUÇÃO

Este artigo pretende abordar a prática colaborativa fora do nicho no qual esta já se assenta confortavelmente, o da música improvisada envolvendo compositores e performers. A investigação da colaboração mediada pela notação musical é uma tarefa complexa, posto que demanda uma reflexão profunda sobre a ideologia da música ocidental de concerto, suas crenças e valores expressos nas relações de poder estabelecidas na divisão de trabalho entre quem cria/compõe e quem reproduz/toca. Demanda ainda que reconsideremos a presumida verticalidade entre notação musical e realização sonora e, conseqüentemente, que repensemos o

¹ Este artigo consiste do texto da conferência homônima proferida no Instituto Goethe em 8 de Agosto de 2013 dentro da programação do Festival Babel em Porto Alegre.

conceito de obra musical tal qual exposto por Goehr em *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (1992/2007).

De fato, um dos fatores que motivaram a minha pesquisa foram as discrepâncias entre o sistema de crenças e valores presentes na minha formação de pianista e a experiência de colaborar com inúmeros compositores. Para o instrumentista, processo de enculturação na música de concerto traduz-se em uma aprendizagem de obediência à autoridade, seja esta da partitura ou da tradição, de acordo com um modelo no qual o performer é concebido como um mediador transparente entre o compositor/obra e o público (ver DOMENICI, 2013b). Em contraste, o trabalho colaborativo coloca compositor e performer em uma relação horizontal caracterizada pelas inter-relações entre a oralidade e a notação. Ao longo de 25 anos de trabalho com o repertório contemporâneo pude testemunhar que os processos de interação com compositores influenciavam não apenas a performance, mas também a composição. Nesse contexto, tanto a composição quanto a performance estavam em um constante devir. Vale aqui ressaltar que o repertório em questão consistiu em sua grande maioria de obras totalmente notadas, contrariando a noção tradicional de que a colaboração compositor-intérprete aplica-se apenas ao repertório que envolve a improvisação, a notação gráfica e/ou procedimentos aleatórios. Outros fatores motivadores foram a necessidade interna de investigar a minha prática e a falta de documentação e estudos de processos colaborativos já bem conhecidos no meio musical, tais como as colaborações entre Luciano Berio e os vários performers no conjunto de suas *Sequenzas* para instrumentos solistas, ou ainda a longa colaboração entre Brian Ferneyhough e o quarteto Arditti, apenas para citar alguns.

Há cinco anos dei início à investigação sistemática da prática colaborativa durante o estágio de pós-doutorado na University at Buffalo, sede de um projeto institucional dedicado ao trabalho colaborativo, o *Creative Associates* idealizado e implementado pelo compositor Lukas Foss em Buffalo durante os anos de 1964 e 1980. Minha investigação teve início como uma pesquisa exploratória, devido à enorme lacuna bibliográfica sobre o tema. Apesar da prática colaborativa já contar com algumas décadas de existência e ter se tornado uma prática comum na música contemporânea, até a primeira década do século XXI o assunto não tinha sido sistematicamente estudado, permanecendo praticamente inexplorado, salvo alguns artigos sobre colaborações pontuais como Borém (1998; 2000), Fitch e Heyde

(2007) e Frisk e Östersjö (2006) que não endereçavam os pontos que me motivaram a investigar o assunto.

As questões que minha pesquisa se propõe a investigar são:

1. De que maneiras a interação compositor-performer influencia tanto a composição quanto a performance?
2. Qual o papel do performer na colaboração?

Essas questões são abordadas em uma pesquisa artística a partir de estudos de caso utilizando a metodologia da auto-etnografia analítica proposta por Anderson (2006), na qual os dados são analisados qualitativamente dentro de uma moldura de crítica sociocultural que busca compreender as dinâmicas da prática colaborativa, seus processos e produtos bem como os agentes envolvidos no tocante aos papéis desempenhados na colaboração, as relações entre esses, e os sistemas de valores e crenças. Integra-se ainda a essa abordagem o estudo da música produzida no processo colaborativo empregando ferramentas de cunho analítico e musicológico.

A primeira fase da pesquisa compreendeu três estudos de caso com os compositores Diana Soh, Felipe Ribeiro e Paolo Cavallone, sendo delineados para focar a prática colaborativa em três fases distintas: 1- desde o estágio pré-composicional até a estréia da peça *Five Pieces for Catarina Domenici* de Diana Soh; 2- desde as revisões a partir do segundo manuscrito até a versão final e a estréia da peça *...meu sonho conduz minha inatenção...* de Felipe Ribeiro; 3- durante a preparação para a primeira gravação da peça *Confini* de Paolo Cavallone. O primeiro estudo de caso teve como foco sociocultural a tensão dialógica na relação compositor-performer considerada em relação aos sistemas de crenças e valores que cada uma de nós trouxe para a colaboração. O enfoque musical abordou a criação colaborativa de novas técnicas e sistemas de notação bem como a minha necessidade de sinais e indicadores de expressão para a construção da performance (DOMENICI & SOH, 2009). O segundo estudo mostrou a evolução da partitura ao longo do trabalho com o compositor, oferecendo também uma reflexão sobre o meu papel na colaboração (DOMENICI, 2010). O terceiro estudo enfocou a relação entre a escrita e a oralidade em uma colaboração mediada pela partitura finalizada (DOMENICI 2011a, 2011b).

A segunda fase da pesquisa envolveu colaborações com os compositores Jonatas Manzolli, James Correa e David Lang. Os resultados dessa fase podem ser acessados artigos que abordam a criação coletiva do espetáculo “Intervenções para piano preparado, interfaces e imagens: Centenário John Cage” envolvendo os compositores Jonatas Manzolli, James Correa e Rogério Constante as pianistas Lucia Cervini, Joana Holanda e a autora (DOMENICI, 2012a, 2012b), além de artigos que abordam a relação entre escrita e oralidade (DOMENICI, 2012c) e a performance musical por um viés filosófico e de crítica cultural (DOMENICI 2013a, 2013b).

1. PARCERIA

A escolha do título deste artigo pretende salientar o aspecto de parceria do trabalho colaborativo de compositores e performers na criação musical contemporânea. Como expressão idiomática da língua inglesa a frase *it takes two to tango* é empregada em situações nas quais dois agentes envolvidos em uma ação estão inextricavelmente relacionados, indicando que a ação não poderia ser concretizada sem a participação ativa de um deles. Segundo o *Oxford Dictionary of Proverbs*, a frase é provavelmente uma variante de provérbios que implicam em reciprocidade para a concretização de uma ação, tais como *it takes two to make a quarrel*, ou *it takes two to make a bargain*. A origem da frase remonta à canção *Takes two to tango* de Al Hoffman e Dick Manning, de 1952, lançada na voz de Pearl Bailey e também gravada por Louis Armstrong. Segundo Wolfgang Mieder no livro *The politics of proverbs: From traditional wisdom to proverbial stereotypes* a frase foi mundialmente popularizada por Ronald Reagan em 1982 em um breve pronunciamento sobre as relações USSR-EUA após a escolha do líder soviético Yuri Andropov (2008, p.125). A metáfora do tango para relações horizontais envolvendo ações recíprocas fundamenta-se nas características mesmas da dança. De acordo com Paz e Hart, “o tango argentino é uma dança de plena parceria na qual os dois membros da parceria [...] devem contribuir 100 por cento de suas habilidades, talentos e emoções e assumir 100 por cento de (suas) responsabilidades. Por definição, o tango Argentino não é uma dança de conduzir e acompanhar” (PAZ & HART, 2008, p. 71).

A ideia de parceria é exposta em um artigo de 1963 escrito pelo compositor e regente Lukas Foss. Foss denomina o trabalho colaborativo de compositores e

performers “a joint enterprise in new music” (FOSS, 1963, p. 46), apontando para uma relação fundada sobre o diálogo e a cumplicidade em um contexto que preserva a divisão de trabalho. A palavra parceria não costuma figurar no léxico da música ocidental de concerto. De fato, a própria ideia de colaboração vai de encontro à estrutura tradicional da relação vertical compositor-obra-intérprete, onde a obra musical é tomada como sinônimo do texto e a performance como reprodução do texto/obra. Nesse contexto, a divisão de trabalho apresenta-se como uma questão desafiadora ao trabalho colaborativo posto que pode invocar a rigidez da separação de tarefas dentro da estrutura de poder que rege suas relações. Considere-se também que a formação de compositores e performers é permeada pela ideologia dominante fomentando determinados comportamentos e atitudes de acordo com o modelo vertical de relações. Este pressupõe uma ética tanto para a composição quanto para a performance, as quais devem ser repensadas tendo em vista o trabalho colaborativo. Por outro lado, é necessário reconhecer que a separação histórica entre composição e performance trouxe os benefícios do desenvolvimento técnico de cada área. Contudo, Foss adverte que “a metódica divisão de trabalho (eu escrevo, você toca) nos serviu bem, até que compositor e performer tornaram-se duas metades de uma minhoca separadas por uma faca, cada uma seguindo o seu caminho em oblivio” (FOSS, 1963, p. 45).

2. AS DUAS METADES

Não há dúvidas que as relações compositor-performer tenham sido concebidas verticalmente desde o século XIX. Do ponto de vista histórico-sociológico, a música calcada na notação sempre esteve atrelada às classes dominantes e não causa espanto que o que chamamos hoje de música de concerto ou música “erudita” tenha sido delineada de acordo com valores da sociedade burguesa no século XIX, refletindo em sua cadeia de produção a estrutura das relações sociais onde o poder, a ciência, o conhecimento e a invenção eram atribuições do gênero masculino, identificados com a prática da composição por vários autores como Shepherd (1996), Leppert (1993), McClary (2002) e Green (1997). À performance musical foram associados os atributos do gênero feminino, tais como a obediência à notação, a modéstia em público, a fidelidade ao compositor de tal maneira que os processos de reprodução cultural refletem os processos de reprodução biológica (ver DOMENICI 2013a).

O ideal do *Werktreue/Texttreue*², plenamente respaldado pela estética formalista, atingiu status de lei sagrada no início do século XX originando o que Taruskin denominou de ética modernista na performance musical, cuja ênfase na execução obediente e impessoal da notação musical reforçou ainda mais o caráter de reprodução mecânica da performance musical. Alguns compositores chegaram mesmo a vislumbrar que o desenvolvimento da tecnologia viesse suplantar o performer, tornando-o dispensável. Em 1936, Edgard Varèse declara “Tenho certeza que o tempo virá em que o compositor, após ter finalizado a realização gráfica da partitura, irá ver essa partitura ser colocada automaticamente em uma máquina que irá fielmente transmitir o conteúdo musical ao ouvinte” (VARESE In: SCHWARTZ; CHILDS, 1967, p. 198). No artigo “The Rights of the Interpreter in the Performance of 17th and 18th-century Music”, Pincherle aponta para “... o respeito frígido (que) paralisa a maioria dos intérpretes...”, sugerindo que esta atitude foi influenciada pelos desenvolvimentos da música e pelas necessidades do compositor contemporâneo, o qual “expressa seu desejo, e nem sempre de maneira jocosa, que a performance de suas obras seja inteiramente realizada, num futuro próximo, por agentes mecânicos, marcando assim o fim do papel do intérprete” (PINCHERLE, 1958, p. 145-146). A demanda por um executante capaz, porém invisível, coincide com a crescente mecanização industrial do início do século XX³. Nesse contexto, a organização da cadeia produtiva da música passa a apresentar uma semelhança perturbadora à ação mecanizada de uma linha de montagem, cujo processo de desumanização do performer pode ser em parte responsável pelo seu afastamento do repertório contemporâneo na primeira metade do século XX, fato bastante

-
- 2 O ideal do *Werktreue* surgiu para caracterizar a nova relação entre obra e *performance*, bem como entre *performer* e compositor. *Performances* e seus *performers* eram, respectivamente, subservientes às obras e a seus compositores. A relação era mediada pela presença da notação completa e adequada. O único dever dos compositores era tornar possível ao *performer* o cumprimento do seu papel; eles tinham a responsabilidade de fazer com que suas obras fossem executáveis e faziam isso fornecendo partituras completas. Este dever correspondeu à necessidade, capturada na teoria estética, de reconciliar o abstrato (obras) com o concreto (*performances*). O dever comparável dos *performers* era demonstrar lealdade às obras dos compositores. Para certificar que suas *performances* fossem de obras específicas, *performers* tinham que obedecer o mais perfeitamente possível as partituras fornecidas pelos compositores. Assim, havia a sinonímia eficaz entre *Werktreue* e *Texttreue* no mundo musical: ser verdadeiro à obra é ser verdadeiro à partitura (GOEHR, 2007, p. 231). Para uma discussão sobre as implicações deste ideal para a performance musical ver DOMENICI, 2012c, 2013a, 2013b.
- 3 A tendência à desumanização nas relações sociais também foi sentida na dança de salão, pois de acordo com Paz e Hart, na década de trinta as expressões “lead” e “follow” tornaram-se sinônimos de “comando” e “obediência”, respectivamente, alienando os parceiros do prazer de dançar em “um processo sutil, mas desumanizante da experiência de dança” (PAZ & HART, 2008, p. 71).

documentado em textos de compositores daquele período que expressaram preocupação e ressentimento com a falta de interesse dos performers em tocar suas obras. De acordo com Virgil Thomson,

há inegavelmente uma ruptura na sociedade. O executante [sic] e o compositor tem ciúmes um do outro. ... (o executante) recusa-se a ser tratado como um serviçal. ... Compositores, por outro lado, temendo serem cortados da comunicação com o mundo dos executantes, estão sempre correndo atrás destes, oferecendo-lhes elogios e implorando para tocar música de câmara com eles na esperança de absorver algumas dicas práticas sobre técnica instrumental (THOMSON In: SCHWARTZ; CHILDS, 1969, p. 174).

Para Copland, em 1952, “um lamentável abismo separa compositor e intérprete. ... na verdade os intérpretes não estão pensando nos compositores – quero dizer, nos compositores vivos. ... [Intérpretes e compositores] não estão interagindo o suficiente!” (COPLAND, 1952, p. 56-57). Para Milton Babbitt, o intérprete evita e se ressentido da música contemporânea, juntamente com o público, deixando o compositor em uma “condição de isolamento musical e social”, pois “o público em geral é largamente ignorante ou desinteressado na sua música. A maioria dos performers o isolam e ressentem. Consequentemente, a música é pouco tocada, e mesmo assim, em concerto com pouco público, onde a plateia consiste majoritariamente de colegas compositores. Na melhor das hipóteses, a música poderia ser vista como para, de e por especialistas” (BABBITT In: SCHWARTZ; CHILDS, 1969, p. 174).

A visão do performer como um serviçal, reduzido à condição de executor de uma tarefa mecânica traz em seu bojo a alienação do prazer, ou mesmo o prazer em não ter prazer – o masoquismo. Em um artigo de viés psicanalítico, Friedl (2002) analisa as relações entre compositores, performers e público identificando uma dinâmica sado masoquista na música contemporânea. O autor vê na tentativa de controle absoluto da performance através de uma notação cada vez mais prescritiva, bem como nas tarefas muitas vezes impossíveis de serem executadas a contento pelo performer uma dinâmica Sado-masoquista entre compositor e performer. Creio que o problema não esteja na complexidade da notação ou na exploração do limite entre o possível e o impossível de ser realizado em performance, mas na falta de comunicação entre compositores e performers.

3. PROBLEMAS DE UMA RELAÇÃO MEDIADA APENAS PELA NOTAÇÃO

Tradicionalmente presume-se que essa comunicação seja feita via notação

musical, ou seja, a partitura é o objeto mediador da relação compositor-performer. Contudo, esquecemo-nos facilmente, e aqui devo colocar que este esquecimento de dá por razões ideológicas, de que a notação é sempre mediada pelo som. Grier chama a atenção para a relação de simbiose entre processos de escrita e leitura e processos orais/aurais, colocando que “apesar de sistemas [notacionais] terem se tornado bastante complexos eles jamais substituem a comunicação oral/aural da música, a qual produz seus próprios sistemas e processos potentes para esses propósitos (registro, preservação e comunicação da música) os quais funcionam conjuntamente a processos de escrita e leitura em uma simbiose potencialmente poderosa” (GRIER, 2012, p. 89). A simbiose de que Grier fala consiste ela mesma na justificativa mais elementar para o trabalho colaborativo, afinal a obra musical só atinge a existência plena através da sua materialidade sonora no espaço social.

Sem querer entrar em uma discussão mais aprofundada sobre o assunto, até porque já dediquei um artigo extenso à relação entre escrita e oralidade na música de concerto (ver DOMENICI, 2012c), argumento que o problema de comunicação inicia-se justamente nas pressuposições que regem o comportamento de compositores e performers. A crença no texto como objeto total que ocupa um lugar exclusivo na mediação das relações compositor-performer conduz à expectativa que o compositor elabore a partitura como um registro visual completo de uma música idealizada, ao mesmo tempo em que se crê que a execução fiel da partitura baste para que esta traduza-se na realização sonora desse objeto ideal. Não levamos em consideração os limites da notação musical e muito menos o fato de que todo ato de leitura interpretativa necessita de um contexto. Isso torna-se um problema ainda maior quando consideramos a pluralidade estética e estilística da produção contemporânea e a criação de novos símbolos e sistemas de notação e técnicas não convencionais. O compositor Brian Ferneyhough coloca que “a fragmentação estilística e estética na música contemporânea não permite que performers tenham a oportunidade de penetrar as nuances interpretativas do dialeto nativo de todo e cada compositor” (FERNEYHOUGH apud ÖSTERSJÖ, 2008, p. 2). Nesse contexto o trabalho colaborativo torna-se o ponto de articulação entre a escrita e a oralidade, mediando tantos processos composicionais quanto processos interpretativos.

Contudo, corre-se o risco de um agir fundamentado na ética modernista. Será que podemos denominar de colaboração uma situação na qual o performer age

passivamente esperando que o compositor determine unilateralmente a construção da performance? Ou ainda que o compositor veja no contato com o performer apenas uma oportunidade ter acesso ao seu arsenal técnico?

4. BUSCANDO DEFINIR COLABORAÇÃO

Ao mesmo tempo em que pode ser precitado buscar uma definição para colaboração, afinal apenas recentemente o assunto vem merecendo a devida atenção de pesquisadores, talvez já tenhamos alguns elementos da própria prática e do discurso de compositores e performers que permitam embasar uma delimitação preliminar do termo. A forma mais corriqueira de se pensar uma colaboração é a partir da interface pública da divisão de trabalho, pois parece haver um consenso de que música no papel não é de fato música, necessitando ser introduzida na esfera social através da performance para constituir-se como tal. Para o compositor Virgil Thomson “a longevidade de obras musicais depende de serem executadas por intérpretes outros que não o próprio compositor. ... uma obra não tem vida própria até ser regida ou interpretada por outros. Apenas dessa maneira colaborativa estará madura e pronta para ser assimilada pelo corpo de consumidores musicais” (THOMSON In: SCHWARTZ; CHILDS, 1969, p. 172). Mas será que toda e qualquer performance poderia contribuir para a longevidade que Thomson almeja? Para Jean Kopperud, clarinetista do New York New Music Ensemble, o papel do performer é crucial: “(a música) tem que ser tocada e tocada muito bem. Não há nada mais duro para um compositor do que ter uma performance medíocre da sua música, pois isso provavelmente significaria a morte dela.” As colocações acima remetem ao poder e à responsabilidade do performer dentro de uma perspectiva da obra musical como construção social. Nessa perspectiva, a performance é igualmente relevante para o conceito de obra musical, o qual passa a ser redefinido como o conjunto de textos e performances.

Na contra-corrente das relações impessoais implicadas no modelo vertical de relações compositor-performer, colaborações são frequentemente marcadas por relações de amizade, afinidades de ordem ideológica, estética ou estilística. Na música contemporânea, a relação de proximidade e cumplicidade entre compositores e intérpretes é expressa por Charles Wuorinen, para quem “os melhores performers são aqueles que são amigos do compositor porque estes são os que compreendem o que o compositor está fazendo” (In: SCHWARTZ; CHILDS,

1967, p. 368). A importância das relações pessoais é também ressaltada no depoimento do flautista, regente e compositor Harvey Sollberger: “Para mim, música não é apenas uma transação fria entre unidades econômicas. É a consumação viva de uma conexão social. Dentre os músicos que tocaram o meu quinteto na noite de terça-feira⁴ alguns eu conheço há 40 anos. Já trabalhei com eles, atuei com eles como flautista e como regente e sempre acompanho suas carreiras. Com o passar dos anos essas relações tornam-se mais ricas e profundas e mesmo que não nos vejamos por dois anos, quando nos encontramos há toda uma história. O mundo da música contemporânea é como uma tribo” (SOLLBERGER, 2009).

Para Copland, “os melhores intérpretes são aqueles mais dispostos a aceitar as sugestões do compositor. Similarmente, é através dos melhores intérpretes que o compositor pode aprender mais sobre o caráter da sua obra; aspectos que o compositor não tinha consciência que estavam lá, tempos que são mais lentos ou rápidos do que o compositor tinha imaginado eram os tempos corretos, fraseados que expressam melhor a curva natural da melodia. Aqui é onde a interação entre compositor e intérprete pode ser a mais produtiva (COPLAND, 1952, p. 49). A citação de Copland considera as perspectivas distintas de compositor e intérprete como igualmente relevantes para a obra.

Buscando sumarizar os depoimentos acima, podemos considerar três pontos relevantes para uma definição de colaboração 1- performers tem poderes e responsabilidades em igual medida ao compositor; 2- a relação colaborativa distancia-se da impessoalidade da relação de trabalho; 3- a oposição epistemológica entre compositor e performer é a base para a prática colaborativa.

Colaborações podem ser consideradas sistemas sinérgicos, no quais o todo é sempre maior que a soma das partes. A interdependência entre as partes para a realização de um empreendimento comum é fundamentada na minha pesquisa no conceito de arquitetônica de Mikhail Bakhtin que considera a simultaneidade entre o eu e o outro na participação do evento bem como a oposição epistemológica entre esses. Essas duas forças, cada uma com o seu próprio sistema de valores, estão em estado de constante tensão dialógica, no qual uma não pode ser compreendida sem a outra. O lugar situado que cada um desses sujeitos ocupa na relação dá a ambos uma percepção privilegiada tanto do outro quanto da obra, de maneira que

4 Sollberger refere-se ao concerto do grupo New York New Music Ensemble no Festival June in Buffalo em 2009.

um percebe coisas que não são disponíveis ao outro e vice-versa, o que Bakhtin denomina de “excesso de visão”. Na prática colaborativa esse excesso de visão é assegurado não apenas no campo individual, mas também no campo social. Desde a separação das atividades de composição e performance musical em duas disciplinas com currículos próprios que visam o desenvolvimento de habilidades específicas, compositores e performers acumulam experiências diferenciadas que resultam em percepções e sistemas de valores distintos. Desta maneira, o trabalho colaborativo pode ser visto como um esforço para a superação da mútua deficiência de percepção.

A metáfora do tango, uma dança baseada na improvisação que tem como princípio de aprendizagem a experiência dual em liderar e seguir é bastante apropriada para o momento de transição que vivemos hoje de um modelo vertical calcado na rigidez de papéis preestabelecidos para um modelo horizontal onde o poder é negociado e compartilhado. O tango é uma dança de sinergia na qual as ações dos parceiros são de tal maneira inter-relacionadas que é impossível vislumbrar a dança como um todo a partir dos comportamentos isolados dos dançarinos. No tango, assim como na colaboração, a soma de 1+1 é sempre maior que dois.

A prática colaborativa pertence a um campo eminentemente social caracterizado por uma relação horizontal e recíproca entre compositor e performer na qual processos composicionais e processos interpretativos não podem ser considerados isoladamente. Nesse cenário emerge a necessidade da elaboração de um paradigma pós-Cartesiano que nos permita enxergar a música contemporânea por um viés de uma genealogia colaborativa de obras musicais em toda a sua complexidade epistemológica. Nessa perspectiva, partituras, performance e gravações emergem como palimpsestos do processo colaborativo.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Leon. *Analytic Autoethnography*. Journal of Contemporary Ethnography. Vol. 35, n. 4 (August, 2006), pp. 373-395.

BABBITT, M. Who Cares if You Listen? In: *Contemporary Composers on Contemporary Music*. SCHWATZ, Elliott; CHILDS, Barney (Eds.). New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967, p. 244-250.

BAKHTIN, Mikhail. *Art and Answerability*. Michael Holquist (Ed.). Tradução de Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1990.

BORÉM, Fausto. *Lucípheres de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo*. Revista OPUS, v. 5, n. 5, 1998, p. 48-75.

_____. *Duo Concertant – Danger Man* de Lewis Nielson: aspectos da escrita idiomática para contrabaixo. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 2, 2000, p. 89-103.

COPLAND, A. *Music and Imagination*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1952.

DOMENICI, Catarina; SOH, Diana. Composer-Performer Collaboration: A Joint Venture in New Music. In: *The performer's voice symposium*. 1. 2009, Cingapura. *Caderno de Resumos do 1º Performer's Voice Symposium*. Cingapura: National University of Singapore; Yong Siew Toh Conservatory of Music, 2009, p. 75-76.

DOMENICI, Catarina L. O Intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20., 2010, Florianópolis. *Anais (...)* Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010, p. 1142-1147.

_____. O Pianista Expandido: Complexidade Técnica e Estilística na obra “Confini” de Paolo Cavallone. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 21., 2011, Uberlândia. *Anais...* Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2011a, p. 1197-1203.

_____. Beyond Notation: The Oral Memory of *Confini*. In: PERFORMA'11., 2011, Aveiro. *Anais...* Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011b, p. 1-14.

_____. O Intérprete (re)situado: uma reflexão sobre construção de sentido e técnica na criação de “Intervenções para piano expandido, interfaces e imagens: Centenário John Cage”. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22, 2011, Uberlândia. *Anais do XXII Congresso da ANPPOM*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012a, p. 1536-1542.

_____. O Intérprete (re)situado: uma reflexão sobre construção de sentido e técnica na criação de “Intervenções para piano expandido, interfaces e imagens: Centenário John Cage”. *Musica Hodie*, Vol. 12 n. 1. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2012b, p. 171-187.

_____. His Mater's Voice: a voz do poder e o poder da voz. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 5, 2012c, p. 65-97.

_____. A performance musical e o genero feminino. In: NOGUEIRA, Isabel; CAMPOS FONSECA, Susan; PEDRO, Joana; MOREIRA, Adriana Lopes. *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Porto Alegre: ANPPOM, 2013a. No prelo.

_____. A performance musical e a crise da autoridade: corpo e gênero. *Revista Interfaces*, Vol. 19 n. 1. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013b. No prelo.

FITCH, Fabrice; HEYDE, Neil. ‘Ricerca’ – The Collaborative Process as Invention. *Twentieth-century music*, vol. 4 n. 1, 2007, p. 71-95.

FOSS, L. The Changing Composer-Performer Relationship: a Monologue and a Dialogue. *Perspectives of New Music*. Vol. 1, n. 2, 1963, p. 45-53.

FRIEDL, R. Some Sadomasochistic Aspects of Musical Pleasure. *Leonardo Music Journal*. Vol. 12, 2002, p. 29-30.

FRISK, Henrik; ÖSTERSJÖ, Stefa. Negotiating the Musical Work. An empirical study on the inter-relation between composition, interpretation and performance. Beijing: Electroacoustic Music Studies Network, 2006.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works*. Edição revisada. Oxford: Oxford University Press, 2007.

GREEN, Lucy. *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

GRIER, James. Musical Literacy: A Historical Perspective. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2, 2012, Rio de Janeiro. Anais do II SIMPOM. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012, p. 89-101.

KOPPERUD, Jean. Entrevista não publicada concedida à autora em 16 de Março de 2009 na casa da Jean Kopperud em Clarence, NY. Gravação em áudio e vídeo.

LEPPERT, Richard. *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley: University of Califórnia Press, 1993.

McCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, & Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

ÖSTERJÖ, Stefan. *Shut up 'N' play! Negotiating the musical work*. Lund: Malmö Academies of Performing Arts, 2008.

PAZ, Alberto; HART, Valerie. *Gotta Tango*. Champaign: Human Kinetics, 2008.

PINCHERLE, M.; Cazeau I. On the Rights of the Interpreter in the Performance of 17th- and 18th-Century Music. *The Musical Quarterly*. Vol. 44, n. 2, 1958, p.145-166.

SHEPHERD, John. Music and Male Hegemony. In: LEPPERT, Richard; McCLARY, Susan (Ed.). *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

SPEAKE, Jenifer (ed.). *Oxford Dictionary of Proverbs*. Oxford: Oxford University Press, 5^a edição, 2008.

SOLLBERGER, Harvey. Entrevista não publicada concedida à autora em 3 e 4 de Junho de 2009 na University at Buffalo (NY, EUA). Gravação em áudio.

TARUSKIN, Richard. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995.

THOMSON, V. Life among the Natives or Musical Habits and Customs. In: *Contemporary Composers on Contemporary Music*. SCHWATZ, Elliott; CHILDS, Barney (Eds.). New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967, p.171-181.

VARÈSE, E. The Liberation of Sound. In: *Contemporary Composers on Contemporary Music*. SCHWATZ, Elliott; CHILDS, Barney (Eds.). New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967, p. 196-208.

WUORINEN, C. An Interview with Barney Childs, 1962. In: *Contemporary Composers on Contemporary Music*. SCHWATZ, Elliott; CHILDS, Barney (Eds.). New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967, p. 368-375.

Catarina Domenici: Doutora (DMA) e Mestre (MM) em Performance e Literatura Pianística pela Eastman School of Music, onde recebeu o Performers Certificate e o Prêmio Lizie Teege Mason de melhor pianista. Foi assistente de Rebecca Penneys durante o Doutorado e aluna de David Burge no Mestrado. É graduada em Música (Piano) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), onde estudou com Beatriz Balzi e atuou como pianista do Grupo PIAP. É Professora de Piano da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Práticas Interpretativas do PPG-MUS. Sua pesquisa sobre interações entre compositores e intérpretes na música contemporânea, iniciada durante o pós-doutorado na University at Buffalo (2008-2009), tem sido apresentada em congressos internacionais (Second Meeting of the European Platform for Artistic Research in Music, Roma, 2012; CMPCPs Performance Studies Network International Conference, Cambridge, 2013; The Performers Voice Symposium, Cingapura, 2009, 2012; Performa11, Aveiro, 2011) e nacionais (ANPPOM 2010, 2011, 2012). Como pianista, tem colaborado intensamente com compositores brasileiros e estrangeiros em estréias e gravações de obras inéditas, tendo lançado vários CDs premiados com o repertório contemporâneo. É colaboradora interinstitucional do Núcleo de Música Contemporânea da UFPEL. Desde janeiro/2010 coordena o ensino de teclado no Curso de Licenciatura em Música a Distância da UFRGS. Foi professora no Chautauqua Music Festival (2006-2009), University at Buffalo (2007-2009), Eastman Community Music School (2006-2008), Nazareth Music College (2007) e Finger Lakes Community College (2006-2007). É membro fundador e a primeira presidente da Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM). Suas áreas de interesse são: filosofia da performance musical, colaboração compositor-intérprete, processos de construção da performance, música interativa, cognição musical.

La música contemporánea en la universidad

Dante G. Grela H.
Universidad Nacional de Rosario
dantegrela@gmail.com

Resumo: El trabajo presenta una visión crítica sobre la situación de la música contemporánea dentro del contexto de las instituciones universitarias de formación musical. Con el fin de ordenar la exposición, el contenido de al mismo ha sido dividido en tres sectores, dedicados específicamente a los siguientes temas: 1 – La música contemporánea: problemática general. 2 – La música contemporánea en la universidad: situación y problemas. 3 – Propuestas. En el primero, se lleva a cabo una consideración respecto de la situación de la “música contemporánea académica” en relación a la producción musical de nuestra época en general. En el segundo, se realiza un planteo crítico en cuanto al lugar que ocupa la música contemporánea dentro de las instituciones musicales de nivel universitario (específicamente en relación a dicho problema en Argentina, país de pertenencia del autor del trabajo). Finalmente, se realiza una serie de propuestas tendientes a mejorar la situación planteada.

Palavras-Chave: Música, Contemporánea, Universidad.

Contemporary music at university

Abstract: This work develops a critical vision on the contemporary music situation within the context of university institutions devoted to music. As to order the exposition, its content has been divided into three parts, specifically dedicated to the following subjects: 1 – Contemporary music: general problem. 2 – Contemporary music at university: situation and problems. 3 – Proposals. In the first one, a consideration is carried out about the “contemporary academic music” within the music of our time, as a whole. In the second, a critical approach on the place of contemporary music in the university is outlined (particularly considering the situation in Argentina, the writer’s country). Finally, some proposals are exposed, tending to get a way for solving the chief problems related to contemporary music at university.

Keywords: Music, Contemporary, University.

1. LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN GENERAL

Considero esencial, antes de abordar lo referente a la música contemporánea en la universidad, realizar una reflexión en cuanto a la música contemporánea en la actualidad, en tanto producto cultural.

Y me referiré a este tema, tomando fundamentalmente como punto de referencia lo que ocurre en mi país (Argentina) en relación al mismo.

Al respecto, cabe recordar que dicha denominación tiene diversas acepciones, de acuerdo con la ubicación histórico cultural de quien lo emplea. Así,

dentro de determinados sectores de profesionales de la música, los estudiantes de música y el público, la denominación de “música contemporánea” se aplica de un modo muy amplio, cubriendo prácticamente toda la producción musical del siglo XX (y lo que va del XXI) en el campo de la música académica. De tal modo, y a partir de esta óptica, quedan incluidos dentro de esta categoría compositores como Arnold Schönberg, Heitor Villa Lobos, Béla Bartók, Paul Hindemith, Charles Ives, Julián Carrillo, y muchísimos otros cuya obra – desde un punto de vista estrictamente cronológico – ya ha perdido la situación de “contemporaneidad”.

Y esto ocurre principalmente en los ámbitos académicos (universitarios u otros) y en los de los organismos sinfónicos, donde se evidencia muy fuertemente una componente conservadora que detuvo la mirada en la producción musical del siglo XIX, y alcanza con gran esfuerzo a extenderla hasta determinadas músicas de las primeras décadas del siglo XX, muchas veces sin demasiada comprensión sobre la absoluta interrelación que existe necesariamente entre las características de los productos culturales (la música, en este caso) y los contextos histórico – sociales a los que los mismos pertenecen.

De tal modo, para este tipo de visión de la creación musical, todo lo que ocurre fuera de dicho ámbito de pertenencia histórico – estético – y configura la producción creativo – musical que viene generándose desde aproximadamente la década de 1940 hacia el presente – es visto con cierto desagrado, con una incompreensión casi total de las necesidades históricas, estéticas – y de modo general, culturales – que fueron generando su existencia, y siendo considerado como un tipo de masa casi indiferenciada de producciones sonoras cuya existencia genera una suerte de gran interrogante en cuanto a la función que cumple dentro del universo de lo comprendido bajo la denominación de “música”.

Por otra parte, nos encontramos también frente a otro fenómeno que es el de las músicas de consumo masivo, que, en determinados casos utilizan la denominación de “música contemporánea” para referirse exclusivamente a determinados tipos de productos sonoros pertenecientes a este tipo de líneas de producción sonora. Y considero que este es un caso sobre el cual es interesante detenerse a considerarlo y reflexionar sobre el mismo dadas ciertas características particulares que presenta, tales como las siguientes:

a) dicho empleo de tal denominación, por lo general se adjudica la misma com el sentido de apropiación, dejando de lado cualquier otro tipo de expresión

sonora proveniente de otros tipos de vertientes, que pueda coexistir con aquellas músicas que son objeto de tal denominación.

b) lo señalado en a) implica, a su vez, un cierto tipo de negación del proceso histórico de la música occidental, dejando por sentado implícitamente que la historia musical comienza de algún modo con ese tipo de expresiones sonoras, lo cual las presenta con un perfil sectario, y no con una adecuada inclusión de las mismas dentro de la totalidad histórico – cultural a la que pertenecen.

c) en este tipo de casos, la noción de “contemporaneidad” adquiere de algún modo la connotación de un rótulo de tipo “socio – político – musical”, que, además de su significado relativo a “música producida en el tiempo en que se vive”, está asumiendo determinado tipo de representación, en tanto “único tipo de expresión sonora que es auténticamente representativo del presente”, con todo lo que ello implica.

Y, finalmente, nos encontramos con la significación que asignamos a la denominación de “música contemporánea” quienes nos movemos dentro del ámbito de la música que suele ser denominada como “académica”, con un pensamiento y una práctica que se encuentran ligados a las corrientes actuales dentro del campo de la música.

En este caso, cuando hablamos de “música contemporánea”, no hay ninguna duda de que atribuimos ese nombre a la producción musical del campo académico que pertenece al período histórico en el cual vivimos, o – de una manera más general – a la música producida a partir de la segunda mitad del siglo XX, y hasta el presente. Pero a su vez – es necesario aclararlo – no nos referimos a “absolutamente toda” la música académica creada dentro de esa franja temporal, sino particularmente a aquella que implica un compromiso con un pensamiento creativo actualizado y conectado con las corrientes de avanzada en la creación musical. Y quizás esta conexión con ideas renovadoras es la connotación más destacada en cuanto a la acepción que damos a la denominación de “música contemporánea”, la cual nos lleva a incluir también dentro del ítem determinadas obras y compositores que, si bien son anteriores al lapso cronológico mencionado, se caracterizan por ser representativas/os de un pensamiento y una práctica renovadoras (tal como sería el caso, por ej., de las “Sonatas para piano preparado”, de John Cage, o de la música de un compositor como Anton Webern). Pero a su vez, y en función de dicha toma de posición, no solemos colocar bajo la denominación

mencionada a la obra de determinados compositores que, si bien pertenecen cronológicamente a la franja temporal que delimita la mencionada “contemporaneidad”, ostentan características técnico – estéticas que las colocan como productos provenientes de un pensamiento conservador que se conecta con etapas históricas anteriores a la presente.

Por lo tanto, resulta evidente que la noción de “contemporaneidad” – dentro del tipo de pensamiento al que estoy haciendo referencia – se asocia fundamentalmente, y ante todo, con lo referente a una posición creativa renovadora, que implica búsqueda e indagación conducentes a una posición creativo – musical que se interesa y necesita de lo inédito, de lo nuevo, y de horizontes que se amplíen hacia lo desconocido, en la forma que es inherente al auténtico proceso creativo.

Por lo tanto – y luego de reflexionar sobre los distintos significados que se suele dar a la expresión “música contemporánea” (o por lo menos, sobre algunos de ellos), llego a la conclusión de que en realidad – y tomando la misma en su estricta acepción cronológica – es “contemporánea” toda la música que se produce en el lapso temporal en que nos toca vivir, independientemente de su pertenencia estética, de género o de cualquier otra índole. Así, resulta tan contemporánea la música a la que me refiero en el punto c) más arriba (o sea, aquella ligada a las líneas de pensamiento renovador dentro del campo de la música “académica”) como una expresión sonora de tipo “masivo”, o el jazz que se produce actualmente, o cualquier otro tipo de expresión sonora que se geste en el tiempo presente (o, al menos, en las décadas más cercanas al mismo).

De tal modo, considero importante haber realizado la reflexión que antecede, a fin de poder definir con claridad el ángulo de enfoque en el cual me ubico para llevar a cabo el planteo central de este trabajo. Y, de hecho, mi colocación se efectúa desde el punto de vista del compositor que ha transitado por largos años los caminos de lo que, en su momento, se dio en llamar como “vanguardia musical”, o sea, el tipo de pensamiento creativo musical al que me refiero en el mencionado punto c).

Pero antes de pasar a considerar lo referente a dicho tipo de “música contemporánea” en la universidad, me resulta de particular importancia reflexionar y colocar mi propia visión sobre la situación de la misma en la actualidad y en general.

Es indudable que el status de la música contemporánea ha sufrido sustanciales modificaciones a lo largo de las últimas décadas (en términos

generales, diría que a partir aproximadamente de las décadas de los años 80 y 90 hasta el presente). En tal sentido, prefiero referirme a esta situación con respecto a mi propio país (Argentina), aunque considero que se trata de un hecho que – con las variantes de cada caso en particular – se ha dado con características similares a lo largo de Latinoamérica, y, de hecho, en el mundo, dado que obedece fundamentalmente a sustanciales cambios socio – culturales que se comienzan a manifestar fuertemente en las décadas mencionadas.

Por otra parte, resulta evidente que el fenómeno de la “globalización” – con todas sus cargas, tanto positivas como negativas – se instaló como característica fundamental del período histórico que nos toca transitar. Al respecto, mi intención en este trabajo no es llevar a cabo una crítica de tal situación, sino de observar cómo tal situación ha influido con respecto al tema que vengo tratando.

Si tomamos el proceso histórico de la creación musical a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, nos encontramos frente a una situación donde se plantea una suerte de continuidad en cuanto al status social de la música que podemos denominar como “académica” o “de concierto”, en relación a lo que ocurría durante la primera mitad del siglo. O sea: durante las primeras décadas de esta segunda mitad de siglo, no existe aún el concepto de “cultura masiva”; por lo tanto, la música “académica”, si bien asociada siempre a un sector minoritario de la sociedad – constituido en su mayor parte por las denominadas “clases medias” y “clases altas” (en relación a su nivel de poder económico, fundamentalmente) continúa siendo consumida por un sector importante – numéricamente – de las mencionadas clases sociales (de hecho, me estoy refiriendo aquí fundamentalmente a la “música académica” perteneciente principalmente al pasado más o menos lejano – representado básicamente por la producción musical del Barroco, el Clasicismo y el Romanticismo – y, en mucha menor medida, determinadas producciones musicales pertenecientes a la primera mitad del siglo XX.

Pero ya al promediar la década de 1980, se hacen evidentes dos situaciones que – a mi juicio – se combinan para producir un cambio sustancial en cuanto al mencionado “status” de la música “académica” (o “de concierto”): por una parte, se afirma ya abiertamente el proceso de globalización de la cultura, y con él, el predominio cada vez mayor que presentan las prácticas musicales de características masivas, frente a todos los demás tipos de expresiones sonoras, sea cual fuere su género. Por otra, el proceso evolutivo del pensamiento y la práctica musical en el

campo de la música académica, la va produciendo cada vez más un sensible distanciamiento entre creadores musicales (productores) y público (consumidores), a lo largo del aluvión de “ismos” que proliferan ya desde la década de los años 50 en adelante. Las denominadas “vanguardias” se suceden sin interrupción, y a un ritmo cada vez más vertiginoso a lo largo de las décadas de la segunda mitad del siglo XX. A la vez ocurre que, paulatinamente se va reduciendo el nivel de difusión de la mayoría de las nuevas líneas creativas, las cuales van de a poco confinando sus productos a una minoría de oyentes, situación esta que ya a lo largo de la primera mitad del siglo XX se encuentra asociada a la producción musical “académica”, por lo cual, de hecho no resulta enteramente nueva, pero que a partir de las últimas décadas del siglo alcanza niveles decididamente escasos en la mayoría de los casos.

De tal modo, la producción musical académica” contemporánea ha ido circunscribiendo fundamentalmente su campo de acción al ámbito de las instituciones de formación musical superior (específicamente las universidades), donde encuentra el ámbito propicio para la creación, la discusión sobre temas inherentes al pensamiento y la actividad creativo – musical, y la investigación. De tal modo, todo lo que significa un pensamiento musical renovador – y a la vez testimonial de nuestra época, al menos desde la visión de un sector de la sociedad que se posiciona fundamentalmente desde el terreno de las clases medias – puede sobrevivir en el presente en función de esa suerte de encriptamiento que le permite continuar pensando y creando a partir de una posición que salvaguarda un pensamiento creativo no condicionado por factores económicos, políticos o de otros tipos de procedencias asociadas a ellos.

Es evidente – y no muy difícil de entender – que a quienes detentan en poder político y económico en nuestra sociedad globalizada, no les resultan inherentes los caminos de nuestras músicas de vanguardia, dado que las mismas no apuntan a ser “consumidas” por un público masivo, que posteriormente se transforme en número creciente de votos que permitan mantenerse en el poder. De hecho, esto genera en el público al cual se encuentran dirigidas, una necesidad cada vez mayor de novedad y de elementos que provoquen una atracción lo más inmediata posible en base al shock – muchas veces indiscriminado – que proviene de un “bombardeo” y constante con sonidos de altísima intensidad, luces cambiantes, colores, vestimentas, etc., etc. De hecho, cabe aclarar que dentro de

dichas manifestaciones musicales nos encontramos también con una división entre lo que tiene una solidez musical, por una parte, y lo que tiene un propósito puramente comercial, y no se sostiene en absoluto como producto creativo – atendiendo únicamente a fines unívocamente comerciales – por otro.

En síntesis, pienso que el problema de dichas manifestaciones musicales asociadas a lo masivo no se encuentra específicamente en ellas mismas – que, de hecho son producto y testimonio de determinadas características culturales que marcan a nuestra época – sino en el uso que hacen de las mismas quienes detentan el poder político y económico de turno. (y empleo aquí la palabra “uso” en el sentido negativo que esa acepción puede tener, o sea: utilizar a alguien o a algo, no en función de sus valores intrínsecos, sino de determinado beneficio que dicha acción pueda aportar a quien la propicia).

En otro terreno se mueve nuestra “música contemporánea”, que es también producto y testimonio de la etapa cronológico – cultural en que nos toca vivir. De hecho, no es un producto cultural de consumo masivo, porque ello es intrínseco a su misma esencia, que sondea más en los trasfondos del pensamiento y los interrogantes existenciales de nuestra época, más que las problemáticas directas, descarnadas, de una sociedad en crisis extrema de valores, como lo hacen – en general a través de sus textos – las buenas músicas de consumo masivo (a las restantes, creo que no vale la pena continuar haciendo referencia, dado que son parte de la cara visible de esa crisis).

Así, la “música contemporánea” plantea – a través de algunas de sus líneas, como la música electroacústica y otras corrientes ligadas a un pensamiento físico matemático – una conexión con los aportes de las nuevas tecnologías de nuestro tiempo y con todo el pensamiento científico presente, y una puesta en valor de estos campos en el terreno de la creación artística (musical, en nuestro caso). Pero también – en otro punto extremo - la “música contemporánea” ha explorado terrenos ligados con lo aleatorio, el azar, y la exploración de las acciones ligadas al campo de lo inconsciente, como ocurre con los trabajos de John Cage y la escuela americana, o el campo de las músicas gráficas.

Y más recientemente, también la “música contemporánea” reconoce la necesidad de retomar un contacto más cercano – a nivel sensible – con el oyente medio (no especialista). Creo que esto es particularmente importante, y en ningún modo implica dar ningún paso atrás en cuanto a la labor de búsqueda de nuevos

caminos que justamente caracteriza particularmente a esta música que denominamos “contemporánea”. En mi opinión, ha concluido ya la etapa histórica de los “ismos”, donde cada nueva tendencia que aparecía era concebida como el único camino válido para la prosecución de la labor compositiva que mereciese el apelativo de “contemporáneo”, y avanzaba en su camino con una relativamente baja preocupación en cuanto al destinatario de sus productos creativos. Al respecto, creo que los compositores contemporáneos “de hoy” – si no todos, al menos una cantidad relativamente importante, en la cual me incluyo – nos preocupamos seriamente por la relación con el oyente medio (no – especialista) hacia quien está dirigido nuestro mensaje. Creo muy sinceramente en la producción de música contemporánea cuya finalidad primera sea la de “ser oída”, y pienso que esta concepción no se encuentra de ningún modo reñida con el hecho inherente a la búsqueda de caminos y a la indagación en lo aún no realizado. Y es en ese sentido que determinadas músicas de consumo masivo – y de valor en cuanto a su realización – se encuentran de algún modo mucho más conectadas con ese oyente medio al que me refiero. Esta situación no se da en el campo de la “música contemporánea” (y no creo que realmente vaya a darse en pie de igualdad con las expresiones sonoras masivas a que me refiero, dado que – efectivamente - ambos campos parten de razones de ser muy diferentes y tienen distintos objetivos. Pero sin embargo, pienso que nuestra “música contemporánea” – sin dejar de lado ninguna de sus premisas fundamentales – debe volver a recordar que el mensaje sonoro tiene particular fuerza y validez cuando está concebido para que alguien lo reciba (sin ninguna necesidad, por otra parte, de plantearse concretamente quien sería ese “alguien”; solo tener presente que la actividad artística no es un mero juego sonidos, con formas, con colores, etc., sino que entraña una función fundamentalmente testimonial y de mensaje. Y el mensaje “debe” necesariamente ser captado por alguien para que cumpla su función como tal).

Creo que cada compositor de nuestra época debe encontrar su propio camino al respecto – sea dentro del medio y la estética que sea – y brindar su propio mensaje, sin que el mismo esté condicionado fuertemente – como en décadas anteriores – por factores inherentes a “anteojeras estéticas” que lo condicionen y quiten naturalidad a la resultante sonoro – expresiva. Creo que – justamente - una riqueza fundamental que presenta la creación musical contemporánea (entendida la misma como la música del momento mismo en que vivimos) es que nos brinda la

posibilidad de tomar como apoyo o puntos de referencia los aportes compositivos generados a lo largo del siglo XX, y que nos interesen, pero con una total libertad y exención de prejuicios – dado que ya no pertenecemos a los momentos en que se generaron, donde estaban necesariamente ligados a determinadas tomas de posición estéticas, o de cualquier otra índole – de modo tal que funcionen específicamente como “herramientas referenciales”, que permitan generar un tipo de expresión (o de expresiones) sonoras que resulten asociadas a nuestro propio presente, estando a la vez ligadas naturalmente al “campo condicionante” (que siempre existe – en mi opinión – ya sea que históricamente se proceda por continuidad o por ruptura con lo que antecedió) representado por las expresiones sonoras (sin distinciones) de nuestro pasado inmediato.

2. LA MÚSICA CONTEMPORANEA EN LA UNIVERSIDAD: SITUACIÓN Y PROBLEMAS

Entrando ahora al tema central de este trabajo, debo decir en primer lugar que el mismo se plantea desde una posición crítica frente a la realidad que presenta la actividad relativa a la música contemporánea en las universidades de mi país. Considero importante tratar el tema desde ese ángulo, pues de cualquier otro modo – si quisiese ser más abarcativo - lo único que podría plantear es una visión utópica sobre realidades que no conozco desde adentro, y que por lo tanto no podrían ser tratadas con la profundidad con la que necesito hacerlo.

Lo primero que quiero plantear en relación a este tema es que – al menos en mi país, Argentina – la música contemporánea no se encuentra incluida orgánicamente en los planes de estudio de nivel universitario (y en realidad, de ningún otro nivel, tampoco). La única excepción la suelen constituir las carreras de Composición, que por su misma naturaleza, ligada al pensamiento creativo – y por lo tanto, casi necesariamente, al presente – incluyen consecuentemente la música del siglo XX y lo que va del XXI en sus planes de estudio, o en algunas carreras musicales de posgrado, dedicadas de modo específico a determinadas temáticas (tal como es el caso con la “Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX”, que se dicta en la Universidad Nacional de Cuyo, en la ciudad de Mendoza, o la “Maestría en Educación Artística”, radicada en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario).

Y, de hecho, lo que acabo de plantear se relaciona de una manera directa

con un tipo de mentalidad sumamente conservadora que domina absoluta o casi absolutamente lo referente a la formación profesional del músico (sea este intérprete, director o educador musical).

Creo, al respecto, que el problema que señalara antes en cuanto a la falta de una incorporación profunda y coherente de la música contemporánea a nivel universitario, resulta más grave aún si consideramos que a ello se le suma una falta casi absoluta de inclusión de la producción musical latinoamericana – no solamente contemporánea, sino de todas las épocas – en el proceso formativo del músico a nivel universitario.

El grueso de los planes de estudio está centrado sobre la producción musical europea del pasado, y entonces, tanto la música de los siglos XX y XXI, como la creación musical de Latinoamérica de todas las épocas, constituyen temas que son tocados muy colateralmente, y sin que adquieran el verdadero peso que deberían tener en el proceso formativo del profesional musical.

Evidentemente, todo esto nos enfrenta con el problema inherente a la presencia de una mentalidad fuertemente conservadora en cuanto a la formación profesional del músico, en las instituciones de enseñanza universitaria (e insisto, al menos en lo que se refiere a la conducta predominante que observo en mi país).

En lo que a mi respecta, tengo la más absoluta convicción de que una formación musical profesional de nivel universitario, debe plantearse fundamentalmente a partir de la música perteneciente al período histórico y al lugar en que nos toca vivir (y no me refiero aquí específicamente a nuestros países sino a nuestro continente, Latinoamérica), y solamente a partir de allí y en función de esto, incorporar lo inherente a las anteriores etapas de la historia y de la producción musical europea o de cualquier otra procedencia.

O sea: partir de la observación y el estudio de la música de nuestro tiempo, no como un producto aislado y extraño, sino en cuanto a su génesis en tanto resultante lógica de los procesos histórico – técnico – estéticos de la música del pasado que la generan de manera totalmente orgánica.

Y en el caso de la producción musical latinoamericana contemporánea, verla no solo en relación a la música contemporánea producida en los centros mundiales de irradiación cultural, sino también en conexión con la propia creación musical de nuestro continente que la precede cronológicamente.

Ahora bien: si partimos del hecho de que el total de la actividad que lleva a

cabo la universidad se reparte entre tres campos importantísimos de trabajo, como lo son la docencia, la investigación y la extensión, considero fundamental plantear mi visión en cuanto al rol de cada una de las mencionadas áreas dentro de las instituciones universitarias.

A tal fin, tomaré a cada una de las mismas por separado, y luego en cuanto a lo que pienso que debería ser su mutua interrelación e interdependencia.

En tal sentido, me referiré a investigación, docencia y extensión, dado que considero que considero que considero que ese tipo de ordenamiento ayudará a hacer más claro mi planteo al respecto.

INVESTIGACIÓN: en mi opinión, la investigación es la actividad que se debe encontrar en la base de todas las demás que se llevan a cabo dentro de las instituciones universitarias. Ello se debe a que considero que la investigación cumple realmente un papel generatriz, en tanto creadora de conocimiento que luego se volcará a los restantes sectores pertinentes a la universidad y su rol en la sociedad.

Ahora bien, para que esto ocurra, para que la investigación (y hablo aquí específicamente del campo musical, de hecho) cumpla ese rol de disciplina que aporta conocimiento respecto de lo nuevo, de terrenos aún no transitados (tales, justamente, como la “música contemporánea”) es indudable que es necesario contar con investigadores que presenten el perfil adecuado, que tengan una clara conciencia respecto de la necesidad primordial de indagar sobre la música del tiempo y el lugar en que vivimos, realizando aportes en cuanto a sus aspectos técnicos, estéticos, sociales, etc., etc.

Pero, además, es evidente que resulta imprescindible una toma de conciencia por parte de toda la comunidad universitaria en cuanto al grado superlativo de importancia que debe asumir la investigación, de tal modo que no resulte una actividad exótica (como ocurre en muchos casos), llevada a cabo por un grupo relativamente reducido de personas de las cuales no se sabe muy claramente que están haciendo y que aporte tiene eso para el total de la comunidad universitaria.

Y creo que en el campo de la música tal situación se hace bastante evidente, en función de tipos de formación y mentalidades muy diferenciadas entre los representantes de las disciplinas fundamentales de la misma: interpretación, composición e investigación.

El intérprete, por lo general (y salvo un bajo porcentaje de excepciones que

reconozco que existe, pero que sin duda es relativamente escaso) se forma dentro de un patrón de pensamiento donde lo pragmático se constituye en el eje fundamental de su actividad. Y esto, por otra parte, es absolutamente natural, dado que su función fundamental es si duda de ese tipo. Pero creo también, que este acentuado pragmatismo también atenta muchas veces sobre su capacidad reflexiva y su posibilidad de incursionar (por necesidad propia, y en función de una formación más amplia) en el campo de la indagación en profundidad sobre la música que está interpretando. De tal modo, en la mayoría de los casos se produce una escisión de gran magnitud entre su propio mundo y el del investigador, que implica que – por una parte – el intérprete no llegue a tener una clara conciencia del aporte que implica la actividad del investigador para su propia labor, y – por otra, que resulta de la anterior – que su función de intérprete captura la totalidad de su tiempo, y no deja lugar para la consideración de su material de trabajo desde otro ángulo que no sea el del “hacer”.

Si a dicha situación la llevamos ahora específicamente al campo de la “música contemporánea”, nos encontramos frente a un problema de muy difícil solución, a menos que sean replanteados una serie de aspectos inherentes a la dicotomía planteada. Solamente así, creo que podremos pensar en la existencia (no a un nivel de excepciones, como ocurre actualmente, sino como una media entre los intérpretes con formación universitaria) de profesionales de la interpretación musical (sean estos instrumentistas, cantantes, directores corales u orquestales) plenamente conocedores y conscientes de importancia de pensar su propia actividad y función social a partir del presente y de su contexto cultural.

DOCENCIA: a través de lo planteado en el punto anterior, creo que puede resultar evidente mi pensamiento con respecto al hecho de que la totalidad de la actividad docente de nivel universitario debe apoyarse constantemente en la investigación y en los resultados de la misma, como un modo de generar un proceso de enseñanza – aprendizaje cuyas líneas directrices sean la total solidez en cuanto al proceso formativo del estudiante de música y el pensamiento constantemente renovador que presida los planteos pedagógicos.

Pero, entiéndase bien, cuando me refiero a pensamiento renovador no hago alusión en modo alguno a ningún tipo de puesta en práctica de una enseñanza apoyada en modas o en “ismos” de ninguna índole, sino en planteos que permitan formar un músico con mentalidad amplia y flexible, que encare su profesión a partir

del pensamiento y la producción musical de su tiempo.

De hecho, este tipo de formación es prácticamente inexistente (al menos en la casi totalidad de las instituciones de enseñanza musical superior y universitaria en mi país, y si existen excepciones, de hecho me alegrará profundamente conocerlas y adherir a las mismas, resultándome particularmente grato saber que lo que estoy planteando aquí es únicamente un error provocado por mi desconocimiento al respecto), y la realidad nos muestra una situación muy diferente, y en muchos casos preocupante.

Y es que lo que por regla general ocurre es que se procede laboriosamente a formar un intérprete que termina su carrera universitaria con un grado aceptable de habilidad técnica (la cual se ajustará a una media, o superará a la misma en función de las condiciones naturales de cada individuo) adecuada en la mayoría de los casos para resolver los problemas mecánicos e interpretativos (siendo esto último también materia de duda, en determinados casos) que plantea la interpretación de música que responda a los patrones “tradicionales” (y me refiero con ese término a la producción musical comprendida entre el Alto Barroco y las primeras décadas del siglo XX (acotada en este último caso al impresionismo, neoclasicismo y algo de la Escuela de Viena, en el mejor de los casos).

Pero al respecto, es importante señalar que muchos de estos intérpretes egresados de nuestras instituciones universitarias, tienen la capacidad de resolver (en mayor o menor medida, como ya mencionara) los problemas técnicos de la mencionada literatura musical perteneciente a ese fragmento del siglo XX, pero en muy pocos casos cuentan con la formación histórico – estético – social y el desarrollo adecuado de la sensibilidad que les permita comprender a fondo y desarrollar los recursos interpretativos pertinentes que caracterizan al intérprete que puede ver la obra “desde adentro”, brindarla en forma sólida, no solamente en cuanto a sus aspectos técnicos, sino fundamentalmente como mensaje.

De tal modo, si no se arbitran mecanismos que permitan que investigación (entendida ésta en el sentido en que se la plantea en el punto anterior, naturalmente) y docencia se encuentren en situación de constante e intensivo intercambio – a través del cual la investigación alimente el pensamiento de búsqueda y de renovación en la docencia, y ésta le plantee a la investigación nuevas necesidades que la lleven a seguir indagando sobre los múltiples aspectos que hacen a la creación sonora de nuestro tiempo – el círculo vicioso seguirá existiendo, y la

“música contemporánea” seguirá constituyendo un objeto extraño, y con una existencia cuyo sentido despierta dudas e interrogantes a la mayor parte de la población de las instituciones universitarias de formación musical.

EXTENSIÓN: Llegamos aquí a la restante de las áreas fundamentales en cuanto al total de la actividad universitaria (en el campo de la música, en nuestro caso). Y la he colocado en tercer lugar en cuanto a su tratamiento, dado que considero que, si por una parte – como ya he planteado – se debe dar un proceso de constante intercambio entre los campos de la investigación y la docencia, las actividades de extensión en la universidad deben nutrirse constantemente de los aportes de los otros dos campos mencionados.

Considero que el área de Extensión Cultural cumple un papel absolutamente relevante dentro de las instituciones universitarias, dado que su función es la de transmitir a la comunidad la resultante del trabajo llevado a cabo en los restantes campos de trabajo de las casas de altos estudios.

Y esta función de transmitir los aportes de la investigación y la docencia (y naturalmente, hablo siempre con respecto al campo específico de la música), deben ser llevados a cabo a dos niveles diferentes, pero sin duda complementarios: por una parte, la difusión a nivel interno, o sea, dirigida a los propios integrantes de la comunidad universitaria (donde a su vez, se da una distinción entre quienes pertenecen al área específica de la música, en cualquiera de sus especialidades, y quienes, perteneciendo a la universidad, provienen de otras áreas del conocimiento).

Por otra parte, el área de Extensión debe cubrir sin duda toda la labor de difusión dirigida a los integrantes de la comunidad en general, o sea, aquellas personas que no pertenecen a la universidad.

Por lo tanto, si pasamos ahora a considerar el tema específico de la difusión de la “música contemporánea”, resulta evidente que el área de Extensión de la universidad se halla ubicada en un punto neurálgico en cuanto a los mecanismos para llevar dicho tipo de expresiones sonoras al oyente – tanto al especializado como al que no lo está – y de este modo ir generando un público a quien se lo interese en oír regularmente la música que es producto del tiempo en que vivimos.

O sea que resulta de fundamental importancia que las actividades de extensión estén dirigidas a “formar” un público que no solo se interese intuitivamente en la música contemporánea, sino que vaya logrando a lo largo del tiempo un acercamiento que acreciente la profundidad con que se conecta con la misma.

Por lo tanto – y como mencionara antes – considero que el trabajo a llevar a cabo por la Extensión universitaria, debe apoyarse – y de un modo que no resulte casual, sino perfectamente pautado y organizado – en las resultantes de las tareas de investigación y de docencia, a fin de no funcionar como una mera dependencia organizadora de conciertos, cursos y conferencias, sin un plan orgánico y líneas directrices claramente definidas, sino – por el contrario – en la vía de transmisión de conocimiento – en este caso referido a la música contemporánea, aunque de hecho se entiende que no será este su exclusivo campo de acción – que juegue un papel fundamentalmente formador del público hacia el que está dirigido. Pero – entiéndase bien – generando una formación que se maneje fundamentalmente a través de la sensibilidad, y no de un énfasis en cuestiones eminentemente técnicas, que corresponden a las áreas restantes de la actividad universitaria: la investigación y la docencia. De hecho, una función tal de la extensión universitaria requiere primordialmente una comprensión profunda sobre su rol dentro de la universidad, y una planificación adecuada que presente gran solidez (y a la vez la necesaria flexibilidad) en cuanto a las actividades a llevar a cabo para una difusión y una formación del oyente en cuanto a la música contemporánea.

3. PROPUESTAS

Habiendo expresado ya mi pensamiento con respecto a la situación actual de la música contemporánea y también en cuanto a lo que atañe a su presencia en el campo de la vida universitaria, pasaré ahora a formular un conjunto de propuestas cuya puesta en práctica – a mi modo de ver – ayudaría a encontrar una vía de solución a los problemas referente a la presencia de la música contemporánea dentro de la universidad, de un modo orgánico y sólidamente afianzado.

De acuerdo a las problemáticas que he detallad antes en cuanto a la inserción de la música contemporánea, tanto a nivel general como a nivel específico dentro de las instituciones universitarias, considero que sin la implementación de políticas tendientes a encaminar planificadamente este aspecto, la música contemporánea continuará siendo un tipo de apéndice cuya necesidad de existencia queda siempre en un plano dudoso (aún para muchos del ya escaso porcentaje de personas que conoce – pero que en el fondo no reconoce – su existencia).

Por lo tanto – y con la intención de que sea un aporte que pueda brindar algunas ideas respecto a posibles caminos que tiendan a profundizar la presencia de

la música contemporánea dentro de la universidad – pasaré ahora a enumerar una serie de propuestas concretas, planteadas en función de las tres áreas mencionadas de la actividad universitaria: investigación, docencia y extensión.

Se trata fundamentalmente de una serie de cuestiones que plantearé basándome en mi propia experiencia de varias décadas enseñando composición, música electroacústica y otras disciplinas relacionadas, dentro de la carrera de composición en universidades de Argentina.

Así como más arriba realicé una colocación de los problemas comenzando por el campo de la investigación, haré lo propio en cuanto a la enunciación de mis propuestas, dado que – cabe decirlo una vez más – considero que dicha área reviste una crucial importancia en tanto generatriz de pensamientos y propuestas que podrán enriquecer sustancialmente el trabajo referido a docencia y a extensión.

INVESTIGACIÓN: un primer punto de sustancial importancia es el referido a que todas las instituciones universitarias dedicadas a los estudios en el campo de la música, estimulen fuertemente el desarrollo de las actividades de investigación relativas a la música contemporánea en general, y en particular a aquellas dedicadas a la música contemporánea de Latinoamérica.

Considero, al respecto, que, si bien en muchas instituciones universitarias se desarrollan regularmente actividades de investigación, en muchos casos, el porcentaje de trabajos de este tipo relacionados en forma directa con la música contemporánea no es significativamente alto. Esto se debe, en mi opinión, al círculo vicioso que genera la falta de una formación sólida referida a la música de nuestro tiempo a nivel de estudios de grado, especialmente entre quienes pertenecen al área de la interpretación musical (instrumentistas, cantantes, directores corales y orquestales).

Me referiré más en detalle a dicha situación al abordar mis propuestas en cuanto a las actividades docentes.

Por lo tanto, considero que si se modificasen los puntos de enfoque en cuanto a la formación dentro de las carreras de grado, y a su vez las instituciones musicales universitarias ofreciesen programas concretos y facilidades para llevar a cabo proyectos de investigación referidos a la música de nuestra época, la situación planteada podría comenzar a revertirse, aunque sea en una cierta medida en su comienzo, mejorando luego paulatinamente en función de un proceso paulatino de “realimentación” entre docencia e investigación.

Por otra parte, creo que sería también importante orientar también a los investigadores que proponen desarrollar proyectos, a fin de que se muevan en torno de cuestiones que resulten medulares en cuanto a su importancia dentro del campo de la música contemporánea (ya sean referidas a la composición, la interpretación, las interrelaciones entre ambos campos, a cuestiones estéticas, las implicancias sociales de las músicas del presente, o cualquier otro de los tantos temas posibles). Creo que ello no significaría ningún tipo de intromisión en cuanto a la libertad en cuanto a la elección de temas de trabajo por parte del investigador, sino a brindar algún tipo de orientación (particularmente en el caso de los jóvenes investigadores, que se inician en dicho campo), a fin de se trate de bajar la frecuencia en la que nos encontramos ya sea con investigaciones sobre cuestiones casi inabarcables, o – en otros casos – trabajos de investigación sobre aspectos tan puntuales que, en función de esa misma circunstancia, llegan a resultar insustanciales en cuanto a reales aportes en relación al tema de la música contemporánea tomada como totalidad.

Por último – y en relación con el tema de la investigación musical en el campo de la música contemporánea – considero de crucial importancia que las universidades apoyen de modo muy particular todo lo relativo a proyectos de investigación referidos a la música contemporánea de (y en) Latinoamérica. Si bien este campo va recibiendo día a día aportes crecientes en cuanto al interés de quienes practican la investigación en música, bien sabemos que aun es enorme la cantidad de trabajo por hacer si queremos llegar realmente a un conocimiento profundo sobre los músicos, las ideas y la producción musical de nuestro continente.

Y, de hecho, resulta imprescindible fomentar en toda la medida de lo posible, el acercamiento de los estudiante universitarios de música a las actividades de investigación, lo más temprano posible, y a lo largo de toda su formación profesional. Hechos como este, ayudarán enormemente, sin duda, a contar con jóvenes profesionales de la música que, además de un conocimiento sólido en cuanto a los aspectos mecánicos que hacen a sus especialidades, posean mentes abiertas y conectadas constantemente con la actitud de búsqueda de nuevos conocimientos. Esto, sin duda, redundará en beneficio de un mayor acercamiento de los profesionales musicales hacia la producción musical de su tiempo, con una clara conciencia de lo que ello significa.

DOCENCIA: indudablemente, un planteo de renovación en el campo de la formación musical profesional a nivel universitario no solo debería involucrar al

campo de la composición, sino que debe considerar el problema en forma integral, incluyendo también la formación del intérprete (instrumentista, cantante, director coral y orquestal) y el educador musical.

Creo que, justamente, el área de composición es aquella que se encuentra por lo general involucrada profundamente con respecto a la música contemporánea, dado que su propia actividad, centrada en la labor creativa, hace a una toma de conciencia muy concreta con respecto al hecho de que la actividad compositiva no puede en modo alguno estar dedicada a la reproducción de los modelos del pasado (con o sin variantes), dado que en este caso la misma esencia del trabajo del compositor (crear significa generar algo que no existía con anterioridad a ese momento) estaría entrando en una profunda contradicción con su propia esencia.

Es por eso que, en general, las carreras de composición en las universidades y otras instituciones de estudios de nivel superior, son las que generan y sostienen una manera de pensar la música desde nuestro propio tiempo, y no anclada en el pasado (ya sea este más o menos inmediato o más lejano).

En cambio, muy diferente suele ser la situación dentro del resto de las carreras universitarias dedicadas a la música, donde por lo general (al menos, en lo que se refiere a dicha situación en mi país) se brinda un tipo de formación anclada obstinadamente en el pasado. Y lo que ocurre, como resultante de ello, es que se generan así intérpretes (y hago referencia a esta especialidad, porque es donde más se evidencia esto) con una mentalidad que tiende fundamentalmente hacia una labor de “conservación museológica”, sin practicar por lo general una clara diferenciación entre lo que significa el conocimiento de una tradición - en tanto punto de apoyo o referencia - por una parte, y una inserción en la realidad de la época y el lugar en que les toca vivir, por otra.

Por lo tanto, es evidente que los problemas relativos a la falta de conocimiento y difusión de la música contemporánea ya presentan una gravedad considerable dentro mismo de las instituciones de formación musical mismas. De tal modo, resulta imprescindible repensar lo inherente a la mentalidad a partir de la cual se encara el proceso formativo de los futuros instrumentistas, cantantes, directores de coros y de orquestas y educadores musicales (estos últimos, a su vez, requieren una particular y especial atención, dado que a su vez se convertirán en los formadores de oyentes no especializados, a través de su labor en la educación musical general).

Si todo lo referente a la formación musical profesional en las instituciones universitarias no va sufriendo un necesario replanteo desde sus bases mismas, creo que es evidente que continuaremos dentro de un camino que finalmente conduce siempre a la obtención de profesionales de la música que continuarán practicando su actividad en función de un modo de pensamiento dependiente en un gran (y alarmante, por cierto) porcentaje del pasado histórico de la música, por un lado, y de la producción musical ajena a su lugar de pertenencia (Latinoamérica), por otro.

Y esto, sin dejar de reconocer que un cierto número (muy escaso, sin duda) de profesionales musicales pertenecientes a las distintas áreas que mencionara varias veces a lo largo de este trabajo, descubren - ya sea por si mismos, o por diversos tipos de circunstancias, que obran en tal sentido - el sin duda vasto universo de la música que es testimonio de la época en que están viviendo, y dedican al estudio y difusión de la misma sus mejores esfuerzos. Esto es innegable, pero justamente en función de lo bajo del porcentaje de ocurrencias de tal situación, muestra claramente la gravedad del problema que aqueja fuertemente a las instituciones de formación musical universitaria (al menos en mi país, repito), donde, como una media, se generan profesionales musicales que – a pesar de presentar en muchos casos un alto nivel de calidad en cuanto a su trabajo – responden a una mentalidad sumamente alejada de su época y de su lugar geográfico.

Sin duda, dicha situación colabora también fuertemente para que la música contemporánea acreciente su situación de encriptamiento, funcionando como un producto “raro” que es practicado y difundido dentro de estrechos cenáculos de seguidores, que participan de esos aparentes rituales esotéricos que se suponen asociados a dicho tipo de expresiones sonoras (las cuales, curiosamente, son generadas, en su mayor parte, como un reflejo directo de las características de nuestra sociedad actual).

Considero entonces que los puntos referenciales, o troncales, a partir de los cuales debería surgir una concepción renovadora en el campo de la docencia universitaria en música, son los siguientes:

- a) Tender hacia la formación de un profesional de la música con una mentalidad abierta y actualizada, ubicado con respecto a su pertenencia cronológica y socio – cultural, que piense a partir de su época, pero en forma sólida y profunda, y no basado en superficiales “modas” y “modernosidades”. O sea, alguien que desde su época y su lugar pueda considerar críticamente el

proceso histórico de su disciplina, y así ubicarse en un real presente.

- b) Concientizar a quien se está formando profesionalmente en una disciplina musical, sobre la necesidad de reflexionar con respecto a la función social y testimonial de su actividad dentro del campo de la música, formulándose preguntas tales como: ¿para qué componemos, interpretamos, dirigimos, enseñamos, hoy y aquí?.

4. ASPECTOS CONCRETOS

Yendo ahora a las cuestiones concretas que – en mi opinión - hacen a la formación profesional del músico a nivel universitario, señalaré y fundamentaré aquellas que, en mi opinión y en base a mi propia experiencia de largos años en el campo de la enseñanza de la Composición y otras disciplinas relacionadas con dicha área, se constituyen en puntos de apoyo imprescindibles en relación a un proceso formativo que apunte a la existencia de profesionales de la música con una mentalidad comprometida con su tiempo y su lugar :

4.1 - LA ENSEÑANZA DE LA COMPOSICIÓN ,LA ORQUESTACIÓN Y EL ANÁLISIS:

Desde hace ya muchos años, la enseñanza de estas tres disciplinas absolutamente interrelacionadas en lo concerniente a la formación del compositor, se practica bajo la forma de una materia que las integra a las tres, tanto en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, en la ciudad de Santa Fe (donde enseñé durante aproximadamente 35 años) como en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario, donde enseñé desde hace unos 37 años).

Los principios de mis planteos metodológicos se basan en la enseñanza de lo que denomino como “principios genéricos” de organización de la materia sonora, que pueden ser rastreados en músicas de pertenencia absolutamente diversa, tanto en lo cronológico como en cuanto a su origen cultural (para dar un ejemplo, el procedimiento rítmico de los “valores agregados” puede ser estudiado tanto en la música de O. Messiaen como en distintos tipos de músicas étnicas de Latinoamérica, de igual modo que ocurre con las técnicas repetitivas – que no son patrimonio exclusivo de la música de Steve Reich – por ejemplo - ,o el tipo de texturas “micropolifónicas”, que para ser estudiadas no necesitan serlo

necesariamente a través de la composición de obras que reproduzcan a Ligeti).

De tal modo, voy tratando de ayudar a generar un pensamiento creativo amplio, que estudie con igual interés una obra del s. XIV que del s. XXI, sin buscar de reproducir sus rasgos externos, sino de comprender y apoyarse en sus principios estructurales (algo como lo que, a mi modo de ver, hace Alberto Ginastera en su “Cantata para América Mágica”, donde utiliza los procedimientos seriales, pero descontextualizados con respecto a sus condicionantes estéticos originarios). O sea: un proceso de enseñanza – aprendizaje donde los diferentes tipos de músicas que se estudien, obren en tanto referentes estructurales, pero no necesariamente como modelos a ser reproducidos en cuanto a sus rasgos externos.

Este tipo de planteo pedagógico tiende fundamentalmente a brindar una formación técnicamente sólida, pero desprejuiciada a la vez, con respecto a la adhesión - durante la etapa formativa del futuro compositor - a estilos o estéticas (ya sea del pasado o del presente) que luego muy posiblemente van a condicionar fuertemente su trabajo “desde afuera”, a modo de imposiciones adquiridas. El objetivo, en cambio, es tender hacia un profesional de la composición que plantee el trabajo creativo a partir de su inserción en el presente que le toca vivir, pero con una libertad de pensamiento y realización que le permita ir desarrollando su propia visión de dicho presente, con la menor cantidad posible de condicionamientos previos.

Por lo tanto, el análisis se volverá una importante actividad complementaria de la composición, pero no un medio de conocimiento de modelos que luego deberán ser imitados artesanalmente por el alumno .

De modo semejante planteo el estudio de la orquestación: estudiando analíticamente los procesos y las técnicas de equilibrio y de mezclas tímbricas, en función de las texturas que generan y no de la estética de la cual derivan las técnicas orquestales.

En general, y a través de estos principios de trabajo, el alumno va aprendiendo a pensar desde su propia época y su propio lugar, y así va adquiriendo conciencia del hecho de que la única música posible que puede producir es la de su momento, pero sin entrar en la dicotomía “música contemporánea versus música del pasado”, sino descubriendo que el pasado mismo le puede aportar cosas que tomará o dejará de lado según necesite, y que lo mismo ocurre con la música de su propia época.

Ahora bien: todo lo antedicho debe encontrarse necesariamente integrado

dentro de un planteo general de la enseñanza musical que se base en una toma de posición en cuanto a un “pensamiento actualizado” con respecto a la formación integral del futuro profesional de la música (y hablo aquí, no solo del estudiante de composición, sino del de cualquier carrera musical). Para esto, considero que hay un conjunto de áreas de la formación musical que deben funcionar integrada e interrelacionadamente a partir de aquello que denomino como “pensamiento actualizado” en cuanto a la pedagogía musical.

Por lo tanto, pasaré ahora a enumerar y explicitar mi pensamiento en cuanto a lo que considero que debería ser el direccionamiento de base que deberían presentar ciertas áreas inherentes a la formación musical de nivel universitario que considero de capital importancia:

1. ENTRENAMIENTO AUDITIVO Y TEORÍA MUSICAL: es este un campo que adquiere crucial importancia a lo largo de todo el proceso formativo del futuro profesional de la música (sea cual sea su especialidad). Es aquí donde el alumno adquirirá, por una parte, el bagaje de conocimientos teóricos que le permitirán acercarse a la mayor parte de los campos relativos a su formación musical, y por otra, la entrenamiento profesional de su oído que tendrá directa repercusión en el desarrollo de su sensibilidad. Y esto – en mi opinión – es de absoluta importancia, en tanto es a partir de allí que se irán generando las afinidades sensibles del futuro intérprete, cantante, compositor o educador musical.

Por lo tanto, resulta imprescindible un planteo que parta de la materia sonora misma, y no – como suele ocurrir habitualmente – de cuestiones basadas exclusivamente en el sistema tonal. El alumno debe llegar a incorporar sensiblemente desde el comienzo de sus estudios la noción de que la tonalidad funcional es uno más entre muchos de los sistemas posibles de organización sonora. Una vez más, considero que resulta fundamental sustituir la enseñanza basada en la incorporación de sistemas absolutamente predeterminados por aquella que parta de lo que he denominado “principios genéricos” de organización de la materia sonora (por ej.: es primordial que el alumno que inicia su entrenamiento auditivo comience aprendiendo a percibir diferencias concretas entre alturas, duraciones, timbres, texturas, y el punto de partida no sea diferenciar la segunda menor de la segunda mayor, o la corchea de la semicorchea, operaciones estas que implican operaciones de tipo mucho más abstracto) .

De tal modo, la música contemporánea (así como también las músicas étnicas, por ej.) se incorporará naturalmente desde el comienzo mismo del proceso formativo; de tal modo no aparecerá como un tipo de exabrupto, luego de varios años de confinamiento de la sensibilidad dentro del sistema tonal funcional o del sistema modal renacentista.

Un proceso de aprendizaje como el que planteo, irá modelando la sensibilidad del alumno, de tal modo que la misma desarrolle una apertura hacia diferentes modos de organización de la materia sonora ya desde los comienzos mismos de su formación. De este modo, se irá gestando un músico a quien no le resultarán productos extraños las formas sonoro – expresivas gestadas en su propio tiempo, sino que, por el contrario, las incorporará como los productos legítimos de la creación musical de su época.

2) APRENDIZAJE DEL INSTRUMENTO (O EL CANTO) Y LA MÚSICA DE CÁMARA: me resulta absolutamente inconcebible lo que ocurre en estos campos (al menos en las universidades de mi país), donde prácticamente toda la formación (si así se le puede llamar) se encuentra centrada sobre el repertorio del pasado musical de la música europea. ¿Acaso no es posible aprender a tocar un arpeggio, o una melodía acompañada, o una textura contrapuntística en la música de nuestros compositores latinoamericanos, o de los compositores del siglo XX de cualquier lugar del planeta?. ¿Por qué ligar necesariamente el aprendizaje de determinado procedimiento técnico con un panorama histórico – estético absolutamente restringido, que finalmente impide que el alumno tome contacto y se sensibilice con el vasto panorama musical que el devenir histórico ha ido generando, a modo de infinito caleidoscopio?. ¿Por qué no deben tomar contacto los alumnos con las “técnicas extendidas” que implican, por ejemplo, explorar las posibilidades de un piano en su encordado, en su tabla armónica, y en todas las partes del mismo susceptibles de ser puestas en vibración, antes de entrar al proceso mecánico y abstracto (para un alumno que se inicia, de hecho) que consiste en aprender a presionar teclas, y seguir haciendo eso durante toda su carrera?

Realmente, creo que se trata de una situación absolutamente límite, que termina en la mayoría de los casos, generando intérpretes dedicados a una reproducción en serie de un pasado que le ha sido presentado como sacralizado, y por lo tanto como modelo único a partir del cual debe desarrollar toda – o casi toda – su actividad profesional. De este modo, nos encontramos con enormes cantidades

de pianistas – por ejemplo – cuyo máspreciado objetivo profesional es llegar a tocar el ciclo completo de las Sonatas para piano de Beethoven o la totalidad de Preludios y Fugas de El Clave Bien Temperado de J. S. Bach. Esto, sin duda, sería absolutamente respetable y aceptable, si los mismos intérpretes, paralelamente, dedicasen una parte importante de su tiempo y sus esfuerzos a la interpretación y la difusión de la música de la época en que viven. Pero, por lo general eso no ocurre, y así, nos encontramos en cada uno de dichos casos, con una enésima versión más de las mismas obras de Beethoven, Bach, o cualquier otro gran compositor europeo del pasado, que se suma a la gran cantidad de versiones grabadas de esas mismas obras que podemos hallar fácilmente en cualquier comercio especializado. Esta mentalidad museológica, realmente resulta muy deplorable, y más aún si pensamos que ese es el tipo de “formación” que este tipo de intérpretes transmitirá a sus alumnos, quienes a su vez seguirán posiblemente el mismo camino, y así sucesivamente. Por lo tanto, es absolutamente evidente que si no se comienza a tratar de modificar esta situación, es muy difícil que llegemos a contar con una media de intérpretes idóneos profesionalmente en cuanto a la música de su propia época y conscientes con respecto al hecho de que el único testimonio posible que podemos dejar es el del momento y el lugar cultural en que transcurre nuestra vida, porque el testimonio del arte y la cultura del pasado ya existe, ya fue dejado por otros.

Por mi parte, y a modo de aporte personal y específico en cuanto a la formación del estudiante de piano, estoy componiendo desde hace algunos años la obra que titulo “Piano Contemporáneo”, que consiste en un conjunto de 5 volúmenes, conteniendo piezas de dificultad progresiva (desde muy sencillas a muy difíciles, técnicamente. Dicha colección incorpora recursos, tanto pianísticos como de técnicas compositivas, que han ido apareciendo a lo largo del siglo XX (incluido el trabajo en el campo de las “músicas mixtas – para piano y sonidos electroacústicos – mediante un CD con las pistas de la parte electroacústica que acompaña a cada volumen). Cabe la aclaración respecto de que no concibo de ningún modo a “Piano Contemporáneo” como una obra didáctica para ser utilizada en forma exclusiva para el aprendizaje del instrumento, sino como un material que pueda aportar en forma sistemática un acercamiento a la gran cantidad de aportes que ha brindado la creación musical del siglo XX (y lo que va del XXI), y que pueda ser utilizada ya sea total o parcialmente, de acuerdo con las necesidades que vaya planteando el

proceso enseñanza – aprendizaje. (la obra está siendo publicada por la Editorial de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina).

3) HISTORIA DE LA MÚSICA: también esta área del conocimiento musical reviste – en mi opinión – suma importancia dentro del proceso formativo del músico profesional a nivel universitario (y superior, en general), dado que funciona como soporte conceptual que ayuda a la reflexión crítica del estudiante de música en cuanto al devenir del proceso histórico y la consideración de cada etapa del mismo como una situación dinámica encuadrada por un “campo condicionante”, que cronológicamente la precede y al cual está ligada - ya sea por continuidad o por ruptura – y por un “campo condicionado”, que la seguirá cronológicamente, y al cual la etapa en cuestión está determinando en gran medida, ya sea – una vez más – por una continuidad evidente, o por una busca de renovación ante determinadas señales de agotamiento.

A partir de un planteo de esta índole, la historia de la música resultará enfocada siempre desde un punto de vista crítico, y en función de un continuo devenir hacia el presente, hacia nuestro propio tiempo.

Por otra parte – y siempre en base a lo que me muestra la situación en la mayor parte de las instituciones universitarias de formación musical en mi país – ocurre que el mayor porcentaje del tiempo dedicado a esta asignatura (que suele ser de tres o cuatro cursos anuales) se encuentra dedicado al estudio histórico de la música del pasado, y solo una parte significativamente menor en cuanto a extensión se utiliza para la transmisión de conocimiento relativo a las diversas líneas estéticas, los compositores y las obras que son producto del devenir histórico del siglo XX (y en particular, de la segunda mitad del mismo, que – en la mayoría de los casos – es tratada bastante fugazmente durante la última parte del último curso de Historia de la Música).

Si bien no hay duda de que la extensión temporal que corresponde a la producción musical occidental desde sus comienzos y hasta fines del siglo XIX es innegablemente mucho mayor que la que corresponde al siglo XX (y lo que va del XXI), considero que se debería trabajar en función de una distribución más equilibrada de los tiempos dedicados a los distintos períodos de la historia de la música. Así, creo que se debería tender a sustituir el desarrollo sumamente puntual que se suele dar a la música del pasado (desde la Edad Media hasta el siglo XIX) por un tratamiento que vaya planteando una síntesis de los principales aportes de

cada período histórico en función de “campo condicionante” del siguiente, y así sucesivamente, y apuntando siempre hacia el presente. Esto permitirá luego comprender con claridad cómo el proceso histórico en su totalidad llega a confluir hacia el tiempo actual, determinando los caminos por los cuales ha transitado (y transita) la música de nuestra época, con sus características, que entonces ya no serán vistas por el estudiante universitario de música como productos que prácticamente no encajan en la historia (o que aparentemente nacieron por otras vías que no son las de los cambios que van siendo generados por el devenir histórico mismo), sino que adquirirán la autenticidad histórica que les corresponde, pero que en general no es reconocida por el estudiante medio de una carrera universitaria de música.

De ese modo, la producción musical del presente dejará de ser una “rareza” para convertirse naturalmente en resultante de los condicionantes históricos, sociales y culturales del tiempo en que vivimos. Esto, a su vez, facilitará – en mi opinión – un posicionamiento crítico sustentado en un auténtico conocimiento, por parte del estudiante y futuro profesional, cualquiera sea su especialidad dentro de la música. Posicionamiento crítico este que hoy en día una gran parte de los egresados universitarios de carreras musicales no puede ejercer, y la razón, por lo general, es el desconocimiento.

Por último, no puedo evitar insistir una vez más sobre lo que considero una dramática situación de desconocimiento en cuanto a la historia de la música en Latinoamérica, que, por regla general es la gran ausente dentro de los programas de estudio de Historia de la Música en las instituciones universitarias dedicadas a la formación musical. Resulta absolutamente imprescindible incorporar orgánicamente la historia de la música en Latinoamérica, no como un apéndice del supuesto “tronco principal” de la historia, sino como la base, inclusive, desde la que debería partir toda la consideración de los estudios históricos en una carrera musical de nivel universitario.

Y, de hecho, creo que dicho tipo de reformulación pedagógico en la formación musical de nivel universitario, debería abarcar todos los campos inherentes al Plan de Estudios. En el presente trabajo, y a modo de ejemplo, he realizado consideraciones específicas sobre determinadas áreas que – a mi modo de ver – revisten una importancia paradigmática dentro del proceso formativo del futuro profesional de la música.

Por otra parte, este planteo no obedece a ningún descontextualizado nacionalismo o “continentalismo”, sino que se refiere al hecho de mirar la historia de la música en general con una mentalidad absolutamente abierta y receptiva, pero a partir de una toma de conciencia de que la producción musical de nuestro continente latinoamericano debe – ante todo – ser conocida a fondo por nosotros mismos (situación respecto de la cual, en mi opinión, estamos aún muy lejos) y colocada en el lugar de jerarquía que le otorgan sus aportes ininterrumpidos a lo largo de varios siglos de existencia. Así como no podemos – los músicos mismos – desconocer el caudal y la significación de los valiosos aportes de la música producida desde los comienzos del siglo XX hasta nuestros días, tampoco podemos hacerlo en cuanto a la creación musical latinoamericana, desde las expresiones sonoras precolombinas hasta el presente. Y no viéndolo como la resultante de una curiosidad superficial, sino a través de la formación de una profunda conciencia al respecto en el estudiante universitario de música.

EXTENSIÓN: finalmente, creo que la organización de actividades de extensión referidas a la música contemporánea, adquieren una particular relevancia en el ámbito universitario, dado que su función es la de acercar al oyente no especializado a la producción musical del tiempo en que vivimos, tendiendo a que la misma no resulte recepcionada como una “rareza” a la cual se accede solamente por pura curiosidad, sino que vaya generando la necesidad de un acercamiento de naturaleza fundamentalmente sensible (hecho que a mi juicio se encuentra indisolublemente ligado a la naturaleza del mensaje creativo en el campo de las artes).

Ahora bien, para tender a lo mencionado arriba, considero que las áreas de extensión dentro de la universidad, no pueden (no deben) funcionar exclusivamente como una suerte de “agencias” de organización de actividades culturales (tales como conciertos, conferencias, seminarios, etc., etc., etc.). Creo que, ante todo, deben existir políticas de difusión cultural (musical, en este caso) que determinen campos de acción en función de líneas de trabajo muy claramente definidas (y tendientes al logro de objetivos que se encuentren planteados con claridad dentro de los programas de actividades concretas).

Y dentro de estas líneas de trabajo, debería darse un jerarquía particular a las actividades relacionadas con la música contemporánea. Pero no a través – como ya señalara antes – de la realización azarosa e inconexa de actividades relativas a la

misma, sino en función de una labor perfectamente coordinada con las áreas de investigación y de docencia, donde se diseñen planes de extensión con objetivos concretos y dirigidos específicamente a distintos tipos de públicos, tanto del ámbito universitarios como pertenecientes a la comunidad en general.

Solamente con un tipo de acción de extensión planteada orgánicamente, en función de necesidades y logros concretos en lo referente a la difusión de la música contemporánea, es que se podrá tender hacia una recepción de la misma que se vaya perfilando como un aporte hacia la sociedad misma que la genera, sin pretender – eso sí – que dicho tipo de manifestaciones creativas alcancen un nivel de difusión masivo, que, en todo caso, no es inherente a su propia naturaleza. En todo caso, lo importante es que las producciones musicales de nuestra “música contemporánea” vayan dejando de cumplir el rol de “especímenes raros” cuya necesidad de existencia es puesta en tela de juicio de manera constante, y que en función de dicha realidad se ubiquen como productos marginales de una sociedad que, por otra parte, no solo admite, sino que celebra constantemente la contemporaneidad en la casi totalidad de sus áreas de incumbencia.

Por lo tanto – y como síntesis de todo lo planteado - creo que es totalmente imprescindible incorporar, no solo la música contemporánea de un modo estructural en la investigación, la docencia y a extensión musical universitaria, sino, fundamentalmente tender hacia un modo de pensar y sentir la música que esté centrado en nuestra propia época y nuestro propio lugar, y no desde un pensamiento estático, cristalizado en el pasado y sin una mirada vital hacia la función del arte en nuestra sociedad, aquí y ahora.

Dante G. Grella H.: Compositor de música, professor universitário, pesquisador. Nascido em Rosário (Santa Fé), Argentina, em 1941. Professor de Composição, Análise Musical e Orquestração, e Diretor de Projetos de Pesquisa no Instituto Superior de Música da Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe, Argentina). Professor de Composição, Análise Musical, Orquestração, Acústica Musical, Organología e Música Eletroacústica na Escuela de Música da Universidad Nacional de Rosario (Rosario, Argentina). Autor de numerosos ensaios sobre pedagogia da composição, a análise e a orquestração, assim como sobre a criação musical contemporânea da Latinoamérica. Compositor e professor convidado em numerosos Festivais de Música Contemporânea, na Argentina, Brasil, Uruguai, Chile, El Salvador, Canadá e Estados Unidos, tendo ministrado um grande número de cursos e conferências sobre composição, análise, técnicas e estéticas da música contemporânea e criação musical da Latinoamérica. Como compositor, suas obras tem recebido distinções em diversas oportunidades, assim como numerosas estréias na Argentina, Brasil, Chile, U.S.A., Venezuela, França, Espanha, Canadá, El Salvador, Alemanha e Uruguai. Sua produção inclui obras para instrumentos solo, música de câmara e sinfônica, música eletroacústica e composições mistas (para fontes sonoras instrumentais e sons eletrônicos).

A Espera Silente e Pequena Impressão: relatos sobre experiências interativas entre intérprete e compositor.

João Francisco de Souza Corrêa
Universidade Federal do Paraná - UFPR
joaofscorrea@hotmail.com

Resumo: O presente artigo narra a experiência colaborativa entre intérprete e compositor nas obras *A Espera Silente* de Marcelo Villena e *Pequena Impressão* de Sergio Jerez. No texto são descritos os procedimentos compositivos e as ideias expressivas adotadas pelos compositores, e também, o modo como aconteceu o processo de execução das obras. Ao final, são realizadas considerações acerca da maneira como ocorreu o diálogo entre intérprete e compositores.

Palavras-chave: Diálogo entre intérprete e compositor; processos criativos; interpretação.

A Espera Silente and Pequena Impressão: reports about interactive experiences between interpreter and composer.

Abstract: The present article narrates the collaborative experience between interpreter and composer in the works *A Espera Silente* by Marcelo Villena and *Pequena Impressão* by Sergio Jerez. The compositional procedures and the expressive ideas adopted by the composers are described in the text, as well as how the works execution process has happened. In the end, we present considerations concerning the way how the dialog between interpreters and composers has occurred.

Keywords: Dialogue between *performer* and composer; creative processes; interpretation.

1. O CENÁRIO MUSICAL

Durante o segundo semestre do ano de 2011 foi construído um cenário musical para estudo de duas obras – *A Espera Silente e Pequena Impressão* – dos compositores Marcelo Villena¹ e Sergio Jerez², para estudo pelos alunos da disciplina³ de Ensino e Prática da Música Contemporânea, sob orientação da professora Zélia Chueke, do curso de Mestrado em Música, na Universidade Federal do Paraná.

O discurso aqui realizado descreve e analisa o cenário configurado em sala de aula e encontra sustento no diálogo com os dois compositores, ocorrido durante as respectivas aulas e ensaios, nos e-mails trocados entre os colegas, durante o

1 Aluno do Mestrado em Música da UFPR e colega na referida disciplina.

2 Aluno do Mestrado em Música da UFPR e colega na referida disciplina.

3 Disciplina optativa oferecida aos pós-graduandos em Música da UFPR, no segundo semestre de 2011.

respectivo período e relativos a tal disciplina, nas audições do material de áudio, nas análises das partituras das obras e, ainda, em entrevistas com os próprios compositores.

Para descrever e analisar, como procedimento dialógico, escolhi dividi-lo em cenas. Na primeira e terceira cenas estabeleço as apresentações, respectivamente, da obra *A Espera* de Marcelo Villena, no qual realizo uma explanação geral da obra, demonstrando como fui inserido como instrumentista, destacando os aspectos mais relevantes da função na qual fui incumbido; e da obra *Pequena Impressão* de Sergio Jerez, no qual, após uma breve descrição da obra, faço uma pequena consideração sobre as ações da voz do barítono.

A segunda e a quarta cenas são baseadas em entrevistas, com ambos compositores, nas quais discuto as ideias expressivas, os procedimentos compositivos, os referenciais composicionais e a crítica ao resultado sonoro de *A Espera Silente* com Villena e os pensamentos norteadores do procedimento compositivo de *Pequena Impressão*, as considerações sobre a maneira de como se procedeu o diálogo com o instrumentista com Jerez.

Em tempo, é chegado o momento do olhar de um terceiro compositor. É na terceira e sexta cenas que passo a tecer as minhas considerações sobre o cenário trabalhado, sobre as composições estudadas e sobre todo o envolvimento compreendido para suas execuções. Para *A Espera Silente*, um olhar crítico sobre a maneira de como se procedeu o diálogo entre intérprete e compositor, desde o período da concepção da obra até sua execução.

Por fim, em *Os Bastidores*, finalizo este trabalho com considerações acerca da experiência vivida durante a disciplina cursada, avaliando aspectos que influenciaram positivamente o desenvolvimento do trabalho proposto e sugerindo outras possibilidades, formas outras de caminhar, visando aprimorar e somar, talvez, resultados sonoros esteticamente mais satisfatórios ao tipo de trabalho proposto.

2. DAS CENAS

No cenário musical, lugar onde decorreram as ações em torno das obras musicais sob análise neste texto, ocorreram situações dentro e fora da sala de aula, todas relacionadas com o trabalho envolvendo *A Espera Silente* e *Pequena Impressão*.

Em seis cenas, as descrevo e as analiso, considerando o olhar crítico dos dois compositores e de um terceiro compositor – eu mesmo – aquele que, naqueles momentos, por vezes confundindo-se com seu próprio ser compositor, ocupou outros lugares, na voz e no instrumento.

2.1. CENA 1: A ESPERA

A obra *A Espera Silente* se trata de uma paisagem sonora, em que seu compositor procurou através dos instrumentos, refletir os sons ambientais, da natureza, em um processo de mimésis⁴ e tradução⁵. Conforme consta na partitura da obra de Villena:

A espera é um work in progress. (...) A ideia que norteia o trabalho é “traduzir” uma paisagem sonora por meio de ações instrumentais. A paisagem sonora que motiva o trabalho foi gravada exaustivamente na primavera de 2010 e verão de 2010-11: uma casa de madeira no topo de uma ‘servidão’⁶ na subida do Morro da Lagoa⁷. O planejamento foi estabelecido misturando a audição das gravações à lembrança das vivências no local. (partitura musical, 2011c)

Nas próprias palavras desse compositor, em e-mail enviado para todos colegas: “A ideia é mais próxima a uma instalação sonora ‘viva’. A intenção é criar um ambiente de degustação dos sons... e dos silêncios” (VILLENA, 2011b).

Para Villena, essa obra não segue uma linearidade de eventos concatenados, entretanto, sua organização formal é segmentada por momentos, em um total de seis, articulados por um gesto⁸ do violoncelo.

Quanto a esses momentos, Villena (2011b) afirma, na própria escrita da obra, que “(...) devem ser executados na sequência especificada” tal como consta da partitura, todavia, “(...) a forma de realização das ações é livre”. Desta maneira o autor sugere que a peça combine determinação e indeterminação, dualismo ao qual também está presente no aspecto espacial – em que alguns instrumentos ficam estáticos enquanto outros se movimentam por regiões da sala.

4 Emmerson (1986, p.17) define a mimésis na música como sendo “a imitação de sons da natureza e também de aspectos da cultura humana usualmente não associados de modo direto ao material musical.”

5 Conforme Plaza (2001, p.40), “(...) traduzir é repensar a configuração de escolhas de um elemento original, transmutando-a numa outra configuração seletiva e sintética.”

6 “Servidão” é um termo utilizado na Ilha de Santa Catarina para acessos (ruas estreitas) de subida aos morros.

7 A subida no sentido centro-lagoa.

8 O arco toca as cordas atrás do cavalete em um movimento descendente, seguido de uma batida no centro da caixa harmônica, o gesto deve ser executado de maneira rápida e brusca. Esse gesto busca traduzir o efeito de uma porta abrindo e fechando.

Em cada um desses momentos são sugeridas ações. No caso do violão da esquerda⁹, há um total de seis, distribuídas ao longo de toda a obra.

No primeiro momento, a ação desse violão realiza um harmônico repetido em pulsação *ad libitum* com pausas *ad libitum*. Na obra, o violão sofre uma mudança na afinação natural de uma das cordas, a primeira corda Mi é afinada $\frac{1}{4}$ (um quarto) de tom abaixo, única nota utilizada pelo violão, já que demais ações são eventos percussivos.

O andamento aproximado para esse violão é de 60 bpm, o compositor pretendia, nesse trecho, que o violão soasse polimetricamente diferente da pulsação do violão da direita, a 70 bpm. O primeiro ataque é coordenado, onde os violões atacam a nota simultaneamente. A ideia do compositor é que o violão simulasse, com o som da corda solta afinada $\frac{1}{4}$ (um quarto) de tom abaixo, o trilo de um grilo.

O segundo momento, formado por três ações do violão intercaladas com o comportamento do momento anterior, sempre separadas por silêncios. Como segunda ação há uma batida no centro da caixa harmônica, como terceira, batidas no centro (grave) e lateral (agudo) da caixa harmônica e, na quarta e última ação desse momento, há uma tambora¹⁰ com as cordas soltas, com intuito de deixar ressoar, misturando a percussão nas cordas e na caixa.

No terceiro momento, novamente o compositor sugere uma intercalação das ações anteriores somadas a duas novas ações: a quarta e a quinta ação. Tais ações consistem em tocar atrás do cavalete que separa a cabeça do braço do instrumento¹¹ e realizar batidas na caixa da forma mais rápida possível, seguida de uma tambora.

No quarto momento são realizadas batidas em um grau mais acelerado. Essa ação é executada duas vezes e intercalada por um silêncio. Nesse momento, o compositor propôs um diálogo com o violoncelo, no qual as batidas do violão sobrepostas ao *overpression* executado pelo violoncelo procuram traduzir o som de um liquidificador.

9 Em *A Espera*, o compositor prevê a execução de dois violões especialmente distribuídos em direita e esquerda. Durante a execução da obra fiquei responsável pelo da esquerda.

10 O modo de execução consta da percussão das cordas em um ponto muito próximo ao cavalete, feita, com um golpe seco, pelo polegar da mão direita estendido perpendicularmente às cordas. (ANTUNES, 2005, p.113).

11 Segundo Antunes (2005), a execução deste gesto consiste no ferimento das cordas entre suas regiões localizadas entre as cravelhas e a pestana. Os sons produzidos são de agudos inexistentes na extensão normal do instrumento, e suas afinações são indeterminadas, porque variam de instrumento para instrumento.

No quinto momento há a alternância dos gestos já utilizados. Nesse trecho o compositor faz a indicação de dinâmica mais baixa. É sugerido, também, que os silêncios do violão devam ser de menor duração do que nos outros instrumentos.

No sexto e último momento da obra todas as ações anteriores são executadas e o compositor solicita um aumento na dinâmica em relação ao momento anterior. Após a intensificação inicial, a dinâmica vai se atenuando aos poucos, terminando em *fade-out*. Os silêncios entre as ações, nesse momento, são tocados mais espaçadamente do que no momento anterior.

2.2. CENA 2: COM A PALAVRA, O COMPOSITOR MARCELO VILLENA

A seguir dialogo com a descrição dos pensamentos mais relevantes do compositor sobre sua obra, de acordo com entrevista¹² realizada, de forma presencial, no dia 22 de outubro de 2011 e transcrita para este trabalho.

Quando indagado sobre quais teriam sido os aspectos norteadores e as ideias expressivas buscadas no ato compositivo, Villena (2011a) explicou que “A idéia da obra era retratar uma paisagem sonora”, portanto, a escuta do áudio da paisagem foi o fio condutor do modo de concepção compositivo e que visou “reproduzir aquela paisagem com os instrumentos”.

Em virtude do modo de como acontecem as coisas, considerando uma paisagem natural, “em que os eventos acontecem de uma forma não linear, no qual as coisas acontecem e continuam acontecendo, ao contrário de uma paisagem urbana, em que os eventos acontecem de uma maneira mais inesperada”, surge, de acordo com Villena (2011a), o problema da escrita, cuja solução foi trabalhar não em linha de tempo, mas sim com aquilo que o compositor nomeou de “eventos soltos”.

Este compositor destaca, ainda, o relevante papel desempenhado e a influência, em vários momentos da sua obra, pela narração consequente do áudio da gravação. Em suas próprias palavras, afirma Villena (2011a): “A narrativa proporcionada pelo áudio da gravação teve papel principal na condução dos momentos expressivos da obra.”

12 Para um entendimento mais completo e aprofundado do trabalho em que estive envolvido como aluno, decidi realizar entrevistas com os compositores das obras para que pudesse compreender aspectos importantes relacionadas com a composição das mesmas e suas impressões e considerações referentes às obras e suas execuções. As entrevistas encontram-se anexadas no final deste trabalho. O anexo 1 deste trabalho trata-se da transcrição da entrevista, na íntegra, com o colega e compositor Marcelo Ricardo Villena sobre sua obra *A Espera*.

A maneira de trabalhar, envolvendo os instrumentos e os efeitos por eles buscados, se aporta na “associação”. O compositor crê na associação, tanto como um gesto instrumental, que busca traduzir algum efeito ou ruído, quanto àquela estabelecida por mais de um instrumento, atuando em sobreposição, onde é citado o exemplo do liquidificador, executado pelo violoncelo e pelos violões.

Villena (2011a) salienta também o fator da espacialidade. Para ele, a posição ocupada por cada instrumento, para execução de *A Espera Silente* é “onde cada instrumento possui o seu lugar de acordo de como seria o lugar na paisagem”.

Sobre a interação e inclusão proporcionada ao intérprete devido a indeterminação das ações, o compositor posiciona-se no sentido de que

(...) o interprete decide as coisas para que a música possa acontecer de maneiras diferentes dependendo da interpretação, em que a música se recrie em cada interpretação. Por isso essa liberdade, inclusive para deixar mais espontâneo o trabalho, não ficar preso em tocar as coisas no tempo e, depois, porque as coisas acontecem assim na paisagem. (...) a ideia é a de gerar um ambiente sonoro, e não tanto de acontecimentos numa linha de tempo. Quebrar a ideia de linha de tempo, e fazer mais a ideia de criar um ambiente que é feito principalmente pela espacialidade dos instrumentos. (VILLENA, 2011^a)

Referindo-se à importância de compositores que lhe serviram como referencial composicional, de maneira direta ou mesmo indireta que acabaram por influenciar o seu processo compositivo, Villena cita Ferreti, Cage, Schafer e Stockhausen.

Destacando a influência de cada um, o compositor revela foi fundamental no pensamento compositivo do seu trabalho, as discussões sobre entornos sonoros e sobre negar a linha de tempo, possibilitando a criação de situações nas quais é possível se encontrar envolto em um som que permanece e que partiram dos diálogos com Ferreti. Além de Ferreti, outros compositores mereceram sua menção, como é o caso de John Cage por trabalhar com material sonoro de maneira aleatória, Murray Schafer devido a tradição nas paisagens sonoras e Stockhausen¹³ pela maneira da escrita da obra e pela ideia de *forma momento*.

Entretanto, Villena salienta, na entrevista concedida, que a escuta da paisagem foi imprescindível nas decisões de como conceber a obra, superando qualquer influência de ideias expressivas de algum compositor.

13 Em algumas de suas obras, Stockhausen utiliza texto, ao invés de notas na partitura. Ver mais, em *Música Intuitiva*. In: MACONIE, R. Stockhausen sobre a música: palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie. São Paulo: Madras, 2009. p. 94-102.

Villena explica que todo esse processo, no qual compõe e dialoga diretamente com o intérprete são experimentações suas. A obra ainda pode estar sujeita a mudanças como afirma o compositor:

De repente ano que vem eu decido mudar a instrumentação, decido fazer as coisas de uma maneira diferente. As peças são uma base para depois poder manipular e decidir em definitivo. É um trabalho experimental, não tem uma pretensão de ser uma coisa fechada, a intenção é que fique um pouco em aberto para a manipulação posterior. (VILLENA, 2011a)

A peça se torna aberta, ao contrário de uma peça de escrita tradicional em que todas as notas, os gestos, as ações, etc, encontram-se engessadas na partitura, pois, conforme as palavras de Villena (2011a): “(...) sempre quem fará as decisões é quem irá tocar.”

Ao citar sua composição anterior, *Fluxo Intermitente*, no qual destaca o papel importante da relação entre o intérprete e o compositor, na solução de problemas técnicos e na obtenção de maior verossimilhança entre o gesto instrumental e o efeito que se quer produzir, Villena reconhece e destaca a importância desse processo dialógico, também em *A Espera*, ao descrever essa experiência da seguinte forma:

(...) teve um monte de mudanças que os intérpretes sugeriram e que foi um sucesso total. Acho que tem que abrir bem os ouvidos sobre o que o intérprete sugere porque ele conhece o instrumento, ele está se relacionando com o som, assim como eu também descobri coisas no piano em que tive que tocar. (VILLENA, 2011a)

Há que ser salientado que até o momento da entrevista concedida por Villena, não havia ocorrido ensaio algum. Somente após três ensaios da obra, em uma oportunidade posterior, o compositor encaminhou, para os intérpretes, algumas sugestões técnicas com o intuito de melhorar algumas deficiências interpretativas.

Na opinião do compositor, as sugestões mais relevantes, enviadas por meio de e-mail aos colegas datando de 25 de novembro de 2011, que auxiliariam na compreensão da obra e, conseqüentemente, no qual a mesma ofertaria um melhor resultado sonoro são aquelas que, nesse momento, passo a discorrer.

O compositor adverte aos intérpretes das cordas – o violino e o violoncelo – que evitem utilizar o *vibrato* em função do seu lirismo implícito. A ideia do gesto executado por estes instrumentos deveria soar como uma “representação” dos bichos. Villena (2011b), então, direciona a atenção dos intérpretes para o

comportamento dos bichos, ao acreditar e afirmar que

(...) a expressão dos bichos é crua e tem relação com funções biológicas, (...) cada gesto pode ser um chamado, uma marca de território, um canto de acasalamento, uma ameaça a um inimigo... ou simplesmente o prazer da 'permanência', algo que os bichos fruem muito mais do que nós (...).

Em relação às dinâmicas, o compositor propõe um aumento significativo na intensidade e na densidade dos materiais, chamando atenção para o quarto momento de *A Espera Silente*. Por outro lado, adverte sobre a exploração do silêncio e da busca por uma “carga energética” na obra, citando Lachenmann ao exprimir sua predileção pela ideia de obter um “resultado energético”, e não um “resultado sonoro” nas ações.

Cuidadoso e detalhista, o compositor destinou, também, mensagens específicas para os intérpretes, nas quais solicitava questões como:

- a escuta do áudio do pássaro “mãe-da-lua”, por parte do flautista, como referência na busca de uma maior interpretação mimética;
- o cuidado com os “buracos”, para os violonistas, durante a ação dos harmônicos, devendo atuar como um “colchão permanente” durante toda a obra, isto é, se um dos violonistas executasse outra ação, o outro violonista deveria voltar a executar os harmônicos;
- uma maior performance de atuação cênica e mais impostação nas falas ao violoncelista, que também executa falas durante a obra; e,
- mudanças no assobio e maior interpretação teatral para os cantores.

Ainda, nesse mesmo e-mail, a última ideia levantada pelo compositor, porém de fundamental importância, foi a inclusão de um texto performático de John Cage, para ser interpretado pelo próprio compositor.

Realizada a descrição de *A Espera* sob o ponto de vista de seu próprio compositor, dou continuidade ao diálogo estabelecido, por e-mail, por entrevista e através de conversas informais, ao contribuir com a minha própria análise como compositor, na cena em que dou voz ao meu “eu” compositor.

2.3. CENA 3: A ESPERA SILENTE E O “EU” COMPOSITOR

Nessa cena, descrevo minhas considerações sobre a obra e a maneira pela qual se procedeu a interação intérprete-compositor em *A Espera Silente*.

Durante toda essa experiência, Villena sempre demonstrou

comprometimento e assiduidade com o trabalho realizado e figurou de forma muito ativa, disposto a sanar qualquer dúvida sobre sua peça.

As intenções, os gestos e os efeitos instrumentais solicitados, foram transmitidos de forma muito clara, baseados em diálogos, no envio de e-mails e em discussões com os colegas na busca de obter o resultado sonoro mais próximo da paisagem natural que possuía em sua mente.

Executar *A Espera Silente* revelou, para mim, uma experiência muito curiosa e, ao mesmo tempo, instigante. Tocar o violão “desafinado”, com a primeira corda Mi um quarto de tom abaixo da afinação tradicional, de forma a inclinar-se para uma performance de traduzir um trilo de um grilo ou, ainda, o barulho de um liquidificador, é uma situação que considero, no mínimo, divertida. Pensar em funções biológicas dos animais, na demarcação de territórios dos grilos, no acasalamento dos pássaros, nos lobos sob ameaça do inimigo, misturados com ruídos, como os de eletrodomésticos ou os de falas nas situações cotidianas, entre outros, transpostos para os diversos instrumentos foi uma experiência inigualável.

Apesar de a aleatoriedade de eventos sonoros ser um procedimento muito utilizado e que tem demonstrado sua eficácia na linha de compositores como John Cage, Karlheinz Stockhausen, Leo Brouwer, entre tantos outros, considero este terreno um pouco perigoso. Ao se escolher trabalhar com eventos indeterminados, sem um único destino a seguir, mas sim com diversas possibilidades, poderão ocorrer resultados fantásticos ou medíocres que serão dependentes da concentração, da percepção, da performance, da inclusão e do momento dos intérpretes e do conjunto destes.

Não é difícil que um músico profissional subestime as ações da obra, por se tratar de gestos de simples execução, entretanto a dificuldade da obra encontra-se justamente em seu conceito mimético, no qual através do instrumento o intérprete deve executar a ação incorporando um gesto de outra natureza.

No dia da apresentação da obra, talvez não consiga afirmar se a peça soou bem ou mal. O conceito de entornos sonoros, em que Villena destina seu trabalho, é um universo musical não oposto, mas distante da minha maneira de trabalhar com os sons. Não vejo sentido em pensar nessa obra de maneira comparativa às obras da literatura tradicional. Creio que para que se possa melhor compreendê-la, ela deva ser escutada comparando-a realmente com uma paisagem natural. Escutá-la procurando motivos, melodias, relações, faria com que o ouvinte se equivocasse em

sua apreciação ao não perceber, devido ao equívoco do referencial, sentido na obra.

Logo após a apresentação da obra, o compositor veio dialogar comigo, referindo-se a sua satisfação, em linhas gerais, quanto a minha performance, contudo, reclamou do meu excesso de batidas no violão na parte destinada aos sons do liquidificador. Confesso que me excedi, deixando-me levar pela interpretação e emotividade durante a execução, acabando por poluir o trecho devido a densidade percussiva executada naquele momento. Por ser uma peça livre, na qual tudo pode ser recriado a cada momento, portanto suscetível a melhores resultados ou não, está sujeita a riscos como esse: o de resultados sonoros não previstos pelo compositor.

Ao final dessa informal conversa com Villena, em tom satírico, revelei-lhe que na verdade eu estava traduzindo o som de um liquidificador *Black & Decker* muito antigo, daqueles bem barulhentos. Ele me olhou de soslaio e, com um sorriso amarelo respondeu: “– Não, não. Não me venha com essa”. Relato esse trecho do diálogo, como exemplo para a importância da amizade com o compositor da obra que me privilegiou ao permitir-me a liberdade de dialogar sobre a mesma no intuito de buscar os resultados por ele desejados.

2.4. CENA 4: PEQUENA IMPRESSÃO

Pequena Impressão inicia com gestos leves, executados pela flauta seguido de um *glissando* que antecede um acorde dissonante – em *fortíssimo* – executado pelo piano. A partir desse momento ocorre uma sucessão de eventos que estabelecem um discurso musical. Através deste discurso, o compositor buscou estabelecer a intenção expressiva da obra, inspirada por uma ocasião¹⁴ pessoal que lhe acontecera.

O ensemble da obra é constituído por piano, flauta, violino, violoncelo e vozes. As vozes se constituem de uma soprano e quatro barítonos. Os quatro barítonos são divididos em duas linhas melódicas diferentes, porém, com a mesma célula rítmica. Dois intérpretes executam a voz mais grave e outros dois a mais aguda. Em virtude da não utilização de violões na peça, fui designado para cantar a linha mais aguda do barítono.

A linha do barítono atua, na maioria das vezes, em sobreposição com as

¹⁴ Fato que será descrito nas primeiras linhas da transcrição da entrevista com o compositor. Essa transcrição, de entrevista concedida pelo compositor, via *Google Talk*, encontra-se, na íntegra, no anexo 3 deste trabalho.

cordas. Na maioria das ações é indicado ao intérprete que execute um *tremolo* ao cantar. Através dessa atuação em conjunto, entre os instrumentos de cordas e as vozes, o compositor buscou extrair um timbre específico proporcionado por esta simbiose.

A linha vocal possui um texto que é composto por sílabas e por palavras. Segundo o próprio compositor, em conversa informal, as sílabas ou as palavras não têm um significado, como na linguagem. Elas foram compostas para simplesmente soarem como sons vocalizados.

Durante a obra ocorre a repetição do texto: *der trink her sirk bar tok*. Somente no último compasso aparecem novas sílabas no texto, que são: *no mi na ia sir tek do me na ia*, culminando em um *ha ha ha ha*.

A extensão do registro das vozes do barítono ocupa a região entre o lá 2 e o si 3. Geralmente os intervalos melódicos da obra são de segundas maiores e menores, não havendo saltos maiores que esse registro. O intervalo harmônico proporcionado pela sobreposição das vozes do barítono geralmente também se estabelece na região das segundas, porém, próximo ao final da peça, ocorrem intervalos harmônicos de terças e quartas.

Na obra ocorre um motivo rítmico que atua como material gerador de todas as ações rítmicas subsequentes.



Figura 1 – Linha rítmico melódica da voz do barítono

Essa célula motívica é um elemento recorrente da obra. Sempre quando ela surge está associada ao texto *der trink her sirk bat tok*, ocorrendo nela, apenas mudanças melódicas.

Sempre quando se apresenta a linha da voz, ocorrem mudanças na dinâmica em uma mesma frase. Normalmente a intensidade começa em um forte seguido de um *piano*, complementado por um *crescendo*. Com essa sequência dinâmica o compositor buscou uma variação no envelope sonoro do gesto.

O ponto culminante da obra é justamente seus compassos finais. Nesse trecho a instrumentação se torna mais densa. Os instrumentos executam gestos mais acelerados e a melodia dos instrumentos se conduz gradativamente para o registro mais agudo. Em relação à dinâmica, também ocorre o aumento gradativo da intensidade, culminando em um fortíssimo. Diante desses fatores a obra chega ao seu clímax, que serve como preparação para a peça seguinte do conjunto de multipeças, na qual *Pequena Impressão* está inserida.

Após essa breve descrição de *Pequena Impressão*, passo a palavra a seu compositor, para expressar suas intenções com sua obra.

2.5. CENA 5: COM A PALAVRA, O COMPOSITOR SERGIO JEREZ

As próximas linhas são baseadas na entrevista realizada com o compositor Sergio Murillo Jerez, em 08 de janeiro de 2012, via *Google Talk*, sobre *Pequena Impressão*.

Quando questionado sobre quais foram suas ideias pré-compositivas norteadoras da obra, Jerez salientou o conceito de multipeças utilizado por György Kurtág – na peça *Huit Duos* – que foi justamente uma das análises trabalhadas na disciplina. A partir desse conceito surge *Pequena Impressão*, a primícia de um conjunto de peças que ainda serão compostas.

Depois de estabelecer o conceito estrutural para a composição das peças, Jerez (2012) pensou tentar exprimir, através de sons, uma ocasião que lhe acontecera. De acordo com suas próprias palavras:

A ideia foi interpretar uma pequena impressão que eu tive – já faz um tempo – na situação eu tinha que trabalhar e tinha que acordar muito cedo, mas acabei que não consegui acordar. Foi uma interpretação daquela impressão que eu tive daquele momento.

Jerez salienta que na obra tentou traduzir o exato momento logo após seu despertar. Mais especificadamente, a duração, da impressão do momento em que começa a acordar, de aproximadamente dez segundos. Para o compositor, o discurso da peça tenta expressar o momento extramusical daqueles segundos iniciais, através da transposição daquela sensação para os instrumentos.

Ao recordar do referido momento, relata a sensação ao acordar e a ideia que lhe rendeu a obra e, desse modo, Jerez (2012) conta:

(...) ali eu estou interpretando somente os primeiros segundos, aquela sensação que tive quando acordei não deve ter mais do que dez segundos. Mas esses primeiros dez segundos viraram em uma peça de quase quatro minutos.

Conforme o compositor, a sensação inicial daquele momento era de “angústia” e, logo depois, surgiram outras impressões.

Na obra, o tique-taque do relógio – primeiro elemento captado pelo compositor no momento de acordar – é executado mimeticamente pela flauta¹⁵ na introdução da peça. O gesto da flauta segundo o compositor é o único gesto em que é possível associar com algo descritivo durante toda obra.

A partir desse momento, as interpretações captadas são traduzidas através de escalas cromáticas e uma “escala com algumas alterações”. Esse processo de transfiguração de uma determinada sensação para os instrumentos é o que Jerez (2012) atribui ao conceito de “interpretação”, também inserido em sua pesquisa de mestrado.

Sobre o modo pelo qual foram arquitetados os materiais sonoros que culminaram na estrutura da peça, o compositor direciona suas palavras para salientar que a maneira pela qual foi construída a estrutura se estabeleceu a partir de um discurso. A peça, em linhas gerais, começa com gestos mais leves e vai se tornando mais densa na medida em que se desenvolve.

Conforme as palavras do compositor de *Pequena Impressão*:

A peça vai tomando corpo à medida que vai se desenvolvendo no tempo. Na medida em que vão surgindo mais materiais a ideia é representar o aumento da angústia que ocorrem durante esses pequenos instantes dos dez segundos iniciais da impressão. (JEREZ, 2012)

Como Jerez pensou a peça como parte de uma obra multipeças, *Pequena Impressão* representa a composição inicial deste conjunto de peças, portanto, o final dessa obra atua como preparação para a próxima peça, conforme explica:

E o fim culmina com final que já seria uma preparação para a próxima peça. No momento em que você se acorda e que se deu conta de que: “Ah, acordei tarde, agora tenho que fazer tudo rápido, aí você se sossega e tal e pronto... vou para o banheiro, vou tomar banho, vou fazer essas coisas..” Aí é onde se encerra essa primeira parte, que é o começo da outra peça, da parte seguinte. (JEREZ, 2012)

Embora a obra tenha sido pensada visando um discurso e não uma forma, nela há motivos e matérias que se repetem e que são submetidos a

15 Efeito é executado através do toque nas chaves do instrumento, extraindo um efeito percussivo.

desenvolvimentos e variações. Jerez (2012) chama a atenção para o gesto executado pelas cordas como elemento “(...) fundamental por dar sentido e assegurar a unidade da peça, caso contrário, ficaria tudo espalhado.”

O gesto instrumental, em que o *tremolo* executado pelas cordas é sobreposto às vozes se destaca como elemento principal, responsável pelo papel de material suscetível a transformações e variações e pelo fato de assegurar a organicidade da obra.

Adentrando em territórios técnico-compositivos, Jerez também buscou, com esse efeito, em que mistura vozes e instrumentos, obter uma textura de timbre específica, gerada a partir dessa sobreposição, pois acredita que esse efeito é capaz de gerar a *interpretação* mais próxima da sonoridade que pretende com a obra.

O compositor de *Pequena Impressão* enfatiza o conceito de *interpretação* como ponto de partida de seu processo compositivo, alinhando esse princípio a aspectos intersemióticos e acrescenta falando de sua experiência com sua obra dizendo que:

(...) tudo isso é uma questão que estou trabalhando, buscando me aprofundar para gerar material compositivo. A ideia é uma impressão, mas eu não tentei fazer uma peça descritiva e, sim, a partir de uma interpretação de uma imagem ou um texto que possa ser ampliado e desenvolvido gerando material sonoro. (JEREZ, 2012)

Ao ser questionado sobre quais fatores contribuíram para com o processo compositivo, considerando a figura do intérprete em um diálogo e uma relação mais próxima com o compositor, Jerez exalta essa interação e salienta o quanto foi valiosa a troca de informações entre ele e os intérpretes. Para Jerez, o diálogo entre o compositor e o intérprete acabou por se tornar fundamental para sua formação como músico e compositor.

Cada dúvida, surgida durante o processo compositivo sobre aspectos técnicos, sonoros e de escrita, era sanada através do auxílio do intérprete, conforme demonstram suas palavras:

(...) eu acho que para qualquer compositor, para nós que estamos começando ainda, é fundamental ter uma relação bem próxima com o intérprete (...). E com esse diálogo se adquire experiência para fazer com que a peça soe mais próxima do que o compositor pensa em sua cabeça. Para nós que ainda estamos começando, e temos muito para aprender, sempre que podemos, devemos nos apoiar nos intérpretes. (JEREZ, 2012)

Contudo, o compositor acredita que faltou algo para chegar a um resultado satisfatório na execução da obra. Segundo Jerez, razões como a carência de mais ensaios e ausência de um regente dificultaram uma melhor performance e, conseqüentemente, um melhor resultado sonoro.

Por outro lado, salienta e enaltece a colaboração e esforço dos intérpretes, colegas de curso e de disciplina, porém, avalia que por se tratar de uma peça de difícil execução, em que o virtuosismo se encontra justamente na trama entre os instrumentos, a escassez de ensaios acabou prejudicando a interpretação da obra no dia de sua execução.

Transcritas as palavras daquele que deu vida para a *Pequena Impressão*, mais uma vez torno a expressar minha análise sobre a obra trabalhada.

2.6. CENA 6: PEQUENA IMPRESSÃO E O “EU” COMPOSITOR

Para *Pequena Impressão*, também dediquei meu olhar crítico sobre seu processo de composição, seus ensaios, sua execução e sobre os resultados obtidos.

No que tange o resultado sonoro, sob meu ponto de vista, o compositor obteve muito sucesso. Destaco, principalmente, a maneira pela qual estão imbricadas e conectadas as linhas instrumentais. A trama proporciona uma simbiose de timbres, cujo efeito causa uma sonoridade rica em timbres e cujo efeito é singular.

Ao contrário de Villena, o compositor Jerez expôs menos, aos intérpretes¹⁶, o resultado sonoro que almejava obter, bem como pouco explanou sobre os aspectos extramusicais, elementos que foram norteadores de todo pensamento compositivo e, conseqüentemente, progenitores da sonoridade que ele desejava exprimir através dos instrumentos.

Creio que se o compositor houvesse revelado, aos intérpretes, a maneira pela qual a obra foi concebida, revelando os aspectos que lhe indicaram sua direção

¹⁶ Ao relatar a ausência de uma maior relação entre intérprete-compositor estou me referindo ao caso das vozes. Com a pianista e o flautista houve um diálogo muito mais intenso.

e suas intenções extramusicais – a recriação do momento de acordar, através de uma “interpretação” – o resultado sonoro a ser obtido na execução seria mais satisfatório, pois esse fator atua diretamente na percepção dos intérpretes com a obra que lhes foi confiada.

Confesso que, após a entrevista, senti-me muito mais estimulado a executá-la, pois acabei por ter outra percepção da obra. Depois da conversa com Jerez, em que ele me relatou o pensamento que deu luz à *Pequena Impressão*, na qual ele procurou “interpretar” as impressões, por ele sentidas, através dos instrumentos, a obra ganhou sentido e clareza em minha mente, pois consegui imaginar – através de uma escuta interna – toda aquela ação pretendida pelo compositor na expressão dos sons. Lamento ter tomado conhecimento de sua ideia, o significado de sua obra, somente após a sua execução.

Outro fator a ser considerado foi a exclusão ou a não previsão dos violões, por parte do compositor, do *ensemble* da obra. De modo algum desejo que essa minha colocação seja lida de forma cáustica ou que transmita qualquer aspereza. Todavia, constatei que executar as linhas das vozes foi, para mim, um incomum desestimulante. Certamente sempre há algum aspecto positivo em qualquer situação. Nessa não poderia ser diferente. É possível que, se eu tivesse aproveitado essa oportunidade para me empenhar como cantor, na linha das vozes que me foi confiada, ganharia acréscimos cognitivos como músico.

Entretanto, venho trabalhando, porém ainda não desenvolvi maturidade suficiente para deixar adormecida ou redirecioná-la, mesmo que por um momento, a paixão pelo instrumento que escolhi para me dedicar, para me relacionar e para me expressar, nem a vontade em tocá-lo, menos ainda em uma obra que classifico como sensacional, o que acabou por me desestimular durante seus ensaios e sua execução.

Por outro lado, o próprio Jerez me relatou informalmente quanto lhe foi valioso e importante o diálogo efetivo com a professora Zélia Chueke sobre o piano e com o colega Fabrício Ribeiro, sobre a flauta.

Considerando que havia dois violonistas cursando a disciplina, acredito que se esse diálogo também houvesse sido desenvolvido com os mesmos, seria algo que, provavelmente, acrescentaria a Jerez como músico, principalmente por sua justificativa de tal exclusão violonística, a mim confessada, dar-se pelo fato de

considerar o violão um “instrumento difícil de lidar”¹⁷. Penso que, para esse compositor, essa seria, da mesma forma que poderia ter sido para mim, uma boa oportunidade para espantar fantasmas e ampliar mais ainda seus conhecimentos.

Não há dúvidas de que *Pequena Impressão* funciona, a peça soa realmente muito bem. Contudo, é uma peça de difícil execução na qual, para se extrair todo o seu potencial sonoro, é necessário muito empenho por conta dos intérpretes, sendo fundamental a existência de um número satisfatório de ensaios e, também, a presença atuante de um regente, fator que facilitaria muito o trabalho dos músicos e a organização do conjunto.

3. OS BASTIDORES

Eis a parte do trabalho que representa tudo o que não se viu e que não se ouviu. Não se trata dos bastidores físicos do cenário montado, mas dos bastidores por onde circularam minhas impressões e considerações sobre a experiência a qual me encontrava inserido. São linhas, portanto, pessoais e que não posso nem me omitir de escrevê-las e nem delegar sua escritura a outrem.

Sou um compositor. Desenvolvo, não por influência de acasos, mas por mérito de escolhas, um trabalho de composição nesta instituição, neste curso de pós-graduação em música e há alguns anos me encontro submerso mais na área compositiva do que na interpretativa. Acredito que aqui residiu a grande complexidade e dificuldade em tratar da experiência proposta apenas pelo viés interpretativo.

Portanto, justifico que, devido ao estudo e prática intensa da composição, tornou-se um trabalho muito delicado pensar na execução de uma obra excluindo o pensamento de seus processos compositivos, das suas ideias expressivas, dos seus materiais, das suas concepções, da sua estruturação, dos seus efeitos no mundo extramusical entre outros aspectos que difere da visão de um intérprete – olhar mais atento nos aspectos mecânicos, gestuais, fraseológicos, expressivos, dinâmicos, interpretativos, entre outros.

Portanto, neste trabalho, além das observações que realizei durante todo o semestre dentro e fora da sala de aula, propus diálogos com os compositores, mesmo sem ser uma solicitação da disciplina, nos quais foram levantados tanto enfoques composicionais quanto interpretativos.

17 Comentário feito em conversa informal durante as aulas.

Penso que esse seria um fator que contribuiria para outras edições dessa e/ou de outras disciplinas com afinados propósitos. Logo, uma sugestão seria proporcionar entrevistas prévias com o compositor sobre sua obra, sua concepção, suas intenções de expressão, da peça escolhida para ser trabalhado com os colegas. Entendo que muitas seriam as vantagens colhidas.

Outro fato relevante a ser considerado, que influenciou de sobremodo meu entendimento e minha análise sobre as obras, é de que os compositores das referidas obras são justamente os colegas de curso e da mesma linha de pesquisa e na qual cursamos praticamente as mesmas disciplinas, realizando trabalhos teóricos e práticos conjuntos, além de ensaios e apresentações que oportunizaram uma maior proximidade.

Esse convívio quase diário acabou por enraizar uma forte amizade, na qual encontramos o espaço para diálogos sobre música que nos proporcionaram valiosas trocas de experiências e de conhecimento. Essa relação acabou influenciando diretamente nas ideias que desenvolvi neste trabalho e as questões apresentadas ao longo do texto partiram das principais discussões e questionamentos que ocorreram durante o primeiro ano de trabalho no mestrado.

O contato com os compositores, proporcionado pela experiência proposta, foi valioso e enriquecedor também pelo fato de conhecer outras concepções e outras formas de trabalhar compositivamente, acrescentando e ampliando meu universo musical.

Não há como deixar de destacar os papéis dos colegas instrumentistas. As simples oportunidades de observá-los na execução extremamente competente de seus instrumentos, durante os ensaios, acabou por enriquecer minha percepção musical direta e indiretamente. Sobre esse aspecto, acrescentaria mais oportunidades dessa espécie, como os ensaios, para que também influenciassem positivamente no resultado final do conjunto para a apresentação final de cada obra. Seria um modo de reverenciar e homenagear as obras, os compositores e os excelentes instrumentistas que a turma oferecia.

Para finalizar, saliento a orientação, da disciplina e do trabalho realizado, pela professora Zélia Chueke e agradeço por oportunizar uma interação tão enriquecedora através desse diálogo frutífero entre os colegas. As discussões, os conceitos apresentados, as análises, os ensaios, os improvisos e as apresentações realizadas durante o período da disciplina foram de extrema importância e

contribuíram muito para o meu crescimento como profissional.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Jorge. *Sons novos para o violão*. In: Sons novos para o piano, a harpa e o violão. Brasília: Sistrum Edições Musicais, 2005, p.113.

EMMERSON. S. *The relation of language to materials*. In: Simon Emmerson (ed.). The language of electroacoustic music. London: MacMillan Press, 1986, p. 17-39.

JEREZ, Sergio Murillo. Curitiba: 2012. Google Talk, 08 jan. 2012. Entrevista concedida a João Francisco de Souza Corrêa.

MACONIE, Robin. *Músico Intuitiva*. In: MACONIE, R. *Stockhausen sobre a música: palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie*. São Paulo: Madras, 2009. p. 94-102.

PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

VILLENA, Marcelo Ricardo. Curitiba: 2011a. UFPR, Curitiba, 22 nov. 2011. Entrevista concedida a João Francisco de Souza Corrêa.

VILLENA, Marcelo Ricardo. *A Espera – modificações – sugestões*. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <joaofscorrea@hotmail.com> em 25 nov. 2011b.

VILLENA, Marcelo Ricardo. *Partitura musical*. 2011c.

ANEXOS

ANEXO 1: ENTREVISTA COM O COMPOSITOR MARCELO RICARDO VILLENA

Transcrição da entrevista realizada por João Corrêa, de forma presencial com o compositor Marcelo Ricardo Villena, no pátio do Departamento de Artes, em 22 de novembro de 2011, sobre sua obra intitulada A Espera.

CORRÊA: O que te norteou a compor essa peça e quais foram as ideias expressivas buscadas na composição?

VILLENA: A ideia da obra é retratar uma paisagem sonora. No caso, fiquei escutando uma gravação de uma paisagem específica que eu tinha feito. A ideia era tentar reproduzir aquela paisagem com os instrumentos. Bom... e aí surgiu o problema da escrita, como se trata de uma paisagem natural em que os eventos

acontecem de uma maneira não linear – em uma paisagem urbana as coisas acontecem de uma maneira mais inesperada, em uma paisagem natural as coisas acontecem e continuam acontecendo, se tem uma sensação de ambiente, um ambiente que permanece – então como fazer isso? Mais ou menos isso foi a ideia, então a solução da escrita foi em não fazer uma escrita em linha de tempo e sim de eventos soltos, em que os intérpretes decidem. Na partitura, há um certo roteiro, uma certa narrativa que foi colhida de um áudio em especial que guiou os momentos, momentos expressivos que tem uma curva de dinâmica.

CORRÊA: Gostaria que você falasse um pouco da onde se passava a paisagem sonora e qual foi o período em que foi realizada a captação dos áudios?

VILLENA: Foi no verão, entre 2010 e 2011, em Florianópolis, no Morro da Lagoa. Por isso que tem mais sons naturais, sons de grilos, pássaros... Tem sons de carros, mas o que predomina são os sons da natureza. Então, cada instrumento está de certa maneira vinculado e associado a algum animal, principalmente pássaros, grilos, cachorros. Tem a Mãe da Lua que o flautista toca e tem alguns sons de dentro da casa, que fica mais por conta do violoncelo.

CORRÊA: Gostaria que você relacionasse um pouco mais os materiais composicionais com os instrumentos e os efeitos buscados através deles.

VILLENA: Eu trabalhei muito com associação, associação de algum gesto instrumental, algumas sonoridades específicas, mas pensado tudo como uma associação, as ações estão associadas. Geralmente cada instrumento tem uma ação, em alguns casos até, é composto por um gesto feito em um instrumento, e um gesto feito no outro. Se eu não me engano no evento quatro, o violoncelo aparece com um *overpression* como se fosse um liquidificador, enquanto que os violões realizam batidas, como se fossem as frutas se debatendo dentro do liquidificador. Tudo está associado de uma certa maneira. Depois tem a questão da espacialidade, onde cada instrumento possui o seu lugar de acordo de como seria o lugar na paisagem.

CORRÊA: Notei que você buscou uma interação com o intérprete bastante considerável nessa obra, no qual são expostos eventos na partitura, mas o intérprete fica livre para executá-los. Por quê?

VILLENA: A ideia é indeterminada, então o intérprete decide as coisas para que a música possa acontecer de maneiras diferentes, dependendo da interpretação, em que a música se recrie em cada interpretação. Por isso essa liberdade, inclusive

para deixar mais espontâneo o trabalho, não ficar preso em tocar as coisas no tempo e, depois, porque as coisas acontecem assim na paisagem. Essa foi a questão, para que limitar? Se a ideia é a de gerar um ambiente sonoro e não tanto de acontecimentos numa linha de tempo. Quebrar a ideia de linha de tempo e fazer mais a ideia de criar um ambiente que é feito principalmente pela espacialidade dos instrumentos.

CORRÊA: Então não há direcionalidade nos eventos?

VILLENA: Como definiria Jonathan Kramer: “a música é não direcional”. Porque é caracterizada por eventos que já se manifestam desde o início da música e eles permanecem a música inteira, ou seja, não há um processo de transformação das coisas.

CORRÊA: Quais foram as suas referências composicionais: compositores, obras, estilos, ideias filosóficas?

VILLENA: De cara John Cage, claro, Murray Schafer pela tradição nas paisagens sonoras, Stockhausen pelo fato de explicar as coisas através de textos na partitura, por não escrever notas no papel e, sim, explicar em palavras. Mas a influência é a paisagem, mais que todos eles. (risos) Escutar e escutar a paisagem. E claro, todo esse trabalho está um pouco influenciado por ter conhecido o Ulisses Ferreti, que foi fundamental. Inclusive essas discussões da não linearidade e a questão de criar um ambiente sonoro parte um pouco dele, essa negação de linha de tempo e criar essa situação de estar envolvido num som que permanece. Tudo isso tem a ver com as discussões com o Ulisses.

CORRÊA: Qual a relação dessa obra com o teu trabalho de mestrado?

VILLENA: Bom, o trabalho de mestrado é isso, fazer mímese do comportamento de sonoridades dentro de uma paisagem, no caso especificamente eu coloco o termo “tradução”. Mas a mímese com o sentido amplo, pode ser tradução, pode ser transposição de uma ideia para outro lugar, representação artística, imitação (apesar desse termo ser o menos utilizado no meu trabalho, eu acho meio um beco sem saída imitar...). E eu acho que essa tem uma proposta diferente da outra peça, porque justamente a outra tinha uma linha de tempo e essa peça não há uma linha de tempo, mas sim um ambiente sonoro, foca mais em criar um ambiente. Essa é a primeira obra que realmente estou buscando a questão da espacialidade, essa coisa de vivenciar a paisagem em três dimensões, o som vem de todos os lugares. Essa peça está dando o aporte ao trabalho de recriar um ambiente através de

instrumentos já com a ideia espacial.

CORRÊA: Dentro de uma visão crítica, o que você acha que funcionou nessa obra fazendo também uma relação com a obra anterior, Fluxo intermitente?

VILLENA: eu acho que são experiências diferentes. Fluxo Intermitente está mais relacionado com que eu vinha fazendo antes. O fluxo que tem diferente em outras peças, dentro dessa temática que explorou mais as sonoridades heterogêneas. *Five o'clock*, por exemplo, foi a primeira e tinha somente sons de contrabaixo, um quarteto de contrabaixos, então, de certa maneira, é mais fácil de juntar aquilo. Mas eu fiquei um pouco “mordido” com a coisa heterogênea porque os sons do ambiente são muito diversos, então de repente o heterogêneo seria melhor... sei lá... são experimentações. De repente ano que vem eu decido mudar a instrumentação, decido fazer as coisas de uma maneira diferente. As peças são uma base para depois poder manipular e decidir em definitivo. É um trabalho experimental, não tem uma pretensão de ser uma coisa fechada, a intenção é que fique um pouco em aberto para a manipulação posterior.

CORRÊA: Como você vê a obra *A Espera* em relação ao diálogo entre compositor e intérprete?

VILLENA: Acho que necessitaria de mais ensaios para que ocorresse esse diálogo. Mas tem coisas que eu descobri, por exemplo, que eu devia fazer algumas anotações que faltavam na partitura, alguns pedidos para que os intérpretes criem mais espaços de silêncio, não tocar o tempo inteiro, principalmente a parte do Fabrício da “mãe da lua”, onde se tem que fazer menos vezes para aparecer como elemento de surpresa, realmente criar essa relação de figura-fundo, se tocar o tempo inteiro não vai funcionar. Mas claro, pra mim, sempre que fará as decisões é quem irá tocar, tanto nessa peça que é aberta, quanto numa peça que está tudo aparentemente escrito. No caso de Fluxo Intermitente teve um monte de mudanças que os intérpretes sugeriram e que foi um sucesso total. Acho que tem que abrir bem os ouvidos sobre o que o intérprete sugere porque ele conhece o instrumento, ele está se relacionando com o som, assim como eu também descobri coisas no piano em que tive que tocar.

ANEXO 2: E-MAIL COMPLEMENTAR À ENTREVISTA COM O COMPOSITOR MARCELO RICARDO VILLENA

Mensagem recebida por e-mail, em 25 de novembro de 2011, de Marcelo Ricardo Villena sobre sua obra *A Espera*.

“Estive pensando um bocadinho aqui sobre *A Espera*.

Primeiro: A Zélia falou "agora está tomando forma de peça". Hum!! Sei não se é essa a ideia. Se a ideia de "peça" é a que todos conhecemos, com ênfase no drama, na linearidade de eventos concatenados....NÃO. A ideia é mais próxima a uma instalação sonora "viva". A intenção é criar um ambiente de degustação dos sons...e dos silêncios. Pensem nisso. Sons e silêncios. Tentem ouvir o(s) silêncio(s). Pensando que os próprios sons são "silêncios". Mas que uma peça, eu acho que este "texto" é uma performance. Se vocês quiserem tenho um belo livro em espanhol que faz um apanhado histórico sobre *Performance Art*. Só pedir que envio em PDF.

Segundo: Tirem qualquer tipo de vibrato no violino e no cello. A expressão dos bichos que estamos "representando" não tem nada a ver com o lirismo implícito no vibrato. A expressão dos bichos é crua e tem relação com funções biológicas. Eles procuram beleza, também... sem dúvida... Imaginem... cada gesto pode ser um chamado, uma marca de território, um canto de acasalamento, uma ameaça a um inimigo... ou simplesmente o prazer da "permanência", algo que os bichos fruem muito mais do que nós... já viram um gato "curtindo" o pôr-do-sol?? Uma imobilidade de transe...

Terceiro: Volume. A única parte forte é o Quarto Momento. Podem crescer a vontade aí. No resto: piano, procurem se ouvir. Mas pensem que algumas técnicas são silenciosas per se. Ora... talvez não consigam ouvir tudo. Isso eu não vejo como problema... o som mesmo quando não ouvido tem uma carga energética... Eu gosto da ideia de Lachenmann quando diz que não procura resultado sonoro, mas "energético" nas ações. Não fiquem frustrados por não ouvir algo. Dentro de um entorno há planos superpostos. Algumas sonoridades somem e ressurgem. Eu gosto disso...

Quarto: Mensagens específicas. Iara. Fica a vontade para mudar entre assobio com nota grave e som de "x" se a massa sonora te encobrir. Na parte quatro tu vai fazer as respirações e o Zé os assobios. Ok?? Fabrício. Solo da parte 5. Os

silêncios entre as aparições da ação estão bons. Mas o canto da mãe-da-lua tem (a meu ver) algo de deboche... Ouve o áudio e me diz se concordas. <http://www.wikiaves.com.br/midias.php?tm=s&t=s&s=10538> O Sergio diz que não ouve teus eólicos...eu não sei se é necessário mais potência. Mas tem um gesto que é em sffz... João e Aluísio: levem a partitura. Interpreto isso como gesto de carinho pessoal ou de respeito ao "texto". Não deixem buraco algum na ação dos harmônicos (ação 1). Se um de vocês está fazendo outra ação o outro deve voltar aos harmônicos. É um colchão permanente no áudio da paisagem e na performance me parece imprescindível... Sergio: Pensa as falas como algo corriqueiro, como se estivesses pensando em voz alta. Mas ao mesmo tempo tem que projetar a voz. Aproveita para jogar a timidez fora. Os textos são uma piada... pensa que está numa roda de amigos contando uma piada... é performance mesmo. Encarna o papel. Entre uma fala e a outra pode colocar ações instrumentais. Sorry, vi na partitura e isso não ficou o suficientemente claro... Zé e Lara: teatro!! "lo tuyo es todo teatro". Aquele tipo de teatro vil que age encima do público. Aquele teatro que incomoda ao público tímido que se senta na plateia como um simples *vouyeur*... hehehe

Quinto: A partir do momento 5 eu vou entrar com um texto performático de John Cage. O texto é sobre os silêncios. Talvez o título mude para *A Espera Silente* (ou algo assim)."

ANEXO 3: ENTREVISTA COM O COMPOSITOR SERGIO MURILLO JEREZ

Transcrição da entrevista realizada por João Corrêa, com o compositor Sergio Murillo Jerez, via Google Talks, em 08 de janeiro de 2012, sobre sua obra intitulada *Pequena Impressão*. Entrevista com livre tradução do espanhol por João Corrêa.

CORRÊA: O que te norteou a compor essa peça e quais foram as ideias expressivas buscadas na composição?

JEREZ: O primeiro motivo parte dos seminários da professora Zélia em que começamos a trabalhar com compositores contemporâneos, como Ligeti, Kutrag, entre outros. Daí surgiu a questão de compor uma peça, em que acabei utilizando conceito de multipeças que tínhamos estudado em aula, do Kurtag. Então eu comecei a compor pensando nesse conceito, mesmo que eu só tenha composto

uma peça, a ideia é que depois vai ter mais. A *Pequena Impressão* é só a primeira parte do que seria uma obra de multipeças. Outra ideia que me norteou foi o discurso, o discurso segue a linha da música contemporânea. A ideia foi interpretar uma pequena impressão que eu tive – já faz um tempo – na situação eu tinha que trabalhar e tinha que acordar muito cedo, mas acabei que não consegui acordar. Foi uma interpretação daquela impressão que eu tive daquele momento.

CORRÊA: Como assim, me explique melhor isso tinha que trabalhar e não acordou?
(risos)

JEREZ: Acabei acordando muito tarde, então eu tentei relembrar o momento em que acordei, estou falando daqueles primeiros segundos de quando você acorda.

CORRÊA: E me explique, o que você sentia no momento?

JEREZ: A sensação que tive era de angústia, essa foi a primeira impressão, depois surgiram outras impressões. Quando acordei a primeira coisa que escutei foi o barulho do tic-tac do relógio, que é o que representa a flauta na introdução da música. Ali eu estou interpretando somente os primeiros segundos, aquela sensação que tive quando acordei não deve ter mais do que dez segundos. Mas esses primeiros dez segundos viraram em uma peça de quase 4 minutos.

CORRÊA: Ocorre algum outro gesto executado por algum instrumento que tenta exprimir algo, no mesmo sentido que o exemplo do relógio traduzido pela flauta?

JEREZ: O primeiro gesto que faz a flauta, com as chaves do instrumento, aqueles barulhos bem abafados que faziam *clock clock clock...* é realmente o único gesto que dá pra associar a algo descritivo. É o mais perto do que podia ser daquilo. A partir daí são interpretações..., depois surgem algumas escalas cromáticas, depois uma pequena escala com algumas alterações que simplesmente estão fazendo uma tradução, ou interpretação do que foi aquele momento, do acordar, etc... A peça está baseada no conceito de interpretação, este tema faz parte do meu trabalho de pesquisa da dissertação.

CORRÊA: Gostaria que você falasse um pouco sobre a forma da obra, como ela foi estruturada?

JEREZ: A forma na obra não tem muito sentido. Pode ser que seja uma forma A, B, ternária, duas partes, três partes, sonata, sei lá... mas eu não pensei nisso. A forma foi sendo determinada pelo discurso, da impressão que eu tive a peça vai tomando corpo à medida que vai se desenvolvendo no tempo. Na medida em que vão surgindo mais materiais a ideia é representar o aumento da angústia que ocorreram

durante esses pequenos instantes dos dez segundos iniciais da impressão. A partir daí vai surgir uma forma, com certeza, mas eu não pensei: “ah, vou fazer um tema A e um tema B”, a obra foi sendo construída tomando como meio a interpretação daquele momento. E o fim culmina com final que já seria uma preparação para a próxima peça. No momento em que você se acorda e que se deu conta de que: “ahh, acordei tarde, agora tenho que fazer tudo rápido, ai você se sossega e tal, e pronto... vou para o banheiro, vou tomar banho, vou fazer essas coisas...” ai é onde se encerra essa primeira parte que é o começo da outra peça, da parte seguinte.

CORRÊA: Tem algum material que você destacaria como fundamental no processo compositivo da obra?

JEREZ: Mesmo que a peça tenha sido pensada dessa maneira que te falei anteriormente, visando o discurso e não a forma, mesmo assim a peça tem motivos que se repetem. Tem desenvolvimentos, tem variações... Por exemplo: na introdução da flauta sozinha com o piano e, depois, vem as intervenções das cordas e vozes, aí o ritmo vai ficando mais agitado... Eu pensei nas cordas como elemento de união e ligação do corpo da obra. As cordas fazem um gesto, o tremolo, que depois se repete nas vozes. Esse elemento é fundamental por dar sentido e assegurar a unidade da peça, caso contrário, ficaria tudo espalhado. Então eu destacaria esse trêmulo executado pelas cordas e vozes como elemento principal, responsável pelo papel de material suscetível a transformações e desenvolvimentos pelo fator de organicidade.

CORRÊA: Pensando em referências composicionais, você citaria algum compositor, obras, pensamentos, estilo...?

JEREZ: Bom, ideia filosófica seria aquilo que falei anteriormente sobre o conceito de interpretação, a questão da intersemiótica, a questão da semiótica, a questão se a música é uma linguagem ou não é... tudo isso é uma questão que estou trabalhando, buscando me aprofundar para gerar material composicional. A ideia é uma impressão, mas eu não tentei fazer uma peça descritiva e, sim, a partir de uma interpretação de uma imagem ou um texto que possa ser ampliado e desenvolvido gerando material sonoro. No caso de compositores, realmente não tomei ninguém e não pensei em ninguém como referência, mas pode ter alguma influência, sei lá, no caso, eu escutei muita música... e o cérebro o tempo todo está decodificando informações, então pode ser que tenha algo de alguém, de algum compositor contemporâneo, pode ter algo de música popular também, sei lá., só que em outra

linguagem.

CORRÊA: Qual a relação da obra *Pequena Impressão* com teu trabalho da dissertação?

JEREZ: Falando mais em termos técnicos compositivos, estou tentando buscar aquele efeito de mistura que é gerada pela textura criada a partir da sobreposição das vozes com algum outro instrumento. Nessa obra utilizei a flauta com as vozes agudas, as vozes graves com as cordas e o piano. Estou tentando fazer essas misturas porque acredito que seja importante para gerar uma interpretação mais próxima do que quero fazer. O meu trabalho é uma composição que surge a partir de uma leitura de um texto, um livro especificamente. Nesse caso eu peguei uma sensação que eu tive e trabalhei a interpretação do momento e minha dissertação trabalha nestes moldes, só que a partir de um texto.

CORRÊA: Dentro de uma visão crítica o que você acha que funcionou e não funcionou nessa obra?

JEREZ: Olha, é bem complicado. É difícil fazer essa apreciação porque não se teve tempo para ensaiar a peça. Se eu não me engano nós tivemos somente dois ou três ensaios. Bom, eu esperava que pelo menos ela fosse executada um pouco melhor para ter essa noção. Só não aconteceu melhor em virtude da falta dos ensaios. Por isso fica difícil falar se a peça funcionou ou não, porque a peça careceu da presença dos intérpretes. Claro, todos fizeram o melhor possível, só que é uma peça de conjunto, tem que ter muitos ensaios. Por exemplo, o Fabrício que é um excelente flautista, ele fez o que eu pedi pra ele, agora juntar as partes é outra coisa, não depende dele somente, depende do piano, das vozes, do violoncelo e do violino. Ela é uma peça de difícil execução e a ausência de um regente tornou a missão ainda mais difícil. A música não tem gestos muito virtuosos, mas o virtuosismo presente nela se encontra na maneira de como se conecta o conjunto. As dinâmicas são fundamentais, auxiliam muito na interpretação. Então é difícil falar isso, mas em linhas gerais me parece que a obra funciona. Tem algumas partes que depois vou tentar corrigir, mudar de repente alguns trechos de articulação.

CORRÊA: O que te acrescentou no diálogo com os intérpretes?

JEREZ: O diálogo acrescentou demais, a relação foi muito boa. Provavelmente se eu não tivesse essa conversa com o Fabrício e com a professora Zélia, sobretudo na parte do piano e a flauta, que tiveram um papel mais importante. As cordas não porque eu sou violoncelista e conheço a parte das cordas. As partes que eu criava

da flauta e piano eu escrevia e depois perguntava para o Fabrício e a Zélia como soaria melhor, em qual registro melhoraria a sonoridade, qual melhor mecânica, como se escreve tal efeito, então eu acho que para qualquer compositor, para nós que estamos começando ainda, é fundamental ter uma relação bem próxima com o intérprete, porque às vezes a gente se afasta muito e perde o foco do instrumento. E com esse diálogo se adquire experiência para fazer com que a peça soe mais próxima do que o compositor pensa em sua cabeça. Para nós que ainda estamos começando e temos muito para aprender, sempre que podemos, devemos nos apoiar nos intérpretes.

João Francisco de Souza Corrêa: Possui Bacharelado em Violão pela Universidade Federal de Pelotas (2008) e Mestrado em Teoria e Criação pela Universidade Federal do Paraná (2013). Lecionou Violão e Harmonia no Instituto Municipal de Belas Artes (IMBA), em Bagé-RS, onde também atuou como professor co-responsável, arranjador e instrumentista da Camerata de Violões. Trabalhou como instrumentista, compositor e arranjador do conjunto Pimenta Buena com quem lançou CDs e DVDs. Atualmente realiza pesquisas relacionadas ao violão, composição e educação musical.

A colaboração entre compositor e intérprete no processo criativo de *Arcontes*

Bruno Yukio Meireles Ishisaki
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP
brunoyukio@gmail.com

Marco Antônio Crispim Machado
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP
boimachado@yahoo.com

Resumo: O presente trabalho tem seu escopo na questão, em âmbito criativo, da colaboração entre compositor e intérprete no trabalho composicional de *Arcontes*, obra para violão de 7 cordas e eletrônica. Este artigo, em sua primeira seção, apresenta o relato de Bruno Ishisaki enquanto compositor, bem como seus procedimentos, técnicas e a relação de colaboração presente ao longo da criação da obra; em sua segunda seção, há o relato de Marco Antônio Machado enquanto intérprete, dispendo de informações complementares em relação ao trabalho colaborativo, bem como apontamentos relacionados à sua atuação dentro da área de processos criativos. As considerações finais, escritas na primeira pessoa do plural, sintetizam a unanimidade das conclusões de ambas as partes (compositor e intérprete) em relação ao trabalho de parceria descrito.

Palavras-chave: Colaboração, compositor, *performer*

The collaboration between composer and *performer* in the creative process of *Arcontes*

Abstract: The present work has his scope in the question, in the creative extent, of the collaboration between composer and *performer* in the compositional work of *Arcontes*, music for 7 strings guitar and electronics. This paper, in his first section, presents Bruno Ishisaki's report as composer - its procedures, techniques and the collaboration relationship occurring during the birth of the work; in his second section, there is Marco Antônio Machado's report as *performer*, providing additional information related to the collaborative process, with notes commenting his operations within the creative process sphere. The final conclusions, written in the first person plural, synthesize the unanimous conclusions of both parties (composer and *performer*) relative to the partnership work described throughout this paper.

Keywords: Collaboration, composer, *performer*.

1. RELATO DO COMPOSITOR

1.1. CONTEXTUALIZAÇÃO POÉTICA DE *ARCONTES*

Desde um pouco antes da concepção de *Arcontes*, minha reflexão era constantemente invadida por questionamentos a respeito de como seria uma relação verdadeiramente frutífera entre o compositor e o *performer*. A ideia de que o

compositor detém uma espécie de “verdade” poética, verdade esta que deveria ser lida com dedicação e fidelidade pelo intérprete (em uma relação unilateral de poder romântica e castradora) me parecia cada vez mais frágil e inviável.

Experiências composicionais anteriores colocaram diante de meus olhos incríveis possibilidades de realização musical; pude vislumbrar intuitivamente uma música fluída, hedonista, sensualista, natural em seu devir por ser prazerosa em sua gênese. Entretanto, ainda não estava suficientemente maduro para me desapegar da meta narrativa ilusória do compositor como um ser iluminado, ocupante do topo hierárquico do fazer musical, conceituador transcendental de ideias, alheio aos pormenores da *techné*.¹

Logo pude perceber o que havia de mimo burguês neste ideal. De repente eu entendi que a música que eu queria escrever não poderia ser feita com este tipo de visão de mundo. A música se faz existir em função do somatório de várias forças individuais, sendo estas forças consensuais (no caso de alinhamentos estéticos e estabelecimento de parcerias) ou não (editais, encomendas e atividades artísticas sem forte relação interpessoal - normalmente apoiadas sobre algum aparato burocrático).

Passei então a imaginar como seria este outro jeito de escrever música. Pensei que seria interessante adotar uma escrita que explorasse gestos escolhidos pelo intérprete. Imaginei uma música que possibilitasse uma performance confortável e deleitante; uma música onde o reflexo do imaginário gestual do intérprete pudesse ser reconhecido na obra assim como o são os traços dos pais no rostos dos filhos; imaginei também o resultado acústico deste viés como interpretação e performance coadunando-se à concepção da obra, construindo seu perfil ontológico.

Com estas diretrizes em mente, contatei Marco Antônio Crispim Machado, atuante como compositor e violonista no grupo de música contemporânea *Tempo-Câmara* e meu colega como membro do grupo de improvisação *Pluck Lab*. Propus a ideia de uma peça para violão e eletrônica onde ele atuaria como intérprete violonista, podendo escolher os gestos e técnicas que quisesse. Eu trabalharia a partir dos materiais escolhidos por ele, sendo estes os materiais que norteariam o planejamento composicional e fundamentariam a obra. Também deixei em aberto a possibilidade de ele poder escolher sons provenientes de outras fontes sonoras que

1 Sobre o conceito de *techné*, ver TOMÁS, 2005, P. 20.

seriam gravados, processados e disparados ao longo da peça.

1.2. PRIMEIRA ETAPA DO PROCESSO COLABORATIVO

Em um primeiro encontro, Marco Antônio me enviou a seguinte lista de gestos instrumentais, com indicações bastante específicas, algumas vezes relacionadas à técnica violonística e em outras às sonoridades que ele visava:

- *Rasgueados*: Na mão direita, alguns acordes com cordas soltas.
- Notas repetidas em alta velocidade na primeira corda usando os quatro dedos da mão direita na sequência polegar-anelar-médio-indicador. A nota tocada pelo polegar pode variar e atacar a primeira, segunda ou terceira cordas.
- Arpejos com a sequência “polegar – indicador – médio – anular” na mão direita.
- Raspagem das unhas nos bordões causando ruídos estridentes.
- *Crossing strings*: posicionar uma corda por sobre a outra e atacá-las produzindo sons similares ao de um berimbau.
- Glissandos ascendentes extremos executados em qualquer corda partindo das primeiras casas até as casas entre 12 e 15.

A partir destas indicações, comecei a traçar as primeiras diretrizes do que seria a escritura instrumental da obra. Dada a natureza dos gestos escolhidos, quis trabalhar com sonoridades cujos afetos girassem em torno de figuras ruidosas, primitivas, instintivas, envoltas em dinâmicas violentas e selvagens. A escritura de violão foi direcionada para a produção de objetos sonoros com este tipo de caráter; assim, me pus a rascunhar as primeiras ideias (Figura 1).

Em nosso segundo encontro, combinamos que eu levaria alguns rascunhos para que pudéssemos testá-los. Tratamos de deixar um gravador ligado, para que eu pudesse analisar as amostras posteriormente e, eventualmente, corrigir ou alterar a escritura. Até então, eu não previa grandes alterações no material que havia rascunhado; contudo, após este segundo encontro, pude não só aperfeiçoar alguns dos enunciados que havia escrito como também tomar decisões em relação a como eu abordaria a questão da notação, graças às sugestões e alterações provenientes da reação e experimentação do intérprete aos esboços iniciais.

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of seven staves. The notation includes various chords, notes, and dynamic markings such as *mp*, *sf*, *p*, *cresc...*, and *ad. :*. There are also time signatures like 4/4, 3/4, and 2/4. Some parts of the score are heavily scribbled out, particularly in the lower staves. The overall appearance is that of a rough draft or sketch.

Figura 1: página de rascunho da parte de violão de *Arcontes*.

Comentarei nos próximos parágrafos o tratamento dado aos enunciados da parte de violão após este segundo encontro, comparando os rascunhos iniciais às notações finais da partitura.

1.2.1. Escrita Instrumental

O primeiro enunciado da peça é uma estrutura de acordes tocados com rasgueado e tremolo pela mão direita nas 3 cordas mais graves do instrumento. A ideia baseia-se num acorde de 3 notas em uníssono que vai se expandindo sistematicamente pela escala cromática alternando entre as expansões e o estado inicial de uníssono; a cada expansão os intervalos vão adquirindo âmbitos cada vez maiores, sofrendo ao mesmo tempo oscilações de dinâmica.

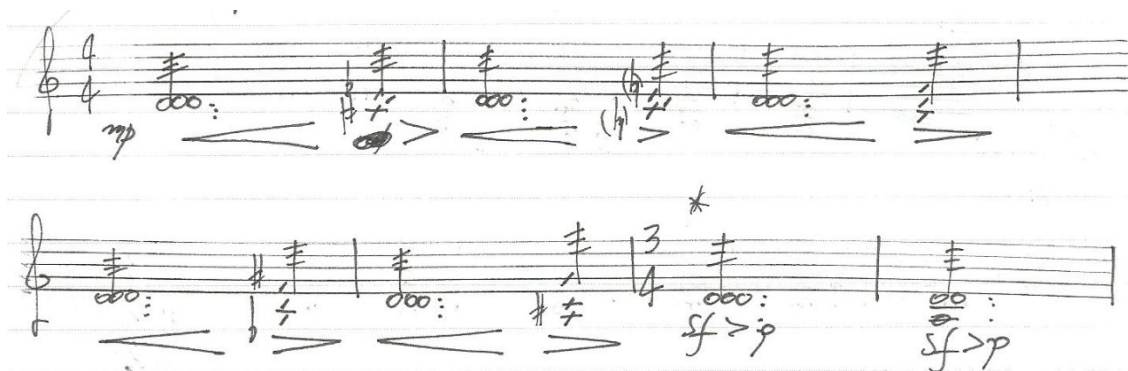
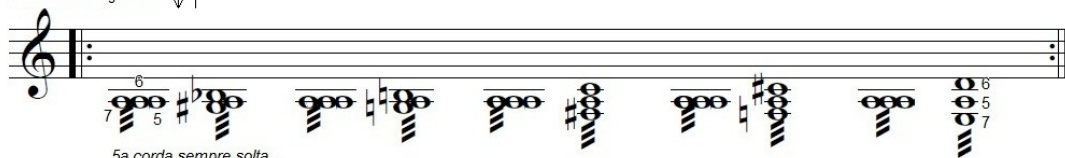


Figura 2: rascunho do primeiro enunciado da parte de violão de *Arcontes*.

Em minhas anotações, este padrão se desfazia e dava lugar a outros tipos de desenvolvimento harmônico do material (ainda mantendo os gestos de *tremolo* e *rasgueado*). Ao experimentarmos o trecho, uma primeira alteração importante já se fazia necessária: logo no início deste encontro havíamos decidido utilizar um violão de sete cordas, que no caso teria uma corda grave a mais afinada na nota si. Isto permitiria a obtenção de um unísono de três notas mais grave do que eu havia escrito. Esta opção me pareceu interessante, já que o registro mais grave salientaria os afetos ruidosos e agressivos que estava buscando para a parte de violão. A segunda alteração se deu pelo fato de eu abandonar completamente os outros desenvolvimentos harmônicos me mantendo ao padrão de expansão exposto anteriormente. No caso, sempre que este desenvolvimento culminasse nas notas mi (7^a corda, 5^a casa), ré (6^a corda, 10^a casa) e lá (5^a corda solta), o padrão de expansão deveria ser repetido do início. Como última alteração deste trecho, deixei a duração dos acordes livre para o intérprete, bem como a manipulação das oscilações dinâmicas.

Com rispidez

tremolo com rasgueados: ↓↑



5ª corda sempre solta...

A duração dos acordes e as flutuações de dinâmica *ad libitum*.

Figura 3: notação final do 1º enunciado da parte de violão em *Arcontes*.

O segundo enunciado parte da ideia de inserir variações cromáticas em duas cordas mantendo-se um padrão de repetição de dedilhado na mão direita. Estas variações possuem direcionalidade ascendente, o que significa que elas devem progredir cromaticamente até onde a execução for possível no registro agudo do instrumento. No primeiro esboço desta ideia utilizei uma notação bastante determinista onde eu estabeleci o padrão cromático a ser conduzido na 1ª e na 2ª corda do instrumento:

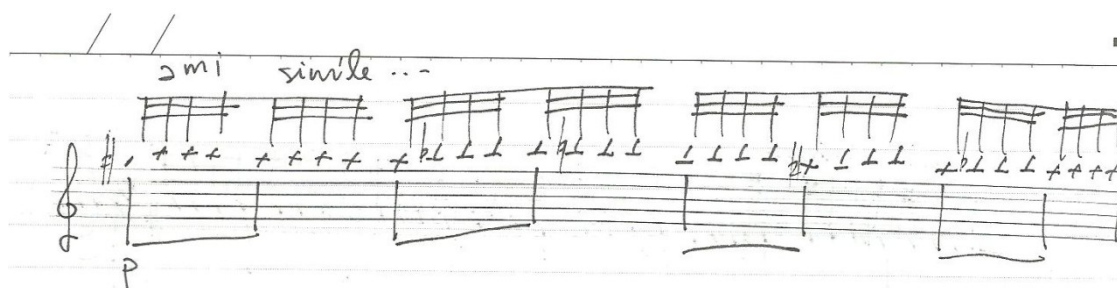


Figura 4: rascunho do segundo enunciado da parte de violão em *Arcontes*. As notas com hastes para baixo são executadas na 2ª corda tocada pelo polegar, enquanto as notas com hastes para cima são executadas pelos dedos anular, médio e indicador na 1ª corda.

No momento em que expus a Marco Antônio a ideia do trecho, percebi que seria mais interessante trabalhar este gesto de forma mais aberta. Então expliquei a ele que o trecho poderia ser tocado livremente, com a condição de que a condução em ambas as cordas fosse ascendente, cromática e direcionada para o registro agudo do instrumento. Neste caso o intérprete está livre para definir como a condução será feita: ele pode optar por conduzir primeiramente três passos cromáticos na corda tocada pelo polegar, depois dois passos na corda tocada pelos outros dedos e empregar outro padrão logo depois. Enfim, a notação está aberta e os critérios passam a ser do intérprete.

Logo após a exposição da ideia, Marco Antônio complementou: “*como se fosse uma perseguição*”. Este comentário sintetizou com precisão o caráter que eu estava buscando para o trecho. Como resultado, este apontamento surge como indicação de caráter na partitura, bem como a notação mais aberta e com indicações para a execução da condução cromática.

Como uma perseguição

mp *f* *fff*

Conduzir este padrão cromaticamente em sentido ascendente. O intérprete pode trabalhar pequenos motivos dentro desta esfera cromática, desde que o enunciado se direcione sempre em sentido ascendente.

Figura 5: notação final do 2º enunciado da parte de violão em *Arcontes*.

O terceiro enunciado consiste em uma pequena melodia executada na região grave do instrumento. Apesar desta ter sido a ideia inicial, no encontro pedi a Marco Antônio que a tocasse sobre uma estrutura de acordes livre (remetendo mais ou menos à função de um cravo tocando sobre uma linha de baixo cifrado). No caso ele havia executado acordes com cordas soltas, mantendo na terceira corda uma estrutura paralela de sexta menor. Esta estrutura é proveniente do quarto enunciado (que será analisado mais à frente), que ele então decidiu aproveitar para a execução deste trecho.

Figura 6: rascunho e estrutura tocada por Marco Antônio o 3º enunciado de violão em *Arcontes*. A linha melódica proposta está representada com as hastes para baixo.

Apesar de ter achado a escolha interessante, decidi manter a opção dos acordes livre sobre a melodia, mantendo-a aberta para alterações em performances futuras.

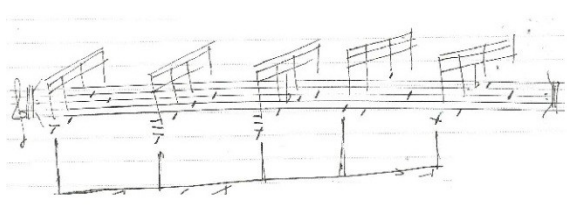
Misteriosamente

tempo rubato


Improvisar estruturas harmônicas sobre esta melodia

Figura 7: notação final do 3º enunciado de violão em *Arcontes*.

O quarto enunciado trabalha o material melódico anterior na sexta e terceira cordas. A mesma melodia surge transposta uma sexta menor acima na terceira corda; a esta estrutura paralela adicionei duas cordas soltas para trabalhar o material como uma sequência de acordes arpejados em alta velocidade. Neste momento quis emular o efeito presente na seção intermediária do quarto prelúdio para violão de Villa-Lobos. O resultado é a audição da melodia na 6ª corda e de sua transposição levemente defasada junto a uma textura de cordas soltas ressonantes. É interessante notar que, ao executar este trecho, Marco Antônio eventualmente interrompia a execução (estávamos trabalhando rápido, e erros surgiam naturalmente durante a execução, já que estávamos tocando, gravando e conversando ao mesmo tempo). Mais tarde, ao escutar as amostras, percebi que estas pausas bruscas na cadeia de arpejos proporcionavam notável efeito dramático. Desta forma, decidi incluir uma indicação que permitisse a inserção destas pausas “dramáticas” ao longo do enunciado. Como em outros casos, mantive estas inserções a critério do intérprete.



Como um estudo de Villa-Lobos...



Tocar variando livremente dinâmicas e andamentos. Inserir interrupções na cadeia de arpejos. Inserções *ad libitum*.

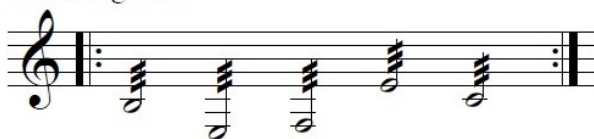
Figura 8: rascunho e notação final do 4º enunciado de violão em *Arcontes*.

O quinto enunciado não sofreu nenhuma alteração no processo colaborativo. Contudo, por questões formais, descreverei certas propriedades que julgo serem interessantes neste material. O intérprete deve raspar a unha na sétima corda, obtendo uma sonoridade próxima à de um violoncelo tocando com *tremolo* e *sul ponticello*. A intenção é a de obter variações numa gama timbrística que parte deste som emulado de violoncelo até uma estrutura onde pudesse ser possível perceber alguns harmônicos superiores sobre a melodia, tal qual um filtro cortando as frequências mais graves. Estas variações são obtidas de acordo com ângulo sobre o qual as unhas incidem sobre a corda. Acredito que o material do qual a corda é feita também pode influenciar no resultado sonoro; entretanto não fomos tão longe nas experimentações nesse sentido. O material melódico é o mesmo do terceiro

enunciado, podendo também ser trabalhado em transposições na quinta e sétima cordas.



Com angústia



6a corda -----

Executar os tremolos raspando as unhas nas cordas. Variar o ângulo do toque para obter sonoridades nos harmônicos superiores.

O intérprete pode desenvolver este enunciado na sétima ou quinta cordas durante a execução do trecho nas seguintes transposições:



7a corda -----

5a corda -----

Figura 9: rascunho e notação final do 5º enunciado de violão em *Arcontes*.

O sexto enunciado consiste em uma estrutura composta por intervalos harmônicos de segunda menor executados com *glissandos* ascendentes. No momento em que expus esta ideia, pedi a Marco que improvisasse seguindo algumas indicações de duração e dinâmica. Posteriormente decidi adotar uma escritura mais determinista para este trecho. Esta escritura é parcialmente inspirada no resultado obtido em nossas experimentações; entretanto, ela adota, em relação a este trecho, alguns elementos provenientes de uma reflexão posterior.

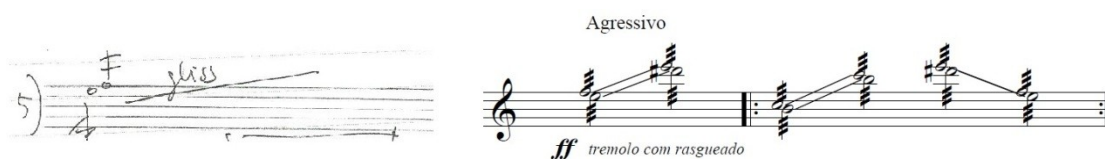


Figura 10: rascunho e notação final do 6º enunciado de violão em *Arcontes*.

O sétimo e último enunciado parte da ideia de explorar os contrastes provenientes da justaposição (ou configuração contígua) de um conteúdo rítmico de relativa complexidade junto a outros conteúdos de natureza intuitiva, mais próxima das subdivisões rítmicas tradicionais. Este conteúdo mais complexo consiste em uma quiáltera de cinco colcheias sobre o valor de uma mínima. A primeira, terceira e quinta colcheias dariam lugar a uma outra figura, no caso um grupo de tercinas para cada uma das colcheias apontadas. A indicação era a de que o intérprete deveria alternar esta estrutura rítmica a outras improvisadas por ele. As estruturas improvisadas deveriam ser mais simples, mais elementares (como, por exemplo, tocar grupos de colcheias). Este enunciado é tocado com *crossing strings*, ou seja, o intérprete “cruza” a sétima e a sexta cordas, mantendo-as nessa posição com a mão esquerda enquanto as percute com a mão direita. A sonoridade proveniente desta técnica lembra um instrumento de percussão, como uma caixa clara com a esteira solta.²

Após as primeiras tentativas de execução, havia ficado claro para mim que isto não funcionaria do jeito que eu havia imaginado. O efeito obtido não “saltava aos ouvidos”; o contraste que eu obtivera com aquilo fora de uma qualidade diferente do que eu estava esperando, mais do tipo “colagem *stravinskiana*”. Entretanto, após algum tempo trabalhando com o material, Marco Antônio comentou: “*Isso soa tribal*”. Ora, logo tratei de descartar a ideia da complexidade rítmica, mantendo apenas a proporção das tercinas no enunciado. Em uma das amostras gravadas deste trecho, Marco não seguiu estritamente a proporção da quiáltera de cinco notas, preferindo trabalhar as proporções e improvisando livremente sobre elas. Decidi manter estas alterações; novamente o intérprete foi de suma importância no momento de descrever o caráter do trecho, que foi mantido na notação final da partitura.

The image contains two musical notations. On the left is a hand-drawn sketch of a rhythmic pattern on a five-line staff. Above the staff, a bracket indicates a ratio of 5:2. Below the staff, there are three groups of notes, each with a '3' and an arrow indicating a triplet. Small 'x' marks are placed below the notes, and there are some handwritten annotations like 'c' and '2nd'. On the right is a printed musical notation titled 'Tribal'. It features a treble clef and a series of notes on a staff. Below the staff, there are 'x' marks corresponding to the notes, with the text 'crossing strings: 7a e 6a cordas.' written underneath.

Figura 11: rascunho e notação final do 7º enunciado de violão em *Arcontes*.

² Uma descrição mais detalhada desta técnica pode ser encontrada em LUNN, p. 31-2.

Os enunciados descritos até então constituem a totalidade de conteúdos sintáticos correspondentes à escritura instrumental para violão de *Arcontes*. Apesar de ter trabalhado de forma desordenada em meu encontro com o intérprete, tratei de organizá-los no texto seguindo a ordem em que eles são desenvolvidos na obra. A figura 12 apresenta uma tabela com as demandas técnicas e gestuais do intérprete e os respectivos enunciados escritos tendo-as como referência:

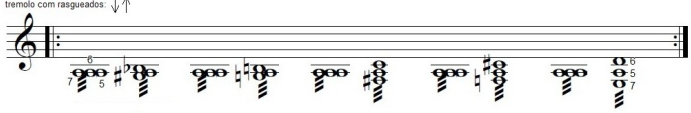
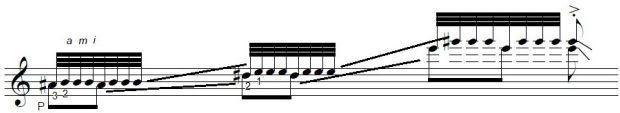



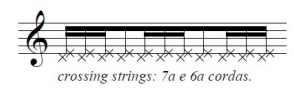
Gestos sugeridos pelo intérprete	Enunciados escritos pelo compositor
1) Rasgueados na mão direita; acordes com cordas soltas.	tremolo com rasgueados: ↓↑ 
2) Notas repetidas em alta velocidade na primeira corda usando os 4 dedos da mão direita na sequência polegar-anelar-médio-indicador. A nota tocada pelo polegar pode variar e atacar a primeira, segunda ou terceira cordas.	<i>a m i</i> 
3) Arpejos com a sequência polegar-anelar, médio-indicador na mão direita.	<i>a m i</i> 
4) Raspar as unhas nos bordões produzindo sons estridentes.	tremolo raspando a unha do dedo indicador (mão direita) nas cordas 
5) Glissandos ascendentes extremos executados em qualquer corda partindo das primeiras casas até as casas entre 12 e 15.	
6) Posicionar uma corda por sobre a outra e atacá-las gerando um som similar ao de um berimbau (<i>crossing strings</i>).	<i>crossing strings: 7a e 6a cordas.</i> 

Figura 12: tabela com demandas técnico-gestuais do intérprete e respectivos enunciados produzidos pelo compositor.

1.3. SEGUNDA ETAPA DO PROCESSO COLABORATIVO

A segunda etapa do processo colaborativo orbitou a questão das amostras sonoras captadas ou gravadas de diferentes ambientes.

Marco Antônio sugeriu a seguinte lista de sons, que posteriormente seriam processados e disparados ao longo da performance:

- Vidraça quebrando (estilhaçando);
- Som grave, intenso e percutido, análogo ao de percussão tribal;
- Som de torcida de futebol (gritos misturados, sem melodia definida);
- *Bends* de guitarra no estilo de David Gilmour;
- Gargalhada cômica feminina.

Primeiramente, tive que definir como estes sons se relacionariam com a escritura instrumental. Por si só este é um grande desafio composicional, dada a natureza amplamente heterogênea do material sonoro sugerido pelo intérprete. Uma vez coletadas as amostras, senti a necessidade de processá-las, de aplicar sobre as mesmas alguns contornos paramétricos que possibilitassem uma escuta mais integrada à escritura instrumental; contudo, estes processamentos deveriam manter intacta a natureza da amostra; ou seja, um som de percussão tribal precisaria manter sua integridade arquetípica, não podendo se transformar em outra coisa que não fosse, no fim, um som de percussão tribal.

Os processamentos precisaram ser definidos de acordo com a associação entre as amostras e a escritura. Portanto, antes de começar a trabalhar nos sons, organizei um planejamento com as associações. A escritura instrumental serve como espinha dorsal; assim, a estrutura instrumental serve de referência para o tipo de manipulação que a amostra vai sofrer, bem como quando ela ocorre.

Os próximos parágrafos lidarão com a questão do tratamento das amostras, descrevendo os tipos de manipulação e processamento aos quais estas foram submetidas, bem como a finalidade dos processamentos e seus respectivos resultados sonoros nos objetos obtidos.

Disparos de amostras:					
percussão tribal	vidro estilhaçando	amostra de guitarra	percussão tribal	riso feminino	torcida de futebol
Escritura instrumental:					

Figura 13: tabela com associação entre escritura instrumental e amostras gravadas.

1.3.1. Tratamento das amostras gravadas

O primeiro objeto processado em *Arcontes* está associado em termos temporais ao primeiro enunciado de violão. Este objeto foi construído a partir de uma amostra (de qualidade amadora) da performance de um grupo tribal do Senegal. Na gravação, o grupo executa uma música para percussão de aproximadamente 10 minutos, onde há uma grande variedade de texturas e modos de ataque. Recortei um trecho de 5 segundos, de onde extraí 8 pequenos objetos, segmentando a amostra a partir de sua unidade mínima (que no caso, correspondia ao som de cada ataque).

Eu visava produzir um objeto que, ao longo do tempo, diminui em densidade (no caso, calculada como quantidade de ataques em relação ao tempo). Para isso, construí um *patch* em *Pure Data* que permitisse disparar randomicamente as oito amostras, sendo possível ao mesmo tempo controlar a quantidade de tempo entre os disparos. Após escrever o *patch*, iniciei a confecção do objeto partindo de uma parametrização inicial onde os disparos ocorriam a cada 10 milésimos de segundo. O efeito obtido foi de um *cluster* bastante agressivo e indistinto. À medida que eu aumento os valores de tempo no *patch*, o *cluster* se desfaz em um padrão rítmico regular, porém, com timbres e modos de ataque ainda variando randomicamente entre as oito amostras. Decidi controlar o objeto de maneira que ele partisse do *cluster* diluindo-o até obter uma distância de 500 milésimos de segundos entre um disparo e outro e depois condensando-o novamente. Este padrão pode ser descrito como uma parábola, como na figura 14:

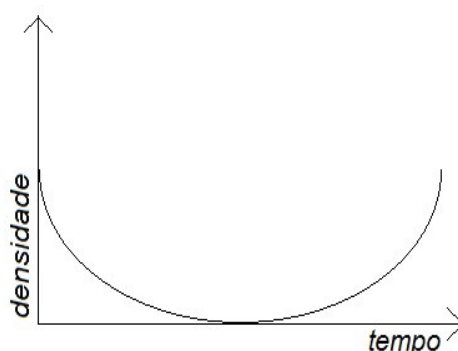


Figura 14: gráfico descrevendo a manipulação do índice de densidade do primeiro objeto em *Arcontes*.

Na figura 15, as partes do código estão discriminadas em três módulos. O

módulo 1 contém a parte do código com o disparador de amostras. Aqui, a cada *bang* disparado, o objeto *random* gera um número de 0 a 7 que aciona as sub-rotinas *pd1* a *pd8*, tocando arquivos de áudio nelas armazenados. Cada sub-rotina contém um recorte com ataque extraído da amostra de 10 segundos.

O módulo 2 contém controles de reverberação e o módulo 3 consiste em um gravador que produz um arquivo *.wav* da performance, permitindo manipulações posteriores deste objeto em outros níveis de parametrização.

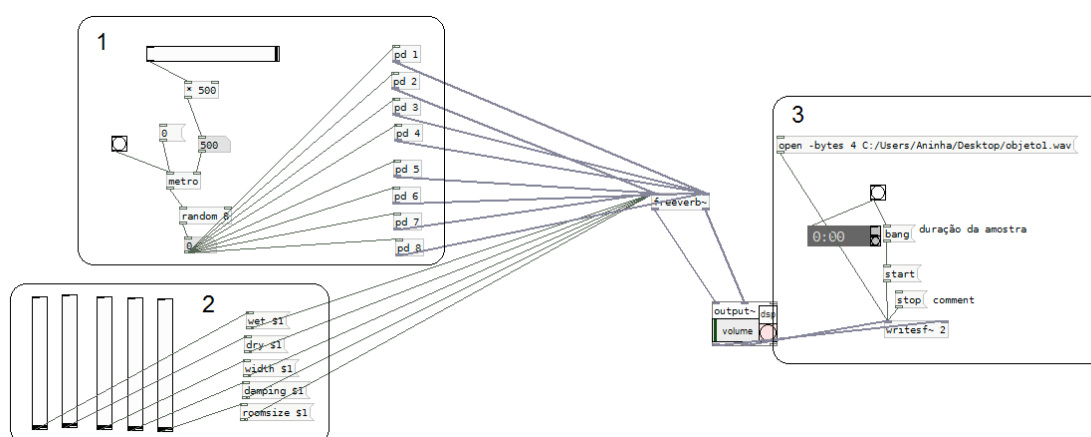


Figura 15: *patch* em *Pure Data* desenvolvido para a confecção do primeiro objeto de *Arcontes*.

O segundo objeto a sofrer tratamento (associado temporalmente ao segundo enunciado de violão) é formado por uma sequência de sons de vidro sendo estilizado. Manipulei estas amostras segmentando-as em cinco ataques, aos quais apliquei um *delay* com uma regulagem que permitia ligeiras variações na altura, que ocorreriam gradativamente à medida que as repetições do *delay* aconteciam. Posteriormente me veio a ideia de controlar a incidência destas amostras no tempo; para isso utilizei o mesmo *patch* com o qual havia confeccionado o primeiro objeto da peça. Como dispunha de cinco amostras de ataque, utilizei apenas cinco sub-rotinas na versão do *patch* desenvolvida para controlar o segundo objeto. Neste caso, alterei também a tessitura temporal do *patch*, permitindo trabalhar as amostras em intervalos máximos de tempo até 5 segundos. No caso do objeto em questão, o intervalo de tempo entre as amostras varia entre 2500 milésimos de segundo até aproximadamente 10 milésimos de segundo ao longo de 55 segundos de desenvolvimento. A figura 16 mostra o gráfico correspondente à manipulação da densidade do segundo objeto:

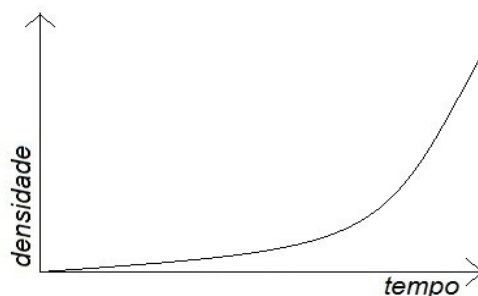


Figura 16: gráfico descrevendo a manipulação do índice de densidade do segundo objeto em *Arcontes*.

Construí o terceiro objeto a partir de um trecho onde o guitarrista David Gilmour inicia seu solo de guitarra na música *Echoes*, do grupo de rock progressivo *Pink Floyd*. A amostra em questão foi retirada de um vídeo de bastidores (provavelmente registrado durante alguma sessão de ensaios) e dura 15 segundos. Produzi (somente com manipulações sobre esta amostra) um objeto com 1 minuto e 38 segundos de duração. Primeiramente, quis “expandir” a amostra temporalmente. Como resultado, o que antes era percebido como uma melodia soou como uma série de pulsos após a manipulação. Decidi fazer uma cópia desta amostra e defasá-la delicadamente de modo que os pulsos desta segunda amostra viessem a preencher as pausas existentes entre os pulsos da primeira. Realizei este procedimento mais uma vez (tendo um total de duas amostras copiadas a partir da primeira) e obtive novamente um som mais contínuo, mais próximo do que era originalmente (porém expandido no tempo). Entretanto, especulei: como isto soaria se eu alterasse levemente as alturas das amostras de preenchimento?

Ao realizar o experimento, me surpreendi com a beleza do objeto obtido. Os perfis melódicos que antes haviam se preservado se apresentavam na escuta mais como vetores texturais; porém, a qualidade timbrística que qualificava aquela fonte sonora como advinda de uma guitarra elétrica havia se mantido. Este objeto está associado ao terceiro e ao quarto enunciado de violão.

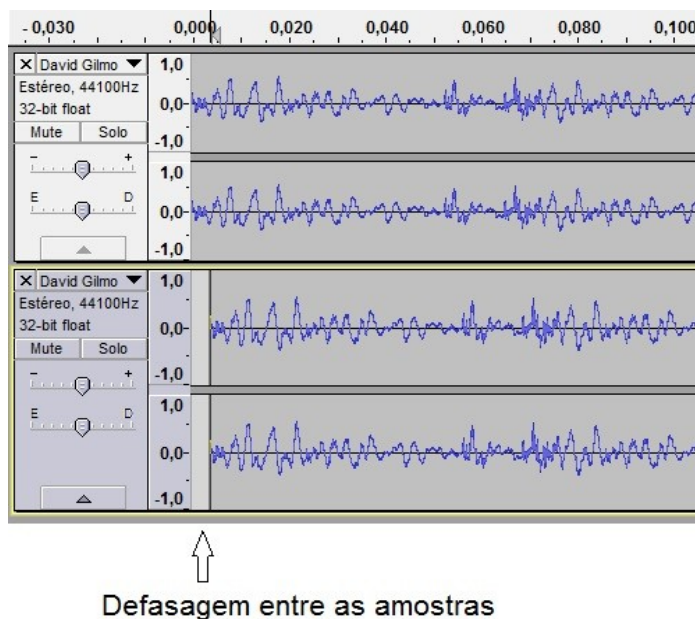


Figura 17: demonstração do procedimento de sobreposição das amostras no terceiro objeto de *Arcontes*.

No quarto objeto eu reutilizo o recorte que originou as amostras do primeiro objeto. Contudo, neste caso a amostra sofreu poucas manipulações, sendo a única na obra onde os processamentos se limitaram apenas ao parâmetro das dinâmicas. Sua associação se dá com o quinto enunciado de violão; é importante apontar o alto grau de simbiose timbrística entre o enunciado e o objeto: no início tem-se a impressão de que a sonoridade vêm de uma única fonte sonora. Entretanto, à medida que o intérprete produz sonoridades com maior ênfase nos harmônicos (ou seja, com pouca distribuição de energia nas primeiras parciais), a distinção entre as duas estruturas se faz mais clara.

O quinto objeto se baseia em uma amostra sonora de riso feminino, cuja escolha partiu de uma impressão muito particular durante a coleta: era um riso histórico e grave. Quando penso em um riso histórico feminino, o que me vêm à mente é uma estrutura arquetípica onde “ouço” uma sonoridade feita de sons agudos e longos. A amostra em questão de fato apresenta um riso histórico; mas desta vez grave e com ataques curtos. Trabalhei sobre esta amostra filtrando algumas bandas de frequência a meu gosto e aplicando uma configuração de *delay* para gerar um tipo particular de ambiência. A ideia neste trecho era a de produzir uma seção que transita entre os afetos sinistros e de deboche. Este objeto está associado temporalmente ao sexto enunciado de violão.

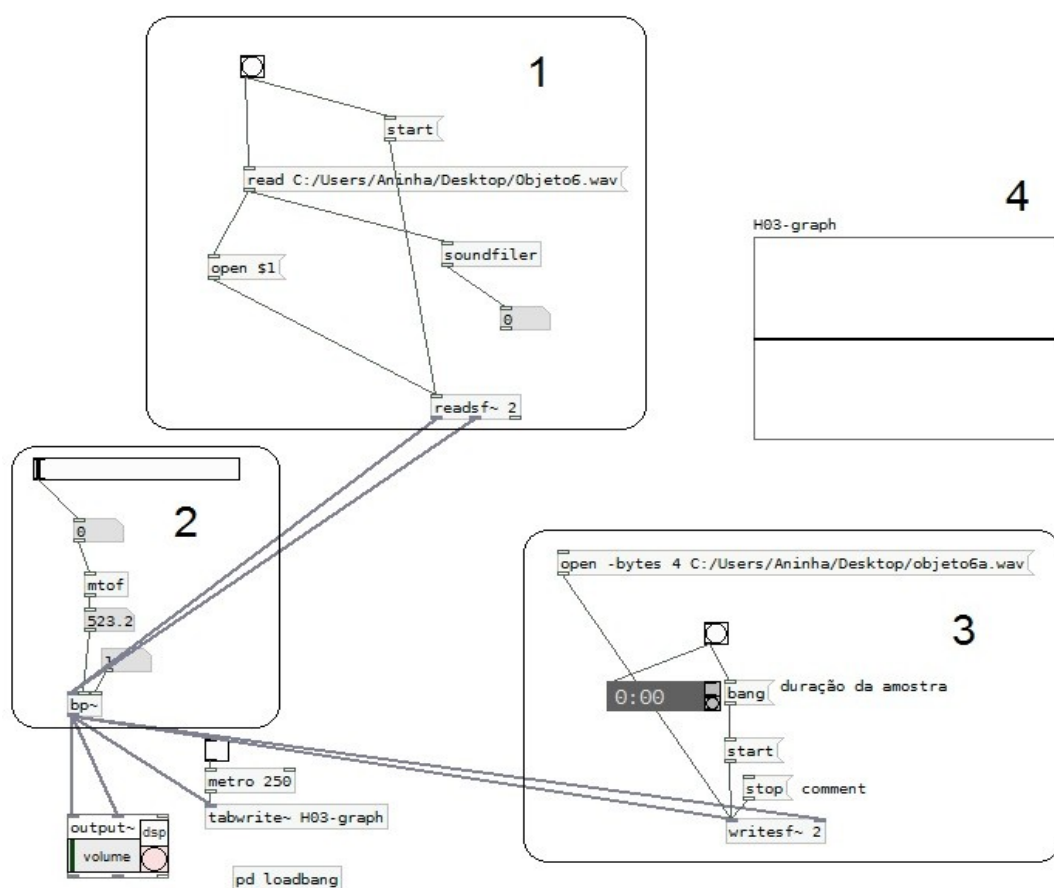


Figura 18: *patch* em *Pure Data* desenvolvido para a filtragem de frequências do sexto objeto de *Arcontes*.

No sexto objeto, Marco Antonio sugere um “som de torcida de futebol (gritos misturados, sem melodia definida)”. Decidi abordar o tal som de torcida como se fosse um ruído branco, sobre o qual eu geraria uma determinada sintaxe manipulando filtros sobre uma gravação de gritos de torcida. Este procedimento não só atende às demandas sugeridas por Marco como também me agrada pela potencialidade nas sonoridades.

Para viabilizar tal manipulação, criei em *Pure Data* um pequeno *patch* que permite a inserção de um arquivo de áudio, onde, por meio de uma barra controlada pelo mouse, é possível transitar por diversos extremos de uma faixa de frequência sobre a amostra em questão.

O código no primeiro módulo permite que arquivos de áudio sejam tocados durante a manipulação. Os dados referentes a estes arquivos podem ser visualizados na tabela marcada com o número 4; para tanto, o usuário deve clicar no *toggle* conectado ao metro, localizado abaixo do segundo módulo. Este segundo

módulo contém a parte do código onde o filtro pode ser manipulado. A barra gera valores MIDI que são convertidos em *hertz*, e indica a extensão da faixa de frequência a ser subtraída da amostra de áudio. O módulo 3 contém o código que permite gravar a performance, gerando um arquivo de áudio em separado com o registro e resultado das manipulações.

1.4. OBJETOS OBTIDOS POR SÍNTESE

Quando propus a ideia da obra para Marco Antonio e começamos a trabalhar os materiais, eu tinha em mente a ideia de utilizar somente a escritura instrumental e os objetos obtidos por meio de tratamento das amostras gravadas. Entretanto, durante o trabalho de manipulação das amostras, algumas ideias surgiam espontaneamente, e estas ideias seriam mais viáveis se eu trabalhasse com sons sintéticos. Posteriormente, ao ter a estrutura da obra definida, senti a necessidade de um determinado tipo de sintaxe, que teria como base a ideia de objetos se transformando gradualmente por meio de processos de interpolação. Pensei que alguns destes objetos poderiam estar temporalmente associados às estruturas já definidas, mas outros poderiam ser disparados *ad libitum* em sessões definidas da obra. Com isto, eu estaria aberto a trabalhar elementos de improvisação de um modo mais amplo do que havia feito no caso das notações da parte de violão.

Com isso, comecei a projetar outros objetos, com sonoridades que não se relacionavam diretamente à sintaxe que estruturara a obra até então; tratarei de comentar brevemente a confecção destes outros objetos ao final desta seção, privilegiando neste texto os objetos correlacionados à sintaxe gerada pelo trabalho colaborativo entre compositor e intérprete.

A escritura de violão me inspirou fortemente no caso de alguns objetos sintéticos associados à estrutura temporal. Abordarei o conceito por trás dos mesmos, bem como o modo como foram produzidos adiante.

1.4.1. Estruturas isomórficas

Podemos definir como isomórfica toda característica ou qualidade que se mantém inalterada entre dois ou mais objetos; assim, estes objetos podem ser considerados isomórficos se eles forem indistinguíveis a partir de uma determinada seleção de características específicas.

Muitos dos objetos sintéticos de *Arcontes* são construídos a partir de

estruturas isomórficas inerentes à escritura instrumental. O primeiro caso é o do objeto sintético associado ao primeiro enunciado de violão e ao primeiro objeto da obra. Podemos descrever o comportamento deste objeto como um uníssono que, ao longo do tempo, se expande para uma estrutura harmônica através de *glissandos* graduais. A ideia do uníssono e dos processos de expansão intervalar está presente no primeiro enunciado (ver figuras 2 e 3); entretanto, na escritura eles são apresentados em recortes e organizados contiguamente em uma estrutura alternada (uníssono / expansão). Quis então produzir um objeto que partisse do uníssono e culminasse em uma estrutura harmônica bastante similar à presente no último acorde do ciclo que forma o enunciado de violão; porém, o objeto sintético não sofreria recortes, desenvolvendo-se linearmente no tempo por meio de interpolações.

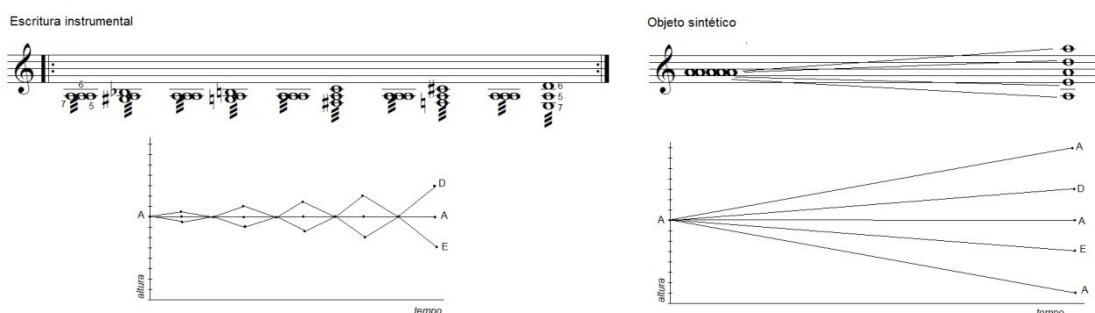


Figura 19: estruturas isomórficas presentes no primeiro enunciado e objeto sintético de *Arcontes*.

A mesma estrutura isomórfica é trabalhada em um outro objeto sintético atrelado ao terceiro enunciado de violão. Neste caso, a distância traçada pelas interpolações é maior, pois parte de um uníssono na nota lá da quinta oitava e direciona-se para uma estrutura harmônica semelhante às até aqui expostas em um registro mais grave de oitavas.

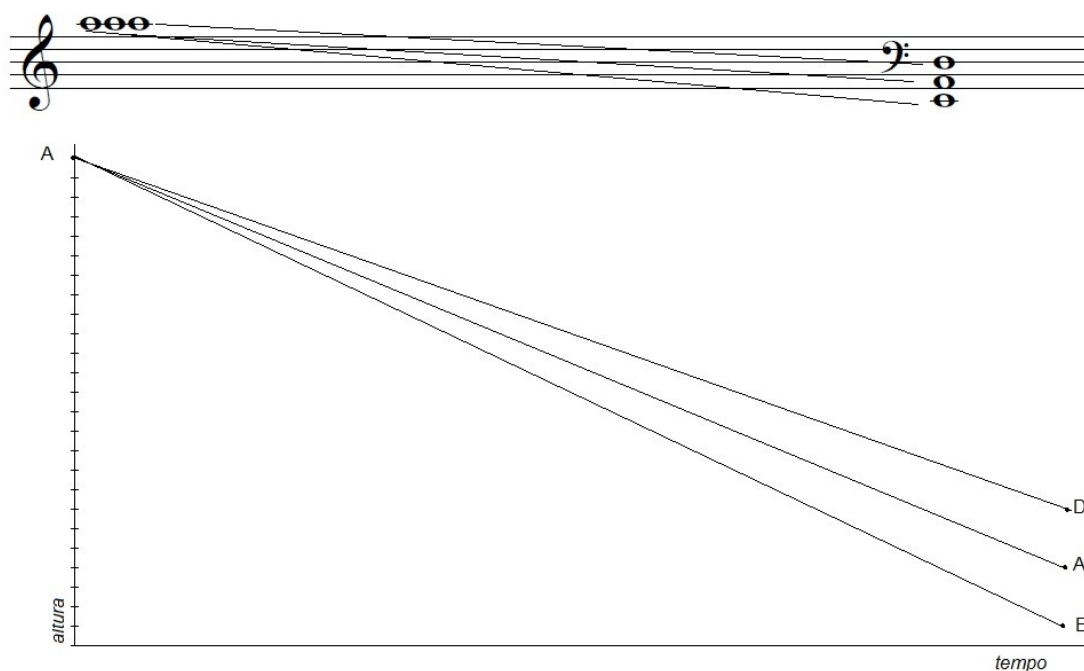


Figura 20: estrutura do objeto sintético associado ao terceiro enunciado de violão em *Arcontes*.

A figura 21 apresenta o *patch* desenvolvido para realizar as manipulações deste primeiro objeto sintético.

O módulo 1 contém a parte do código responsável por executar as interpolações de cada nota que compõe o uníssono para seus respectivos valores finais – valores estes que formam a estrutura harmônica isomórfica. O módulo 2 reconfigura esta estrutura harmônica, transformando-a de novo em uníssono. O código do módulo 3 permite a implementação de síntese por frequência modulada (FM) em uma das vozes, enquanto os módulos 4, 5, 6 e 7 correspondem a osciladores simples.

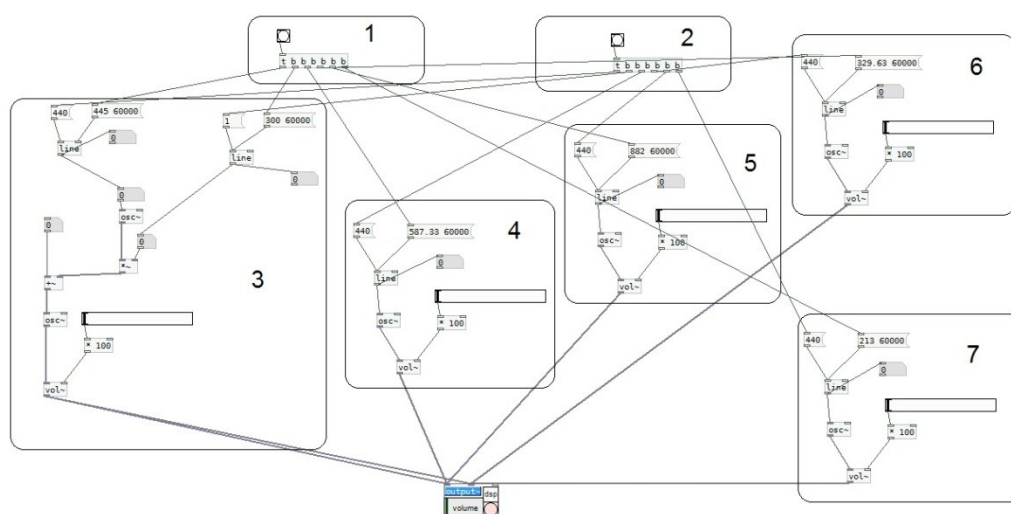


Figura 21: *patch* desenvolvido em *Pure Data* para confecção do primeiro objeto sintético de *Arcontes*.

1.4.2. Outros objetos sintéticos

Os materiais até aqui comentados interagem de maneira a constituir um alicerce estrutural que permitiu moldar a obra com certo teor de unidade formal. Com este intuito os sons gravados foram manipulados, sons sintéticos foram concebidos e a escritura de violão foi definida. Entretanto, desde que passei a cultivar com maior frequência o hábito da improvisação, passei a sentir a necessidade de trabalhar com matrizes de materiais sem ordenação temporal definida. Quis deixar algumas lacunas em *Arcontes* para a livre inserção de sonoridades que não estariam necessariamente relacionadas às estruturas organizadas até então.

Tendo isto em mente, passei a sintetizar objetos utilizando outras diretrizes e técnicas. Alguns destes objetos passaram a fazer parte da estrutura fixa da peça; porém, a maioria destas criações constitui um módulo de sons que podem ser ordenados livremente durante a performance, podendo ser disparados em seções de improvisação. Mais adiante abordarei os aspectos estruturais e formais da obra, bem como as relações dos materiais sob a luz das associações temporais citadas ao longo desta descrição; contudo, sinto a necessidade de comentar brevemente algumas técnicas que, apesar de constituírem uma digressão dentro do contexto ao qual este artigo se propõe (o da interação de processos criativos do compositor e do intérprete), se situam no escopo da geração da obra.

Muitos objetos foram concebidos para serem transformados gradualmente ao longo da escuta. Assim, inúmeros *patches* foram desenvolvidos para permitirem

transições de padrões melódicos para estruturas harmônicas, ou de estruturas harmônicas para padrões de ondas (gerando assim estruturas de timbre).³ Não os descreverei no presente artigo por constituírem assunto à parte, relacionado a pesquisas em desenvolvimento nas quais me encontro envolvido atualmente.

Outros objetos possuem características mais elementares, como os que transitam apenas dentro de parâmetros timbrísticos. É o caso de diversos objetos gerados por síntese FM, onde os parâmetros foram constantemente permutados segundo trajetórias traçadas de antemão, anotadas caoticamente em meus rascunhos e definidas segundo padrões de escuta.⁴

O pensamento que norteou estes processos se coaduna com as poéticas composicionais que envolvem o uso da técnica de *sound morphing*.⁵ Não obstante, dedico-me atualmente a pesquisas neste tópico, sendo assim inevitável que esta técnica esteja presente em minha escritura na concepção das últimas obras, entre as quais incluo *Arcontes*.

1.5. ESTRUTURA FORMAL DA OBRA

1.5.1. Associações temporais

Conforme o início deste relato, as primeiras estruturas escritas para a obra foram os enunciados de violão. Sobre estes enunciados, ordenados conforme a ordem na qual foram descritos ao longo da segunda seção deste artigo, os outros elementos foram associados temporalmente. Estas associações podem ser explicadas de maneira bastante simples: trata-se de ocorrências simultâneas de eventos sonoros. Um enunciado associado temporalmente a outro é aquele que ocorre simultaneamente em relação ao segundo. Desta forma, clarifico aqui a noção de que a escritura instrumental é a espinha dorsal da peça em termos formais.

3 Essas transições graduais entre diferentes parâmetros de som são comentadas por Stockhausen em sua palestra intitulada "Quatro critérios da música eletrônica" (STOCKHAUSEN, 2009, p. 79-93).

4 Mesmo nos processos mais especulativos, envoltos em inúmeros cálculos e algoritmos para programação de *patches*, a decisão final de cada objeto que crio ou escrevo se dá no processo de escuta, seja interna (na maior parte das vezes, em escritura instrumental especulativa) quanto externa (na escritura acompanhada de solfejo ou instrumento, ou no desenvolvimento de objetos com recursos tecnológicos como os descritos ao longo deste artigo).

5 Para uma breve contextualização a respeito de *sound morphing*, ver REGUEIRO, 2010, p. 6-24.

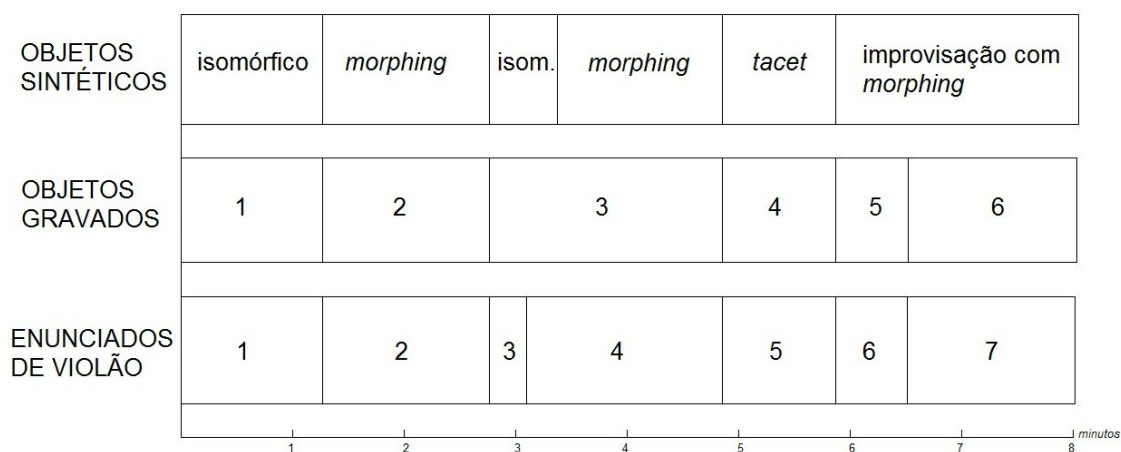


Figura 22: estrutura temporal/formal de *Arcontes*, com os enunciados de violão e suas associações temporais dispostas sobre o tempo em proporção aproximada.

Desde o início, quis que o intérprete tivesse liberdade de poder estender a duração de um objeto dentro de certos limites de tempo. Sendo assim, os enunciados não possuem duração precisa. O primeiro enunciado de violão, por exemplo, deve durar de 1 minuto a 1 minuto e 15 segundos. O intérprete decidirá o tempo de fruição do objeto dentro desse intervalo. Assim, todas as outras ocorrências ficam subordinadas à ação do violonista. Novamente tenho aqui um elemento de improvisação que me agrada muito: a ideia de que a peça nunca é exatamente a mesma a cada performance, de que ela é como um organismo vivo que apresenta mudanças em seu aspecto a cada exposição, não sendo contudo uma obra que depende do acaso, mantendo intacto seu projeto composicional e seu teor sintático e ontológico.

Existe uma implicação bela e curiosa nesta poética: eu contatei o intérprete, escrevi os enunciados, tratei os objetos gravados e produzi os sintéticos, estruturei as dimensões temporais da obra e desenvolvi os *patches* e programações. Sendo assim, inevitavelmente eu preciso atuar na performance. É necessário que eu também seja um intérprete ou *performer* neste momento; a obra necessita de uma gestão consciente dos sons não instrumentais, pois do modo como a concebi, seria inviável que o intérprete atuasse sozinho com todos os sons organizados em *tape*; do mesmo modo, é inviável programar os disparos para serem acionados por gestos do intérprete, que são em alguns momentos demasiado abruptos ou livres, além de impedirem ou restringirem a liberdade na manipulação das durações dos enunciados instrumentais.

Para tornar isto possível, desenvolvi um último programa onde os sons são armazenados e disparados ao toque de uma tecla; desenvolvi em última instância o meu instrumento musical para poder tocar *Arcontes* junto com Marco Antônio.

1.5.2. *Patch* para performance

Neste *patch*, todos os sons não instrumentais foram armazenados em bancos e são disparados ao apertar as teclas do teclado do computador. Em essência, este é um *player* de *samplers*, e pode ser encarado como uma versão customizada para a performance de *Arcontes*. Inseri alguns controles que possibilitam o uso do programa ao meu gosto: há um módulo com controles de reverberação, efeito de tremolo nos sons do módulo de improvisação, volumes individuais para cada objeto, um *preset* de mixagem (que pode, eventualmente, ter seu código reconfigurado para se adequar a espaços, equipamentos externos e ambientes diferentes) e um gravador que permite registrar toda a performance eletroacústica (podendo posteriormente ser mixada com uma gravação da performance de violão). Além de todas estas funções, inseri um cronometro que zera a cada disparo de som estrutural e outro cronometro com contagem tradicional (cuja função é a de permitir a leitura de tempo total da performance).

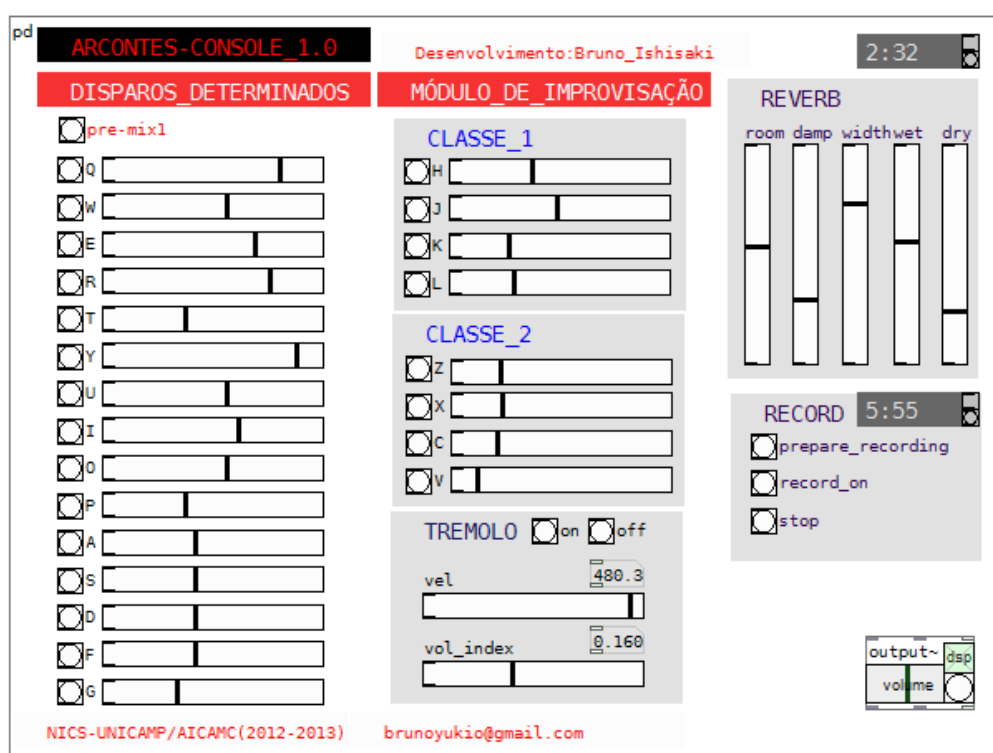


Figura 23: *patch* desenvolvido em *Pure Data* para performance de *Arcontes*.

1.6. SOBRE O TÍTULO

O termo “arconte” refere-se a um *status* de magistrado, chefia ou liderança nas cidades gregas da antiguidade, tendo significado próximo ao de senhores ou lordes. Porém, optei por utilizá-lo como título da obra pensando também em seu significado dentro da visão cosmológica do Gnosticismo: neste caso, *Arcontes* seriam os servos ou mensageiros do Deus Criador, cumprindo papéis entendidos pela humanidade como os de anjos e demônios. Como quase sempre acontece em meus processos criativos, o título de uma obra só é definido por mim após ela estar terminada ou em processo de finalização.

Na próxima seção deste artigo, Marco Antônio apresentará um relato contendo o seu ponto de vista em relação a esta experiência, bem como aspectos de seu processo criativo enquanto intérprete.

2. RELATO DO INTÉRPRETE

Dedico-me nesta seção a relatar e apontar características relevantes na elaboração e desenvolvimento da peça *Arcontes* de Bruno Ishisaki. Desde o começo o compositor me convidou para prepararmos uma obra em parceria onde eu atuaria polarizado como intérprete/*performer* e ele como compositor/organizador. A meu ver o desenvolvimento do trabalho contou com uma fluência de alto nível, não somente por interesses sonoros e musicais semelhantes entre as duas entidades criativas, mas também por ambos sermos compositores e violonistas.

Posso dizer algumas breves palavras em relação ao meu perfil e minhas atividades profissionais na esfera musical: atuo como violonista em dois grupos ligados a música contemporânea atualmente; o mais antigo deles é o *Tempo-Câmara*, que foi fundado em 2008 e tem como objetivo se dedicar à encomenda e estreia de obras de compositores brasileiros convidados. Neste grupo trabalhamos com enfoque na música formal e determinista, ou seja, de escritura definida. Bruno Ishisaki e eu já trabalhamos juntos em uma relação de compositor e intérprete neste grupo; nesta ocasião o grupo interpretou a peça *Caronte*, cuja estreia aconteceu em maio de 2010.

O outro grupo se chama *Pluck Lab* e é formado por quatro compositores guitarristas. Nesse grupo temos um enfoque maior na improvisação livre, em noise, timbralismo, entre outros experimentalismos de escrita mais aberta e estatística do que formal. Bruno Ishisaki é um membro do *Pluck Lab*; esta é uma informação

importante, pois há uma convivência musical e uma interação nas práticas de improvisação que desenvolvemos que contribuiu no modo como o trabalho de colaboração e parceria foi desenvolvido.

Em um primeiro momento o compositor me pediu uma lista de gestos e técnicas que eu, como intérprete, teria prazer em executar ou improvisar. A partir de minhas escolhas e reflexões a lista já apontada na seção 1.2 do presente artigo foi desenvolvida. Nesta etapa meu trabalho se limitou a descrever os gestos de maneira simples.

Em um segundo encontro o compositor me apresentou alguns esboços escritos apresentando os materiais listados. Nesses materiais já havia uma coerência harmônica e estilística que apontava como o compositor se apropriou dos gestos e os ‘formalizou’. Juntos, seguimos analisando e experimentando os materiais, de maneira que alguns foram aproveitados literalmente, outros foram desenvolvidos e alguns alterados e transformados; seguindo minhas sugestões, outros materiais foram abandonados e muitos reescritos. Neste contato criativo algumas ideias tidas em parceria também foram concebidas e incorporadas à peça. Bruno apontou no artigo que minhas contribuições na elaboração final das escrituras dos gestos violonísticos foram fundamentais para que ele produzisse mentalmente a imagem que buscava como resultado composicional. Do mesmo modo posso dizer que a maneira como os materiais foram escritos e a mim apresentados nesse segundo encontro, ainda como esboços manuscritos, foi fundamental para que, durante as experimentações, as microformas fossem sendo gestadas em minha imaginação. De maneira que podemos dizer que esta reunião que durou cerca de duas horas funcionou como um *looping* de improvisações, como em um conjunto de *Free Jazz*. Nesses longos improvisos que por vezes chegam a durar mais de dez minutos há, do mesmo modo, esta confluência de transformações materiais. Há, por vezes, uma base (rítmica e/ou harmônica) e os elementos temáticos apresentados tanto influenciam os que se seguirão como são influenciados pelos que já foram executados.

2.1. OBSERVATORIUM – SEMINARIUM – LABORATORIUM

José Augusto Mannis em seu artigo “Processo Criativo: do material à concretização, compreendendo interpretação-performance” divide em três instâncias o desenvolvimento de uma obra musical: *Observatorium*, *Seminarium* e

Laboratorium. A primeira etapa (*Observatorium*) implica a escolha de material e sua observação. Na segunda (*Seminarium*) se analisa, se transforma, se digere, se escreve e se apaga. A última instância (*Laboratorium*) se dedica a operacionalização, prática, execução e finalização. Na argumentação do autor há uma aproximação do papel do intérprete ao do compositor, já que ‘ler’ os materiais e estruturas apresentadas e escolher o modo de executar, de dar o contorno, também seriam etapas de criação da obra. No caso da composição de *Arcontes* a aproximação do intérprete junto ao compositor é ainda maior. Nesse caso eu não trabalhei apenas na instância laboratorial, ou seja, na realização-execução da obra, mas também na etapa de *Observatorium* – onde participei diretamente da escolha da ‘coleção’ de materiais a serem desenvolvidos – e na etapa de *Seminarium* – sobretudo na reflexão e desenvolvimento dos materiais violonísticos a comporem a estrutura formal da peça.

2.1.1. Escolha das amostras gravadas

Uma lista de sonoridades advindas de fontes sonoras livres me foi pedida (como descrito anteriormente na seção 1.3). A escolha desses objetos se deu pelo simples prazer que tenho em ouvir certas sonoridades. Quando fui demandado por gerar essa lista de sonoridades fui listando os itens de maneira rápida e intuitiva. O som de vidraça estilhaçando me remete a uma obra da banda canadense de rock progressivo *Rush* chamada *Leave That Thing Alone* do álbum *Counterparts*. Nessa peça, ao final de um solo o baterista substitui o som de um prato de ataque pelo som de uma vidraça estilhaçada. Já o som grave e percutido é um interesse repetido de minha parte enquanto compositor. Em diversas peças faço uso de elementos que remetem a sonoridades rituais ou tribais; cito em especial o segundo movimento da peça *Ehecatl*, intitulada *Monções* (escrita para o grupo *Tempo-Câmara*). O som gerado por multidões humanas aglomeradas como em partidas de futebol também me agrada muito. Lembro-me que queria um ruído neutro que se aproximasse do ruído branco – pensei em ondas do mar, turbinas de avião, televisores em estática e som de torcidas de futebol; sem dúvida acabei optando pelo último item.

O guitarrista que mais ouvi na adolescência foi o britânico David Gilmour. Queria um som que fosse impregnado de afetos idiomáticos deste guitarrista; por isso não poderia faltar uma amostra contendo *bends* do guitarrista do *Pink Floyd*. O último dos sons listados seria a gargalhada feminina; quanto a isso é simples:

poucas coisas me causam maior prazer do que provocar ou ouvir o riso feminino.

Em relação às amostras gravadas que foram utilizados na obra apenas sugeri a lista já comentada. De maneira que não tive maior participação na escolha, produção ou tratamento das amostras e nem na elaboração da produção eletroacústica.

2.1.2. A colagem no panorama de *Arcontes*

Alguns meses depois da seção *Seminarium* demos início a etapa *Laboratorium* e Bruno me apresentou o *patch* onde organizou e processou os sons gravados. Além disso, ele fez uso das amostras executadas por mim e gravadas no encontro anterior e gerou uma hipotética execução, que seria uma versão acusmática da obra. O resultado me pareceu impressionante. A montagem da obra resultou em uma trama de objetos colados. Esses objetos foram aproximados por similaridade e suas sonoridades foram se transformando de modo a produzir uma ‘costura’ uniforme. Este mecanismo composicional se assemelha muito ao conceito de ‘Integração’ (*Integration*) de Cope. No título *New Directions in Music*, no último capítulo, ele comenta sobre a pluralidade de influências e a capacidade de colá-las presente nos compositores da pós-modernidade:

Os compositores podem utilizar tudo que quiserem para suprir suas necessidades criativas, aceitando todos os sons e silêncios sem limitações – ouvindo Bach, Webern, Cage, ou rock. Não rejeitando nada. (COPE, 2001, p. 197)

A técnica de composição por meio de colagens é por mim muito admirada não só enquanto intérprete, mas também como compositor. Tenho me debruçado sobre isso em minhas pesquisas recentes. Em minha dissertação de mestrado defendida em 2012 discuto esse procedimento e a composição da peça *Amostras* é parte estrutural da argumentação:

Amostras foi desenvolvida para ser uma trama de citações musicais simultâneas. (...) A ideia básica da obra é gerar uma espécie de panorama da mente musical do compositor, ou ainda, uma egregora ou nuvem de pensamentos musicais (MACHADO, 2012, p. 62).

Nesta composição trabalho com cinquenta e oito trechos musicais escolhidos por mim dentre os mais variados estilos e épocas. Esse procedimento se assemelha muito com a proposta de elaboração em *Arcontes*. Pois em ambos os casos as amostras foram extraídas do arcabouço do meu deleite sonoro-musical

particular. Nos dois casos a minha massa de pensamentos musicais é que serviu de matéria prima para as composições. Em Amostras eu me vali deste material e em *Arcontes* Bruno Ishisaki também se valeu. Acredito que, deste modo, em vez de escalas, modos, séries ou padrões intervalares temos nessas composições minha amálgama de memória musical como elemento unificador e gerador de organicidade. A mesma organicidade que Schoenberg metaforiza em *El Estilo y la Idea*:

Ao separar qualquer parte do corpo humano, sempre brota o mesmo: sangue. Ao escutar o verso de um poema, um compasso de uma composição, estamos em disposição de compreender o todo. E, de igual maneira, uma palavra, um olhar, um gesto, um modo de andar, ou inclusive a cor do cabelo, são suficientes para revelar a personalidade do ser humano (SCHOENBERG, 1963, p. 29).

Em um primeiro contato com a obra, poderíamos achar os materiais violonísticos e as amostras concretas uma lista totalmente discrepante, sem características comuns. De fato, os materiais são plurais, se valendo de *tremolos* a *glissandos* na escrita instrumental, passando por gargalhadas e *bends* de guitarra sampleadas. Entretanto, de certo modo, tudo isso veio de um só 'local' – minha imaginação musical. Somado a isso, a organização promovida pelo compositor deu forma, contorno, conteúdo e continentes aos materiais. Nesse momento, que estamos estudando a obra, próximos à estreia da mesma, posso dizer que participei de um produtivo processo de criação musical; me senti como estudado e estudante, como ouvinte, *performer* e criador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A natureza das relações descritas neste artigo inevitavelmente levou os seus participantes a refletir em relação às funções que cada um desempenhou nas escolhas de materiais, produção do discurso musical e realização artística da obra. Nesta reflexão, qualquer categorização hierárquica das funções perde completamente seu sentido, já que surgem, latentes ao processo criativo, as seguintes questões: qual é efetivamente a função do compositor ao trazer o intérprete para coletar materiais? Não estaria o compositor atuando também como intérprete ao "ler" e formalizar os materiais então sugeridos? E ainda: não estaria o compositor, atuando na manipulação das amostras e disparos nos *patches* junto ao intérprete, atuando literalmente como um *performer* da própria obra?

Questões de ordem similar podem ser elaboradas em relação ao intérprete: não teria ele créditos como coautor (ou ao menos colaborador) da obra ao contribuir de maneira tão decisiva em relação aos materiais que estruturam sua sintaxe? Não seria o intérprete igualmente responsável pelo discurso poético e estético da obra, ao ter participado ativamente dos processos de criação da mesma? Não seria a figura do intérprete um elemento altamente determinante, ao refletir suas escolhas e sua intelectualidade sobre os materiais que o compositor manipula (ou interpreta)?

Acreditamos que não existe um modo fácil de responder estas perguntas. São questões que estão intimamente relacionadas ao modo como a sociedade se organiza e como a cultura se estabelece; além disso, para responder estas questões é necessário entender onde a música que está sendo produzida se encaixa no cotidiano desta mesma sociedade onde ela está inserida; ou seja, é necessário entender seu papel.

Considerar o lugar da música não é reduzir a música à sua localização, fundamentando-a sobre uma base geográfica, e sim admitir a influência de uma rica geografia estética, cultural, econômica e política da linguagem musical. (LEYSHON, MATLESS, REVILL, 1995, p. 425)

A noção de autoria depende, de certa maneira, da noção de propriedade (ou recai sobre a mesma).⁶ Poderíamos atribuir ao compositor o crédito por formalizar a obra, da mesma forma que poderíamos pensar no intérprete como o responsável pelo seu devir acústico; entretanto, (sobretudo após a experiência descrita ao longo deste artigo), consideramos um equívoco julgar que a obra é um projeto que surge de uma única matriz (entendida historicamente como sendo o compositor – vide o conteúdo dos livros de história da música, que enfatizam muito mais a produção dos compositores que a dos intérpretes). A obra é fruto de esforços conjuntos: no caso em questão, múltiplas forças criativas, advindas das mais diversas fontes, atuaram para que *Arcontes* pudesse surgir. Isto porque estas fontes não se limitam apenas ao compositor, ao intérprete e seus processos de colaboração. Estas fontes estão na história e formação de cada um deles; estão na tecnologia que foi desenvolvida até então, estão em obras anteriores, estão na literatura, na cultura. Em suma, a geração de *Arcontes* enquanto obra musical é indissociável de seus múltiplos agentes, entre os quais estão inclusos o compositor e o intérprete.

6 Sobre a questão da propriedade intelectual, "trancar ideias junto a fortes direitos de propriedade privilegia proprietários à custa de todos os outros, e em última análise sufoca a inventividade artística e científica" (ARIOVICH, CARRUTHERS, 2004, p. 39)

A peculiaridade dos processos de comunicação musical consiste no caráter essencialmente politético do conteúdo comunicado, isto é, no fato de que ambos os fluxos de eventos musicais e as atividades nas quais eles são comunicados, pertencem à dimensão do tempo interno. Esta declaração parece se sustentar para qualquer tipo de música. (SCHULTZ, 1964, p. 173)

A colaboração entre compositor e intérprete também evidencia, a nível prático, muito mais semelhanças do que diferenças no que tange à função e método dentro do processo de criação:

De maneira que tanto as realizações musicais fixadas em suporte, quanto criações envolvendo multimeios, nos revelam que aquilo que o intérprete-*performer* faz é efetivamente produto de atos criativos, ou seja, ações e intervenções integrantes do processo criativo da obra. Faria sentido continuar separando interpretação e performance do processo criativo se ambos estão integrados numa mesma ação? (MANNIS, 2012, p. 242)

Obviamente, os procedimentos descritos ao longo deste artigo funcionaram por haver, neste caso, uma interação pessoal relevante entre estas duas funções culturalmente conhecidas como “compositor” e “intérprete”. Colaborações tendem a funcionar melhor quando os colaboradores possuem afinidades estéticas suficientemente próximas e algum nível de flexibilidade em relação a experimentalismos, bem como alguma vivência musical em comum. Portanto, julgamos estes aspectos como pré-requisitos essenciais no momento de se estabelecer uma parceria criativa entre compositores e intérpretes.

REFERÊNCIAS

ARIOVICH, Laura; CARRUTHERS, Bruce G. *The Sociology of Property Rights. Annual Review of Sociology*, Vol. 30, p. 23-46, 2004.

COPE, David. *New Directions in Music*. Long Grove: Waveland Press, 2001.

LEYSHON, Andrew; MATLESS, David; REVILL, George. *The Place of Music. TransActions of the Institute of British Geographers*, New Series, Vol. 20, No. 4, p. 423-433, 1995.

LUNN, Robert Allan. *Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide For Composer*. Tese (doutorado em Artes Musicais). Graduate School, Ohio State University, Ohio, 2010.

MACHADO, Marco Antonio. *Análise Musical Como Contribuinte do Processo Criativo*. Dissertação (mestrado em música). Escola de Música da UFRJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

MANNIS, José Augusto. *Processo Criativo: do Material à Concretização, Compreendendo Interpretação-Performance. Teoria, Crítica e Música na Atualidade*. In: SÉRIE SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA DA UFRJ, p. 231-242. Rio de Janeiro, 2012.

REGUEIRO, Federico O'Reilly. *Evaluation of Interpolation Strategies for the Morphing of Musical Sound Objects*. Dissertação (mestrado em tecnologia musical). Department of music, McGill University, Montreal, Canadá, 2010.

SCHOENBERG, Arnold. *El Estilo y la Idea*. Madrid: Taurus, 1963.

SCHULTZ, Alfred. *Making Music Together: a study in social relationship*. In: BRODERSEN, Arvid (ed.), Alfred Schultz: Collected Papers II: Studies in Social Theory. The Hague, Nijhoff, 1964, p. 159-178.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Quatro Critérios da Música Eletrônica*. In: MACONIE, Robin (org.). Stockhausen: Sobre a Música. São Paulo: Madras, 2009. p. 79-93.

TOMÁS, Lia. *Música e Filosofia: Estética Musical*. São Paulo: Irmão Vitale, 2005.

Bruno Yukio Meireles Ishisaki: Bacharel em Música pela UNICAMP (2005), Especialista em Composição pela FMCG (2009) e Mestrando em Processos Criativos pela UNICAMP, orientado pela Profa. Dra. Denise Garcia. Estudou com Celso Mojola, Jônatas Manzolli e Denise Garcia. Atualmente desenvolve pesquisas como bolsista CAPES no CIDDIC (Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural da Unicamp) e no NICS (Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora). Atua como compositor e intérprete no grupo Tempo-Câmara e compõe a diretoria do AICAMC (Associação de Intérpretes, Compositores e Apreciadores de Música Contemporânea).

Marco Antônio Machado: Bacharel pela Faculdade de Artes Santa Cecília; Pós-Graduação Lato Sensu em Composição pela Faculdade de Música Carlos Gomes; Mestre em Composição Musical pela UFRJ; Doutorando em Composição pelo Instituto de Artes da UNICAMP, orientado por José Augusto Mannis; Colaborador e membro da comissão de instituição da FAVCOLESP; Fundador e Diretor Presidente da AICAMC; atua como violonista e compositor do conjunto Tempo-Câmara.

“Entre tapas e beijos”: processos artísticos coletivos em música contemporânea

Stanley Levi
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG
stanleylevi@gmail.com

Resumo: Este artigo trata de algumas formas horizontalizadas do fazer artístico contemporâneo, suas motivações e implicações. Partindo da literatura recente sobre processos colaborativos no teatro, busca-se compreender, por analogia, a colaboração em música e suas possibilidades, focando as relações de cooperação entre o compositor e o intérprete. Estas reflexões são ilustradas pelo estudo de caso de dois processos colaborativos de naturezas diferentes. Ao final, é apresentada uma organização do processo produtivo musical em categorias, objetivando um exame mais detalhado das possibilidades colaborativas em cada uma.

Palavras-Chave: Música contemporânea, Processo colaborativo, relações compositor-intérprete.

“Entre tapas e Beijos”: collective artistic processes in contemporary music

Abstract: This article deals with certain horizontal forms of contemporary artistic activity, its motivations and consequences. Starting from the recent literature on collective processes in Theater, the author seeks to understand, by analogy, collaboration in Music and its possibilities, focusing on the cooperative relations between composer and *performer*. These thoughts are demonstrated in two case studies on collaborative processes of different natures. Subsequently, the productive process of music is presented in categorical organization, aiming to examine in a more detailed way the collaborative possibilities in each of them.

Keywords: Collaborative process, Composer-*performer* relations, Contemporary music.

INTRODUÇÃO

Este artigo trata de certos processos de produção musical recentes, exclusivamente em sua dimensão artística. Busca entender como certas categorias tradicionais – o compositor e o intérprete – se articulam nesses contextos, e o que sugerem estas novas formas de organização do trabalho musical. Imediatamente, nos deparamos com três desafios:

O primeiro, a dificuldade de um recorte preciso – dessas músicas, de seu local de origem, de sua época –, que nunca será mais que arbitrário. Vivemos uma confluência de múltiplos tempos-espacos, que nos oferecem uma infinidade de culturas e tradições musicais, não mais – se isso já se deu realmente – isoladas em

sistemas mais ou menos fechados, mas sim em constante processo de hibridação e choque. Recorrer a uma abordagem “localizada”, se ainda é possível, é só uma meia solução, porque aquela mesma articulação de tempo-espço de que falávamos tende a separar aquilo que é “local” de seu espaço originário, tudo disseminando num entrecruzamento demasiado complexo de tempos, espaços, culturas e identidades.

Em segundo lugar, porque, se estamos tratando de formas de organização do trabalho, estamos tratando de questões cruciais de nossa própria estruturação societária – talvez de forma localizada ou indireta, talvez não... –, e isso nos abre um campo de reflexão mais amplo.

Em terceiro lugar, porque, se assumimos que deve existir alguma relação de proporcionalidade entre processo e produto, e mais ainda se acreditamos que essas categorias – processo e produto – podem se articular de formas as mais variadas, podendo chegar inclusive a se imbricar e se diluir no fazer artístico, estamos diante de um pensamento não somente sobre “os processos através dos quais as músicas de nosso tempo são construídas”, como eu disse acima, mas diretamente sobre as próprias “músicas de nosso tempo”.

É preciso então, para fazer frente a esses desafios, tentar, ainda que provisoriamente, localizar o objeto de nosso estudo, contextualizá-lo e entender como afeta as totalidades em que se insere.

Para começar, então: do que falarei aqui? Pode parecer contraditório, além de temerário, basear a delimitação de meu objeto a partir de categorias tradicionais da música, como “música popular”, “música culta”. Isso porque irei tratar de novas formas do fazer musical, resultantes justamente da erosão de tais categorias pelas transformações sociais dos séculos XX e XXI. Porém, enquanto novas formas culturais não se sedimentam em conceitos sólidos que nos amparem, será necessário recorrer aos antigos, sem, contudo, jamais perder de vista a precariedade da localização terminológica que podem nos oferecer. Assim, tratarei neste artigo das músicas derivadas da música europeia de tradição escrita, dita “de concerto”, em algumas das formas que assumiram ao longo das últimas décadas, e dentro disso especialmente daquelas estruturadas sobre – ou pelo menos relacionadas com – as funções tradicionais de compositor e intérprete. Conforme dito, as características dessas músicas – enquanto processo, enquanto produto – a muito deixaram de ser exclusividade do campo a que originalmente se remetiam.

Essa música, embora viva em sua forma mais “tradicional” (aquela das vanguardas do século XX), existe hoje hibridizada com outras músicas, outras artes, outros fazeres e saberes. Daí que, ao refletir sobre ela, estamos buscando também uma compreensão acerca de novas formas de se fazer música, ou quiçá de como a contemporaneidade se vale do legado cultural deixado pela música, até onde esta pôde existir enquanto tal. Por questões de praticidade, vou chamá-la doravante apenas “música contemporânea”, como ainda é usual, mesmo que represente apenas uma pequena parte da produção musical na contemporaneidade.

À continuação, será preciso introduzir rapidamente a relação entre a organização do trabalho nessa(s) música(s) e a organização mais geral das sociedades em que ocorre(m). Isso porque certas mudanças profundas que vêm ocorrendo nas formas de pensar, fazer e fruir música estão relacionadas à emergência de novas relações sociais.¹ Dentro do espectro vasto dessas transformações na esfera da música, as que aqui nos interessam se centram ao redor de dois pontos principais: a) o abandono do foco na “obra” em favor do “processo”; b) a diluição da figura do autor, conduzindo também a uma inevitável revisão da figura do intérprete. Tudo isso está ligado, como veremos, à crítica da sociedade burguesa e à recuperação da dimensão efêmera da música: música enquanto “arte performática” (COOK, 2007).

Finalmente, restaria entender de que forma as mudanças organizacionais e conceituais que abordarei, dentro do campo musical que precariamente defini, afetam a música nele produzida. Responder a esta questão não é o foco deste trabalho, embora alguns aspectos mais evidentes sejam abordados de passagem. Meu palpite sobre isso é que as forças atuantes nos processos de produção musical aqui em jogo – a saber: a tendência a desconstruir as funções artísticas e a focar o processo em lugar do produto – podem enfatizar o deslocamento da noção de “música” e contribuir de forma significativa para a construção, delimitação e/ou consolidação de campos artísticos diversos dela própria, conquanto diretamente tributários de sua tradição. E isso se dará mais fortemente onde a música, ao se abrir de forma radical à colaboração e à horizontalidade, abraça, no mesmo gesto, a transdisciplinaridade, ou onde os meios tecnológicos têm transformado toda a

1 Por relações sociais entendo não apenas o jogo entre os agentes tradicionalmente tidos como sujeitos – isto é, os humanos – mas sim toda a complexa rede de interações que se instaura quando ampliamos a noção de agência também a animais e objetos, na esteira do pensamento antropológico contemporâneo (especialmente Latour). Nossas relações sociais, portanto, incluirão a mídia, as telecomunicações, os aparelhos eletroacústicos, os softwares, etc.

cadeia produtiva musical, da criação à fruição (IAZZETTA, 2012, p.227). Além destes impactos, já existem estudos que sugerem que as obras resultantes de processos colaborativos – as transformações organizacionais que serão meu foco de atenção neste trabalho – tendem a constituir-se como enunciações mais polifônicas.²

Estando estes três desafios encaminhados – embora não exatamente solucionados –, vejamos a quais processos de produção musical recentes venho me referindo. Basicamente, me interessam os processos horizontalizados, onde a ausência de hierarquias *a priori* (mas não de quaisquer ordenamentos!) estimula a que o processo produtivo, em sua integralidade, esteja aberto às influências de todos os envolvidos nele. Postos em pé de igualdade, os vários agentes se sentem livres do embaraço de interferir criativamente nos domínios uns dos outros, particularmente quando o outro é tido como hierarquicamente superior. Chamemos a estas formas de se fazer arte, genericamente, de “processos artísticos coletivos”; sua prática, de uma sorte de “coletivismo” artístico.

Para abordar o tema vou me valer, a exemplo do que faz COOK (2006), de abordagens interdisciplinares da performance, principalmente as do teatro. Essa área artística, também uma “arte da performance”, tem uma forte tradição de trabalho coletivo, e nas últimas décadas tem desenvolvido teorias de grande vitalidade nesse campo.

Todas estas reflexões estão baseadas no estudo de caso de duas experiências colaborativas concretas e de naturezas diferentes: a primeira, o espetáculo musical *Corda Nova*, em que a interdisciplinaridade apenas atua para potencializar um espetáculo eminentemente musical, e a outra o *Vozes da América/Mate*, onde a horizontalidade e a colaboração se estendem por todas as áreas artísticas envolvidas, diluindo a música (e os demais campos) num processo/produto artístico que não se encaixa bem nas categorias tradicionais da arte. Estes estudos de caso serão comentados após uma apresentação dos processos de colaboração e da evolução das funções artísticas tradicionais para os novos paradigmas coletivos.

2 A este respeito, ver PEREIRA (2011). O termo polifonia, como usado aqui, deriva dos estudos da linguagem, e quer dizer aproximadamente “a presença sensível de diferentes sistemas significantes dentro de uma mesma obra, em que se perceberá a influência das muitas referências mobilizadas pelos vários agentes participantes do processo criativo, incluindo certamente o compositor e o intérprete mas também o iluminador, o figurinista, etc.”

1. PROCESSOS ARTÍSTICOS COLETIVOS

Deixo a abordagem do tema deliberadamente aberta para não restringir a discussão ao campo musical e nem definir com anterioridade a qualidade das interações coletivas em questão. Dessa forma, posso trazer conceitos úteis de outras áreas e me mover com mais naturalidade por processos interdisciplinares.

Começemos então por duas categorias de processos artísticos coletivos que têm sido discutidas em alguns círculos do teatro contemporâneo brasileiro: a *criação coletiva* e o *processo colaborativo*. Essas noções nos serão úteis para entender os processos coletivos em música, já que ambas as áreas apresentam divisões de funções e características processuais semelhantes.

A **criação coletiva** é uma experiência posta em prática no cenário nacional do teatro, especialmente nas décadas de 60 e 70. Consiste num trabalho de grupo em que a criação e a execução do espetáculo, em cada um de seus aspectos, ficam a cargo de todo o coletivo, num processo caracterizado por uma horizontalidade radical.

Essa horizontalidade pressupõe a disseminação, por toda a equipe, do poder decisório. Tal dispersão do controle implica, como condições essenciais para a viabilidade e o bom funcionamento da proposta, a disseminação também do conhecimento e das responsabilidades (criativas, administrativas, executivas).

Outras marcas da criação coletiva são a *diluição funcional* (que ocorre em grau variável, segundo cada autor; este conceito será explicado mais à frente) e a busca de um resultado que procure traduzir o pensamento artístico da coletividade.

É importante ressaltar que nem a horizontalidade nem a diluição funcional impedem o reconhecimento das aptidões e interesses pessoais ou a organização do trabalho em “comissões” encarregadas dos diferentes aspectos da criação e execução do espetáculo, segundo nos informa Reinaldo Maia.³

Outros aspectos da criação coletiva são controversos. Não obstante, parece claro que essa proposta estava impregnada de sérias aspirações políticas, que segundo alguns autores (ABREU, 2003; SILVA, 2002; NICOLETE, 2004) podiam mesmo sobrepor-se aos valores estéticos da criação. Esse fervor ideológico é um dos fatores – não o único, certamente – que, a meu ver, estão no cerne das transformações processuais que nos conduziram aos contemporâneos processos

3 MAIA, Reinaldo. *Dois ou três coisinhas sobre o processo colaborativo*. Artigo não publicado (arquivo pessoal do autor).

horizontalizados; voltarei a isso mais tarde.

Já aquilo que se vem chamando, no teatro, de **processo colaborativo**, pode ser descrito como “uma metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, sem qualquer espécie de hierarquias, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos” (SILVA, 2004), ou como “um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral. Isso significa que busca prescindir de qualquer hierarquia preestabelecida e que feudos e espaços exclusivos no processo de criação são eliminados” (ABREU, 2003). Observe-se em particular, nestas descrições, a abordagem do problema da autoria, do foco processual, da horizontalidade e da questão das funções artísticas.

Talvez uma das principais diferenças que tem o processo colaborativo em relação à criação coletiva é de aqui as funções artísticas não são abolidas ou indesejáveis (os integrantes propõem a *partir* delas), mas apenas relativizadas: os espaços (entendidos aqui como áreas de atuação específicas: dramaturgia, direção, cenografia, etc.) não são eliminados, mas sim sua *exclusividade*. Isso quer dizer que, a princípio, cada área continua possuindo um ou vários “responsáveis principais”, porém está aberta às contribuições de todos os indivíduos, e, reciprocamente, todos os indivíduos são convidados a contribuir em todas as áreas.⁴

Se posso problematizar um pouco a descrição destes autores, referências no processo colaborativo em âmbito nacional, me pergunto se uma tal proposta – e isso vale também para a criação coletiva – consiste de fato apenas numa “metodologia”, num “processo de criação”. Uma metodologia pressupõe um fim externo a si, e parece que, em muitos grupos que adotam essa perspectiva de trabalho, o próprio método é um fim em si mesmo – o que guarda semelhanças com a colaboração em música e que se relaciona com profundas convicções políticas das quais falaremos abaixo. Simultaneamente, nestes mesmos grupos, a prática colaborativa não necessariamente se resume ao aspecto criativo, transbordando as fronteiras da criação para os campos da execução (já implícita nas descrições feitas por nossos autores), da administração e da produção do espetáculo e do grupo, de forma geral – com as consequências artísticas de tudo isso, é claro. Não seria então apropriado reconhecer estas características e ampliar o entendimento desses

4 Essa descrição genérica não deve sugerir uma interferência indiscriminada de todos em tudo. Como já dissemos a respeito da criação coletiva, é claro que ela se organiza a partir de afinidades, necessidades, circunstâncias e interesses.

processos, para que passem a abarcar uma porção maior da cadeia produtiva das artes? Não valeria a pena – embora eu precise reconhecer que isso talvez seja um pouco ousado – pensar nesses processos não apenas como metodologia, mas sim como um ideal artístico, como uma tomada de posição política, e talvez mesmo como um componente relevante da criação de significado e da fruição?⁵

As diferenças, portanto, entre os chamados “criação coletiva” e “processo colaborativo” residem principalmente no tratamento dado à especialização (o processo colaborativo preserva, em certa medida, as funções artísticas tradicionais). Mas, além disso, há uma outra diferença importante na base do trabalho criativo: a criação coletiva *prioriza* o trabalho teórico antecedente à prática e o tem como guia do processo, enquanto que o processo colaborativo foca sua atenção na cena, para a partir dela construir o espetáculo. Nas palavras de Reinaldo Maia,⁶

[...] não é à toa que o “Trabalho de Mesa” para o “Processo de Criação Coletiva” desempenhava uma função fundamental. É na construção do “pensamento” que ele buscava o suporte para a construção da cena. Isto é, o “pensamento” sobre-determinava, usando um conceito marxista, a prática cênica. Sem o suporte da Teoria não se acreditava poder ter uma Prática produtiva. E aqui está uma diferença fundamental com o “Processo Colaborativo”, onde a cena é que sobre-determina. “A cena, como unidade concreta do espetáculo, ganha importância fundamental no processo colaborativo. Ela é o fiel da balança e, como algo concreto e objetivo, é hierarquicamente superior à ideia, à imagem, ao projeto, às visões subjetivas.” (ABREU, 2003). Ou seja, no “Processo Colaborativo” o “fazer”, a Prática é que sobre-determina o “pensar”, a Teoria.

As semelhanças, por outro lado, são muitas, e entre elas vale destacar a diluição funcional (em graus diferentes em cada um deles), a horizontalidade e as implicações de ambas: a necessidade de uma equipe integrada, do comprometimento de todos os envolvidos com a totalidade do trabalho, a disseminação do conhecimento. Relacionada a estes e a outros fatores ligados ao desenvolvimento geral das artes no século XX, está a revalorização das áreas suporte (luz, sonoplastia, figurino, cenários, etc.), que são trazidas de um plano

5 Se a técnica abarca dentro de si o sentido de “modo de fazer” – ou seja, a metodologia -, é possível, à luz dos comentários que tece IAZZETTA (2012) sobre as reflexões do antropólogo Alfred Gell, imaginar que também o processo de feitura de qualquer arte é parte integrante dos significados artísticos que gera. Ele diz: “Assim, esses objetos de arte exercem seu poder sobre nós não pelo que eles são, mas pela maneira que eles se tornam o que são (Gell, Alfred. “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology”. In *The CraJ Reader*, Glenn Adamson, ed, pp. 464-482. Oxford/New York: Berg, 2010). Quer dizer, algo se configura como arte por meio de técnicas e tecnologias que promovem um encantamento, mas essas técnicas e tecnologias são em si mesmas encantadoras”.

6 MAIA, Reinaldo. *Dois ou três coisinhas sobre o processo colaborativo*. Artigo não publicado (arquivo pessoal do autor).

secundário para um papel estrutural na construção dos espetáculos contemporâneos, em várias poéticas do teatro (sobretudo as colaborativas, é claro). Um último aspecto que salta aos olhos em ambas as práticas é seu caráter processual: o produto não determina totalmente o método (ou ao menos não interfere nas características metodológicas aqui em questão, tidas como, a princípio, adequadas para todo o universo de produtos artísticos que se almeja criar), mas é antes o próprio processo quem será um importante determinador do resultado⁷. Um paradigma bastante diferente daquele em que a obra teatral era um produto que possuía, no texto dramaturgico, uma vida *a priori*, e a montagem “apenas” a concretizava no palco. Na música, como veremos, ocorreu uma trajetória análoga.

Semelhanças	Diferenças	
	Processo Colaborativo	Criação Coletiva
Diluição Funcional	Trabalho a partir das funções especializadas	Trabalho independente de funções <i>a priori</i>
Re-valorização das “áreas-suporte”		
Horizontalidade	Construção do espetáculo a partir da cena ↓↓↓	Construção do espetáculo a partir da “teoria” ↓↓↓
Esfacelamento do autor; autoria coletiva		
Foco no processo	Primado da prática	Primado da teoria

Tabela 1: Principais semelhanças e diferenças entre Criação Coletiva e Processo Colaborativo

Agora que já traçamos um panorama destes dois processos artísticos coletivos, tomemos o caminho de um aparente retorno à música. Começemos por entender uma questão de fundo político posta na mesa pela adoção da horizontalidade como parâmetro fundamental, tanto no teatro como na música.

Será preciso retrçar os caminhos que trouxeram as vanguardas experimentalistas dos anos 60 e 70 da relação compositor-intérprete tradicional a estes modos contemporâneos de colaboração. Elas incluíram entre suas mordazes críticas, segundo nos informa Iazzetta (2011), aquelas feitas às instituições tradicionais da música de concerto (a orquestra sinfônica, a indústria fonográfica, os conglomerados radiofônicos, o próprio ritual do concerto), que foram associadas a um tradicionalismo romântico – inadequado à contemporaneidade de então – e ao

⁷ Para estudos contemporâneos sobre as características peculiares dos espetáculos produzidos sob a égide colaborativa, ver PEREIRA, 2011.

mundo burguês capitalista. No teatro, Reinaldo Maia⁸ salienta o caráter político da opção pela criação coletiva, que “objetiva formar um ator-cidadão”, re-empoderando o indivíduo diante da realidade alienante de um regime político autoritário (a ditadura militar brasileira). Não por acaso, Adélia Nicolete (2002) começa seu artigo sobre processo colaborativo criando um alicerce ideológico que de certa forma está no cerne das preocupações das correntes artísticas – sejam de que área forem – que optaram pelos processos coletivos. A citação vale a pena:

Durante muito tempo o texto foi considerado o elemento mais importante do teatro e o autor teve o domínio de conteúdo, forma e sentido. Dessa maneira, como encenar uma peça que ainda não fora escrita por completo? Para que dar ouvidos a atores, se eram encarados como simples emissores do texto? Dar voz ao diretor, se sua missão era cumprir “fielmente” as prescrições de um autor que, na quase totalidade dos casos, escrevia a peça concentrada e solitariamente, acalentando o sonho nada secreto de ser eternizado pela literatura?

É fácil ouvir Nicolete com ouvidos de músico: se fazemos algumas poucas substituições de palavras, a descrição cabe como uma luva na tradição mais consolidada dentro da música de concerto. A questão de fundo é, então: estando os antigos processos criativos tão atrelados ao mundo moderno, capitalista, desgastaram-se com ele pelas críticas que, ao longo dos últimos séculos, lentamente foram minando seus sustentáculos ideológicos. Era preciso fazer frente a uma série de questões prementes para o mundo de então: a exploração do homem pelo homem – reproduzida em todas as formas de organização do trabalho da sociedade (inclusive, é claro, as artísticas) –, a alienação resultante de uma especialização indiscriminada dos saberes e da incomensurabilidade instaurada entre o saber e o fazer, etc.

Voltaremos ao tema das motivações políticas dos coletivismos artísticos quando tratarmos do processo de diluição funcional; por hora, continuemos nossa jornada de retorno à música.

Como eu disse, trata-se de um retorno apenas aparente. Não porque não estejamos de fato nos aproximando da música, mas sim porque nunca estivemos, de fato, longe dela: todo o tempo, em minha longa digressão no âmbito do teatro, estive na realidade abordando conceitos e problemáticas inerentes ao fazer musical aqui tratado.

Ambas as artes exibem uma distribuição funcional e propõem uma

8 MAIA, Reinaldo. *Dois ou três coisinhas sobre o processo colaborativo*. Artigo não publicado (arquivo pessoal do autor).

problemática “obra vs processo” bastante análogas. Se procedermos a um esclarecimento sobre os conceitos permutáveis entre as áreas, estaremos a poucos ajustes de uma incorporação satisfatória de toda aquela produção teórica do teatro ao campo musical.

Principiando, então, pelos agentes tradicionais dos processos produtivos nessas duas áreas, é ponto pacífico que ambas apresentam uma estruturação funcional tripartite assentada nas competências amplas de criar/pensar, executar/interpretar e contemplar/fruir. As funções básicas estabelecidas a partir disso são, respectivamente, o compositor ou dramaturgo, o executante (ou intérprete) musical ou o ator, e o público. Cada função aponta na direção de uma especialização que, em que pese as interseções existentes, divide os indivíduos implicados nessas artes em campos que exigem aptidões distintas. A incomunicabilidade que em certo grau se instaurou entre o compositor de vanguarda e a maioria dos intérpretes dá testemunho incontestado da aceleração da tendência à especialização que vimos ocorrer ao longo do tempo.

Essa divisão de funções, como está posta acima, também descreve a escala decrescente de autoridade artística que se atribui a cada agente. De um lado, o compositor, grande detentor da verdade musical; do outro, o público, que, passivo e ignorante das sutilezas técnicas do fazer artístico, quase não merece o título de “agente” nesta linha de produção. Não é de se admirar que o aprofundamento contínuo desse modelo tenha trazido ao estado de perene desconfiança mútua que se instaurou entre os compositores e “seu” público, a partir do início do século XX.

Existe ainda uma quarta função, que se situa entre o compositor/dramaturgo e os “mediadores”. Trata-se de uma função híbrida, uma espécie de “mediador privilegiado”, detentor de certo poder criativo: é o diretor/encenador, no teatro, e o diretor de orquestra (ou de outros grupos instrumentais e vocais), na música. A este último, devido sobretudo a questões institucionais e organizacionais, se deposita uma confiança maior que em outros mediadores, e se outorga igualmente maior autoridade. Não me deterei, porém, nesta nem na miríade de outras funções menos estruturais que se poderia levantar. Tendo visto como se dá a correspondência entre os agentes do processo, passemos agora às semelhanças entre os próprios processos.

Não se instalou ainda em música uma tipificação amplamente aceita dos processos coletivos que nos permita uma comparação direta, mas isso não nos

impede de reconhecer que, havendo similaridade com os paradigmas funcionais do teatro, também as formas de colaboração entre as funções tenderão a operar de forma similar. Por exemplo, a cooperação que se dá entre um dramaturgo e atores (digamos, ao trabalhar a escrita e a estrutura do texto e da cena a partir de improvisações cênicas deles) pode ser simétrica àquela que opera entre um compositor e os intérpretes (cujos improvisos e sugestões de gestos musicais podem servir de material para a escrita de uma obra). Um exame mais minucioso das possibilidades colaborativas descortinadas pelos processos coletivos em música será feita nas partes finais deste texto; por hora, assumamos apenas que as características, motivações e questões levantadas pela colaboração, nas áreas de teatro e música, apresentam uma coincidência significativa. Quanto ao paralelo entre os paradigmas “texto-dramaturgo” do teatro e “partitura-compositor” e entre sua desconstrução calcada na demolição do modelo tripartite, serão retomados na seção 2, “Quem é quem”.

Consideremos, por último, a atuação das áreas-suporte, que serão postas em evidência – é certo de que de forma bastante menos enfática e frequente – também pela área da música. Isso, se tem causas similares às descritas para o teatro, tem aqui consequências específicas: o teatro já é uma arte performática multimídia por natureza, mas no campo musical tradicional o uso de meios não-sonoros como fatores primários de expressão pode, como defendido na introdução, provocar a corrosão da categoria artística “música” – quase sempre entendida como estruturada unicamente a partir do som – para outras formas de expressão artística, como tem sido evidenciado pelo surgimento, nas últimas décadas, de termos que procuram dar conta das especificidades de cada poética,⁹ como *Arte sonora*, *circuit bending*, *performance art*, performances em rede, improvisação livre, *live coding*, *laptop music*, música de ruído (IAZZETTA, 2011 p.8, e 2012, p.5).

9 É claro que a consolidação de novos campos artísticos tem causas que extrapolam a colaboração e a incorporação das áreas-suporte, dentre elas notadamente a evolução das tecnologias de áudio. Incluo, porém, uma gama de termos ampla, para dimensionar melhor a fragmentação da música em novos rótulos vários.

TEATRO	MÚSICA
Dramaturgo	Compositor
Diretor/encenador	Diretor de orquestra/regente
Atores	Intérpretes(“executantes”)
Áreas suporte (parte do espetáculo)	Áreas suporte (distanciadas do núcleo expressivo do concerto)
Público	Público

Tabela 2: correspondências funcionais entre o teatro e a música

Para finalizar o exame dos processos artísticos coletivos, quero propor agrupá-los em categorias conforme se segue:

1.1. PROCESSOS COLETIVOS INTRA OU INTERDISCIPLINARES

No caso dos primeiros, a colaboração compositor-intérprete é a que foi mais desenvolvida, diferentemente, por exemplo, da colaboração com o público, com as áreas-suporte ou com os agentes não artísticos da cadeia produtiva da música (cuja ação tem consequências artísticas, vale recordar). Como exemplo desta prática cito a associação entre os grandes virtuosos do violão do século XX – como Andrés Segovia e Juliam Bream – com compositores os mais diversos, com vistas à ampliação do repertório disponível. Um dos casos estudados a seguir, o do *Corda Nova*, se encaixa nesta categoria.

No caso dos segundos, a interação com as áreas-suporte alcança um nível de intensidade muito maior, e evidentemente muitas delas, dada a interdisciplinaridade da empresa, deixam de ser suporte para se tornar elementos primários da expressão. A prática desses processos, talvez por incluir uma pluralidade maior de agentes, também favorece um maior diálogo com setores não artísticos da cadeia produtiva, e traz para dentro da música as experiências de colaboração com o público que, em outros campos da arte, alcançaram maior desenvolvimento. Exemplos de colaboração interdisciplinar abundam, indo de óperas e balés a musicais e filmes, mas eu gostaria de mencionar certos movimentos artísticos mais recentes desvinculados de grandes instituições, que, levados a cabo por coletivos artísticos caleidoscópicos (embora pequenos), propõem espetáculos multissensoriais; tal é o caso do “*Mate*”, discutido abaixo.

1.2. COLABORAÇÃO SINCRÔNICA, DIACRÔNICA E A NÃO COLABORAÇÃO

A *colaboração sincrônica* se dá em “tempo real” entre os atores. É claro que a expressão “tempo real” aqui tem sentido relativo, porque em geral este tempo se estende por dias, meses ou mesmo anos, e nesse período o trabalho alterna momentos de contato e ausência entre os agentes, e pode inclusive acentuar essa descontinuidade através de interrupções esporádicas. Essa “simultaneidade” não implica necessariamente na presença, ao menos não na acepção mais comum da palavra: a comunicação pode se dar por e-mail, teleconferência, intermediação de terceiros, etc. Em todos os casos, porém, existe a predominância do contato dialógico entre os agentes, criando a possibilidade de ciclos de ação e reação. Um exemplo de colaboração sincrônica é o trabalho de estúdio entre compositor, intérpretes e técnico de som, quando da gravação de uma obra qualquer.

Já na *colaboração diacrônica* esse fluxo de mão dupla não existe, e a colaboração que se dá é sempre indireta. Existe uma separação temporal entre os agentes que torna necessária a mediação da colaboração por um veículo qualquer, seja ele uma partitura, uma folha de instruções, uma gravação. A colaboração, neste caso, permite que o agente posterior interaja com as contribuições dos que o sucederam, mas a recíproca não é verdadeira¹⁰. O exemplo mais corriqueiro desse tipo de colaboração é, evidentemente, a execução de grande parte do repertório tradicional da música de concerto, onde a relação entre o compositor e intérprete, que podem estar separados por séculos, é mediada (principalmente) pela partitura.

Uma última situação-limite a ser observada é a *não-colaboração*.¹¹ Trata-se de uma ocorrência apenas filosófica, já que, como veremos, é impossível – dentro do modelo abordado aqui – fazer música sem que atue alguma das funções do processo. Mas o conceito nos fornece um horizonte teórico para entender as implicações de uma colaboração tumultuada ou ineficaz, bem como para, inversamente, lançar luz sobre certos aspectos de situações colaborativas melhor resolvidas. Na não-colaboração, a incomunicabilidade, em todas as suas formas (desde a impossibilidade do diálogo até a incompreensão da partitura) sempre aponta para a interrupção da produção musical. Conforme veremos, dentro de um

10 Podemos imaginar que o resultado dessa intervenção venha a chegar ao conhecimento do(s) primeiro(s) agente(s), que poderia, eventualmente, reagir a ela, estabelecendo então um menos comum processo de colaboração sincrônica muito dilatado no tempo.

11 Devo a noção de não-colaboração e sua exemplificação ao prof. Eli Eri Moura, da Universidade Federal da Paraíba, que os apresentou em palestra realizada no I Festival Latino-americano de Música Contemporânea de Pelotas, em 2012.

sistema baseado em divisões de tarefas onde todas são indispensáveis ao fazer artístico, a falha total na interação entre quaisquer dos agentes leva inexoravelmente à impossibilidade de concretização dos projetos. Cito aqui como exemplo o caso ocorrido a certo compositor que, tendo tido uma obra programada para execução em outro país, não pôde estabelecer contato prévio com o grupo que a tocaria, e não foi admitido em nenhum dos ensaios senão o último, quando, diante de uma performance em franco desacordo com sua concepção da obra, suspendeu sua execução pública.

Avançando então das analogias com o teatro para as especificidades musicais, vou centrar a reflexão nas figuras-chave do compositor e do intérprete, entre as quais ocorrem as colaborações mais frequentes dentro da música contemporânea. É claro que, se estamos tratando de formas de colaboração diferentes das tradicionais, é natural que esse deslocamento metodológico implique também no deslocamento das funções anteriores, que determinavam e se apoiavam em outro *modus operandi*. A transformação destas funções pode se dar de diferentes formas, mas parece que em geral tende a uma relativização dos papéis estabelecidos tradicionalmente, através do processo de *diluição funcional*. Isso significa que, ao tratar das colaborações em música que aqui interessam, falaremos ainda de compositores e intérpretes, mas não como existiam nos modos tradicionais de se fazer música.

2. QUEM É QUEM

Qualquer discussão da colaboração entre compositor e intérprete parte da existência *a priori* dessas funções artísticas.¹² Há, porém, outros pressupostos menos óbvios que este modelo funcional traz consigo, e vale a pena estudá-los se queremos uma aproximação real às complexidades da colaboração em música. Cito, dentre eles, quatro: a) o compositor é uno; b) o compositor cria, mas o intérprete “apenas” executa, ainda que criativamente; c) existe uma relação implícita de autoridade entre os agentes, em que o compositor detém alguma espécie de superior “verdade musical”, já que d) o gesto criador, a ideia “essencial”,

12 É evidente que não se trata de reduzir o trabalho dos indivíduos a uma função inflexível, inescapável e, sobretudo, constante. Uma mesma pessoa pode, em diferentes momentos (ou num mesmo momento, como na improvisação e na auto-escuta), assumir diferentes funções; num momento será compositora, depois intérprete (talvez de sua própria obra), e ainda público, sempre que ouvir música. A funcionalidade refere-se, portanto, ao(s) tipo(s) de trabalho que desempenhe um indivíduo, num dado momento, dentro da cadeia produtiva da música.

supostamente emana dele. Pressupõe-se, portanto, que a criação será verbo e substantivo apenas para o compositor; para o intérprete, ela é sempre advérbio ou adjetivo, função de uma atividade outra que não ela própria. Ou seja, ele “interpreta criativamente”, ele pode ser “criativo”, ao passo que somente o compositor efetivamente “cria”, é “criador”.

Alerto uma vez mais que não se trata de apregoar a eliminação destas funções. Quero apenas desconstruir certas noções implícitas, e criticar, particularmente, uma espécie de “alocação predominante das faculdades criativas” (centradas no compositor) que estes termos propõem – e que vêm costumeiramente acompanhadas de uma organização hierárquica do trabalho musical; com isso, espero poder desvelar de forma mais completa a riqueza potencial da colaboração em música.

Eu dizia, acima, que uma situação totalmente não-colaborativa é impensável em qualquer realização musical prática. Isso porque o modelo tripartite de divisão das funções artísticas não é apenas uma organização da cadeia produtiva das artes; é, antes, um modelo de apreensão da realidade, uma forma de ver o mundo em que a separação entre certos saberes e fazeres é um dado *a priori* de nossa percepção. Assim, sempre veremos, em qualquer resultado musical, a presença de alguém que cria a música, mesmo que seja o próprio *performer*; a presença de alguém que a executa¹³ e a presença de alguém que a ouve/frui, mesmo que seja o próprio compositor ou executante. Dentro disso, cada função – ainda que estejam várias delas concentradas em um único indivíduo – interage *necessariamente* com as outras (e de várias formas, inclusive através do repúdio). Essa “indispensabilidade” da mobilização ou percepção simultânea das três funções, aliada a sua radical separação, é que as torna paradoxalmente indissociáveis nas realizações musicais práticas, conforme já dissemos. A relevância dessa digressão filosófica é demonstrar como a colaboração, longe de ser uma novidade, é um componente imprescindível do fazer musical desde que ele se fundou nesse modelo tripartite; ou seja, a cooperação entre compositor e intérprete, nosso objeto de estudo, foi sempre uma realidade dentro da música de concerto, mesmo quando apenas mediada pela partitura. Mas, se o papel do intérprete foi sempre indispensável,¹⁴ como pode ser

13 Iazzeta (2011) nos recorda que os meios tecnológicos presentemente deslocam de forma sensível a situação do intérprete, como ocorre na música *techno*, por exemplo. Vale recordar, portanto, que aqui trato das formas contemporâneas de se fazer música que dialogam, ao menos em parte, com os processos tradicionais.

14 Em que pese as opiniões de grandes nomes da música, como Schoenberg, que chegou a

que haja sido necessário em algum momento *horizontalizar* as relações, isto é, destruir hierarquias? Como elas vieram a se estabelecer, em primeiro lugar?

Vejamos: se a comunicação artística no modelo tradicional era entendida como o fluxo de uma mensagem (o objeto artístico) de um interlocutor (o compositor/dramaturgo) a outro (o público), é compreensível que as figuras dos músicos-intérpretes/atores tenham sido lidas como funções mediadoras entre os dois “pólos” dessa comunicação. A partir disso é possível (e frequente) a atribuição aos intérpretes de um trabalho de mediação (IAZZETA, 2011), secundário, cujo ideal seria a transparência, a mudez.

Um outro fator que, a meu ver, pode se relacionar a essa problemática é o logocentrismo predominante na civilização ocidental, atestado por uma longa tradição filosófico-musical que remonta à Antiguidade clássica e perpassa toda a Idade Média, alcançando a modernidade (a citação de Schoenberg já mencionada ilustra bem essa ideia)¹⁵. Profundamente desconfiada da materialidade do som, cujo manejo direto está associado à função-intérprete, essa civilização teria se voltado então para a função-compositor, que é de onde a música “brota” e existe, portanto, antes de se materializar em som, enquanto ideia descarnada¹⁶. Críticas mais recentes ao fazer musical – como a que situa o trabalho musical tradicional no “entre-sons” em vez de no próprio som, e a revalorização da dimensão sonora em poéticas musicais dos séculos XX e XXI (BONAFÉ, 2011) – corroboram esta tese, ao considerar importante recuperar a materialidade do som – descuidada pelo zelo excessivo com a forma e outras abstrações musicais – no âmbito composicional.

Seja por que razão for, estando estas divisões funcionais e hierarquias consolidadas, torna-se difícil o desprendimento do senso comum de que “o

declarar, segundo uma citação de Newlin recuperada por COOK (2006), que “o *performer*, a despeito de sua intolerável arrogância, é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível para uma plateia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa”.

15 Sobre o logocentrismo e a recusa da materialidade do som, ver CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2011. Sobre os ideais da antiguidade clássica, medievais e do barroco germânico a respeito da música, ver BARTEL, Dietrich. *Introduction to the concepts. Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1997. pp. 3-39. A hierarquia musical estabelecida por Boécio (480-525 d.C) entre a Música Mundana, a Música Humana e a Música Instrumental (em ordem decrescente de importância) é muito representativa dessa tradição.

16 Há uma sensível *tendência* a atribuir um foco “teórico” – abstrato, relacionado à escrita, discursivo, generalizante (a obra que existe acima de todas as suas performances) – à função do compositor (vide a tradição do opus), enquanto que uma abordagem mais prática –, relacionada ao gesto e ao som, materializada, particularizante (a performance específica que dá vida à obra; a música como arte performática) – caminha rumo à função do *performer*.

compositor *cria* e o intérprete *executa*”, por muito que ele tenha sido criticado¹⁷. No entanto, três fatores (o deslocamento do foco da obra para o processo, a horizontalização e coletivização dos processos e o questionamento da figura do autor) vêm intervindo na dinâmica funcional do fazer musical e propondo a revisão dos papéis dentro dele.

O primeiro desses fatores, o entendimento da música como um processo, como querem Cook (2006) e Iazzetta (2011), propõe a recuperação da efemeridade da performance. Ao desconstruir a perenidade da “obra”, transfere certas responsabilidades criativas sobre o “produto” musical ao agente responsável por sua feitura instantânea no momento da performance, o intérprete. Isso significa algo muito próximo do que diz Silva (2004) sobre a dramaturgia – análoga à composição – no processo colaborativo do teatro: “romper com a sua recorrente aura de eternidade para que ela evapore no suor da cena, no *hic et nunc* do fenômeno teatral”. Se substituirmos as palavras “cena” e “teatral”, por “performance” e “musical”, a descrição fica bastante clara.

O segundo fator, horizontalidade e coletivismo, ao propor a inexistência de hierarquias preestabelecidas e a interferência mútua entre os agentes, propõe o desmantelamento da unicidade autoral e demanda agentes com conhecimentos que ultrapassem seu fazer especializado. É também este fator o principal responsável pelo mecanismo da *diluição funcional*, talvez o mais importante a operar nas transformações do fazer musical colaborativo.

O terceiro fator, o questionamento da figura do autor, é consequência dos dois primeiros, e retira as prerrogativas, poderes e responsabilidades criativas de uma única função – o compositor –, pulverizando-as por todos os agentes do processo produtivo. Luis Alberto de Abreu (2003) deixa clara essa reivindicação do potencial criativo para todos os envolvidos na produção de uma obra arte: “Sem hierarquias desnecessárias, preservando a individualidade artística dos participantes, aprofundando a experiência de cada um, o processo colaborativo tem sido uma resposta consistente para as questões propostas pela criação coletiva dos anos 1970: **uma obra que reflita o pensamento do coletivo criador**” (e não somente de um dos criadores; grifo meu).

As mudanças propostas por estes três fatores modificam o trabalho em toda a cadeia produtiva da música. Certamente alteram a atividade do compositor, agora

17 Ver a este respeito a extensa bibliografia comentada por Cook (2006).

forçado a um diálogo em igualdade de condições, mas também a do intérprete, cujos novos poderes implicam em novas responsabilidades.

Quero atentar agora, falando ainda das mudanças que estes fatores têm proporcionado, para as especificidades do aspecto colaborativo. Já vimos que a colaboração é inerente ao fazer musical mesmo dentro do processo tradicional, mas é evidente que nos processos coletivos ela ganha outras proporções. O que isso ocasiona? Sobretudo, como eu disse, induz à *diluição funcional*. Mas no que, exatamente, consiste esse processo, e como é ele induzido pela colaboração?

Lima, J.G.A. (2011), falando exclusivamente do compositor, propõe

[...] uma analogia na qual o papel do compositor na tradição ocidental representa o soluto, cuja concentração de funções e responsabilidades é diluída na contemporaneidade por meio de diferentes processos que cumprem o papel de solvente [...]

Ou seja, aquilo que era atributo, prerrogativa ou obrigação do compositor passa, no todo ou em parte, a fazer parte também da atividade desempenhada por outros indivíduos ou funções; mais genericamente, trata-se de uma distribuição de competências específicas de cada categoria entre os diversos agentes do processo. Nada disso quer dizer que as funções se desintegram totalmente: a intensidade da diluição é variável e depende de cada colaboração específica (até porque a construção dessas funcionalidades se escora em alicerces maiores do que apenas os agentes em questão. Desde a formação acadêmica até a estrutura das produções dos concertos contemporâneos, passando pela preservação do terceiro pilar do modelo tripartite – o público como função específica, que de alguma maneira induz e pressupõe a existência das outras duas funções -, uma série de fatores atua para impedir a completa perda de identidade funcional dos participantes do processo). Já vimos que os agentes, ao incorporar certos atributos legados por outra função (por exemplo, como dizíamos, pelo compositor), também se transformam, e com isso acabam permitindo que características suas também se espalhem pela cadeia produtiva musical, levando a uma diluição funcional generalizada. É possível perceber como esse processo pode se estender até mesmo ao público, porém me concentrarei no foco deste trabalho, que é a colaboração compositor-intérprete.

Quando dois ou mais agentes se propõem a um trabalho conjunto, isso pressupõe, é claro, que eles possuam algum entendimento das funções uns dos outros, pois de outra forma seria impossível colaborar efetivamente. Quanto mais se

aprofundar esse conhecimento, maiores serão as possibilidades de colaboração, e mais eficiente será o uso de cada saber especializado em auxílio dos outros. No entanto, esse entendimento mútuo, conforme cresce, vai progressivamente descaracterizando as funções originais, já que a maior propriedade no domínio de outros fazeres dentro daquela colaboração dota cada agente do poder de intervir nas outras áreas com crescente autoridade, enquanto simetricamente vê seu espaço de atuação original ser invadido pelas contribuições de outras funções, igualmente empoderadas para tanto. Assim, por exemplo, o intérprete, buscando colaborar com o compositor de forma mais qualificada, parte em busca de conhecimentos – composicionais – que lhe permitam entender mais a fundo a intenção do colega; a partir disso, potencializa o poder de sua intervenção enquanto especialista no campo da execução, mas ao mesmo tempo, dotado desses novos conhecimentos, pode também passar a intervir no próprio fazer composicional, ainda que a princípio apenas do ponto de vista executivo... O mesmo ocorre com o compositor, no intuito de direcionar sua especialidade para colaborar com a atividade do intérprete. É assim que a colaboração acaba operando no sentido de diluir os próprios papéis que a princípio lhe conformam, e quero crer que esta seja uma tendência que contribua para uma prática musical mais criativa em todas as suas instâncias.

Dessa forma, as qualidades da relação que se possa estabelecer entre os músicos colaboradores e os papéis assumidos por cada um são flexíveis e derivam não somente das funções que originalmente assumem (determinadas pelo contexto mais amplo da música de concerto, e sobretudo pela educação musical, conforme discuto abaixo), mas também das subjetividades envolvidas (sua história de vida, aptidões, interesses e formas de interagir), em relação com os objetos e as circunstâncias.

Ao estudarmos a colaboração nos espetáculos *Mate* e *Corda Nova*, veremos o afastamento do compositor uno rumo a autorias múltiplas, conforme a proposta do *processo colaborativo*. Esta relativização da atribuição total da responsabilidade criativa da obra ao compositor, que temos discutido, lançará sombras sobre seus pressupostos de “*autoridade*”, radicados precisamente na ideia de “*autor*”. CAETANO (2006) nos informa que esta é uma função em crise desde os anos 60, nos estudos da linguagem.¹⁸ Na música, para além das razões já discutidas para os

¹⁸ É possível que em música esta crise se tenha instalado, de forma tímida, desde aquela época, nunca chegando porém a reunir forças suficientes para abalar de maneira consistente os pilares fundantes das práticas da “música contemporânea”.

contextos colaborativos, essa crise tem múltiplos fundamentos: ocorre não apenas pela enfática constatação contemporânea de que o intérprete, no exercício de sua atividade, que é interpretar, *recria*. Ou sequer porque ele efetivamente *crie*, *deforme*, quando não deliberadamente *modifique* (HELLABY, 2009). Não é preciso tampouco nos apoiar em aventuras experimentalistas: basta considerar a imprecisão inexorável de qualquer notação musical (COOK, 2006) para entender a partitura como não mais que um “script” de performance (COOK, 2006), que não *permite*, mas *obriga* o intérprete a criar. Um outro fator a se considerar nessa reorganização hierárquica da produção musical é o conhecimento musical – genericamente falando – do intérprete. Não sendo ele, necessariamente, inferior ao do compositor, como professado implicitamente pelo que Cook (2006, p.9) chama de “tradição do opus”, é, portanto, impossível estabelecer, de antemão, hierarquias entre ele e o compositor. A história abunda de intérpretes com notório conhecimento musical: Weiss, Quantz, Gould, etc., muitos dos quais eram eles próprios compositores: Bach, Mozart, Chopin, etc. A partir do exposto, podemos admitir que o intérprete possa eventualmente vir a dispor de recursos mais ou igualmente eficazes para expressar certa ideia ou discurso musical. Determinadas práticas interpretativas sempre corroboraram isso: basta uma rápida visita às transcrições, arranjos e edições feitas por intérpretes como Hans von Bülow (cuja edição das sonatas para piano de Beethoven era “pródiga em suas liberdades” (HELLABY, 2009)) ou Andrés Segovia, para constatar a relevância da interferência do intérprete na obra (como por exemplo no final Concerto n.1 de Mario Castelnuovo-Tedesco (1982), em que Segovia redistribuiu o material musical pela orquestra e modifica a parte do solista, ampliando significativamente a eficácia do trecho).

Por todo o exposto, fica provada a reivindicada – e todas as formas, inexorável – opacidade do intérprete. Este “mediador” já não é – nem nunca foi – um mero veículo mudo, mas sim um agente cuja complexa atividade exegética e de pronúncia sonora – sua “voz” - constitui um dado relevante, fundamental, do conteúdo semântico-musical, do que se infere que *toda interpretação musical resulta numa sorte de criação coletiva*. Diante de uma tal constatação, fica evidente o descompasso entre esse dado e o papel secundário, hierarquicamente inferior, que historicamente lhe foi atribuído. Daí a implicação política e o caráter reivindicativo que a busca pela horizontalidade no trabalho musical assume, ao procurar redistribuir o poder criativo por toda a cadeia da música, resgatando e valorizando a

voz do intérprete, não mais como ruído mas sim como um componente desejável da expressão musical.

Já que, então, os processos coletivos carregam a marca de reivindicações tão próximas do campo político, quero rapidamente analisar de que maneira a diluição funcional deriva da crítica à sociedade burguesa, como afirmei no início deste texto.

Não poderia ser de outra forma. As funcionalidades que se fizeram tradicionais dentro dos contextos musicais que nos interessam – compositor, intérprete, público – vieram à luz precisamente na aurora da modernidade (LIMA, J.G.A., 2011), e trouxeram consigo, ao longo dos últimos séculos e nos vários campos do conhecimento, uma tendência progressiva à especialização (do indivíduo e dos próprios campos do conhecimento). A crítica marxista entendeu parte desse processo como um vetor alienante conveniente à exploração da força de trabalho; nessa linha, vale a pena a longa citação de Reinaldo Maia¹⁹:

A socialização do conhecimento, neste processo [de criação coletiva], é fundamental. Senão sempre existirão aqueles destinados ao “pensar” em contraposição, por não deterem o conhecimento, aos destinados a “fazer”. Isto é, se reproduz a velha divisão social do trabalho entre os homens na sociedade burguesa – existem os que estão destinados a pensar (trabalho intelectual) e os que estão destinados a “não pensar” (trabalho braçal). Para se instalar um processo colaborativo, que é característica de todo trabalho que envolve um coletivo, há que se ter um mínimo de equidade entre os indivíduos participantes. Sem isso tudo é mera ficção, onde o “ser igual” é apenas resultado da formalização social burguesa (que encontramos nas Constituições Políticas) e da boa intenção cristã que esconde, mascara as desigualdades existentes.

Sem pretender corroborar a profunda dicotomia instaurada aqui entre o fazer e o pensar, me valho do exemplo porque deixa patente como a crítica pôde operar no sentido de distribuir mais equanimemente os poderes criativos entre os artistas.

Quero finalizar esta seção sobre as funções artísticas em música falando muito brevemente sobre uma questão fundamental para sua existência: a educação musical. Sem me aprofundar no tema, é evidente que a formação musical (específica ou relacionada música de concerto) predominante hoje se baseia no modelo tripartite e contribui para fazê-lo perene. Não é surpresa que dentro de um tal contexto os músicos não estejam bem preparados para adentrar nos processos colaborativos, que costumam representar para eles uma novidade possivelmente

19 MAIA, Reinaldo. *Duas ou três coisinhas sobre o processo colaborativo*. Artigo não publicado (arquivo pessoal do autor).

assustadora. O compositor se ressentia dos privilégios perdidos e os intérpretes, pouco acostumados à pró-atividade criativa e submissos, se veem perdidos e temerosos. É imaginável que uma mudança neste paradigma, que valorize o potencial criativo inerente a cada ser humano – e certamente presente em todos os músicos –, só venha a ser benéfica para a música de concerto, seja em contextos colaborativos ou não.

3. DOIS PROCESSOS COLABORATIVOS

Descrevo agora duas diferentes experiências colaborativas em música, que basearam as reflexões anteriores e portando as podem ilustrar bem. Para esclarecer meu lugar de enunciação, é importante dizer que, em ambas, atuei ativamente enquanto *performer* e também enquanto compositor, além de ter contribuído na produção executiva.

Vozes da América (2012) foi um projeto colaborativo realizado por artistas de diversas áreas (diretor de audiovisual, diretora de cena, assessor musical, iluminador, figurinista, cenógrafos, músico e ator, produtores), visando criar um espetáculo interdisciplinar sobre o tema “América Latina”.

O projeto se baseou na leitura do livro “As Veias Abertas da América Latina”, do uruguaio Eduardo Galeano. Iniciou-se com a encomenda de três obras a diferentes compositores da América Latina (um argentino, um chileno e um brasileiro), inspiradas pelo mesmo livro, e escritas para a formação “violonista + ator”. Toda a criação do espetáculo se fez a partir deste alicerce, tendo sido continuada somente após a equipe artística ter se familiarizado com o repertório construído para o espetáculo.

Ao longo de meses de trabalho diário, essa equipe se reuniu para criar o espetáculo cênico-musical *Mate*. O fator criativo esteve incluído em todo o seu percurso: a colaboração entre os vários atores se estendeu desde a concepção das obras até o palco.

No que tange especificamente à colaboração compositores-intérpretes, houve basicamente dois processos: como dois compositores eram estrangeiros, seu contato com a equipe era esporádico; consequência disso foi uma interação fragmentada que culminou, nos momentos derradeiros das tomadas de decisão, numa certa autonomia da equipe criadora. Outro dos compositores participava ativamente da montagem enquanto *performer*, e as consequências disso foram uma

reelaboração rotineira da interpretação e modificações *in loco* do próprio texto musical. Ao fim do processo, esta composição foi a que passou por menores transformações, o que pode evidenciar tanto o poder de negociação conferido pela colaboração presencial com compositor quanto a organicidade que se pôde dar, graças a sua presença, às construções artísticas derivadas de seu trabalho.

Corda Nova (2010) foi estreado em 2011. Trata-se de um concerto para quarteto de violões que enfatizava aspectos visuais e cênicos. Diferentemente do *Mate*, porém, aqui se trata de um espetáculo mais estritamente musical, onde é possível focar com mais clareza a colaboração intradisciplinar.

Foram encomendadas quatro obras para quarteto de violões a diferentes compositores, e, ao longo de oito meses de trabalho com ensaios diários, criou-se, com elas, um concerto que ressaltava o caráter espetacular da performance. Este processo também contou com a participação de uma equipe de artistas de várias áreas (luz, figurino, cenário, diretora-geral, compositores, criador visual, etc.), mas que aqui trabalhavam apenas para potencializar o conteúdo musical.

Ao longo de todo este percurso, os compositores tiveram acesso ao trabalho dos instrumentistas, de modo a experimentar suas ideias e contribuir na construção da interpretação. Inversamente, o quarteto pôde influir, direta ou indiretamente, na estrutura, escrita e concepção das obras, havendo suas possibilidades e idiossincrasias se integrado à conformação final das músicas.

3.1. O INFERNO SÃO OS OUTROS

Se o compositor participa, agora, não mais de uma série produtiva onde detém o monopólio da criação, mas sim de uma rede criativa de construção de símbolos musicais, isso tem duas implicações principais: a perda do controle e a consequente negociação de interesses e conflitos. Discuto a seguir como isso se deu nas experiências do *Mate* e do *Corda Nova*.

No *Mate*, a equipe iniciou seu processo de trabalho pela análise do material disponível (obras – partitura e performance -, referências diversas). Dessa experiência surgia, com frequência, a necessidade de *interpretar* (no sentido exegético, não no de tocar). As “fissuras” observadas nas obras, i.e, as imprecisões de notação e os trechos propositalmente menos controlados, foram aproveitados ao máximo como espaços de liberdade para os agora criadores-intérpretes, de todas as áreas, que desde o início foram postos em pé de igualdade com os compositores. A

antecedência temporal das composições, no entanto, fez com que esses criadores-intérpretes se vissem numa posição incômoda: a necessidade de ater-se a um texto que, a princípio, ensejava preservação. Some-se a isso a diferença tradicional de abordagem da obra pelas diferentes áreas (a música, respeitosa com os textos, e o teatro, que goza de maior independência deles), e será fácil entender que aquelas fissuras rapidamente se tornaram um espaço demasiado exíguo para a lida dos criadores não-musicais, que a partir desse ponto passaram a reivindicar uma intervenção mais estrutural, e não apenas no espaço – em tese “vazio” – que se situava entre uma obra e outra, mas também *dentro das obras mesmas*, para operar aí transfigurações de sentido.

Esta perda do controle do compositor sobre sua obra, essa espécie de *luta pelo controle*, supõe negociações constantes. Estarão em jogo questões como o resultado final esperado, as ideias artísticas subjacentes a cada área e à temática geral do espetáculo, as (in)consistências do discurso construído por cada linguagem, a autoridade do criador sobre sua área de formação. Aqui as diferentes artes, com suas tradições, propõem *métodos* diferentes de lidar com os problemas e de conduzir os trabalhos, e *soluções* diferentes para as mesmas questões. Passa ser então necessário negociar não apenas o conteúdo das formas e sua reorganização, mas os próprios *modus operandi* de alguma maneira implícitos no fazer de cada área (como o fazer coletivo ao qual tende o teatro, contraposto ao processo de trabalho mais individual – como o estudo das partes – dos músicos).

3.2. AMENIDADES

Diante de um processo múltiplo e fecundo em conflitos como o *Mate*, a experiência do *Corda Nova* foi relativamente tranquila. Trata-se aqui de um formato de trabalho mais institucionalizado, em que o compositor se sente compositor e é tratado como tal, e o mesmo vale para o intérprete. O que não quer dizer que a prática colaborativa não contradiga essas categorias, como já discutimos, à revelia da consciência que os agentes tenham desse fato.

No *Corda Nova*, apesar de na aparência o ato criativo “primordial” ter ficado a cargo do compositor, o processo desenvolvido ao longo de meses levou os compositores a revisarem suas partituras inúmeras vezes. Tanto aqueles que possuíam grande conhecimento do instrumento – por serem violonistas – quanto aqueles que não, e que portanto dependeram, desde a gênese de suas ideias, da

assessoria técnico-musical de um intérprete-criador. E o faziam em função da percepção que tinham de suas próprias ideias musicais quando concretizadas nos ensaios do quarteto. Eram, portanto, as possibilidades e limites do quarteto – não do quarteto de violões abstrato de um livro de instrumentação, mas do quarteto *Corda Nova*, com a sonoridade peculiar de suas unhas e violões, com os horizontes técnico-musicais de seus membros, com a sonoridade dos espaços onde tocava – que delimitavam e filtravam, quando não *induziam*, *propunham* ou mesmo *impunham* as realizações composicionais. E isso tanto nos planos conceitual, estrutural, técnico e notacional quanto, e talvez principalmente, no intuitivo.

É evidente que também os compositores, com sua ação, influenciavam decisivamente o trabalho dos intérpretes: o enriquecimento técnico-musical e de leitura por que passaram os integrantes do quarteto foi notável; seu entendimento das ideias musicais em questão, significativamente aumentado. Ainda, consideremos que as diretrizes a que se submete o intérprete que trabalha na presença do compositor, se são ora flexibilizadas, ora são enrijecidas: as “fissuras” – espaços de liberdade – que a inevitável imprecisão da notação confere ao intérprete são muitas vezes obstruídas pelo contato próximo com o compositor: um bate-papo corriqueiro pode jogar por terra muito do que poderia ser um grande espaço de criatividade interpretativa!

4. FAZENDO AS PAZES

Mas nem só de conflitos e reivindicações, desafios ao status quo, desentendimentos e impropérios sobrevive esta incontornável associação. Analiso agora, ao longo da parte da cadeia produtiva da música contemporânea que nos interessa (aquela onde atuam compositores e intérpretes), as potências que encerra. Para dividi-la esquematicamente, proporei uma brincadeira com categorias retóricas da antiguidade clássica (vide MOSCA, 2004, p. 28-30). Ressalto que se trata de um procedimento lúdico: a finalidade aqui é tão somente organizar o pensamento, o que poderia ser feito a partir de outros sistemas igualmente arbitrários que fossem também coerentes.

As categorias propostas e suas aplicações a esta reflexão são:

Inventio: Invenção, achado da ideia geradora e escolha do assunto tratado e/ou de qualidades genéricas da obra. Sobressai nesta categoria um *desejo* ativo – consciente ou não – de expressão. A *inventio* busca na *memoria* seus elementos

constitutivos. É comum que já sugira direcionamentos para a *Dispositio*.

Dispositio: Organização da obra. Corresponde na retórica à definição e ordenamento das partes do discurso. Apesar da semelhança com a construção formal em música, pode representar, mais amplamente, o processo de composição em geral.

Elocutio: A expressão daquilo que foi concebido na *inventio* e ordenado na *Dispositio*, quase que um “preenchimento da estrutura”. Está relacionada ao conceito de estilo. Envolve o manejo direto dos materiais sonoros, processos, etc.

Memoria: o ato de memorizar o discurso. Inclui também a escrita. Será útil na análise dos processos de memorização do intérprete e da notação a música pelo compositor.

Actio: Na retórica, a ação de proclamar o discurso, que aqui corresponde, naturalmente, à execução da obra.

A ordem das categorias sugere uma organização “tradicional” do processo. Estas etapas não são, porém, necessariamente sequenciais, podendo ser simultâneas e afetando-se reciprocamente. Os casos estudados exemplificam a imbricação dos processos e sua repetição em ocorrências provisórias: era frequente, por exemplo, que *Actios* preliminares fornecessem subsídios a *inventios* posteriores, com consequências para todas as categorias do processo.

4.1. INTERPRETAR PARA COMPOR: O INTÉRPRETE NO TRABALHO DO COMPOSITOR

Inventio

O intérprete pode interferir na *inventio* sugerindo ao compositor temáticas, imagens, material sonoro, formas, etc., ou alimentando sua imaginação com elementos específicos da prática musical que domina, em geral associados à técnica instrumental.

Dispositio

Além do fato de que a performance afeta também a *percepção* da forma, o intérprete participa ativamente de sua construção, quando ela é aberta. Obras sem tempo pulsado frequentemente legam ao intérprete a responsabilidade de proporcionar bem o tempo e conformar a estrutura da música. Para o compositor, nestes casos, pode ser importante entender, dentro das possibilidades instrumentais e do *performer*, o que é possível executar em certo tempo (para texturas densas),

quanto tempo se pode sustentar com efetividade certa(s) nota(s), etc.

Para além da forma, o intérprete pode afetar mais diretamente o processo composicional, sobretudo quando qualificado por uma formação diversificada, atuando assim, efetivamente, como coelaborador.

Elocutio

Muito pode fazer o intérprete no “preenchimento sonoro” da forma, já que lida diretamente com a matéria sonora. Pode trazer ao compositor informações estilísticas, técnico-instrumentais, da literatura do instrumento, etc., especialmente quando o compositor não é executante deste instrumento. Neste caso, ele, ao lidar com imagens de sons, frequentemente precisa concretizá-las para entender como efetivamente funcionarão enquanto discurso sonoro. O intérprete será, então, o responsável por criar esta imagem, herdeira inevitável de suas idiossincrasias e circunstâncias, e que trará toda sua carga, com diferentes graus de interferência, aos futuros desenvolvimentos da composição.

Em formas abertas, improvisadas ou que apresentam maior grau de intervenção do intérprete, este é quem determina quais sons, em que proporção, e como, constituirão a obra (ainda que obedecendo a certas diretrizes). O trabalho colaborativo aqui pode ser crucial para a efetividade da ideia, ao interferir e nivelar as ideias musicais e seus resultados sonoros.

Memoria

Nas atividades abrangidas por esta categoria (memorização de conceitos, ideias, materiais, processos e objetivos em jogo no ato da composição, e o registro desta – seja em notação gráfica, seja em gravação de som, seja em forma de instruções, etc. –), o intérprete atua especialmente no âmbito do registro, seja na realização de gravações ou na notação da partitura.

Actio

O domínio por excelência do intérprete. Se todo o trabalho do compositor se projeta para o futuro como intento de controlar a *Actio*, é somente através do intérprete que ele pode tomar forma. Assim, a colaboração, como na *Elocutio*, vem nivelar entendimentos e garantir melhores resultados para cada ideia composicional ou de execução.

4.2. COMPONDO A INTERPRETAÇÃO: O COMPOSITOR NO TRABALHO DO INTÉRPRETE

Inventio

A concepção da performance, em todas as suas nuances, obedece, em princípio, às instruções que constituem “a obra”, inevitavelmente demandantes de exegese. O compositor pode, evidentemente, garantir a propriedade desta exegese, mas é possível – e interessante! – que ele contribua também com sua própria interpretação daquilo que compôs, atuando efetivamente na fronteira com o trabalho do *performer*.

Dispositio

Domínio por excelência do compositor, este pode aqui ajudar o intérprete a formular suas ideias para a performance da obra. Pode também auxiliar na construção da forma durante a execução, garantindo a coerência das partes com o todo e entre a concepção prévia da obra notada e a organização das ideias interpretativas.

Elocutio

O intérprete, ao “pronunciar” a obra, é quem dita a eficácia da poética ou estilística dessa, e aqui a contribuição do compositor é valiosíssima para encontrarem a pronúncia que ressalte a eloquência proposta... ou mesmo, juntos, encontrarem uma outra, mais valiosa!

Memoria

Do ponto de vista do intérprete, inclui a memorização, normalmente através de meio grafado, das instruções que constituem “a obra”. O entendimento estrutural e mesmo semântico que o compositor colaborador pode proporcionar é decisivo para a apreensão do todo e mesmo dos detalhes. É frequente a necessidade de dirimir dúvidas, já que a notação contemporânea é terreno onde muitas convenções são (ainda) pouco consolidadas, ou mesmo não existem.

Actio

À primeira vista, é onde o intérprete se vê “finalmente livre!” da dominadora figura do compositor enquanto categoria tradicional... mas vale lembrar que o compositor-colaborador é um ouvinte privilegiado para avaliar o trabalho do intérprete e contribuir assim com a construção de uma performance eficaz, eloquente e dotada de propriedade e coerência.

CONCLUSÃO

Procurei demonstrar, ao longo deste breve estudo, como certas formas

contemporâneas do fazer música, que chamei genericamente de *processos artísticos coletivos*, podem transformar toda a cadeia produtiva da música e alterar de forma significativa a estruturação do trabalho dentro dela. Mostrei também certas características desses processos, a partir de questões levantadas pela literatura sobre processos coletivos em teatro, especialmente a mudança de foco da obra para o processo e o esfacelamento da figura do autor único. Quis ainda discutir as motivações políticas da horizontalização dos processos de produção artística, em seu intento de desconstruir hierarquias relacionadas a uma estruturação social muito alvejada pela crítica, de passo elencando fatores que resgatam a opacidade do intérprete e lhe atribuem mais responsabilidades criativas. Por fim, tentei evidenciar como o fazer musical é sempre colaborativo, e por isso sempre uma espécie de criação coletiva, e também como qualquer colaboração implica necessariamente em algum grau de *diluição funcional*, também ela relacionada à horizontalidade. Todos estes aspectos foram ilustrados pelo estudo de dois processos colaborativos de naturezas distintas (intra e interdisciplinares).

Os casos estudados demonstraram que a colaboração compositor-intérprete, como qualquer outra, só é efetiva quando os agentes abrem mão de suas premissas, seus “direitos naturais” enquanto “criador” ou “executor”, permitindo-se ser atravessados pelo Outro, incorporando-o em si, e encurtando a distância entre o ele e o Eu. Assim, ao ser posta em movimento, a colaboração se faz efetivamente coelaborarão, e não somente do objeto artístico mas também dos próprios sujeitos.

Pergunto-me, para concluir, se não é possível entender esse movimento de revalorização da colaboração como uma reação contundente contra o aspecto alienante da especialização exacerbada, em todos os campos de atividade social, que vemos se aprofundar com o tempo. Não seria a exigência de novos compositores e intérpretes, comprometidos fortemente não apenas com seu fazer, mas com toda a cadeia de produção artística, uma saudável recuperação da compreensão do todo em sua relação com as partes, um entendimento mais completo, enfim, da própria atividade? Essa retomada de uma consciência mais totalizante do fazer artístico não pode vir a se refletir num ganho de organicidade, ainda que os produtos artísticos resultantes possam ser, paradoxalmente, mais polifônicos? Não poderia o paradigma colaborativo, que ademais vemos se proliferar por campos os mais diversos, desde empresas a comunidades de *hackers*, passando por muito recentes formas de mobilização político-social, ser uma saída –

entre outras possíveis – para alguns dos dilemas do mundo contemporâneo?

Encerro então com esta elucidativa observação de Luis Alberto de Abreu (2003), que Reinaldo Maia²⁰ fez questão de incorporar como epígrafe de seu texto. Mais uma vez originária do teatro, ela se aplica perfeitamente bem à música:

Reiteramos que o processo colaborativo não é método de se criar um bom espetáculo. Para isso não existem fórmulas nem métodos e na criação só sabemos como entramos nela e não como dela vamos sair. O que não quer dizer, é evidente, que todos os processos são igualmente bons e igualmente válidos. Um processo está intimamente relacionado ao fim desejado.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luiz Alberto de. *Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação*. CADERNOS DA ELT, Santo André, v. 1, n. 0, mar. 2003.

BONAFÉ, Valéria. *A valorização da dimensão sonora na música instrumental: uma tendência na música contemporânea brasileira*. I Jornada Acadêmica Discente – PPGMUS/USP. São Paulo: 2011. Disponível em: <<http://www.pos.eca.usp.br/index.php?q=pt-br/content/valorizacao-da-dimensao-sonora-musica-instrumental-tendencia-musica-contemporanea-brasileira>>. Último acesso em: 25/02/2013.

CAETANO, Nina. *A textura polifônica de grupos teatrais contemporâneos*. IN: SALA PRETA, revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. São Paulo: ECA/USP, n. 6, 2006.

CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. *Concerto n.1 for Guitar and Orchestra*, D Major, op. 99 (1939). Version for guitar and piano. Editado por Andrés Segovia. Mainz: Schott: Mainz, 1982. 1 partitura (44 p.). Violão e redução para piano.

COOK, Nicholas. *"Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance"*. Per Musi, Belo Horizonte, nº.14, 2006, p.05-22. Disponível em: <<http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/index.htm>>. Último acesso: 20/10/2012.

_____. *Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da performance*. Tradução: Beatriz Magalhães Castro. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/Musica/article/viewArticle/2>>. Último acesso em: 25/01/2013.

HELLABY, Julian. *"Modifying the score"*. Music Performance Research, Manchester, 2009, vol. 3, p.01-21.

IAZZETA, Fernando. *Técnica como meio, processo como fim*. In: VOLPE, Maria Alice (org.). Teoria, Crítica e Música na Atualidade. Rio de Janeiro: 2012, páginas. 225-

²⁰ MAIA, Reinaldo. *Dois ou três coisinhas sobre o processo colaborativo*. Artigo não publicado (arquivo pessoal do autor).

230.

_____. *Performance na Música Experimental*. In: PERFORMA '11 – ENCONTROS DE INVESTIGAÇÃO EM PERFORMANCE. Aveiro: 2011. Disponível em: <<http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2011/Fernandolazzetta.pdf>>. Último acesso em: 25/02/2013

LIMA, José Guilherme Allen. *O compositor diluído: considerações sobre a figura do compositor na contemporaneidade*. I Jornada Acadêmica Discente – PPGMUS/USP. São Paulo: 2011.

MAIA, Reinaldo. *Duas ou três coisinhas sobre o processo colaborativo*. Artigo não publicado (arquivo pessoal do autor).

MOSCA, Lineide do Lago Salvador. *Velhas e novas retóricas: convergências e desdobramentos*. In: MOSCA, Lineide do Lago Salvador (Org.). *Retóricas de ontem e de hoje*. 3. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004. Disponível online em: <[NICOLETE, Adélia. *Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgico*. Sala Preta, São Paulo, v. 2, n. 2, p 318-325, 2002.](http://books.google.com.br/books?id=j_L_OoER78C&pg=PA17&lpg=PA17&dq=MOSCA,+Lineide+do+Lago+Salvador.+Velhas+e+novas+ret%C3%B3ricas&source=bl&ots=L-IA0N-sb4&sig=8wvoZwHLta0Bg0B7SpqCk9rdaMo&hl=pt-BR&sa=X&ei=p0OVUIqOKJHW0gHI2IHIDw&ved=0CDIQ6AEwAw#v=onepage&q=MOSCA%2C%20Lineide%20do%20Lago%20Salvador.%20Velhas%20e%20novas%20ret%C3%B3ricas&f=false.>. Último acesso em: 03/11/2012 .</p>
</div>
<div data-bbox=)

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. *A Gênese da Vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido*. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2002.

Leitura Recomendada

BARTEL, Dietrich. *Introduction to the concepts. Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1997. pp. 3-39.

KIRKENDALE, Ursula. *The source for Bach's "Musical Offering": the "Institutio oratoria" of Quintilian*. Journal of the American Musicological Society, Richmond, v. 33, n. 2, p.88-137, 1980.

LIMA, Marcos Aurélio de. *A retórica em Aristóteles: da orientação das paixões ao aprimoramento da eupraxia* / Marcos Aurélio de Lima. – Natal: IFRN, 2011.

PEREIRA, Elvina Maria Caetano. *Tecido de vozes: texturas polifônicas na cena contemporânea mineira*. 2011. 267 p.: il. Tese de doutorado – Escola de Comunicação e Artes – USP, São Paulo, 2011.

Retórica. In: Wikipedia, La Enciclopedia Libre. Disponível em: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Ret%C3%B3rica>>. Acesso em: 14/10/2012.

Stanley Levi: Formado em composição e violão pela UFMG, mestrando em performance musical pela mesma instituição, onde também se desempenha como professor de matérias teóricas. Atuou como técnico (área de música) da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte entre 2012-2013. Paralelamente, desenvolve carreira como compositor e performer, focando o repertório contemporâneo brasileiro – e mineiro, em especial – e a interação com outras áreas artísticas, como o teatro. Desde 2010, constrói trabalhos nestas áreas junto a seu quarteto de violões, o Corda Nova (MG).

Música Constitucional Luso-Brasileira: primeiros anos

Alberto José Vieira Pacheco
Universidade Nova de Lisboa
pajv@fcsh.unl.pt

Resumo: Os movimentos constitucionais em Portugal e no Brasil representaram um momento de grande debate e conseqüente reforma política. Este processo teve início com a revolução constitucional de 1820, na cidade do Porto. O objetivo deste artigo é descrever e avaliar o rico repertório musical que esteve relacionado com o início *desse movimento* político luso-brasileiro. Será possível demonstrar sua importância histórica, uma vez que ele foi usado consistentemente como instrumento de propaganda ideológica. Assim, o presente texto exemplifica a relevância da música como instrumento político e mostra que ela foi usada de forma consciente por grupos políticos luso-brasileiros.

Palavras chave: Revolução Constitucional, Música Política, Música Luso-Brasileira, Propaganda Musical, Hinos.

Luso-Brazilian constitutional music: the early years

Abstract: The constitutional movements in Portugal and Brazil represented a time of great debate and political reform. This process began with the constitutional revolution of 1820, in Oporto. The aim of this paper is to describe and evaluate the rich musical repertoire that surfaced in the beginning of this Luso-Brazilian political movement. It will be possible to demonstrate its historical importance, insofar as music was consistently used as an instrument of ideological propaganda. Therefore, this text exemplifies the music's relevance as a political tool and demonstrates that it was used consciously by Luso-Brazilian political groups.

Keywords: Constitutional Revolution, Political Music, Luso-Brazilian Music, Musical Propaganda, Hymns

1. PRIMÓRDIOS DO MOVIMENTO CONSTITUCIONAL LUSO-BRASILEIRO

Em 1820, Portugal estava em grande crise. A ausência do rei, a presença inglesa em altos postos do exército e a abertura dos portos brasileiros representavam problemas políticos e econômicos sérios. No campo ideológico, houve, principalmente nas cidades, a popularização de ideias iluministas “que consideravam a monarquia absoluta um regime opressivo e obsoleto” (SARAIVA, 2007, p. 275). Colabora com isto o movimento constitucionalista espanhol. Em 1812, os liberais espanhóis conseguiram aprovar uma constituição em Cádiz. No entanto, de volta à Espanha após as vicissitudes das Guerras Napoleônicas, D. Fernando VII tentou suspender esta constituição, mas viu-se obrigado a aceitar o regime

constitucional em março de 1820. Em consonância com esta realidade espanhola, um grupo de burgueses portugueses liderou uma revolução constitucional no mesmo ano. Este movimento, que ficou conhecido como Vintismo, veio propor uma nova ordem política que garantisse as liberdades pessoais básicas e que desse fim às estruturas feudais econômicas. “Acreditava-se que se entrava numa era nova da história e via-se na futura constituição a solução miraculosa para todos os problemas portugueses” (Saraiva, 2007, 278).

No Brasil, esta revolução foi recebida com entusiasmo nas cidades. É neste momento que o então Príncipe Real D. Pedro (1798-1834) assume seu papel de defensor dos ideais liberais. Afinal, a História lembra que o príncipe serviu como interlocutor entre o povo e o rei neste momento decisivo. Resultado disto é que, em fevereiro de 1821, no Rio de Janeiro, D. João VI (1767-1826) jurou que aceitaria a constituição a ser elaborada pelas cortes de Lisboa. O rei viria realmente a jurar esta constituição, apesar os esforços contrários dos absolutistas, entre eles sua própria esposa, Carlota Joaquina (1775-1830), e seu filho, D. Miguel (1802-1866).

A subjugação dos absolutistas renitentes e o paralelo processo de consolidação da monarquia constitucional não foi isento de tensões e reviravoltas, seja no Brasil seja em Portugal. Este processo esteve relacionado com uma série de profundas transformações políticas, sociais e econômicas, entre elas a própria independência do Brasil. Tamanhas mudanças acarretaram em várias batalhas ou embates mais ou menos violentos, entre os quais podemos destacar as Guerras Liberais. Esta guerra civil, que durou de 1828 a 1834, mostrou a disputa pelo poder entre os liberais, liderados por D. Pedro, e os absolutistas de D. Miguel. Durante estes anos, a constituição acabou se confirmando com um dos mais importantes símbolos do liberalismo.

Assim, na década de 1820, Portugal e Brasil veem nascer suas primeiras constituições. É certo que elas ainda mantinham traços do Antigo Regime e ainda seria necessário trilhar um grande percurso até suas versões modernas republicanas. No entanto, essas primeiras constituições foram um grande impulso para que os conceitos modernos de “nação” e “cidadão” começassem a se estabelecer no universo luso-brasileiro, sobrepondo-se gradativamente aos antigos “rei/dinastia” e “súdito”.

Estas breves considerações iniciais pretendem apenas lembrar o início do movimento constitucionalista luso-brasileiro. Passemos agora para nosso real

objetivo que é oferecer uma visão crítica do rico repertório musical que esteve relacionado com o início do movimento constitucional luso-brasileiro. Este repertório será chamado genericamente de música constitucional. É preciso esclarecer que ele é tão numeroso que seria impossível citar aqui toda a produção ou todas as situações que motivaram a composição de música constitucional. Optou-se assim por uma visão panorâmica do fenômeno em seus primeiros anos, pinçando alguns casos particularmente representativos ou importantes.

2. O REPERTÓRIO

Como era de se esperar os teatros passaram a representar e comentar em seus palcos o movimento constitucionalista. Já em 1820, tem lugar no Teatro São Carlos de Lisboa *O Genio Lusitano triunfante: drama allegorico á Constituição*¹, com música do compositor italiano Carlo Coccia (1782-1873) e texto de Filippe Hilbrath (?-?). É bom ressaltar que o espetáculo é promovido por Hercules Fasciotti, diretor da Sociedade Italiana do teatro de São Carlos de Lisboa. Assim, figuras preeminentes do mais importante teatro português posicionam-se a favor do movimento revolucionário e dão seu próprio contributo enquanto formadores de opinião.

O drama busca retratar a realidade portuguesa e tem início com várias personagens a lamentar o triste estado da pátria. Pela própria escolha de algumas personagens alegóricas como o Patriotismo, o Amor Pátrio, a Justiça e o Despotismo, fica evidente o teor político da peça. O grande vilão da trama é o Despotismo que, dissimulado, tentar enganar o povo² e impede que o rei ouça os anseios da pátria. Desta forma, o libreto não apresenta o rei como culpado pela tirania ou pelo estado das coisas³. Na verdade, retirando a responsabilidade do soberano ficou, portanto, possível criticar o regime absolutista de forma diplomática. Mais interessante ainda é ver que o herói libertador é o Génio Lusitano

1 *O Genio Lusitano triunfante: drama allegorico á Constituição, composto por Filippe Hilbrath, para se representar no Real Theatro de S. Carlos. Musica do muito acreditado compositor Carlos Coccia.* Lisboa: Typografia de Bulhões, 1820. (Biblioteca Nacional de Portugal, cota T.S.C. 693 P.).

2 “*Desp.* (O momento poderia ser fatal, he melhor fingir.) Amados filhos, applacai, oh Deos! As vossas sediciosas vozes. Ao pé do Throno eu levarei os vossos votos: ah! Vós sabeis, que eu não desejo se não o vosso bem. (Mudar palavras, e dissimular convem.)” (p. 9).

3 *A Clem[ência]*. Eu bem conheço do Monarca Lusitano o generoso Coração, qual he seu preço: conheço, que não tem igual sua Alma Excelsa. Se a elle chegasse o nosso amargo pranto, uni-lo-hia com o seu. Mas tu, cruel [Despotismo], alongas do Throno nossas acerbas afflicções, e o Rei enganas” p. 9.

(personificação do povo lusitano) que, guiado pelas Virtudes, liberta Lísia (personificação de Lisboa). Neste momento o Despotismo e a Tirania fogem e no seu lugar fica a constituição que é assinada pelo Rei.

Infelizmente, não é conhecido o paradeiro da partitura deste drama. Por outro lado, chegou a nossos dias a música do *Hino Constitucional* composto pelo mesmo compositor em 1820. Apesar de serem composições aparentemente independentes⁴, este hino e o drama acima referido costumam ser associados, pois relatos da época informam que foram executados no Teatro de São Carlos numa mesma récita. Seja como for, este hino é, até o momento, a mais antiga música constitucional cuja partitura é possível reproduzir:

9
Che - gou en - fim o mo - men - to Da nos - sa e - man - ci - pa - ção, che -

14
gou en - fim o mo - men - to da nos - sa e - man - ci - pa - ção. Vi - va

18
lu - sos - va - lo - ro - sos, A nos - sa con - ti - tu - i - ção, vi -

Exemplo 1: Trecho do *Hino Constitucional* de Carlo Coccia em versão elaborada por este autor a partir da transcrição feita por Cesar das Neves⁵ e da versão para piano guardada na Biblioteca Nacional de Portugal⁶.

Por sua vez, ainda no mesmo ano, a Impressão Régia no Rio de Janeiro publicou o texto desta composição sob o título de *Hymno Constitucional, que apareceu e se cantou no Real Theatro de S. Carlos na noite de 18 de Setembro 1820*, sem indicação de autores⁷. Ou seja, antes mesmo do rei jurar que aceitaria a constituição a ser elaborada pelas cortes – este juramento só seria feito em 24 de fevereiro do ano seguinte. É importante salientar que esta é a única obra evidentemente constitucional publicada pela imprensa oficial brasileira naquele ano. Esta singularidade exemplifica a importância deste gênero de canção no jogo

4 O libreto do drama alegórico não indica o hino em questão. Para mais informações, ver Valetim (2008, p. 17). Esta autora também acredita na independência entre as duas composições.

5 Neves, 1893, vol. 1, p. 173.

6 Exemplo inserido na *Collecção de hymnos para piano-forte* disponível em <http://purl.pt/845> (último acesso em 08/ago/2013).

7 O mesmo Hino seria reimpresso pela Impressão Régia do Rio de Janeiro, no ano seguinte. Ver Camargo; Moraes, 1993.

político da época, visto que foi justamente um hino aquilo que veio inaugurar a propaganda constitucional na referida editora. É preciso frisar também que, em meados do século XIX, este hino mereceria foros de “nacional”, ao ser incluído numa coleção de *Hymnos Nacionaes Portuguezes* publicadas em Lisboa, por Sasseti.

No entanto apesar da precedência cronológica da composição de Coccia, o hino constitucional mais difundido e executado foi aquele composto por D. Pedro, em 1821. Sob o título de *Hino da Carta*, ele foi o hino oficial português até o final da monarquia⁸. Seu texto foi publicado pela primeira vez em 1821, no Rio de Janeiro, pela Imprensa Régia sob o título *Hymno Constitucional*⁹. É importante frisar que o hino logo chegou a Portugal, onde teve seu texto publicado no mesmo ano. Algumas fontes atribuem ao príncipe a autoria do poema. Com o passar dos anos, o texto contou com uma série de versões, nas quais as novas estrofes refletiam a conjuntura. Paralelamente, ele recebeu muitos títulos, como “Constitucional”, “Patriótico”, “Imperial Constitucional” e “da Carta”. Por exemplo, a versão mais antiga que foi possível consultar e outra cerca de trinta anos depois estão expostas na tabela 1:

8 A edição crítica completa dos hinos de D. Pedro e Marcos Portugal, elaborada por este autor, está em vias de publicação pelas Edições Caravelas (http://www.caravelas.com.pt/Edicoes_Musicais.html)

9 *Hino Constitucional feito aos 31 de Março de 1821, e oferecido á Nação Portuguesa pelo Príncipe Real, seu author*. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1821. Ver Camargo; Moraes, 1993.

Hino Imperial Constitucional (1822) ¹⁰	Hino da Carta (1850) ¹¹
Ó Pátria, ó Rei, ó Povo Ama a tua religião, Observa e guarda sempre Divinal Constituição. Viva, viva, viva o Rei Viva a Santa Religião Viva, Lusos Valorosos, A feliz constituição.	Quanto ó Pedro generoso Te deve a Luza Nação Por teu valor possuímos Liberal Constituição. (bis) Viva, viva, viva Pedro Viva a Santa Religião Viva Maria Segunda Liberal Constituição (bis)
Oh com quanto desafogo, Na comum agitação Dá vigor ás almas todas, Divinal Constituição! Viva, viva...	Parabéns, ó portuguezes! Acabou a escravidão, Só reina, só rege o povo Liberal Constituição (bis) Viva, viva, viva Pedro...
Venturosos nós seremos Em perfeita união, Tendo sempre em vista todos Divinal Constituição. Viva, viva etc	Dos ferros do captiveiro Surge altiva uma Nação Lizia é livre, e já proclama Liberal Constituição (bis) Viva, viva, viva Pedro...
A verdade não se ofusca, O Rei não s'engana, não: Proclamemos, Portugueses, Divinal Constituição. Viva, viva...	Já na patria libertada Fluctua novo perdão Nossos males só extingue Liberal Constituição. (bis) Viva, viva, viva Pedro... De verdes laureis c'roado Inda ao fogo do canhão Gravou Pedro em letras d'oiro Liberal Constituição. (bis)

Tabela. 1: Versões do *Hino Constitucional* de D. Pedro

No entanto, como já foi dito, o Vintismo guarda estreitas relações com o momento constitucionalista espanhol daqueles dias, que tinha o *Hino de Riego* como um dos seus mais poderosos símbolos¹². Como resultado, este hino mostrou-se

10 *O Hino Imperial Constitucional do Senhor D. Pedro* que está no verso do *Hymno dedicado Á senhora Infanta D. Izabel Maria, pela musica do Hymno Imperial do Senhor D. Pedro*. Porto: Imprensa Gandra, 1822. (P-Ln, cota L. 10792//15 P.)

11 Publicada por Sasseti por volta de 1850 na coleção *Hymnos Nacionaes Portuguezes* (partitura disponível em <http://purl.pt/16561>)

12 “Em 1812, livre a Hespanha da invasão napoleonica, proclamou a sua constituição, e quando offereceu a Fernando VII o sceptro e a corôa, apresentou-lhe juntamente o seu codigo politico. Aquelle monarcha acceitou-o; porém, pela sua indole absolutista, abusou demasiadamente do poder, o que motivou uma revolução militar que teve por chefes os generaes Queiroga e Riego. Este ultimo, de grande sympathias no exercito, mereceu que lhe fosse dedicado o presente hymno que se chamou *Hymno del Riego*. Quando em 1816 a causa constitucional triumphou e Fernando VII jurou solemnemente a constituição, este hymno tornou-se nacional” (Neves, 1895,

bastante presente, tornando-se, ao lado dos hinos já citados, uma das primeiras referências no que diz respeito à música constitucional em Portugal:

As ideias constitucionaes germinadas no nosso paiz avolumaram-se e o *Hymno del Riego* achou ecco em Portugal; todas as classes o cantavam, e distribuam-se por toda a parte várias poesias que lhe eram adequadas. Foi como um estímulo para a propaganda da nossa constituição de 1820 (NEVES, 1895, p. 245).

Fenômeno semelhante pode ser observado no que diz respeito ao hino francês, a *Marseillaise*¹³, e ao hino inglês, *God Save the King*¹⁴. No primeiro caso, o vínculo com a Revolução Francesa torna óbvia a relação com o liberalismo. No segundo caso, o exemplo da monarquia constitucional inglesa, considerada como a mais antiga da Europa, acaba por se confirmar no repertório.

É bom lembrar, contudo, que a primeira constituição só seria aprovada em 1822 pelas Cortes Gerais e Extraordinárias. Ou seja, antes disto, na verdade, o repertório em questão festejava a revolução e pedia por uma constituição. Por exemplo, em setembro de 1821, o Teatro da Rua dos Condes festejou o primeiro aniversário da revolução com o elogio dramático *Elysa, e Luso, ou o Templo de Venus*¹⁵. Três meses depois, o mesmo teatro celebrou a instauração das Cortes com outro elogio dramático¹⁶. Por sua vez, o Teatro do Salitre homenageou o mesmo acontecimento com o elogio dramático *O juramento de Marte*¹⁷. O respectivo libreto sugere uma peça majoritariamente declamada, mas podemos encontrar algumas

p. 245).

- 13 Podem ser vistos vários exemplos da presença deste hino no meio luso-brasileiro, durante todo século XIX. Por exemplo, há quem o tenha identificado uma paráfrase deste desta composição no *Hino da Proclamação da República* de Leopoldo Miguez (Squeff, 1989, p. 137). Devido a sua própria importância, reservamos este assunto para um texto específico posterior.
- 14 Um bom exemplo pode ser visto na *Collecção de hymnos para piano-forte* disponível em <http://purl.pt/845> (último acesso em 08/ago/2013).
- 15 Silva, José Maria da Costa e (tex.). *Elysa, e Luso, ou o Templo de Venus. Elogio dramatico, offerecido a Sua Magestade o Senhor D. João VI., Rei constitucional do Reino-Unido de Portugal, Brazil, e Algarves, e representado no Theatro Nacional da Rua dos Condes, para celebrar o anniversario do Faustissimo dia 15 de Setembro de 1820*. Lisboa: Typografia de Bulhões, 1821 (Biblioteca Nacional de Portugal, cota T.S.C. 568 P.)
- 16 Domingo 1º de Dezembro, no Theatro Nacional da Rua dos Condes, para celebrar a FELIZ INSTAURAÇÃO DAS PRIMEIRAS CORTES ORDINARIAS DA NAÇÃO, se exporá o seguinte Espectaculo: Depois que os Professores da Orchestra tiverem executado huma das mais brilhantes Synfonias, abrirá a Scena com a representação de hum novo Elogio Dramatico, allusivo ao mesmo Objecto, e composto em optimos versos por MIGUEL ANTONIO DE BARROS” (Panfleto guardado na Bibliotca do Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, na coleção *Theatro da Rua dos Condes 1805-1905*, cota 772).
- 17 Silva, José Maria da Cosa e. *O Juramento de Marte Elogio dramatico que se representou no Theatro do Salitre, para solemnizar a feliz instalação das cortes geraes, e extraordinarias da nação Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Morandiana, 1821. (Biblioteca do Conservatório de Santa Cecília, Roma, cota Coleção Carvalhaes 8756)

poucas indicações musicais na voz do coro, que finaliza o elogio com um hino. O uso expressivo de cenários, ícones, música, e até mesmo tramoia, deveria resultar num espetáculo à altura do assunto. Transcreveremos a seguir o final desta peça, para dar um exemplo do teor destas produções teatrais ocasionais:

O Theatro se transforma no Templo da Gloria. No fundo ha tres formosas Columnas, enlaçadas de fitas verdes. Sobre a do centro está o Retrato d'EI-Rei: Sobre a da direita o Livro da Constituição, e sobre o da esquerda huma Corôa de Louro. Estas Columnas tem nos plintos os seguintes disticos

Na da direita
CONSTITUIÇÃO, ou morte.

Na do centro
Rei pela CONSTITUIÇÃO

Na da esquerda
Lysia aos Pais da Patria

Apparecem varios Genios, e Nimphas cingidos de grandes faxas [sic.] constitucionaes verdes, que juntas com a Gloria cantão o seguinte.

Hymno

Já as Côrtes Lusitanas
Vão prudentes Legislar,
E do Mundo entre as Nações
Torna Lysia a figurar.
Que ventura! As Lusas Côrtes
Esta Gloria nos vão dar.

Do tropel os males todos
Vão-se no O'rco sepultar,
Lusitania o brilho antigo
Vai de novo recobrar.
Que ventura! As Lusas Côrtes
Esta Gloria nos vão dar.

Parciaes do Despotismo
Hão de agora em vão raivar;
Suas tramas, seus embustes
Já não dão que recear.
Que ventura! As Lusas Côrtes
Esta Gloria nos vão dar.

Novamente os Baixeis Lusos
Hão de os mares assombrar;
E verá tremendo o Ganges
Nossas Flamulas brilhar.
Que ventura! As Lusas Côrtes
Esta Gloria nos vão dar!

O Tyranno Fanatismo
Mas não há de dominar;
Nem mais victimas Humanas

Sobre as Aras offertar.
Que ventura! as Lusas Côrtes
Esta Gloria nos vão dar!

Liberal Código Novo
O Congresso vai formar;
Torpes, Gothicos abusos
Ha de sábio aniquilar.
Que ventura! as Lusas Côrtes
Esta Gloria nos vão dar.

Parabens oh! Patria amada,
Parabens te quero dar;
Pois te vejo antigo luctos
Pela Purpura trocar.
Que ventura! as Lusas Côrtes
Esta Gloria nos vão dar.

Vinde os dignos Pais da Patria
De mil Louros Coroar:
Nomes seus, do Rei o Nome
Em mil canticos louvar.
Que ventura! as Lusas Cortes
Esta Gloria nos vão dar! (p. 19)

No Brasil, a alegria pela Revolução Constitucional durou pouco. As Cortes em Lisboa exigiram o retorno do rei, o que de fato se deu em 1821. Os eventos que se seguiram levaram à independência do país, liderada por D. Pedro. Já como imperador, ele foi responsável pela outorga, em 1824, da primeira constituição brasileira que permaneceria em vigor até a instauração da república em 1889. É justamente nos seus primeiros anos como nação politicamente independente que o país viu nascer dois de seus mais importantes hinos constitucionais, um composto por Marcos Portugal (1762-1830) e outro por D. Pedro. Ambos ficariam conhecidos sob o título de *Hino da Independência* e talvez por isto não sejam geralmente associados à causa constitucional. No entanto, os dois hinos partilham o mesmo poema, escrito por Evaristo Ferreira da Veiga (1799-1837), no Rio de Janeiro, em agosto de 1822, com o título de *Hino Constitucional Brasiliense*¹⁸. Assim, a escolha do texto basta para associar esses dois hinos ao movimento constitucional.

¹⁸ O manuscrito encontra-se na Seção de Manuscritos de *BR-Rn*. A versão impressa mais antiga que foi possível consultar é: *Hymno Constitucional Brasiliense*. Rio de Janeiro: Typographia do Diario, 1822. (Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, cota DIORA 248, 4, 7 n. 15).

1. Já podeis filhos da pátria
Ver contente a mãe gentil
Já raiou a liberdade
No horizonte do Brazil.

Refrão: Brava gente brasileira
Longe vá temor servil
Ou ficar a pátria livre
Ou morrer pelo Brazil.

2. Os grilhões que nos forjava
Da perfídia astuto ardil,
Houve mão mais poderosa,
Zombou dêles o Brazil.

3. O Real Herdeiro Augusto
Conhecendo o engano vil,
Em despeito dos tiranos
Quis ficar no seu Brazil.

4. Revoavam sombras tristes
Da cruel guerra civil,
Mas fugiram apressadas
Vendo o anjo do Brazil.

5. Mal soou na serra, ao longe,
Nosso grito varonil,
Nos imensos hombros, lógo,
A cabeça ergue o Brazil.

6. Filhos! Clama, caros filhos!
É, depois de affrontas mil,
Que, a vingar a negra injuria,
Vem chamar-vos o Brazil.

7. Não temais impias phalanges
Que apresentam face hostil:
Vossos peitos, vossos braços
São muralhas do Brazil.

8. Mostra Pedro á vossa frente,
Alma intrépida e viril!
Tendes n'elle o digno chefe
D'este imperio do Brazil.

9. Parabéns, oh! Brasileiros!
Já, com garbo juvenil,
Do universo entre as nações
Resplandece a do Brazil.

10. Parabéns! Já somos livres!
Já brilhante e senhoril
Vai juntar-se em nossos lares
A Assembléa do Brazil.

A composição de D. Pedro¹⁹ é atualmente um dos hinos oficiais do Brasil²⁰. Como nos lembra Lino de Almeida Cardoso (2012), nas fontes impressas mais antigas, a composição é referenciada como *Hymno Imperial e Constitucional*²¹. A

19 A versão manuscrita mais antiga é aquela guardada no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), no Rio de Janeiro: *Hino à independência do Brasil posto em Música para canto e grande orquestra* (IHGB, cota DL987.008; cópia fotográfica em lata 987, pasta 8). Uma edição crítica deste manuscrito foi feita por este autor e será brevemente publicada na *Revista Brasileira de Música*, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

20 A versão oficial pode ser vista em site do Governo Brasileiro: <http://www2.planalto.gov.br/presidencia/simbolos-nacionais/hinos>.

21 *Hymno Imperial e Constitucional composto por S. M. I. o Senhor Dom Pedro 1º* (in Walsh, 1830, Vol. 2, p. 533).

tradição consagrou a ideia de que a música teria sido composta no 7 de Setembro de 1822. No entanto, muitos autores tem posto em cheque esta ideia (Andrade, 1967; Cardoso, 2012), afirmando que o hino teria sido composto alguns poucos meses ou anos depois. Podemos ver no exemplo 2 um trecho do hino, livre das alterações que foram inseridas posteriormente:



8 *p*
 Já po-deis fi-lhos da pa - tria Ver con - ten - te a Mãi gen - til... *p*Já rai

13
 ou a li - ber - da - de No o - ri - zon - te Do Bra - zil no ho - ri -

17
 zon - te do Bra - zil no ho - ri - zon - te, no ho - ri - zon - te do Bra - zil.

Exemplo. 2: Trecho do *Hino da Independência* de D. Pedro, segundo versão manuscrita do IHGB.

Quanto à composição de Marcos Portugal, Ayres de Andrade (1967, vol. 1, p. 151) nos informa que o hino foi feito para as celebrações da aclamação de D. Pedro I, a 12 de outubro de 1822²², quando teria tido sua estreia. Segundo Andrade, esse hino era frequentemente referenciado como “hino nacional” nos periódicos do Rio de Janeiro oitocentista. Apesar de modernamente não ser muito ouvido, o hino foi bastante executado, contando com várias edições e manuscritos, o que comprova que a composição teve grande aceitação do público.

Hino Imperial e constitucional. Rio de Janeiro: Ferguson e Crockatt, 1824. (Informação dada por notícia do Diário Mercantil. Nenhum exemplar pode ser localizado).

²² Segundo Andrade esta notícia está no *Correio do Rio de Janeiro*, 16/out/1822.

8
Ja po - deis da pá - tria fi - lhos Ver con - ten - te a Mãe gen -

12
til Já rai - ou a li - ber - da - de No ho - ri - zon - te do Bra -

16
sil, no ho - ri - zon - te do Bra - sil. Bra - va gen - te Bra - si

Fig. 4, Trecho do *Hino da Independência do Brasil* por Marcos Portugal

Por outro lado, em Portugal, a constituição vintista foi suspensa em 1823 como resultado da insurreição absolutista que ficaria conhecida por Vilafrancada. Com a morte de D. João VI, em 1826, o sucessor D. Pedro cede aos interesses brasileiros e abdica do trono em favor de sua filha D. Maria, com a condição de que a herdeira se casasse com seu tio D. Miguel e fosse seguida a *Carta Constitucional Portuguesa*, outorgada por ele em 29 de abril de 1826. A outorga da *Carta* foi momento importante para movimento constitucional e estabeleceu D. Pedro definitivamente como o grande herói constitucional em Portugal. Apesar de bem menos radical que a constituição de 1820, a população a recebeu com júbilo, como fica descrito pela crônica da época. Por exemplo, José Lucas Cordeiro (1826 b, p. 11), em *Relação dos festejos que tiveram lugar em Lisboa nos memoráveis dias 31 de Julho, 1, 2, etc. de Agosto de 1826*, diz que a população chegava a comentar com alegria alguns artigos da Carta que asseguravam direitos individuais²³. Revela também que as celebrações pela Carta, realizadas entre 31 de julho e 2 de agosto, tiveram proporções muito acima dos festejos públicos normais. Sendo assim, a eloquente participação da população demonstra sua própria adesão ao constitucionalismo e se recobre, portanto, de grande valor político e histórico. A crônica de Cordeiro também nos revela o importante papel desempenhado pela música, que se faz ouvir já no anúncio público dos festejos.

No dia 27 de Julho sahio da Camera do Senado, do meio dia para huma hora da tarde, um pompozo Bando composto do Procurador da Cidade, Senadores, e mais pessoas, que em taes actos costumão a aparecer, montados em Soberbos Cavallos, bem ajaezados, precedidos de

23 “a casa do Cidadão he para elle hum asilo inviolável” ao que respondia outro “ninguem póde ser prezo sem culpa formada” dizia este “a lei he igual para todos” aquelle respondia “os talentos e virtudes são os únicos títulos pelos quaes o Cidadão ascende a cargos publicos, etc” (CORDEIRO, 1826 B, p. 11).

alguma Cavalleria da Guarda Real da Policia, das Bandas de Musica dos diferentes Corpos de Infanteria de 1ª linha da Guarnição em Lisboa (CORDEIRO, 1826 a, p. 9).

Por sua vez, na manhã do dia 31 de Julho, soou “nos Quartéis Militares em lugar do toque de alvorada o Hymno [Constitucional] do Imperador” (CORDEIRO, 1826 b, p. 11). Salvas se repetiram no decorrer do dia e houve luminárias à noite. Muita gente esteve nas ruas para ver estes monumentos efêmeros que foram colocados em vários pontos da cidade em homenagem à data. Estas luminárias eram frequentemente “guarnecidas” de grupos musicais. Era também possível haver um grupo de bailarinos associados a uma determinada luminária como era aquela da Companhia d’Artilheiros Condutores do Cais dos Soldados:

Em todas as tres noites a Companhia de Dançadores d’esta illuminação, que constava de 8 pares e 16 comparces elegantemente vestidos á Camponeza, com roupas azues e brancas, ahi effeituárão por diversas vezes dançados análogos ao carácter de que vinhão trajados, recitando Poesias, dando vivas etc. etc. e nos intervallos hum par de engraçados infantes de 7 annos de idade executavão com a maior perfeição diversas danças estrangeiras como Solo Inglez, Boleros, Cachuxa, etc (CORDEIRO, 1826 b, p. 46).

Além disto, era possível ver pelas ruas bandas marciais seguidas por muitos populares. Ou seja, a música desempenhava função aglutinadora ao atrair a população para o entorno dos grupos musicais. Os populares respondiam à música com demonstrações de júbilo e podiam mesmo participar de sua execução, emprestando suas vozes aos hinos mais conhecidos.

Apesar da Igreja não ver com bons olhos o constitucionalismo, também houve atividade musical nos templos, pois no dia 2 houve *Te Deum* na Basílica da Sé com a presença da Infanta Regente e suas irmãs. Cinco dias depois, houve uma Missa de Ação de Graças celebrada na Igreja de Nossa Senhora da Encarnação, que contou com a participação de uma orquestra de quarenta músicos. Na frente da igreja havia ainda uma banda militar. Cordeiro nos informa acerca do repertório executado:

Huma grande Synfonia intitulada “Simiramis” [sic] do celebre Rossini finda a qual deo começo a Missa Pontifical [...] cantada por 25 Muzicos da Real Capella regida toda a Função pelo Sr. Caetano Jonani sendo a Muzica da Composição do muito acreditado Mestre da Real Capella o Sr. Antonio Leal Moreira, Cantanto o Solo principal o Sr. Francisco Maria Angeleli, [...]

Terminada a Missa seguiu-se o Te Deum de composição do Mestre de Capella Imperial o Sr. Marcos Antonio Portugal (CORDEIRO, 1826 b, p. 124).

Surpreendentemente, a música fez seu palco até sob as águas do Tejo, pois o barco a vapor Conde de Palmella foi arranjado de forma a se tornar uma espécie luminária que levava uma banda de música a bordo:

Guarneciam as duas amuradas da embarcação, e os quatro guiões da chaminé do fogão 1000 luzes em lanternas, regular, symmetrica, e elegantemente distribuídas: achava-se armada a tolda e tombadilho com ostentação e gosto: e nos caixões das rodas se observava em transparentes:

a B B Viva D. Pedro IV.
 Viva a Constituição.
 a E B Viva D. Maria II.
 Viva a Constituição

Completando o concurso das pessoas que devião presenciar, dirigir e effectuar o festejo, ás 8 horas e 1/2 da noite de 31 de Julho se levanta ferro.

A prespectiva desta illuminação sobre as aguas, o som de huma banda de Musica que fazia parte do Festejo, o estrondo de hum grande numero de foguetes lançados, e dos vivas e acclamações chamavão a curiosidade de todos os marítimos que guarnecião os navios fundeados sobre o Tejo, os quaes maravilhados do Feliz invento, correspondião da fórma que estava a seu alcance. O Bachel illuminado dirigio-se á Nau Almirante Ingleza, e depois de a saudar com o *God Save the King*, seguiu-se o Hymno de S. M. o Sr. D. PEDRO IV., o que feito, dados os vivas do costume effectuou a sua retirada com o seguinte “Viva a nação que jurou quebrar os ferros á Europa”. Repetido o mesmo ás demais Embarcações Inglezas voltou á sua amarração, e logo teve logar o desembarque das pessoas que formavão o seguinte ambolante Festejo, de bom gosto superior, de huma execução difficil, mas primorosamente desempenhado.

Doze homens, decente e uniformemente vestidos de casacas, conduzião archotes de Cêra accezos. Em alguns lugares da Cidade, principalmente nas illuminações publicas, tomando huma disposição conveniente, davão lugar á execução de huma Dança Mourisca de seis pares.

[...]

Concluída a dança tomavão tão bem os dançadores huma regular e conveniente disposição, para dar espaço á representação do Elogio Dramático que abaixo se transcreve. [...].

Terminada a representação pelo Hymno, como se vê abaixo, dados os vivas, feitas as respectivas vénias, se retirava tão interessante companhia (CORDEIRO, 1826 B, p. 51)

O elogio referido acima contava com quatro personagens, o Gênio de Lisia, a Liberdade, o Fado, a Glória, sendo um típico exemplo de elogio alegórico. Aparentemente a peça não fez uso de música específica, mas parece tomar emprestado a música do *Hino da Carta* de D. Pedro. Apesar de manter o verso recorrente do original (Divinal Constituição), o texto é bastante modificado para se adaptar às personagens mitológicas e alegóricas do elogio:

Jove lá no Patrio Celos
 Determina aos Deos Plutão
 Que se curve e tambem cante
 Divinal Constituição.

Viva, viva, etc etc

Pregue o Zoilo, e o Fanatico

Suas doutrinas em vão,

Seguiremos só gostosos

Divinal Constituição

Viva, viva, etc. etc.

Viva PEDRO sempre amado,
 Filho do Sexto João,
 He por Elle que nos veio
 Divinal Constituição

Viva, viva, etc. Etc.

(CORDEIRO, 1826 b, p. 58).

Como não podia deixar de ser, os teatros da cidade também contribuíram nas celebrações, com peças dramático-musicais encomiásticas. No São Carlos houve a cantata *A Régia d'Astrea*²⁴; no Teatro da Rua dos Condes, o espetáculo iniciava-se com o elogio dramático *O Juramento*²⁵; e no Salitre, houve o elogio *O Juramento da Carta Constitucional*²⁶.

24 *A Régia d'Astréa: cantata para se representar no Real Theatro de S. Carlos em a noite do dia 31 de Julho de 1826, em que foi solemnemente jurada a Carta Constitucional da Monarquia Portugueza*. Lisboa: Typografia de Bulhões, 1826. (Biblioteca Nacional de Lisboa, cota T.S.C. 1174 P)

25 Segundo panfleto de publicidade do teatro em questão, guardado na Biblioteca no Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa num coleção intitulada *Theatro da Rua dos Condes 1805-1905* (cota 772).

26 Informação dada por Cordeiro: Houve “hum Elogio Dramatico em verso heroico intitulado “O Juramento da Carta Constitucional”, composto, e offerecido gratuitamente á Sociedade pelo Sr. José Antonio de Cerqueira. [...]

Toda a decoração do Elogio era rica, e bem caracterizadas as Personagens, que erão Lysia, Constituição, Genio Portugues, e os servis representados na figura da discórdia. [...] Findou a representação do mesmo Elogio com o Hymno Imperial, cantando-se a elle diversas quadras (CORDEIRO, 1826b, p. 117).

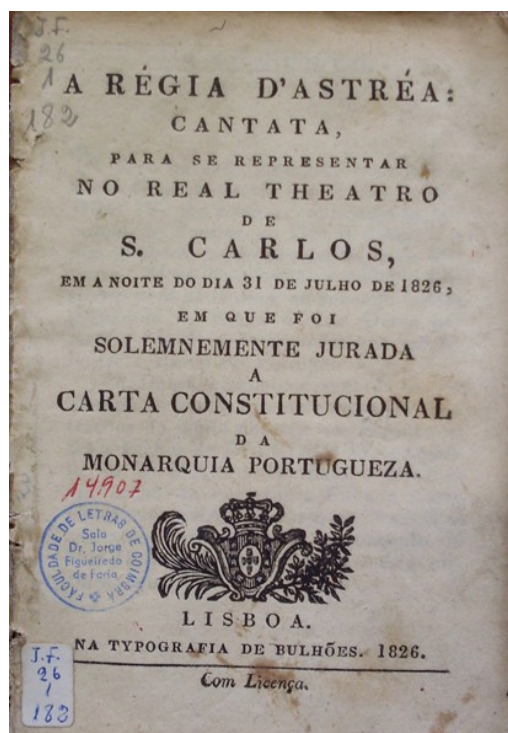


Fig 2. Página de rosto do libreto de *A Régia d'Astréa*, Lisboa, 1826

É importante ressaltar que todas as peças acima referidas eram finalizadas com o hino constitucional de D. Pedro. Tendo em conta tudo que foi dito até aqui, vemos que nas festas realizadas em 1826, o *Hino da Carta* foi música mais executada. A seguir, podemos elencar os primeiros versos de algumas algumas versões apresentadas:

Barco sob o Tejo	Teatro de São Carlos			T. da Rua dos Condes
	Hymno Constitucional	Quadras Catadas ao Hymno de S. M. O Sr. D. Pedro IV. Nas tres noites de galla neste Theatro.	Quadras Cantadas ao Hymno Imperial na noite de 7 de Agosto no Real Theatro de S. Carlos.	Parte das quadras cantadas na Muzica do Hymno Imperial
<p>Jove lá no Patrio Cel Determina aos Deos Plutão Que se curve e tambem cante Divinal Constituição.</p> <p>Viva, viva, etc etc</p> <p>Pregue o Zoilo, e o Fanatico Suas doutrinas em vão, Seguiremos só gostosos Divinal Constituição</p> <p>Viva, viva, etc. etc.</p> <p>Viva PEDRO sempre amado, Filho do Sexto João, He por Elle que nos veio Divinal Constituição</p> <p>Viva, viva, etc. etc. (CORDEIRO, 1826 b, p. 58).</p>	<p>Côro Salve Pedro! Invicto! Egregio! Rei homem! Deos da Nação, Pois lhe dás de Moto próprio Liberal Constituição.</p> <p>I Lysia, cuberta de lucto Gemia em consternação, Eis-lhe volve o lucto em gallas Liberal Constituição.</p> <p>Hum nebuloso futuro Tremar fazia a Nação, Vão-lhe dissipando as trevas Liberal Constituição.</p> <p>3 Estava quasi agonizante Não tinha voz, nem acção; Torna-lhe a acção, da-lhe a vila, Liberal Constituição.</p> <p>4 Tudo era dor, tudo pranto, Porém o pranto era em vão, Foi um Prodigio! Hum Milagre! Liberal Constituição. (CORDEIRO, 1826 b, p. 104).</p>	<p>Côro. Viva o Rei, e viva a Patria Viva a Santa Religião Vivão Lusos valerosos Liberal Constituição.</p> <p>1 Viva EIRei D. PEDRO IV. A REGENTE, e a Nação Vivão todos quantos amão Liberal Constituição.</p> <p>2 Juremos pois todos unidos N'hum só opinião Conservar até morrer Liberal Constituição.</p> <p>3 Alerta ó Portuguezes Ouvi a voz da razão Morrer ou conservar Liberal Constituição</p> <p>4 Vós Serenissima INFANTA Digna Irmã de tal Irmão Escudais com Vosso Exemplo Liberal Constituição. (CORDEIRO, 1826 b, p. 106).</p>	<p>Côro Viva o Rei, que de tão longe Vendo a Patria em afflicção, Faz, Decreta, Dá, Envia, Divinal Constituição".</p> <p>1. Musa celeste e divina Que proteges a razão, Da me estro para cantar Divinal Constituição.</p> <p>2 Ignorantes Egoistas, Sevis por educação, Desdenhar só vós podeis Divinal Constituição.</p> <p>3 E pois que males soffrendo Geme oppresso o coração, Quando he livre, exulta, canta Divinal Constituição.</p> <p>4 O cruel Mahometano Maltrata o Grego Christão, Porque Deos não dá aos Moiros Divinal Constituição. (CORDEIRO, 1826 b, p. 127).</p>	<p>1 PEDRO IV. aos Lusitanos Franqueou com Sabia Mão, Entre vivas d'alegria Divinal Constituição.</p> <p>2 Portugal vencedor sempre De fiel tem o Brazão Mais invencível o torna Divinal Constituição.</p> <p>3 Junto ás Quinas luminosas Já Lysia arvora o Pendão, Onde escreve em letras de ouro Divinal Constituição.</p> <p>4 Lá das Praias Fulminosos Do Téjo chega o clarão, Trazendo em nuvens douradas Divinal Constituição.</p> <p>CORO Viva, viva, viva o Rei Viva a Santa Religião Viva, Lusos valerosos, A feliz constituição. (CORDEIRO, 1826 b, p. 112).</p>

Como um todo, estas celebrações nos mostram que, apesar da importância dada à própria família real, os interesses da população conquistaram nova relevância. Isto é evidente na defesa de ideais iluministas como a igualdade de todos perante a lei. Neste momento, o que está em questão não é uma rixa dinástica, mas sim a disputa entre uma concepção política mais antiga e outra que aponta para um estado nacional nos modelos modernos. Sendo assim, pode-se ver que este é o primeiro grande festejo onde o interesse do povo divide o palco com os interesses da nobreza. Este envolvimento explica a extraordinária adesão nos festejos apontada por Cordeiro. Por outro lado, é justamente esta adesão popular à causa que explica as conhecidas precauções tomadas pelo governo para que os festejos não despoletassem tumultos.

Quase como um eco das celebrações de 1826, o primeiro aniversário da Carta Constitucional também foi celebrado nos teatros como podemos ver pelo seguinte anúncio do Teatro da Rua dos Condes:

Terça feira 31 do corrente mez de Julho, = Dia do Anniversario do JURAMENTO DA CARTA CONSTITUCIONAL DA MONARCHIA PORTUGUEZA, DECRETADA, E DADA PELO SEU LEGITIMO REI O SENHOR D. PEDRO IV.; AOS FIÉIS PORTUGUEEZES; = a Sociedade estabelecida no referido Theatro, tem a honra de offerecer aos seus Compatriotas, hum Espectaculo, que, preparado de propósito para festejar este = Grande Dia, parece que pela sua Magnificencia, e util Moral merecerá a Pública approvaçaõ = Huma Symphonia, composta por hum dos melhores Authores, servirá de preludio, para a representação de hum = NOVO DRAMA ALLEGORICO, = escripto em boníssimos versos, e que se denomina

A JUNTA DAS FURIAS FULMINADA²⁷.

Surpreendentemente, D. Miguel, grande líder absolutista, também é festejado por repertório constitucional. Seguindo as condições ditadas por D. Pedro ao abdicar do trono português, D. Miguel retornou do exílio em 1828, concordando em jurar a Carta Constitucional e se casar com D. Maria. É recebido com alegria pelo povo, como mostra *Il Giubilo Nazionale*²⁸ um elogio apresentado no Teatro do Porto quando da chegada de D. Miguel àquela cidade, com música de João Ribas. Em ressonância com os mesmos ânimos e expectativas, escreveu-se o hino À

27 Panfleto guardado na Bibliotca do Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, na coleção *Theatro da Rua dos Condes 1805-1905* (cota 772).

28 *Il Giubilo nazionale. Elogio in musica nel regio Teatro del Porto in occasione dell'entrata di S. A. S. il Regente D. Michele di Braganza e Bourgon, nei reggi stati di Portogallo, facendo il giuramento alla Costituzione data dal Re suo augusto fratello*. Porto: Stamperia nella Strada St. Antonio nº 80, 1828 (Biblioteca Nacional de Lisboa, cota L. 10792//38 P.).

Próxima vinda de S. A. o Sereníssimo Senhor Infante D. Miguel para reger estes reinos,²⁹ publicado a 4 de fevereiro de 1828. O texto deveria ser cantado em contrafação, fazendo uso da música do *Hino Constitucional* de D. Pedro IV. Ou seja, temos D. Miguel associado à Carta através do seu hino mais popular:

Coro
Viva o Rei, Viva o Regente,
A Patria, e Religião;
Vivão Lusos, que preferem
A morte à escravidão.

I
Pedro Quarto sobe ao Throno,
E para bem da Nação
Abdica, outorga e manda
“Liberal Constituição”.

Coro
Este dom que o Grande Pedro
Firmou com regia mão,
Vem Miguel fazer cumprir,
“Liberal Constituição”.

[...]

IX
Esqueção-se em fim partidos
Vença a Patria à ambição;
He a todos vantajosa
“Liberal Constituição”

No entanto, aceitar qualquer que fosse a constituição não estaria nos planos de D. Miguel. Ele logo se fez coroar rei absoluto de Portugal. Esta reação absolutista e a usurpação do trono de D. Maria deram origem às Guerras Liberais. Afinal, algum tempo depois, D. Pedro, após abdicar do trono brasileiro em favor de seu filho, rumou à Europa com a intenção de reaver os direitos sucessórios de sua primogênita. Ao fim do conflito, vence a causa liberal: D. Miguel I é destronado e D. Maria retoma seu direito à coroa.

No que diz respeito às Guerras Liberais, podemos chamar a atenção para algumas canções relevantes. Neste contexto, D. Pedro também fez uma importante contribuição. Trata-se do *Hino Novo Constitucional*, ou *Hino da Amélia*, por ter sido composto a bordo da corveta de mesmo nome.³⁰ Segundo Neves, no final do século

29 “Por um Vate Aveirense, no Periodico dos Pobres” (Biblioteca Nacional de Portugal, cota L. 10792//22 P.). Documento localizado por Valentim, 2008.

30 “*Hymno da Amélia*”; foi assim que o author, D. Pedro IV, o denominou por o ter composto a bordo da corveta Amélia na sua viagem para Portugal, para animar e entusiasmar os 7.500

XIX era chamado *Hino de D. Pedro IV* e “tocam-o as bandas marciaes em todas as soleminidades festivas ou funebres, que tenham relação com aquelle monarcha”. Vieira (1900, Vol. 2, p. 154) afirma que teria sido “executado pela primeira vez na ilha de S. Miguel, a 23 de junho de 1832, quando a expedição se reuniu no Campo de Relvão para embarcar [com destino ao continente]”. Ou seja, o hino foi composto quando D. Pedro preparava-se para tomar a cidade do Porto, momento importante das Guerras Liberais. A relação com a guerra conferiu ao hino popularidade quase imediata em Portugal, além de associá-lo estreitamente com D. Maria II. A indissolúvel associação desta rainha às Guerras Liberais acabou fazendo dela uma personagem bastante presente no repertório constitucional.

13
Da ra - i - nha e da car - ta o pen - dão__ Já nos ma - res se vê__ tre - mu - lar,__ No - br'es -

18
for - ço que a hon - ra di - ri - ge Vai__ de Lí - sia a dis gra - ça a - ca - bar,__ no - br'es

Fig. 8, Trecho do *Hino Novo Constitucional [da Amélia]* de D. Pedro, cópia de Filipe de Sousa³¹

O texto teria sido impresso e distribuído entre os revoltosos logo após ser escrito. Valentim (2008, p. 66) transcreve a edição mais antiga do poema que foi lhe possível consultar, publicada por Gandra, em 1833³²:

1. Da Rainha e da Carta o pendão
Já nos mares se vê tremular.
Nobre esforço que a Honra dirige
Vai de Lysia a desgraça acabar.

Refrão

Foge, foge, ó tyrano, e não tentes
Férreo sceptro mais tempo suster.
Deixa a Pátria que escrava tornaste
Livre agora, teu nome esquecer.

2. Contra o Tejo se a fida cohorte [sic.]
Vóga affoita com animo hostil,
Não, não he porque as aguas lhe turve
Rubra mancha da guerra civil.

expedicionarios que o acompanhavam” (Neves, Op. Cit., Vol. 1, p. 252).

31 Trecho da provável cópia manuscrita da versão para voz e piano editada por Ziegler, disponível no espólio de Filipe de Sousa da Fundação Jorge Álvares, Alcainça: *Novo Hymno Constitucional dedicado à Nação Portuguesa*, cópia manuscrita guardada no Espólio Filipe de Sousa da Fundação Jorge Álvares, Alcainça. O manuscrito foi localizado por Rui Magno Pinto.

32 *Hymno composto a bordo da Corveta Amélia*. Porto: Imprensa Gandra & Filhos, 1833. Infelizmente não foi possível localizar esta fonte, cujo paredeiro não é informado por Valentim.

3. Nosso brio he, d'um throno usurpado
Esmagada a perjura oppressão,
Restaurar de Maria os direitos,
Libertar a trahida nação.

4. Quem da gloria aos altares saudosos
Nos conduz denodado e prudente,
Chefe Augusto que a Purpura ornára,
He o Pai da Rainha innocente.

5. D'entre a noite do cárcere horrendo,
Ressurgidos ao dia fatal,
Inda vertem heroes portuguezes
No patíbulo o sangue leal.

6. Nas entranhas de escura masmorra,
Onde reina da morte o terror,
Outros mil inda esperão, constantes,
Igual sorte, c'o mesmo valor.

7. Mas eis Régio Santelmo apparece!
Lá descora o cobarde furor,
Cae a c'roa da frente á perfidia,
Treme o ferro nas mãos do lictor.

8. Forte esquadra que os Lusos transporta,
Já com sopro galerno marêa,
Porque arvore o troféo bicolor
Sobre os muros da afflicta Ulissea.

9. Mésta Lysia, em gemidos, implora
Que as algemas lhe vamos quebrar;
Já nas praias, as mães lacrimosas
Pelos filhos se escutão bradar.

10. Nossos votos são Carta e Rainha
Nosso Guia, quem ambas nos dêo;
Defendemos a Causa do mundo;
He por nós a justiça do Ceo.

Neves (1893, Vol. 1, p. 252), atribui a D. Pedro a autoria das estrofes originais do poema. Vitorino Nemésio³³, por sua vez, informa que Luís da Silva Mouzinho de Albuquerque seria o autor dos versos. Não foi possível, contudo, localizarmos uma fonte primária que confirmasse a autoria do poema. Resta frisar que Sasseti incluiu esta composição na coleção *Hymnos Nacionaes Portuguezes*. Ou seja, temos aqui mais um exemplo de hino constitucional ao qual foi atribuída dignidade de hino nacional em Portugal.

Com a queda dos absolutistas em 1834 e o fim da guerra civil a música

33 Nemésio, Vitorino. "A Mocidade de Herculano". *Vitorino Nemésio: estudo e antologia*. Maria Margarida Maia Gouveia (org.). Lisboa: Ministério da Educação e Cultura, 1986. p. 338. [Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes.html>]

constitucional volta aos palcos dos teatros lisboetas, trazendo consigo seu grande herói, D. Pedro. Por exemplo, o primeiro imperador do Brasil foi referido diretamente em *O templo da immortalidade*³⁴, com música de Francisco Schira. A peça celebra o dia no qual foram abertas as cortes, em agosto daquele mesmo ano. No entanto, não restava muito mais tempo de celebrações para D. Pedro, que viria a falecer no mês seguinte.

Nas décadas que se seguem à morte do “Rei Soldado”, também é possível encontrar vasto repertório constitucional seja no Brasil, seja em Portugal. No entanto, a realidade política e social apresentam características bastante diferentes, pelo que decidimos reservar esta produção musical para um futuro texto.

3. A PROPAGANDA POLÍTICA ATRAVÉS DA MÚSICA

É preciso reconhecer que o movimento constitucionalista luso-brasileiro, e também o espanhol, podem ser relacionados com a Revolução/Independência Americana (1776) e a Revolução Francesa (1789-1799). Ambas são modelos de contestação poderosa e consequente do Antigo Regime. As ideias radicais que as motivaram e sustentaram acabaram sendo disseminadas em grande medida através da imprensa, ou do texto impresso, mas também se fez uso dos mais diversos meios artísticos. A música foi empregada de forma inconteste. Por exemplo, a *Marseillaise*, atual hino nacional francês, foi composta em 1792 como uma canção revolucionária de guerra e acabou sendo apropriada pelos movimentos republicanos. Por sua vez, *Ça ira*, outra canção revolucionária francesa do mesmo período, teve grande repercussão e continua viva no cancionário francês³⁵. Interessante notar que o título teria sido uma alusão às palavras de Benjamin Franklin, político americano atuante na Revolução Americana. Este fato por si mesmo demonstra como as ideias liberais circulavam entre os países e como a música podia ajudar na sua disseminação³⁶.

A produção musical da França revolucionária vai bem além destes dois exemplos musicais, como mostra o Constant Pierre (1904) em *Les Hymnes et chansons de la Révolution*. No plano ideológico, a preferência pelos hinos pode ser

34 Gaioso, Francisco Xavier. *O templo da immortalidade acção dramatica allegorica para se representar no Real Theatro de S. Carlos no fautozo dia 15 de Agosto de 1834 e dedicado a Sua Magestade Imperial o Duque de Bragança*. Lisboa: Impressão a Santa Catharina nº 12, 1834 (Biblioteca Nacional de Portugal, cota T.S.C. 1305 P).

35 Uma versão eloquente pode ser ouvida na voz de Edit Piaf, no filme *Si Versailles m'était conté*, dirigido por Sacha Guitry no início da década de 1950. Ver trecho em: <http://www.youtube.com/watch?v=rauZMrXqRu0> [último acesso 07/08/2013]

36 Mais informações sobre estas e outras canções ver Squeff (1989) ou Pierre (1904).

explicada pelo seu próprio caráter comunitário, ou seja, por tratar-se de uma canção ao gosto “popular” que congrega indivíduos por meio do canto coletivo. Podemos dizer então que, em sua essência, os hinos metaforizam os ideais constitucionalistas de uma sociedade irmanada através de direitos coletivos. No entanto, num plano mais pragmático, toda produção musical constitucional pode ser considerada como instrumento de propaganda³⁷. Neste caso, dado a seu grande poder de persuasão e a seu grande apelo popular, os hinos seriam um meio de propaganda ideal.

A utilização vigorosa da música na Revolução Francesa, em especial através de canções políticas (PIERRE, 1904), parece ter servido de exemplo aos revolucionários luso-brasileiros. Afinal, como vimos, os hinos são os gêneros mais representativos do repertório constitucional luso-brasileiro. De certa forma, podemos dizer que os *Hino Constitucional* de D. Pedro e aqueles da *Independência* de D. Pedro e Marcos Portugal acabaram por ter as mesmas funções de uma *Marseillaise*, dado seu sucesso, longevidade e poder de mobilização ou ao simples fato de ter sido hinos nacionais luso-brasileiros de forte caráter constitucionalista.

Mas por que a música? De que forma ela agrega valor ao poder de persuasão da propaganda? Em que medida um poema revolucionário cantado é mais efetivo que um declamado? A explicação certamente passa por fatores emocionais:

Mas a persuasão não actua apenas sobre a mente do homem, mas também sobre o seu coração, as suas emoções. Assim, a persuasão e a propaganda têm também uma dimensão psicológica, inclusive poética e psicanalítica. [...] Na realidade, as mensagens propagandísticas de tipo racional tiveram e têm muito pouco êxito. Uma aproximação aos sentimentos das audiências, completada ou não por uma mensagem racionalmente elaborada, foi e é único caminho da propaganda (QUINTERO, 1990, p. 18).

Portanto, a música entra justamente como elemento intensificador do efeito emocional de determinado texto, contribuindo com os elementos poéticos e retóricos. Para sermos mais específicos, podemos citar o livro *El Himno como símbolo político* (ALEGRE MARTÍNEZ, 2008), que situa os hinos dentro dos estudos constitucionais. Martínez ressalta que as constituições possuem aspectos racionais – separação de poderes, direitos individuais, entre outros – e aspectos emotivos – hinos, bandeira, feriados, língua, etc.

37 Aqui consideramos a propaganda como um “processo comunicativo que dissemina, dá a conhecer, promociona ideias” (Quintero, 1990, p. 16).

Consideramos de interés, por tanto, aproximarnos al himno, como símbolo político susceptible de generar emociones y suscitar sentimientos, afectando por tanto a esa vertiente emocional cargada de implicaciones para el ciudadano, que acaba afectando al mismo diseño de la realidad política estatal (ALEGRE MARTÍNEZ, 2008, p. 11).

Ou seja, o hino ressalta os aspectos emotivos da constituição, tornando-a mais próximo do grande público. Podemos extrapolar esta afirmação para toda a música constitucional: os elogios, dramas alegóricos, missas, te-déuns, entre outros.

Podemos determinar outra razão bastante prática para o uso da música. No caso dos hinos, a própria estrutura da canção, geralmente estrófica e com refrão, ajuda na memorização dos textos. Isto favorece o processo de disseminação das respectivas ideias, uma vez que a memorização é fundamental para que isto ocorra de forma consistente. Pierre (1904) nos lembra da maior dificuldade em se popularizar um dado poema sem o auxílio da música³⁸. Segundo ele, tendo isto em conta, alguns poetas fazem uso do canto para que seu texto “*passee de bouche en bouche*”. Contudo a ênfase excessiva neste aspecto, como faz Pierre, pode relegar à música um papel apenas acessório dentro da canção, fazendo dela um mero “meio mnemônico”. Mesmo que isto possa ser confirmado em alguns casos, está longe de ser uma verdade geral. Não é preciso citar aqui uma bibliografia extensa em Estudos da Canção para que se refute esta ideia³⁹. No caso dos hinos, basta lembrar a já apontada importância da música em processos emocionais e persuasivos. É justamente por sua eficácia como gatilho emocional que muitas vezes, a música de um determinado hino bem sucedido, recebe diversos textos, muitas vezes antagônicos. As diversas contrafações do *Hino da Carta*, citadas anteriormente, exemplificam isto perfeitamente. Podemos concluir que, nestes casos específicos, é a música, com toda sua carga afetiva e simbólica, o elemento mais perene e fundamental. Os diferentes textos seriam, portanto, um elemento

38 «Privée du secours de la musique, elle n'est qu'une pièce de vers d'un genre particulier dont la vulgarisation serait à peu près impossible, le peuple n'ayant point coutume de se livrer à la récitation. La création du poète ou du chansonnier bénéficie par conséquent du goût très prononcé que, depuis des siècles, la multitude éprouve pour le chant. Cependant, tout en formant un élément indispensable, la musique n'intervient qu'accessoirement. En l'employant, le chansonnier songe moins à enrichir son oeuvre ou à en renforcer l'expression, qu'à la possibilité de la faire aisément circuler; elle n'est pour lui qu'un moyen mnémotechnique et un véhicule. L'absence de discernement dans le choix des airs de la majeure partie des chansons, les anomalies qui résultent de l'adaptation d'un chant contrastant souvent avec le sens des paroles, en témoignent surabondamment. L'essentiel pour l'auteur, c'est que «conduit par le chant» son poème «passee de bouche en bouche», selon l'expression de Boileau » (Pierre, 1904, p. 46).

39 Alguns textos sobre a canção e a relação texto música, podem ser vistos em Matos; Travassos; Medeiros, 2008.

conjuntural.

Podemos ser mais incisivos na demonstração da importância do elemento musical se considerarmos a existência de alguns hinos sem poema associado. Exemplo disto é o hino nacional espanhol, a *Marcha Real*, que é instrumental desde a origem e ao qual nunca foi possível aplicar uma letra, apesar das tentativas falhadas. António Maria García Cuadrado (2009, p. 105) afirma que “*la sociedad española se encuentra dividida casi desde la época en que apareció la Marcha Real, es lógico que nadie haya podido encontrar una letra considerada por todos como aceptable*”. Ou seja, nos casos em que uma nação política reúne em si mesma várias nações culturais, um hino sem texto pode ser a melhor forma de representar simbolicamente este estado multicultural-nacional. O mesmo acontece com a União Europeia que oficializou a música do quarto movimento da 9ª Sinfonia de Beethoven como seu hino, sem contudo se apropriar do respectivo texto de Schiller. Ou seja, os hinos “sem letra” parecem afirmar a supremacia da música sobre o texto, neste gênero musical específico.

Para além das já referidas razões para seu emprego, a música tem participação importante nos mais variados espetáculos públicos. Estes eventos têm importante função política, pois, mesmo que “entendidos como entretenimento, são meios através dos quais se pode realizar propaganda” (Quintero, 1990, p. 21). Como foi possível ver nos exemplos já aqui apresentados, a música tem grande poder de aglutinação de populares. Assim, ela contribui fundamentalmente para o sucesso destes festejos.

Por sua vez, para avaliarmos bem o quão necessária era a propaganda política musical, cabe lembrar algumas características da revolução 1820. Segundo Saraiva (2007, pp. 277-279), o Vintismo foi um movimento burguês ilustrado, nascido no plano das ideias cultas, mas um tanto descolado da realidade socioeconômica que nem sempre correspondia a estas ideias, ou as podiam apoiar. Além da própria fragilidade econômica da burguesia portuguesa, que limitava seu apoio às causas de interesse, a classe mais baixa não estava preparada culturalmente para entender a revolução. “O povo rural era, na sua quase totalidade, analfabeto e estava impregnado de uma cultura de tipo tradicional e religioso”. Assim, era preciso informar e educar este povo o mais rápido possível. Os hinos serviam perfeitamente a este propósito, e por isto mesmo foram tantas vezes usados. Sendo peças breves de fácil disseminação geográfica, eles ganham redobrada importância num império

de dimensões continentais. Aliados aos hinos nesta tarefa, estão todos os elogios e demais produções dramáticas encomiásticas presentes nos teatros públicos. Não podemos esquecer, aliás, que os teatros eram tidos como forma privilegiada de educar ou ilustrar a população. O próprio Teatro de São Carlos de Lisboa tem nas suas origens profundas relações com a alta burguesia lisboeta (CARVALHO, 1993) e foi palco para muita música constitucional, como é o caso do já citado *O Genio Lusitano triunfante*, de 1820. Além disso, como vimos no caso dos festejos de 1826, mesmo as igrejas fizeram seu contributo em celebrações que contaram com muita música. Apesar do repertório sacro não fazer alusão direta aos fatos festejados, ele cumpre bem o papel encomiástico. Um *Te Deum*, por exemplo, é um hino, que, à sua maneira cristã, homenageia o acontecimento, ou o herói, mesmo que secundando-o à própria providência divina. Neste caso o hino tem reunido em si suas duas funções originais, como assim definia o mundo grego, de “canção de louvor a deuses e heróis” (Martínez, 2008, pp. 12-13). Em suma, estando presente em tantos “palcos”, a música mostrou-se como poderoso meio educativo e informativo.

Podemos nos perguntar agora sobre a real eficácia desta mesma propaganda musical. Como nos lembra Alejandro Quintero (1990, p. 16), é muito difícil “medir os efeitos reais da propaganda em cada momento histórico”. Afinal, inquéritos de opinião pública só surgiriam no século XX. Antes disto, o sucesso de uma propaganda – ou seja, sua circulação, penetração e efeito – só pode ser medido por meios indiretos. Assim, o repertório e os fatos aqui apresentados contribuem para uma avaliação da eficácia da propaganda musical constitucionalista no território luso-brasileiro. Além da recorrência do tema em várias datas e locais, na mão de vários poetas e compositores, a própria longevidade e ampla disseminação social de algumas composições, como os hinos de D. Pedro e Marcos Portugal, são evidências do sucesso alcançado. Podemos até considerar o imperador como um grande propagandista, pois além de emprestar à causa constitucional seu prestígio e autoridade pessoais⁴⁰, soube usar a seu proveito o substrato preexistente de ideias nacionalistas e liberais, o que garantiu o necessário “ponto de contato” entre ele e seus aliados.

40 “O propagandista tem que começar por ser “um mais” do grupo a que se dirige, ou “um igual” se se dirige apenas a uma pessoa, ainda que muitas vezes esteja situado num escalão superior, pois o prestígio e a autoridade da fonte na propaganda é um facto de intensificação desta” (Quintero, 1990, p. 17).

Na verdade, prova maior da eficiência da propaganda musical constitucionalista está nos hinos nacionais escritos após 1820. O fenômeno recorrente de ter hinos constitucionais elevados à categoria de “nacionais” demonstra seu importante papel no estabelecimento da constituição como um elemento constitutivo da identidade nacional. Da mesma forma, este repertório foi importante no estabelecimento de alguns heróis nacionais como D. Pedro. Estas personagens, ao ganharem dimensão quase mítica, são peças importantes no processo de criação ou imaginação da nação, como entendido por Benedic Anderson (2005)⁴¹. Não é por acaso que, como nos lembra Alegre Martínez (2008), muitos países tenham adotado hinos nacionais no decorrer do século XIX. Afinal, foi neste mesmo século que se viu um incremento generalizado do nacionalismo ou dos nacionalismos⁴². Ou seja, o repertório constitucional, em especial os hinos nacionais, foram peças chave na construção da identidade nacional.

A fazer nossas considerações finais é preciso lembrar que o todo o repertório relacionado com a constituição é muito numeroso e não poderia ser completamente descrito dentro dos limites desta comunicação. Assim, foi necessário escolher alguns estudos de casos mais representativos. No entanto, fica demonstrada a importância social e política do repertório em questão para o sucesso dos movimentos constitucionalistas, contribuindo inclusive na construção da identidade nacional. Da mesma forma, demonstrou-se que este repertório foi peça fundamental da propaganda política que contribuiu para a implementação e consolidação de formas de governo de caráter constitucional, característica aliás que perdurou até nossos dias.

Fica claro também que, sendo uma obra artística, a música constitucional vai além do plano racional e ressalta, em suas celebrações, lamentos e esperanças, vários elementos do universo afetivo de seus agentes. Ou seja, como nos lembra Martínez (2008), se o texto constitucional apresenta de forma sistemática e mais

41 Segundo Anderson (2005, p. 25) nação não é uma realidade física imemorial, mas sim “uma comunidade política imaginada – e que é imaginada ao mesmo tempo como intrinsecamente limitada e soberana”. Ou seja, qualquer “nação” é uma criação humana e, como tal, sujeita às transformações das sociedade que a instaura ou “imagina”.

42 Esta preocupação com os hinos nacionais continua atual, como mostra a loi Fillon que em 2005 tornou obrigatório o ensino da Marseillaise nas escolas francesas.

racional determinado ideal político, o respectivo repertório lítero-musical ressalta as emoções que animavam este mesmo raciocínio. Vimos que é justamente esta característica que o torna ferramenta poderosa para mover a população e ganhar sua adesão.

Num plano mais geral, o presente texto exemplifica a relevância da música como instrumento político dentro no universo luso-brasileiro. Demonstra também como ela foi usada de forma consciente por grupos políticos específicos. Sua análise pode, portanto, trazer novos dados acerca do processo de transformações ideológicas sofrido pela sociedade como um todo.

REFERÊNCIAS

ALEGRE MARTÍNEZ, Miguel Ángel (Coord.). *El Himno como símbolo político*. León: Universidad de León, 2008.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. 2 vol. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida; Moraes, Rubens Borba de. *Bibliografia da Impressão Régia do Rio de Janeiro*. São Paulo: Edusp, Libreria Kosmos Editora, 1993.

CARVALHO, Mario Vieira de. *Pensar é morrer ou o teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1993.

[CORDEIRO, José Lucas]. *Descrição dos festejos que se fizeram na cidade de Lisboa nos dias 31 de Julho, 1º e 2º de Agosto por occasião do juramento da Carta Constitucional, que S.M.F O senhor D. Pedro IV, Rei de Portugal, e como Imperador do Brasil, D. Pedro I. decretou, deu, e mandou jurar nestes Reinos*. Por hum curioso amante da sua Patria. Lisboa: R. J. de Carvalho, 1826 A. (IEB, miscelânea n48,2 ou P-Ln, H.G. 10475 V.)

_____. *Relação dos festejos que tiveram lugar em Lisboa nos memoráveis dias 31 de Julho, 1, 2, etc. de Agosto de 1826, por ocasião do juramento prestado á carta constitucional decretada, e dada á Nação Portuguesa pelo seu legitimo Rei o senhor D. Pedro IV. Imperador do Brazil*. Por um cidadão constitucional. Lisboa: J. V. M de Campos, 1826 B. (Biblioteca Municipal Central de Lisboa, LX1394.4 “1826”COR ; P-Ln, H.G. 19346 P.)

GARCÍA CUADRADO, Antonio Maria. “El Himno Nacional de España”. In: *El Himno como símbolo político*. Miguel Ángel Alegre Martínez (Coord.). León: Universidad de León, 2008.

NEVES, Cesar A. das. *Cancioneiro de musicas populares*: collecção recolhida e escrupulosamente trasladada para canto e piano por Cesar A. das Neves. 3 vol. Porto: Occidental, 1893-1899. [disponível em <http://purl.pt/742>]

PIERRE, Constant. *Les Hymnes et chansons de la Révolution*: aperçu général et catalogue avec notices historiques, analytiques et bibliographiques par Constant Pierre sous-chef du secrétariat du Conservatoire National de Musique. Paris: Imprimerie Nationale, 1904.

QUINTERO, Alejandro Pizarroso. *História da propaganda política*. 2º ed. Lisboa: Planeta, 2011.

SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. 24ª ed. Lisboa: Europa-América, 2007.

MATOS, Cláudia Neiva de; Travassos, Elizabeth; Medeiros Fernanda Teixeira de (Org.). *Palavra cantada*: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras; Faperj, 2008.

SQUEFF, Enio. *A Música na Revolução Francesa*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

THOMÁS, Pedro Fernandes. *Velhas canções e romances populares portugueses*. Coimbra: F. França Amado, 1913.

VALENTIM, Maria José Quaresma de Carvalho Alves Borges. *A Produção musical de índole política no período liberal (1820-1851)*. Diss. Mestrado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2008.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario biographico de musicos portuguezes*: história e bilbiographia da musica em Portugal. 2.vol. Lisboa: Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.

Alberto José Vieira Pacheco: É doutor em música pela Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Brasil, na área de performance vocal (a esta pós-graduação concedida equivalência ao grau de doutor em Ciências Musicais, especialidade de Ciências Musicais Históricas, pela Universidade Nova de Lisboa). Pela UNICAMP é Bacharel em Física em 1996, graduado em Música (modalidade voz) em 2002, mestre em Música (performance, canto) em 2004. Tem experiência na área de Música, com ênfase em canto e musicologia histórica, atuando principalmente nos seguintes temas: canto, ópera, música de câmara, canção, música antiga, improvisação e ornamentação, pronúncia do português cantado e regência coral.

Novas perspectivas para a análise derivativa

Carlos de Lemos Almada
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ
calmada@globo.com

Resumo: O presente artigo apresenta uma visão abrangente dos fundamentos e de vários desdobramentos de um projeto de pesquisa em andamento cujos principais objetivos estão associados aos princípios da variação progressiva e da *Grundgestalt*, considerando suas aplicações sistemáticas na análise e na composição musicais. Após uma descrição sucinta das abordagens até o momento realizadas, é apresentada uma nova perspectiva, voltada para os procedimentos analíticos e resultante da adaptação e do aperfeiçoamento de vários elementos e conceitos previamente desenvolvidos no ramo composicional do projeto.

Palavras-chave: variação progressiva e *Grundgestalt*; análise derivativa; composição musical.

News perspectives for the derivative analysis

Abstract: This paper presents a broad view of the theoretical grounds and several branches of a research project in progress, which central purposes are associated to the principles of developing variation and *Grundgestalt*, taking in account their systematic applications to musical analysis and composition. After a brief description of some approaches already accomplished, this study presents a new analytical perspective which results from adaptations and improvements of several elements and concepts previously elaborated and developed in the compositional branch of the project.

Keywords: developing variation and *Grundgestalt*; derivative analysis; musical composition.

INTRODUÇÃO

O presente estudo está inserido em um amplo projeto de pesquisa, cujo principal objetivo consiste na realização de abordagens sistemáticas fundamentadas teoricamente nos princípios da variação progressiva (originalmente, *developing variation*) e da *Grundgestalt*, sob as perspectivas analítica e composicional. A pesquisa produziu um bom número de estudos (já publicados em forma de artigos em periódicos e anais de eventos científicos) relacionados a diversos desdobramentos de ambas as ramificações. Este artigo estrutura-se em três seções: (1^a) uma apresentação sucinta da base conceitual do projeto; (2^a) a descrição de suas duas ramificações e seus respectivos desdobramentos; (3^a) a atualização da abordagem analítica, fruto de sua interação com os novos elementos conceituais introduzidos pela vertente composicional da pesquisa, o que corresponde

justamente ao objeto de estudo aqui focalizado.

1. VARIAÇÃO PROGRESSIVA E *GRUNDGESTALT*

Consistindo talvez na mais significativa das muitas contribuições de Arnold Schoenberg para os campos da Teoria e da Análise musicais, o binômio *Grundgestalt*-variação progressiva tem merecido cada vez mais atenção dos pesquisadores, sob inúmeras perspectivas de estudo. Fruto principal da forte ligação desse compositor com a tradição austrogermânica (considerando, especificamente, a obra daqueles por ele declarados como seus grandes mestres: Bach, Mozart, Beethoven, Brahms e Wagner),¹ ambos os princípios são associados à corrente filosófico-científica do Organicismo, de decisiva influência sobre o romantismo musical (MEYER, 1989, p.189-96), período do qual Schoenberg é um dos mais destacados epígonos.

Embora o pensamento organicista romântico possa ser atribuído mais próxima e consistentemente aos estudos científicos de Wolfgang von Goethe – mais especificamente, em *Versuch die Metamorphose die Pflanze zu erklären* [*Tentativa de esclarecer a metamorfose das plantas*] – e ao revolucionário *The origins of the species* [*A origem das espécies*], de Charles Darwin, publicados, respectivamente, em 1790 e 1858, é sabido que suas bases estão fundamentadas em uma longa tradição filosófica que remonta a Platão e Aristóteles (FREITAS, 2012, p.65-6). A ideia de uma obra de arte que se desenvolva como uma obra da natureza, ou seja, organicamente a partir de um elemento básico ou semente, mantendo estreitas relações de coerência com as partes, ainda que tenha estado sempre presente ao longo da história (Ibid., p.66-68), tomou fortíssimo impulso durante o século XIX, servindo de importante suporte para a formulação de duas teorias analíticas que se tornariam centrais e extremamente influentes na música do século XX: a da *Ursatz* (estrutura fundamental), de Heinrich Schenker e a da *Grundgestalt* (configuração primordial, numa possível tradução), de Schoenberg.²

Tomando como base pesquisas sobre textos escritos pelo compositor, Jessica Embry (2007, p.25) afirma que, embora formalmente apresentado apenas em 1919, o princípio da *Grundgestalt* já estaria estabelecido em sua mente em

1 SCHOENBERG (1984, p.173-4).

2 Para comentários sobre os traços do Organicismo na obra teórica de Schenker e Schoenberg, ver, MARTINEZ (2009) e WÖRNER (2009) e FREITAS (2012, p.68-73). Para um interessante artigo sobre diferenças e pontos em comum entre concepções (não apenas organicistas) de ambos os teóricos, ver DAHLHAUS (1974).

épocas mais remotas. Isto é facilmente corroborado a partir de análises de diversas obras schoenberguianas (bem como as de seus mais próximos seguidores, especialmente Alban Berg)³ compostas em períodos que antecedem essa data e que revelam construções extraordinariamente calcadas nesse princípio teórico. É o caso, por exemplo, da *Primeira Sinfonia de Câmara* op.9 (originalmente, *Kammersymphonie*), composta em 1906, obra que terá grande destaque no presente estudo. A bem da verdade, é preciso ser dito que o desenvolvimento orgânico é uma das mais marcantes características da música de Schoenberg, estando mesmo presente (e talvez com ainda maior intensidade) em suas fases atonal e dodecafônica.⁴

Para Schoenberg uma *Grundgestalt* corresponderia a uma configuração musical de personalidade marcante (e geralmente de curta duração) que, pelo menos no caso idealizado, conteria implicitamente todos os possíveis desdobramentos de seu desenvolvimento (como uma semente de planta ou, em termos mais atuais, uma molécula de DNA). Em outros termos, dela poder-se-ia extrair todo o material componente de uma obra musical, do mais próximo e claramente aparentado (para os temas e motivos principais, por exemplo) ao mais remoto e aparentemente não relacionado à fonte (para elementos contrastantes e subsidiários). Na concepção schoenberguiana, a *Grundgestalt* e seu próprio “futuro” (ou seja, a obra completa, ao menos em esboço) surgiriam para o compositor em uma antevisão instantânea, através daquilo que denominava a Ideia [*die Idee*]. A partir disso, conclui-se que um lampejo de tal completude seria acessível apenas ao gênio (outra figura característica do *Zeitgeist* romântico), categoria à qual imodestamente Schoenberg se classificava, dando prosseguimento à linhagem de seus grandes mestres.

A extração dos materiais construtivos da *Grundgestalt* é realizada por intermédio dos inúmeros processos de variação progressiva. Tais processos correspondem a uma atividade extremamente dinâmica, consistindo essencialmente em variação sobre variação, o que produz formas derivadas que se tornam, por sua vez, recursivamente, bases para a produção de novas variantes, resultando – nos casos mais concentrados – em linhagens de grandes extensões e abrangências.

3 Como será apresentado adiante neste artigo.

4 Para um estudo detalhado sobre a aplicação na música serial schoenberguiana de variação progressiva (e, conseqüentemente, de processos construtivos calcados na ideia de *Grundgestalt*), ver HAIMO (1997).

Compondo uma unidade, os conceitos de variação progressiva e *Grundgestalt* vêm inspirando inúmeros estudiosos, notadamente a partir das últimas décadas do século XX. Diversas de suas abordagens dedicam-se à investigação analítica.⁵ Entretanto, dada a natureza quase intangível da matéria – a variação –, por certo, todas enfrentaram, em maior ou menor medida, as mesmas dificuldades. Considerando-se uma obra construída a partir do desenvolvimento de uma *Grundgestalt*, como fazer para identificar e, acima de tudo, estabelecer uma precisa classificação hierarquizada para as inúmeras variantes produzidas por procedimentos de variação progressiva? Como organizar tais processos? Seria possível criar tipologias a partir de técnicas recorrentes? A busca pelas respostas a tais questões motivaram a criação do projeto de pesquisa que é descrito na seção seguinte.

2. O PROJETO DE PESQUISA

2.1 O MODELO ANALÍTICO

Iniciado em meados de 2011, o projeto foi formulado justamente como uma tentativa de criação de uma tipologia para as técnicas existentes de variação progressiva, a serem, por assim dizer, coletadas a partir de análises de obras nas quais reconhecidamente tivessem sido aplicadas. Como primeira fonte de dados para esses estudos, a escolha recaiu quase que naturalmente sobre a *Primeira Sinfonia de Câmara* op.9, de Schoenberg, tendo em vista duas importantes circunstâncias que plenamente a justificam: a estreita familiaridade que tenho com esta obra, considerando que ela foi objeto de análise minuciosa em meus cursos de mestrado (no qual foi examinada sua estrutura formal) e doutorado (com a análise da estrutura harmônica)⁶ e, especialmente, o fato de que, como foi constatado em tais análises, a *Sinfonia* apresenta uma intensiva aplicação de variação progressiva, em proporções provavelmente inéditas.

Tendo sido selecionada a peça, foi definida como a abordagem inicial um processo metodológico que passou a ser chamado de *análise temático-derivativa*, ou seja, a detecção de elementos oriundos da *Grundgestalt* na construção dos temas da obra analisada, levando-se ainda em conta o exame das relações de

5 Ver, por exemplo, CARPENTER (1983), FRITSCH (1984), BOSS (1992), HAIMO (1997), DUDEQUE (2003; 2005; 2007);, BURTS (2004), AUERBACH (2005), EMBRY (2007) e GREEN (2008).

6 Respectivamente, ALMADA (2007) e ALMADA (2010b).

derivação empregadas pelo compositor, de modo a evidenciar eventuais processos de variação progressiva em sua elaboração, bem como sua hierarquização.

Subjacentemente, esse estudo (ALMADA, 2011b) apresentou a primeira tentativa de estabelecimento do modelo analítico, com a elaboração de novos conceitos, simbologias, bem como recursos gráficos para a análise, que seriam consideravelmente refinados em trabalhos subsequentes. Como uma das mais importantes dessas contribuições, ainda que de início de um modo apenas implícito, surgiu o que atualmente é considerada como a premissa básica para o projeto. Ela estabelece que o processo derivativo, ao menos em sua primeira fase, aconteceria em um *plano abstrato*. Numa espécie de universo paralelo ao plano concreto – que obedece à linha do tempo e corresponde ao território da realização musical (sonora e notada, na partitura) –, as atividades no plano abstrato são atemporais e hipoteticamente acessíveis apenas pela mente do compositor. Nele são tomadas como referências para derivação não as formas musicais “concretas”, mas abstrações, conseguidas isolando-se os elementos da *Grundgestalt* em relação aos domínios das alturas e das durações. Tais abstrações são denominadas, respectivamente, contorno intervalar (cti)⁷ e contorno rítmico (ctr). A Fig.1 esquematiza o processo de abstração no qual está baseada a premissa, ilustrando-o com um exemplo simples, em notação musical.

7 Embora o contorno intervalar seja o principal elemento do domínio das alturas, outras possibilidades também existem: *contorno melódico* e *conjunto*, que identificam, respectivamente, grupos de classes de alturas ordenados e não ordenados. Por questão de simplicidade, ambos ficarão de fora desta seção do artigo. O subdomínio “conjunto” será abordado na terceira seção.

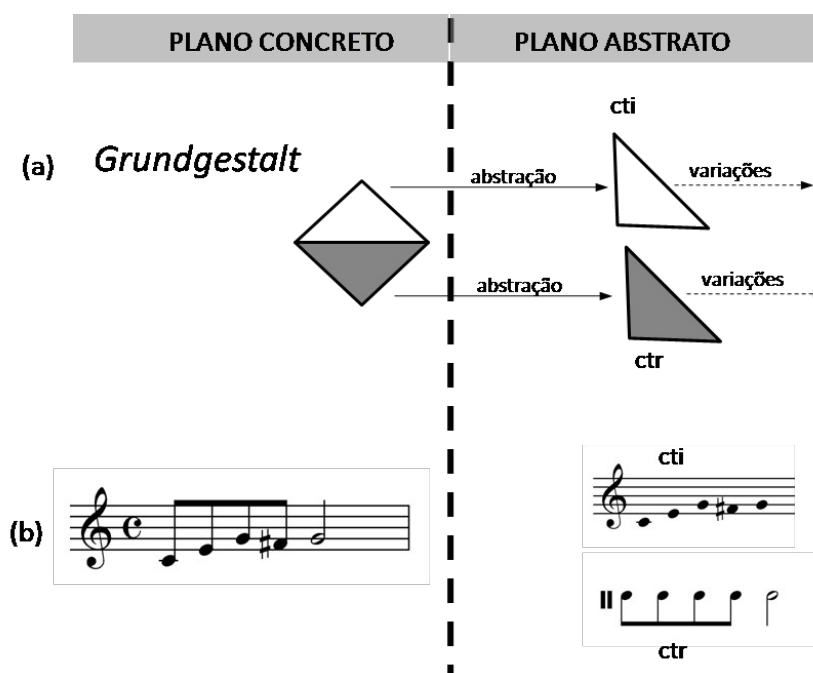


Fig.1: Esquema gráfico representando a premissa do projeto (a) e sua exemplificação (b)

A mesma metodologia foi então aplicada na análise do tema principal da *Sonata para Piano*, op.1 (composta em 1908), de Alban Berg, obra que guarda estreitas relações de afinidade com a *Sinfonia* de Schoenberg (ver ALMADA, 2008 e 2011a).

Da experiência desses dois estudos surgiu um conjunto de elementos conceituais (associados às suas respectivas simbologias e representações gráficas) que se tornou a base para os desenvolvimentos posteriores do projeto. É possível, assim, sintetizar os principais pontos dessa fase, como se segue:⁸

- a) Uma *Grundgestalt* pode ser formada por um único bloco (como no caso da Fig.1) ou ser segmentada em duas ou mais *Grundgestalten*-componentes (o caso geral – ver Fig.2, por exemplo). Estas são identificadas na análise por letras maiúsculas em negrito, de acordo com a ordem alfabética (**A**, **B** etc.).
- b) As abstrações (os contornos intervalar e rítmico) são “traduzidos” isomorficamente em números inteiros e sinais, cujos significados variam de acordo com o domínio, de modo que seus conteúdos possam ser claramente explicitados na análise. Assim, no caso de um *cti*, os números representam quantidades de semitons e os sinais “+” e “-” as direções dos intervalos, respectivamente, ascendente e descendente. Para um *ctr*, a correspondência é entre números e quantidades de semicolcheias, com os sinais

8 Para informações mais detalhadas, ver ALMADA (2011a; 2011b; 2012a; 2012b)

representando duração sonora (+) e pausa (-). Ambas as representações numéricas dos contornos são indicadas entre colchetes angulados (que denotam conjuntos ordenados). Assim, para os exemplos da Fig.1, teríamos: $cti = \langle +4+3-1+1 \rangle$ e $ctr = \langle +2+2+2+2+8 \rangle$.

- c) As abstrações referenciais (aquelas que são obtidas diretamente da *Grundgestalt* ou de *Grundgestalten*-componentes) são denominadas *Grundgestalten*-abstrações (abreviadas como GG's), sendo identificadas pela combinação da letra-fonte que lhe é correspondente e do domínio considerado. Por exemplo: **A** [cti], **C** [ctr] etc. Formas abstratas variantes (gg's), ou seja, produzidas a partir de *Grundgestalten*-abstrações, são identificadas de modo bastante parecido, contudo, com a letra referencial em minúscula e com o acréscimo de sua posição na "linhagem" das variantes. Ex: a notação "**a**-1.1[ctr]" indica que a forma deriva da *Grundgestalt*-abstração "**A** [ctr]" em segunda geração (ou seja, originando-se diretamente de "**a**-1[ctr]").
- d) *Formas concretas* são obtidas a partir da recombinação de formas abstratas variantes (de mesma ou de gerações distintas). São ditas *puras* quando provêm de mesma fonte referencial (**aa**, **bB** etc.) e *híbridas* quando são de fontes distintas (**Ac**, **ba** etc.). As formas concretas são como motivos, estando portanto aptas para aplicação na construção musical.
- e) *Formas fenotípicos* são todas aquelas formas concretas cuja origem "genética" não pode ser rastreada à *Grundgestalt*. Para ser considerada fenotípica, a forma deve ser um elemento relevante e apresentar nitidamente desdobramentos estruturais. Tipicamente, as formas fenotípicas têm constituição rítmica e originam-se da realização de alguma formulação de material genotípico intervalar (ou seja, proveniente da *Grundgestalt*). Neste caso, tornam-se bases para derivações, a partir do mesmo processo de abstração adotado para as formas genotípicas, produzindo suas próprias linhagens de variantes. As abstrações fenotípicas são simbolizadas de modo semelhante ao das genotípicas, utilizando, porém, as letras finais do alfabeto em ordem decrescente (ex: **Z**[ctr], **y**-1.2.1[ctr], **x**-2.1.3.1[cti] etc.). Evidentemente, formas concretas podem ser realizadas por hibridismo de abstrações genotípicas e fenotípicas (ex.: **ax**, **bX**, **cw** etc.).
- f) *Operações de transformação* representam, em suma, os processos de

produção de variantes (transposição, inversão, aumento etc.). A constituição isomórfica dos contornos em sequências numéricas (item b) permite que as operações sejam formalizadas em termos algébricos e/ou aritméticos (isto é de central importância para o modelo composicional, como será apresentado).

A Fig.2 resume o conjunto destes elementos e mostra suas representações gráficas para emprego em análises. As formas abstratas são identificadas por retângulos (em linhas tracejadas, no caso das variantes) que apresentam as seguintes informações: fonte referencial (vértice esquerdo superior), domínio (vértice direito superior) e especificação de contorno (lado inferior). Uma forma concreta é indicada por uma conjunção de dois retângulos (com colorações distintas, no caso de hibridismo), explicitando as abstrações componentes. Acrescente-se que estas representações correspondem ao estágio atual do modelo, consolidado após inúmeros acréscimos e aperfeiçoamentos.

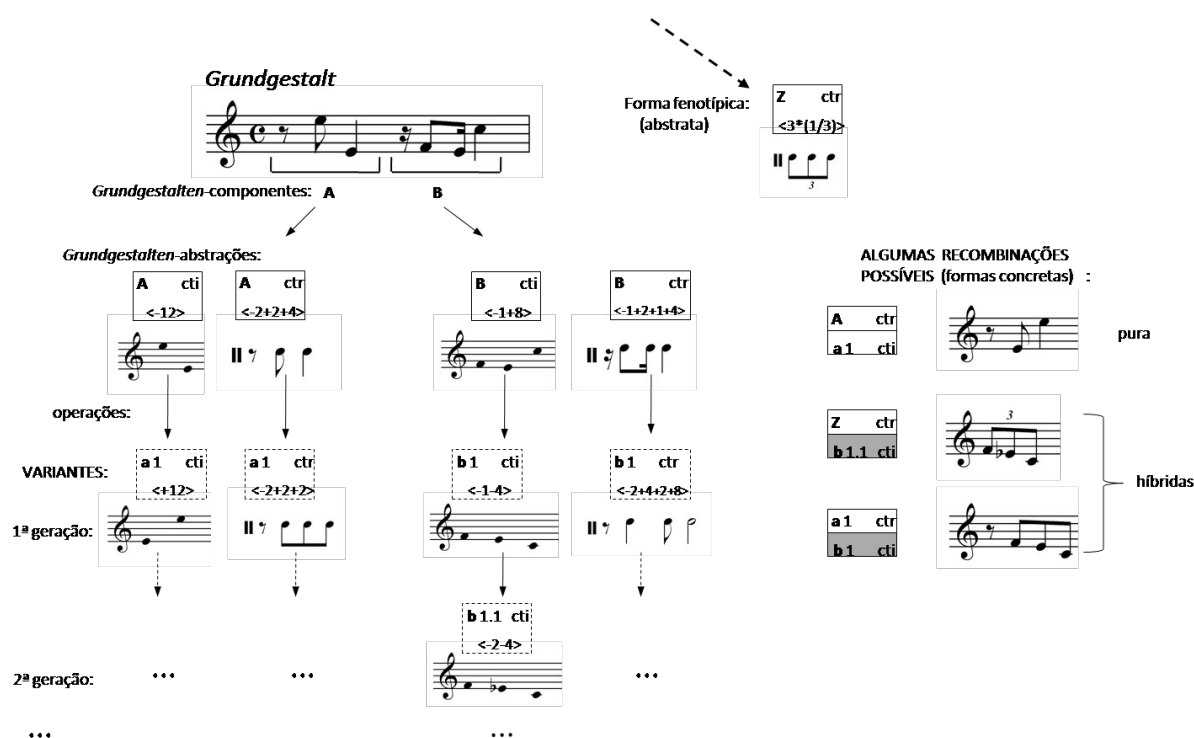


Fig.2: Representação gráfica dos principais elementos conceituais do modelo analítico a partir de uma *Grundgestalt* hipotética

Em prosseguimento aos dois estudos iniciais, uma nova abordagem analítica foi então proposta, visando o reconhecimento de relações hierárquicas associadas ao processo derivativo. Em outros termos, tal método busca examinar exaustivamente o conteúdo de uma peça musical, de modo a determinar as origens

dos diversos elementos que o compõem (e não apenas os temas), a partir de suas relações com a *Grundgestalt* (evidentemente, também reconhecida por intermédio da análise). Nesta abordagem, denominada *análise derivativa exhaustiva*, a necessidade de se criar um sistema gráfico que pudesse revelar tais relações e, principalmente, organizá-las de acordo com suas importâncias estruturais resultou em uma adaptação de elementos provenientes da análise schenkeriana, associada ao que já havia sido estabelecido nos estudos anteriores. Tal abordagem rendeu dois estudos analíticos⁹ e serviu de base para as reformulações do modelo que são objeto do presente artigo e que serão mais adiante apresentadas. Essencialmente, essa nova vertente da pesquisa introduziu um novo conceito, que poderia ser descrito como a *estrutura derivativa*, atuante em uma peça musical diretamente associada às estruturas formal e harmônica. Evidenciar uma estrutura derivativa favorece o entendimento das opções do compositor por determinadas formulações provenientes da *Grundgestalt*, bem como dos caminhos escolhidos para seu desenvolvimento ao longo da peça. A Fig.3 ilustra essa nova condição, apresentando um caso hipotético bastante simplificado, no qual uma forma abstrata infiltra-se em três níveis derivativos estruturais: o da superfície musical, o dos acordes (considerando-se, evidentemente, que estão associados a pontos de importância formal dentro do contexto) e o das relações tonais, correspondentes a mudanças de seções da peça.

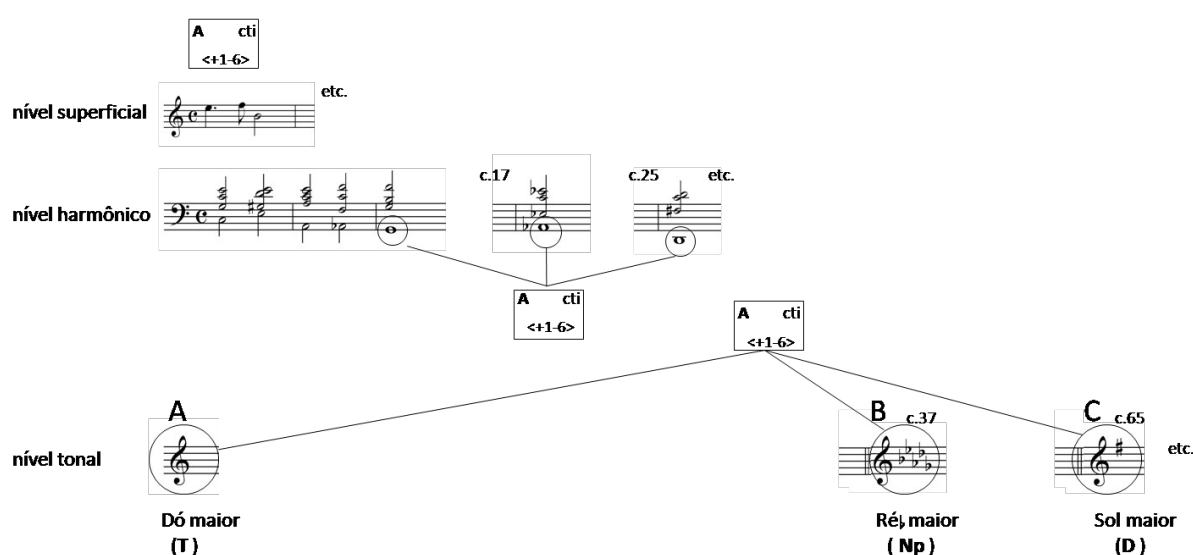


Fig.3: Relações hierarquizadas de derivação considerando uma *Grundgestalt*-abstração (**A[cti]**) em uma peça hipotética

9 Ambos encontram-se em processo de publicação em periódicos e têm os seguintes títulos: (1) "Simbologia e hereditariedade na formação de uma *Grundgestalt*: a primeira das *Quatro Canções* Op.2 de Berg"; (2) "Considerações sobre a análise de *Grundgestalt* aplicada à música popular".

2.2 O MODELO COMPOSICIONAL

A ideia para uma nova ramificação do projeto, que pudesse explorar o que já havia sido previamente consolidado sob uma perspectiva de “engenharia reversa” (ou seja, empregando os elementos associados à análise para a criação musical), surgiu quase como uma via natural para o desenvolvimento da pesquisa. Por analogia, esta etapa foi denominada modelo composicional, cujas primeiras tentativas de formatação resultaram na elaboração de dois conceitos de grande importância: o coeficiente de similaridade e a curva derivativa.¹⁰

O coeficiente de similaridade (abreviado como C_s) é um valor numérico centesimal que busca estabelecer da maneira mais precisa possível o grau de semelhança/contraste existente entre duas formas, mais especificamente, uma delas tomada como referência e a outra sendo uma de suas variantes. O índice C_s posiciona-se em uma escala entre 0,00 (contraste absoluto) e 1,00 (relação de identidade) e, de início, foi aplicado apenas para avaliação do parentesco entre formas abstratas (atualmente, as formas concretas produzidas também devem ser associadas a um valor C_s). Por definição, uma forma referencial diretamente ligada à *Grundgestalt* (quase sempre uma das *Grundgestalten*-abstrações) tem o C_s estabelecido no valor máximo. A Fig.4 exemplifica metaforicamente – por intermédio de recursos geométricos – a aplicação do conceito, tomando como referência um triângulo equilátero (três lados de idêntico comprimento e três ângulos iguais a 60°).

10 Para uma abordagem inicial sobre ambos os conceitos, ver ALMADA (2012c). Contudo, é preciso ser dito que seguindo-se à publicação de tal artigo até a presente data, diversos aperfeiçoamentos foram realizados em suas descrições, estruturas e aplicações. O trecho que se segue apresenta apenas a perspectiva atualizada de tais conceitos.

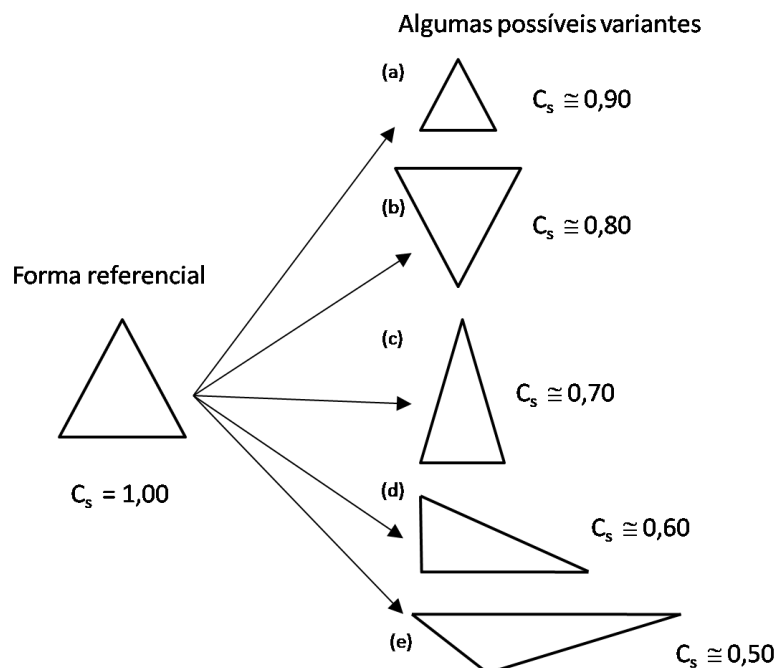


Fig.4: Exemplificação do C_s aplicado a relações de parentesco entre triângulos

As cinco variantes estão dispostas em uma escala descendente de similaridade em relação à fonte, sendo seus respectivos valores C_s aproximadamente compatíveis a tal circunstância: (a) triângulo equilátero, porém em menores proporções; (b) outro equilátero, desta vez em orientação invertida; (c) triângulo isósceles (dois lados e ângulos iguais entre si); (d) triângulo retângulo, com os três ângulos diferentes, porém todos com medidas até 90° (como no caso da referência); (e) triângulo escaleno, com um dos ângulos obtusos (maior do que 90°), diferenciando-se ainda mais da forma referencial. Importante acrescentar que, como neste exemplo, a comparação de formas musicais para a obtenção do C_s somente pode ser realizada se elas forem compatíveis em relação à cardinalidade (o que corresponde na Fig.4 ao número de lados do polígono).

A finalidade da curva derivativa é explicitar o comportamento do material empregado em uma peça musical, comportamento este que é pautado por relações de semelhança e contraste (em relação à *Grundgestalt* referencial), em função forma e do tempo.¹¹ Em outros termos, a curva derivativa busca delinear a estrutura derivativa da peça. Essencialmente, trata-se de um gráfico plotado em um sistema bidimensional de eixos, sendo o horizontal (x) destinado à disposição da forma (ou à

¹¹ Importante registrar que a criação deste conceito foi basicamente inspirada por formulações gráficas elaboradas por Brent Auerbach, em sua tese de doutorado (2005), que apresenta uma metodologia para análise de *Grundgestalt*. No entanto, em relação a finalidades e realizações, ambas as abordagens são consideravelmente distintas.

linha do tempo) e o vertical (y) à escala centesimal do coeficiente de similaridade. Desde seu surgimento, o conceito da curva derivativa vem sofrendo diversos aperfeiçoamentos, tendo chegado atualmente a um formato consideravelmente estável, abrangendo dois aspectos distintos: (1º) *curva derivativa de planeamento* – trata-se de um diagrama, por assim dizer, em esboço, pois destina-se à fase pré-composicional. A partir de extensões aproximadas das principais seções formais pré-concebidas (que, obviamente, ainda não podem ser determinadas de modo preciso nesse estágio prévio), o compositor escolhe, de acordo com suas intenções construtivas, as *faixas de similaridade* dentro das quais o conteúdo musical a ser criado deverá se enquadrar. Isto equivale a dizer que a curva de planeamento (que se apresenta, na verdade, como uma sucessão de retângulos) cria condições que orientam as escolhas futuras do compositor para a concatenação do material, de acordo com a forma predeterminada. A largura das faixas é, grosso modo, proporcional à extensão dos segmentos considerados (isto é, quanto mais longo for um trecho musical, mais distanciados entre si estarão os limites de C_s permitidos para tal trecho). (2º) *curva derivativa analítica* – é construída no outro extremo do processo composicional (ou seja, após sua realização) com a finalidade de descrever precisamente o comportamento derivativo do material musical efetivamente escolhido. Tem o formato de um gráfico em degraus, definido pela *resultante derivativa* em cada seção formal considerada. A resultante derivativa em um determinado segmento depende dos índices C_s das formas concretas nele empregadas, bem como de suas respectivas durações em segundos.¹² Sendo assim, a curva analítica é plotada em função do tempo, e não da forma. Para uma correta correlação entre planeamento e realização, é necessário que as resultantes obtidas estejam inseridas em cada uma das faixas delimitadas pela curva de planeamento, nos respectivos segmentos formais considerados em ambos os gráficos.¹³ A Fig.5 apresenta a dupla de curvas para uma peça hipotética, com estrutura formal ternária (A-B-A'). No planeamento (gráfico à esquerda), foi determinada uma “narrativa” cuja topografia enfatiza o que é tradicionalmente sugerido por tal esquema formal: alta similaridade (A), forte contraste (B) e um

12 Para a fórmula de cálculo da resultante derivativa, ver ALMADA (2013b, p.11-12).

13 Naturalmente, devido ao maior grau de detalhamento e precisão da curva analítica em relação à curva de planeamento, é comum em casos mais complexos que nela sejam levadas em consideração, além das seções referenciais, subseções (e outras divisões internas destas). De qualquer maneira, as resultantes derivativas devem posicionar-se sempre dentro das faixas estabelecidas no planeamento.

retorno à condição inicial, porém em um nível menos intenso (A'). A curva analítica (gráfico à direita) apresenta a realização da peça (que incidentalmente mostra-se como bastante curta, com apenas 90 segundos de duração), com as resultantes adequadamente posicionadas dentro das faixas de similaridade preestabelecidas.

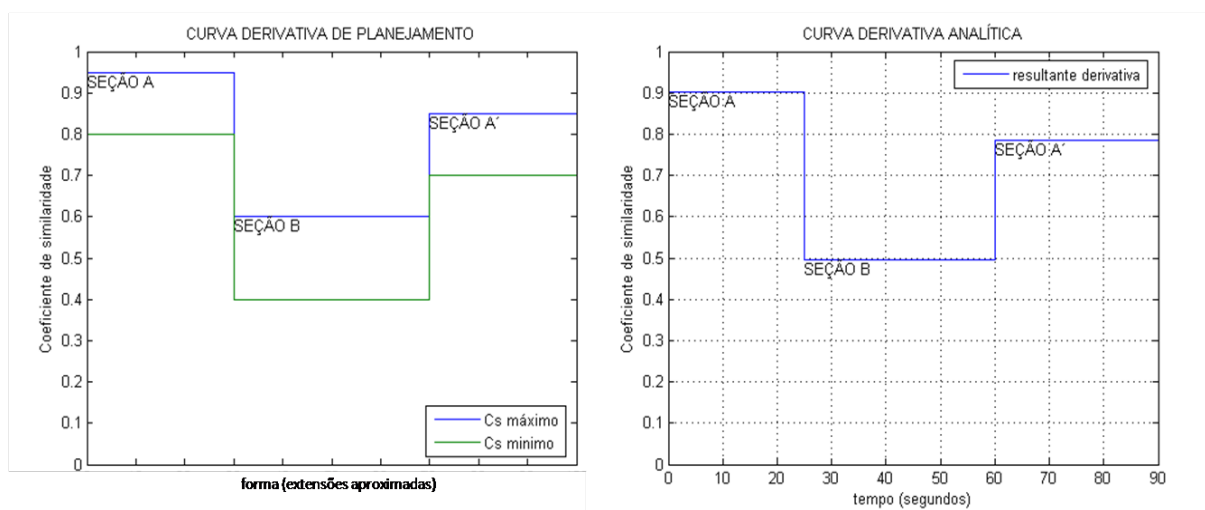


Fig.5: Curvas derivativas de planejamento (esquerda) e analítica (direita) para uma peça hipotética

Os conceitos do coeficiente de similaridade e da curva derivativa tornaram-se a base para a elaboração de um sistema de composição, denominado Sistema-Gr (referência à *Grundgestalt*), com a finalidade de propiciar a criação musical orgânica e sistemática, a partir dos elementos e da tipologia preestabelecidos pelo modelo analítico.¹⁴ Isso conduziu a pesquisa às teorias dos sistemas formais e dos modelos computacionais de crescimento biológico gradual, especialmente os chamados Sistemas-L [*L-Systems*] e, mais especificamente, a suas aplicações musicais.¹⁵

A formalização do Sistema-Gr a partir de sua adaptação às condições vigentes nas gramáticas dos sistemas pesquisados tornou-se não apenas uma alternativa viável e vantajosa, como obrigatória, considerando-se a necessidade (a ser mais adiante justificada) de criação de ferramentas auxiliares computacionais.

14 O Sistema-Gr é descrito em detalhes em ALMADA (2013b).

15 A letra "L" corresponde ao nome do criador desse tipo de modelagem, o biólogo húngaro Aristid Lindenmayer (1925-1989). O Sistema-L consiste basicamente em um tipo de gramática formal, baseado em processos recursivos de reescrita a partir de um dado ponto de partida (o axioma) e um conjunto de elementos (alfabeto) e uma sequência de procedimentos predeterminados (regras de produção), buscando descrever e reproduzir o crescimento de um ente orgânico, a partir de formulações algébricas. Tem aplicação em diversas áreas do conhecimento (botânica, computação gráfica, engenharia, matemática, estatística etc.), incluindo a composição musical. Para um texto seminal sobre o Sistema-L, ver PRUSINKIEWICZ & LINDENMAYER (1996). Para algumas de suas adaptações musicais, ver MANOUSAKIS (2006), LOURENÇO et al (2009) e WORTH & STEPNEY (s.d.).

Como passo inicial da formalização foi preciso estabelecer uma correspondência entre a terminologia do modelo analítico e aquela empregada tradicionalmente em sistemas formais. O Quadro 1 apresenta a equivalência entre alguns dos termos originais (válidos no modelo analítico) e os novos, que passaram a ser aplicados exclusivamente no Sistema-Gr.

Modelo analítico	Sistema-Gr
<i>Grundgestalt</i>	axioma (ax)
<i>Grundgestalt</i> -abstração (GG)	sub-axioma (s-ax)
variante (abstrata) (gg)	teorema (t)
forma concreta	Teorema (T)
operações de transformação	regras de produção (rp)

Quadro 1: Correspondência terminológica entre alguns elementos os modelos analítico e composicional (Sistema-Gr)

Essencialmente, a composição dentro do Sistema-Gr está associada a um protocolo básico que se apresenta em quatro fases: (1^a) procedimentos pré-composicionais, com a determinação do axioma, o estabelecimento da estrutura formal básica da peça a ser composta e a plotagem da curva derivativa de planejamento; (2) produção de teoremas, em diversas gerações (por intermédio da aplicação recursiva das regras de produção sobre teoremas já criados), tomando como pontos de partida os sub-axiomas intervalar e rítmico (que correspondem, respectivamente, ao *cti* e ao *ctr* referenciais do modelo analítico), processo que inclui como uma das tarefas mais importantes a determinação dos índices C_s para todas as resultantes;¹⁶ (3) produção de Teoremas (e determinação de respectivos índices C_s), a partir da recombinação dos teoremas produzidos na segunda fase e (4) composição, através da concatenação dos Teoremas selecionados, devidamente orientada pela curva de planejamento, finalizando com a plotagem de uma curva analítica compatível. A implementação do Sistema, entretanto, esbarrou em obstáculos quase intransponíveis, fruto do gigantismo da tarefa de produção de teoremas e, especialmente, da enorme dificuldade que resulta da tentativa de calcular de maneira suficientemente *precisa e sistemática* os índices C_s para cada forma obtida. Disso surgiu naturalmente a ideia de criação de uma ferramenta computacional de auxílio, de modo a permitir que tais tarefas, humanamente

16 A fase de produção corresponde exatamente ao processamento no plano abstrato, de acordo com a premissa central da pesquisa.

inviáveis, pudessem ser realizadas a contento. Foi assim construído o programa GENEMUS, escrito na linguagem MATLAB. O GENEMUS apresenta uma arquitetura modular, compreendendo uma grande quantidade de *scripts* e *functions* em atuação paralela ou sequencial, cada qual com uma finalidade bastante específica dentro do processo. Embora não seja do escopo deste artigo apresentar uma descrição minuciosa do programa,¹⁷ alguns dos aspectos básicos de sua estrutura e funcionamento (ver Fig.6) merecem ser mencionados.

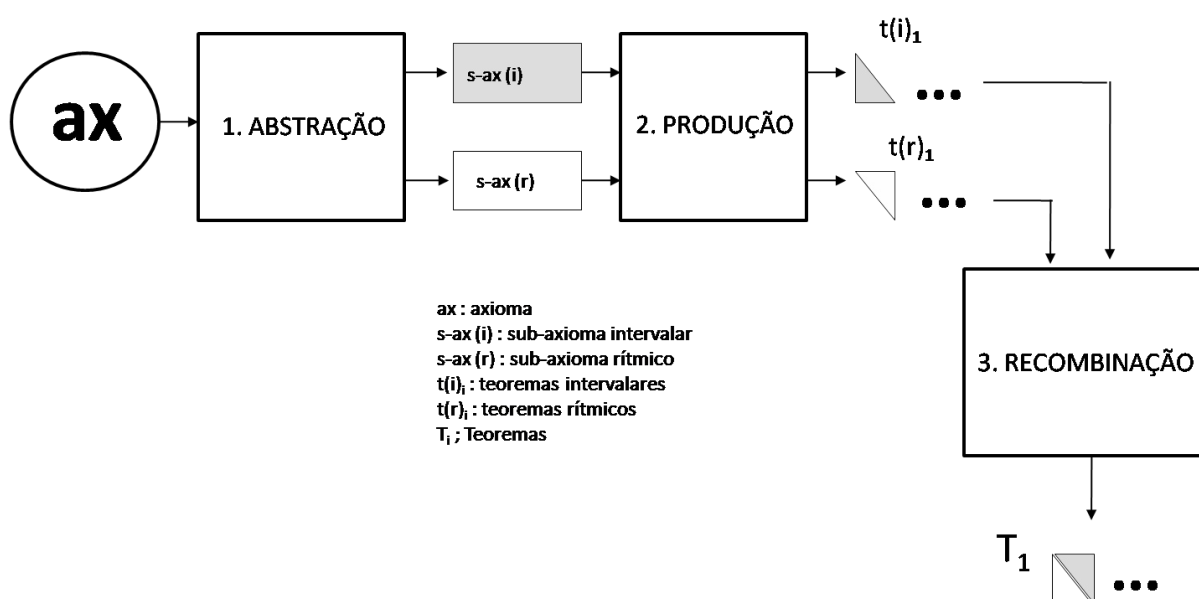


Fig.6: Fluxograma básico do programa GENEMUS

O GENEMUS subdivide-se em três seções, firmemente associadas ao protocolo do Sistema-Gr: (1) abstração dos sub-axiomas referenciais; (2) produção, em duas vias que procedem paralelamente, resultando nos conjuntos dos teoremas intervalares e rítmicos, que são então recombinações sistematicamente em (3), gerando os Teoremas disponíveis para seleção pelo compositor. Tanto o *input* (axioma) quanto o *output* (Teoremas) são adequadamente arquivos em formato midi, possibilitando o acesso a suas configurações sonora e em notação musical. Todo o processo interno (no plano abstrato), entretanto, é realizado a partir da tradução isomórfica das informações musicais em matrizes de números (os sub-axiomas, os teoremas e mesmo os Teoremas em processamento, antes do resultado final). As diversas regras de produção aplicadas para variação progressiva foram também

¹⁷ Um artigo, atualmente em processo de submissão a um evento científico, traz uma visão geral mais detalhada do GENEMUS. Para o exame de um de seus módulos componentes, que é responsável pelo cálculo do coeficiente de similaridade de teoremas intervalares, ver ALMADA (2013a).

devidamente formalizadas como algoritmos, o que faz com que a quase totalidade da realização do GENEMUS se desenvolva em termos puramente matemáticos.

A conjunção entre o Sistema-Gr e a ferramenta GENEMUS foi posta em prática pela primeira vez em uma disciplina por mim ministrada no segundo semestre de 2012, dentro da grade do curso de Mestrado em Música (área de Composição) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com resultados bastante promissores.¹⁸ Diversos problemas encontrados durante a elaboração dos exercícios propostos aos alunos foram solucionados, resultando em importantes modificações na estrutura do programa, que se encontra atualmente em uma terceira versão. Além disso, programas adicionais continuam a ser elaborados (incluindo aqueles empregados para a plotagem das curvas derivativas exemplificadas na Fig.5), o que tem contribuído para a evolução do próprio Sistema-Gr e a consequente abertura de novas perspectivas. Entre estas, é possível citar a possibilidade de formação de agrupamentos de Teoremas (em estruturas semelhantes a temas que, por sua vez, podem se tornar bases para variações progressivas) e a construção de figurações rítmicas e acordes para acompanhamentos a partir do aproveitamento de teoremas intervalares.

Finalizando esta seção de revisão do projeto, a Fig.7 resume seus diversos desdobramentos em um esquema que, sugestivamente, apresenta a forma de uma árvore estilizada.

¹⁸ Atualmente, a composição no Sistema faz também parte de um projeto de Iniciação Científica dentro da mesma instituição, sendo desenvolvido por graduandos em Composição.

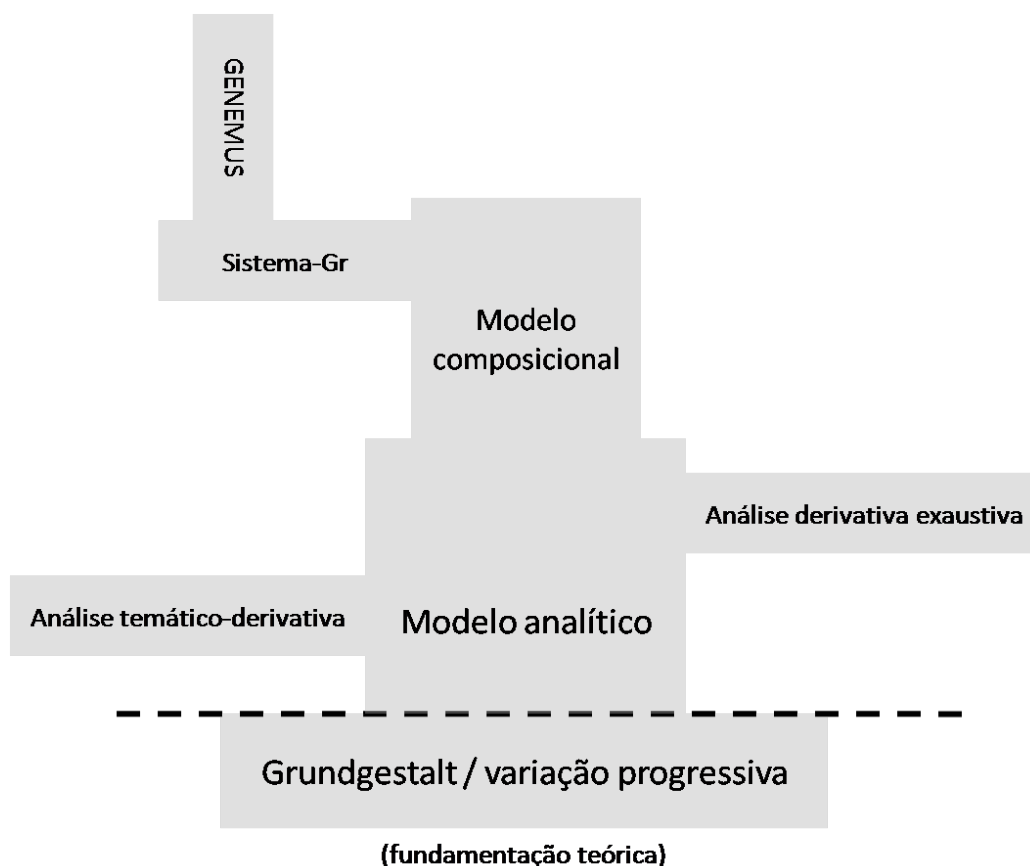


Fig.7: Fluxograma básico do programa GENEMUS

3. ATUALIZAÇÃO DO MODELO ANALÍTICO

Quase que inevitavelmente, o processo de elaboração e desenvolvimento do Sistema-Gr trouxe novas perspectivas para o modelo analítico, levando-o a um novo estágio de refinamento. Para esta nova versão, buscou-se conciliar duas vertentes: (a) tornar a análise mais precisa, a partir do estabelecimento de quantificação, como feito na ramificação composicional e (b) não apenas manter, como aprofundar a hierarquização iniciada pela análise derivativa exaustiva, estendendo-a além do nível das até então denominadas formas concretas (aproximadamente, os motivos), para organizações formais de maior complexidade (como temas e agrupamentos em geral).

Como experimento inicial dessa nova concepção analítica, foi escolhida para objeto de estudo a mesma obra que inaugurou a pesquisa: a *Sinfonia de Câmara* schoenbergiana.¹⁹ Desta feita, a abordagem é centrada em apenas dois de seus temas – justamente aqueles considerados como os principais –, buscando atualizar

¹⁹ A obra foi composta em 1906 para uma orquestra de 15 solistas: flauta, oboé, corne inglês, clarineta em Ré, clarineta em Lá, clarineta baixo, fagote, contrafagote, duas trompas e quinteto de cordas. Para referências na partitura, ver SCHOENBERG (2002).

a definição de suas estruturas (incluindo associações a aspectos quantitativos) em relação aos elementos da *Grundgestalt*, bem como re-examinar algumas de suas derivações.

Como já definido (ALMADA, 2011b), a constituição da *Grundgestalt* da *Sinfonia* é complexa, subdividindo-se em quatro componentes, dos quais podem ser obtidas suas respectivas *Grundgestalten*-abstrações, como mostra o Ex.1.²⁰

O diagrama apresenta a partitura musical inicial da obra, com quatro abstrações derivadas dela:

- A [cti] <-13>**: Abstração baseada no intervalo de nona menor descendente (desconsiderando-se uma oitava) entre o pedal agudo Lá^b e o Sol.
- B [cti] <5*(+5)>**: Abstração baseada no intervalo de quinta justa ascendente (repetido cinco vezes).
- C [cnj] (6-35)**: Abstração baseada no intervalo de sexta justa ascendente.
- D [cti] <-1-1>**: Abstração baseada no intervalo de segunda menor descendente.

As abstrações A, B e C são mostradas em staves individuais, enquanto a abstração D é mostrada em um staff individual. Linhas tracejadas e setas indicam as relações entre as abstrações e os elementos correspondentes na partitura original.

Ex.1: *Grundgestalt* da *Sinfonia de Câmara* (c.f. SCHOENBERG, 2002, c.1-4) e suas quatro *Grundgestalten*-abstrações

As GG's podem ser definidas como se segue:

- **A[cti] <-13>** : o intervalo de nona menor descendente (desconsiderando-se uma oitava) que surge entre o pedal agudo Lá^b, no primeiro violino (a nota inicial da peça) e o baixo do acorde que se lhe segue (Sol). A escolha desta GG justifica-se por sua recorrência estrutural, especialmente na construção temática do Scherzo (na segunda parte da *Sinfonia* – não examinada no presente artigo).
- **B[cti] <5*(+5)>**²¹ : abstraída como estrutura verticalizada (um hexacorde

20 O trecho apresentado é uma redução dos eventos superficiais que se desenvolvem nos quatro compassos iniciais da peça. Para maiores informações sobre a grande importância estrutural dessa breve introdução, bem como de seus profundos desdobramentos no decorrer da obra, ver ALMADA (2007).

21 Esta notação visa simplificar a disposição de sequências que apresentem mais de duas repetições de seus elementos internos. O caso presente, que substitui a forma anterior (<+5+5+5+5+5+5>), deve ser lido como “cinco vezes (5*) o intervalo de quarta justa ascendente (+5)”.

quartal), é também (e principalmente) empregada de maneira sequencial, especialmente na formação do Tema Q (ver mais adiante). É interessante perceber que, redundantemente, a GG **A** está presente em **B**, entre as pontas do hexacorde.²²

- **C**[cnj] (6-35): neste caso trata-se do subdomínio “conjunto” (associado, como o *cti*, ao domínio das alturas), referente a um conjunto não ordenado de classes de alturas.²³ O hexacorde 6-35 corresponde em constituição à chamada escala de tons inteiros. Ao contrário do caso da GG **B**, que sempre se apresenta na obra em seu aspecto ordenado (o que, portanto, a caracteriza como um *cti*), a GG **C**, embora seja eventualmente aplicada como escala (como na espinha dorsal do Tema T – ver adiante), apresenta-se em diversos momentos (como na própria *Grundgestalt*) em outras arrumações, ou seja, tipicamente como um conjunto (ou subconjunto, em algumas situações).
- **D**[cti] <-1-1> : representa o movimento cromático descendente dos baixos dos acordes (que culmina com a resolução harmônica sobre a tríade de Fá maior). Assim como o intervalo de nona menor descendente, o passo cromático torna-se elemento recorrente e bastante significativo na construção de vários temas subordinados.²⁴

Chama a atenção a inexistência de qualquer *ctr* suficientemente característico dentro dos limites da *Grundgestalt*, o que não é, de modo algum, comum. Isto não significa, entretanto, que elementos rítmicos não ocupem posições de destaque na estrutura derivativa da peça. De fato, tais elementos do domínio das

22 Em um dos seus poucos comentários sobre suas intenções na composição da *Sinfonia*, Schoenberg afirma que a opção por seis (e não cinco ou sete) quartas para o acorde deveu-se justamente ao intervalo de nona menor que é formado entre seus extremos (“dissonância rascante”), a ser aproveitado em diversos momentos, harmônicos ou melódicos (SCHOENBERG, 2001, p.556).

23 Tais conjuntos formam a base da conhecida Teoria dos Conjuntos de Classes de Alturas (*Pitch-Class Set Theory*), desenvolvida por Milton Babbitt e Allen Forte, como adaptação da Teoria dos Conjuntos do campo da matemática, introduzida no século XIX por Georg Cantor e Richard Dedekind. Passou a ser universalmente difundida a partir da publicação do livro *The structure of atonal music* (FORTE, 1973).

24 Em uma análise alternativa mais concisa dos eventos presentes na *Grundgestalt*, além da incorporação da GG **A** ao hexacorde quartal (**B**), seria possível conjecturar que o início da GG **C** se daria no Láb inicial, tornando-se assim um *cti* mais extenso, com três semitons descendentes (<3*(-1)>), desconsiderando-se, evidentemente, a mudança de registro. Embora seja uma perspectiva atraente, prefiro manter a versão atual da análise por considerá-la mais acurada, sob a perspectiva global.

durações têm na *Sinfonia* aproximadamente o mesmo papel hierárquico daquele desempenhado pelas GG's acima descritas (todas relacionadas ao domínio das alturas). A única distinção entre as configurações dos dois domínios refere-se a suas *proveniências*: enquanto **A**[cti], **B**[cti], **C**[cnj] e **D**[cti] têm origem *genotípica* (ou seja, na própria *Grundgestalt*), todos os *ctr*'s significativos na peça derivam de realizações daquelas formas (ou de suas inúmeras variantes) em estruturas concretas, ou seja – como já descrito – constituem-se como *fenótipos*. Três deles, justamente os principais (dos quais se origina grande parte das formulações rítmicas empregadas na *Sinfonia*) são, por assim dizer, forjados logo no trecho que imediatamente sucede a introdução/*Grundgestalt* (c.5-7), tornando-se elementos caracterizadores justamente dos dois temas que serão aqui analisados: o Tema Q (c.5-6) e o Tema P (c.10-11).²⁵ O Ex.2 apresenta as primeiras menções desses três fenótipos, juntamente com suas respectivas abstrações: em (a) tem-se a própria configuração rítmica do Tema Q (que mais a frente será examinado sob a perspectiva das alturas), a partir da combinação de **Z**[ctr], uma sequência de seis semínimas (observe-se que as duas semínimas finais são apenas implícitas) e **Y**[ctr], a figura pontuada conclusiva; em (b) **X** [ctr] corresponde à fórmula qualiterada apresentada pelos instrumentos graves da orquestra, surgindo neste ponto (c.7) como uma antecipação da anacruse característica do Tema P (ver adiante).

25 Por praticidade, foi escolhida aqui uma nomenclatura simplificada para ambos os temas (em relação à análise realizada em ALMADA, 2007), de modo a evidenciar suas principais características: as letras Q e P significam, respectivamente, “quartal” e “principal”. Registre-se ainda que a presente análise leva em conta apenas a primeira frase do Tema P, na qual está localizado seu núcleo representativo e o material mais relevante para a presente abordagem.

(a) Concrete form: Tpa (I,II) c.5-6. Abstract representation: Z ctr <6*(+4)>

(b) Concrete form: Cl bx + Cfg + Vcl + Cb c.7. Abstract representation: X ctr <3*(1/3)+4> and Y ctr <+3+1+4>

Ex.2: Fenótipos concretos e suas abstrações *ctr*. Z e Y (a) e X (b)

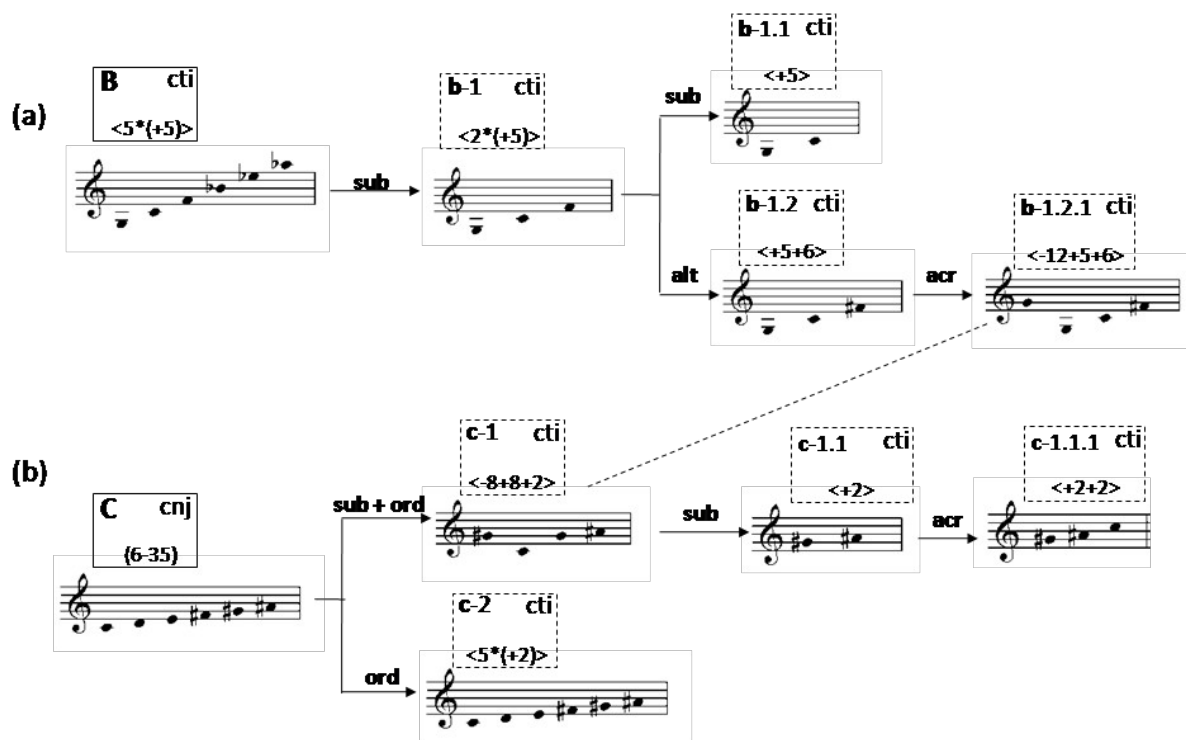
É possível ainda considerar uma derivação de Z[ctr], a ser empregada na construção do tema P, como será apresentado, a partir da aplicação de operação simples de expansão do conteúdo (**exp**), de 6 para 7 elementos (Ex.3).

Z ctr <6*(+4)> → exp → z-1 ctr <7*(+4)>

Ex.3: Formação de z-1[ctr]

A configuração das estruturas das alturas dos Temas Q e P é dependente de algumas variações (gg's) das *Grundgestalten*-abstrações (GG's) B e C, como mostra o Ex.4.²⁶

²⁶ A[cti] e D[cti] não influenciam na constituição de ambos os temas, embora sejam de grande importância para a formulação de outros (que não serão aqui abordados).

Ex.4: Derivações das GG's **B**[cti] (a) e **C**[cnj] (b)

A partir da extração de um subconjunto (operação **sub**) de **B**[cti] é obtido **b-1**[cti] que, por sua vez, dá origem a dois ramos de derivação: **b-1.1**[cti] (um subconjunto ainda mais reduzido) e **b-1.2**[cti], por intermédio de operação de alteração (**alt**), correspondente ao acréscimo de um semitom ao conteúdo do último elemento de seu “progenitor”.²⁷ É interessante perceber que tal modificação cria uma espécie de vínculo entre as duas fontes (**B** e **C**), até então incompatíveis, como se cada elemento intervalar da variante resultante se tornasse um de seus representantes: 5ª coleção quartal e 6ª coleção tons inteiros”. Tal intenção se torna evidente a partir do processo de variação progressiva que, tomando **b-1.2**[cti] como referência, produz a variante de terceira geração **b-1.2.1**[cti]. Como sugere a linha pontilhada, esta apresenta uma evidente relação de afinidade indireta com a gg **c-1**[cti], derivada a partir da combinação das operações **sub** (criação de um tricíorde com elementos de 6-35) e **ord** (ordenamento específico). Tal parentesco “não sanguíneo” é devidamente explorado por Schoenberg na construção temática da

27 Esta sequência de intervalos corresponde a uma das fórmulas melódico-harmônicas mais importantes e recorrentes na obra de Schoenberg e de seus mais próximos seguidores, Alban Berg e Anton Webern, estando presente em todas as suas fases composicionais (mesmo a tonal, como se percebe neste caso). Tal configuração é empregada tanto sequencialmente (como o é na *Sinfonia*) quanto como conjunto não ordenado, tendo recebido denominações especiais na literatura especializada, o que por si só revela sua importância: “Celula Germinal” (H.H. Stuckenschmidt), “Segundo Arquétipo de Webern” (F. Menezes), “Basic Cell I” (D. Jarman) e “Atonal Triad” (R. Taruskin).

peça. Outra ramificação do hexacorde não ordenado **C** faz surgir **c-2[cti]**, justamente a configuração da escala de tons inteiros, a partir da operação **ord**. Finalmente, uma redução do número de elementos de **c-1[cti]** gera a variante de segunda geração **c-1.1[cti]** que, por sua vez, é expandida em um tom para constituir a gg **c-1.1.1[cti]**.

Como refinamento do modelo analítico, surge uma nova proposta para quantificação das gg's produzidas (seja por derivação genética ou fenotípica), não apenas com finalidade de obter parâmetros precisos para comparação de derivantes de formas concretas (como será visto), mas também para propiciar uma abordagem analítica em um nível mais elevado, ou seja, considerando a constituição de agrupamentos que, eventualmente, podem apresentar-se como temas. Toma-se como referência para o processo de quantificação o conceito de coeficiente de similaridade, desenvolvido especificamente, como já apresentado, na ramificação composicional do projeto.

Passam a ser adotados os seguintes critérios para a determinação dos índices C_s das diversas formas abstratas produzidas:

- (1) As *Grundgestalten*-componentes têm C_s máximo (1,00);
- (2) A partir destas, cada operação aplicada provoca no C_s da variante resultante uma redução de 0,05 pontos (ou 0,10 pontos, no caso do domínio rítmico)²⁸ em relação ao índice da forma predecessora (ou seja, a forma à qual foi aplicada a operação). Embora seja lógico considerar que as operações devam contribuir com graus distintos de redução de C_s , de acordo com seus respectivos potenciais de modificação de formas (o que fica claro comparando-se, por exemplo, operações de inversão e retrogradação), optou-se pelo estabelecimento de uma taxa fixa, tendo em vista o princípio da simplicidade. Além disso, considera-se que as dificuldades operacionais que surgiriam com a implementação de uma contabilidade mais precisa não a justificariam, já que as diferenças entre os resultados seriam relativamente pequenas.
- (3) A aplicação da operação de transposição para contornos intervalares resulta em redução nula do índice C_s .²⁹

28 Esta distinção corresponde à reconhecida maior capacidade de transformação de operações rítmicas em relação a operações intervalares de aproximadamente mesmo peso. Alternativamente, pode-se considerar que variações realizadas dentro do domínio das durações apresentam-se como inerentemente mais profundas do que aquelas do domínio das alturas. Tal princípio, intuitivamente conhecido pelos compositores, vem sendo empiricamente corroborado por estudos ligados ao campo da cognição musical, como, por exemplo, em McADAMS & MATZKIN (2001).

29 Este critério busca capturar a capacidade universal para o reconhecimento de trechos melódicos previamente ouvidos, quando rerepresentadas em diferentes alturas. Para maiores informações sobre a cognição de contornos intervalares, ver DOWLING (1978).

A partir de tais critérios, é possível estabelecer uma gradação de índices C_s para todas as variantes básicas até este ponto produzidas (considerando-se ambas as procedências, genotípica e fenotípica), como mostra o Quadro 2.

componente básico	ORIGEM GENOTÍPICA				ORIGEM FENOTÍPICA		
	A	B	C	D	Z	Y	X
C_s	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00
operação	Abs	abs	abs	abs	abs	abs	abs
geração 0	A[cti]	B[cti]	C[cti]	D[cti]	Z[ctr]	Y[ctr]	X[ctr]
C_s	0,95	0,95	0,95	0,95	0,90	0,90	0,90
operação		sub	sub + ord	ord	exp		
geração 1		b-1[cti]	c-1[cti]	c-2[cti]	z-1[ctr]		
C_s		0,90	0,85	0,90	0,80		
operação		sub	alt	sub			
geração 2		b-1.1[cti]	b-1.2[cti]	c-1.1[cti]			
C_s		0,85	0,85	0,80			
operação			acr	exp			
geração 3			b-1.2.1[cti]	c-1.1.1[cti]			
C_s			0,80	0,75			

Quadro 2: Quantificação das formas abstratas em relação a seus respectivos índices C_s

Esse mesmo conjunto de informações sobre as formas abstratas consideradas nesta análise pode ser apresentado graficamente em dois sistemas bidimensionais de eixos ortogonais (Fig.8), cada qual associado a um dos domínios de referência.

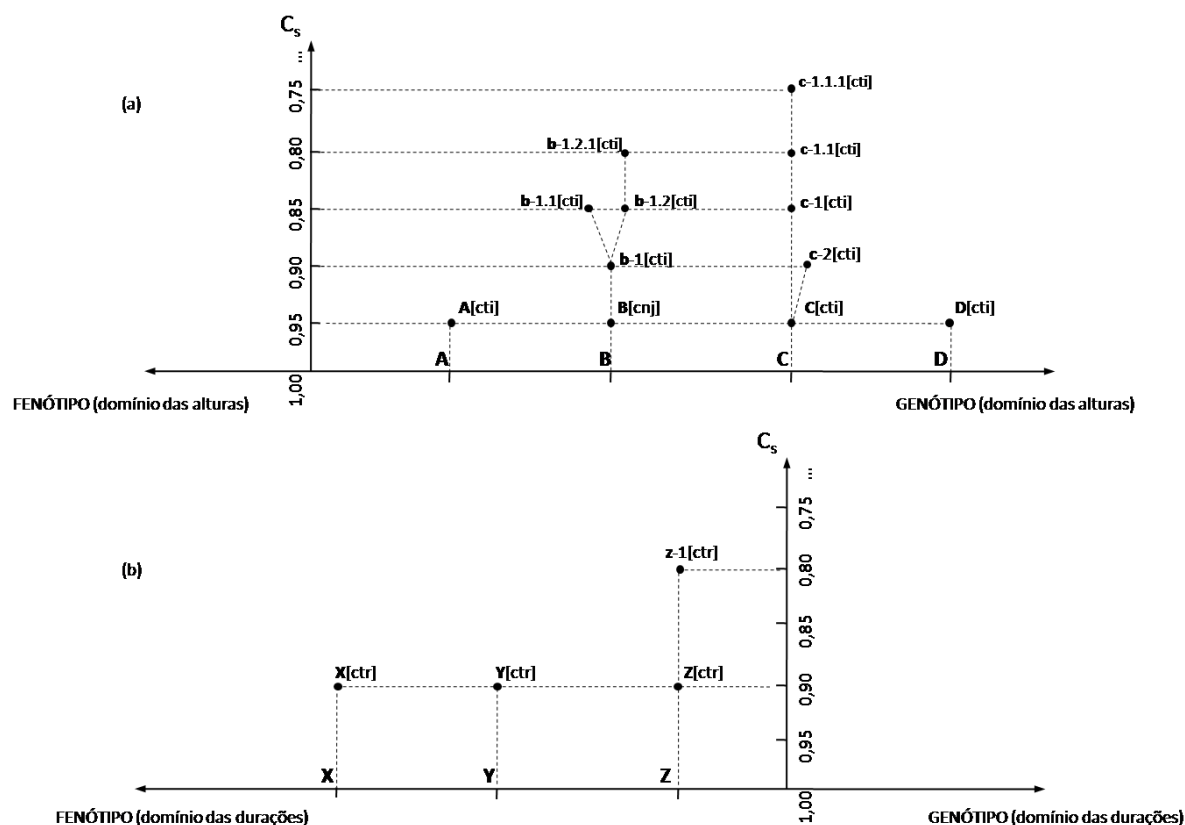


Fig.8: Representação gráfica das formas abstratas em relação aos domínios das alturas (a) e das durações (b)

Observe-se que em ambos os gráficos o eixo horizontal possui duas orientações, cada qual destinada a uma das duas procedências possíveis para as formas: genotípica ou fenotípica. No eixo vertical é disposta a escala descendente do índice C_s , considerando-se que a similaridade decresce à medida que as variantes vão sendo formadas. Com tal disposição gráfica, percebe-se mais claramente não apenas as relações de derivação de cada uma das formas abstratas produzidas, dispostas como pontos no plano, como também seus distanciamentos em similaridade em relação ao referencial, através de seus respectivos índices C_s .

As formas abstratas, por sua vez, recombinaem-se em formas concretas em um nível básico, gerando *formas-motivo* (adotando-se aqui a terminologia de Schoenberg), isto é, elementos mínimos de significação estrutural com implicações construtivas futuras (devidamente reconhecidas por intermédio da análise global). Tais elementos (que são alternativamente denominados como formas concretas de segunda ordem) passam a ser identificados por números sequenciais, tendo suas origens especificadas a partir das formas abstratas recombinantes que as produziram. No caso da presente análise, são relevantes para a estruturação dos

Temas Q e P seis formas-motivo, mostradas no Quadro 3. Observe-se que, também por questão de simplicidade, o coeficiente de similaridade da forma concreta é calculado por média aritmética dos índices C_s previamente estabelecidos para as formas abstratas recombinantes.

Formas-motivo	Formas abstratas		C_s
	alturas	durações	
1	B [cti]	Z [ctr]	$(0,95+0,90):2=0,92$
2	b-1.1 [cti]	Y [ctr]	$(0,90+0,90):2=0,90$
3	c-2 [cti]	z-1 [ctr]	$(0,90+0,80):2=0,85$
4	c-1.1.1 [cti]	Y [ctr]	$(0,75+0,90):2=0,82$
5	b-1.2.1 [cti]	X [ctr]	$(0,80+0,90):2=0,85$
6	c-1 [cti]	X [ctr]	$(0,85+0,90):2=0,87$

Quadro 3: Formas concretas de segunda ordem (ou formas-motivo) empregadas na estruturação dos Temas Q e P

O Ex.5 reinterpreta os mesmos dados em notação musical. Cada forma-motivo está associada a um par de coordenadas, que representam as formas abstratas recombinantes que lhes dão origem, convencionalmente, na ordem alturas-durações (a identificação do domínio, portanto, torna-se desnecessária). É relevante reconhecer as semelhanças existentes entre algumas dessas formas concretas (fruto do compartilhamento de abstrações rítmicas), o que é devidamente explorado por Schoenberg no decorrer da *Sinfonia*, com o intuito de evidenciar vínculos entre as ideias temáticas principais. Este é precisamente o caso das duplas 1-3 e 2-4.

The image displays six examples of musical forms, each consisting of abstract forms and their corresponding concrete musical notation. The examples are numbered 1 through 6.

- Example 1:** Abstract forms: **B** cti <5*(+5)>, **Z** ctr <6*(+4)>. Concrete form: **(B;Z)**.
- Example 2:** Abstract forms: **b-1.1** cti <+5>, **Y** ctr <+3+1+4>. Concrete form: **(b-1.1;Y)**.
- Example 3:** Abstract forms: **c-2** cti <5*(+2)>, **z-1** ctr <7*(+4)>. Concrete form: **(c-2; z-1)**.
- Example 4:** Abstract forms: **c-1.1.1** cti <+2+2>, **Y** ctr <+3+1+4>. Concrete form: **(c-1.1.1;Y)**.
- Example 5:** Abstract forms: **b-1.2.1** cti <-12+5+6>, **X** ctr <3*(1/3)+4>. Concrete form: **(b-1.2.1;X)**.
- Example 6:** Abstract forms: **c-1** cti <-8+8+2>, **X** ctr <3*(1/3)+4>. Concrete form: **(c-1;X)**.

Ex.5: Formas-motivo do Quadro 3 em notação musical

O grupo das formas-motivo pode ser ainda apresentado graficamente, desta feita em um sistema tridimensional de eixos ortogonais, conjugando em um mesmo esquema os domínios das alturas e das durações (eixos x e y) e a escala do coeficiente de similaridade (eixo z). Neste novo gráfico, as formas concretas de primeiro nível são dispostas como pontos no espaço, a partir da combinação das coordenadas previamente estabelecidas para as formas abstratas recombinantes, como mostra a Fig.9 (por questões de clareza, foram preservadas no gráfico apenas as abstrações empregadas no processo de criação das formas concretas aqui consideradas).

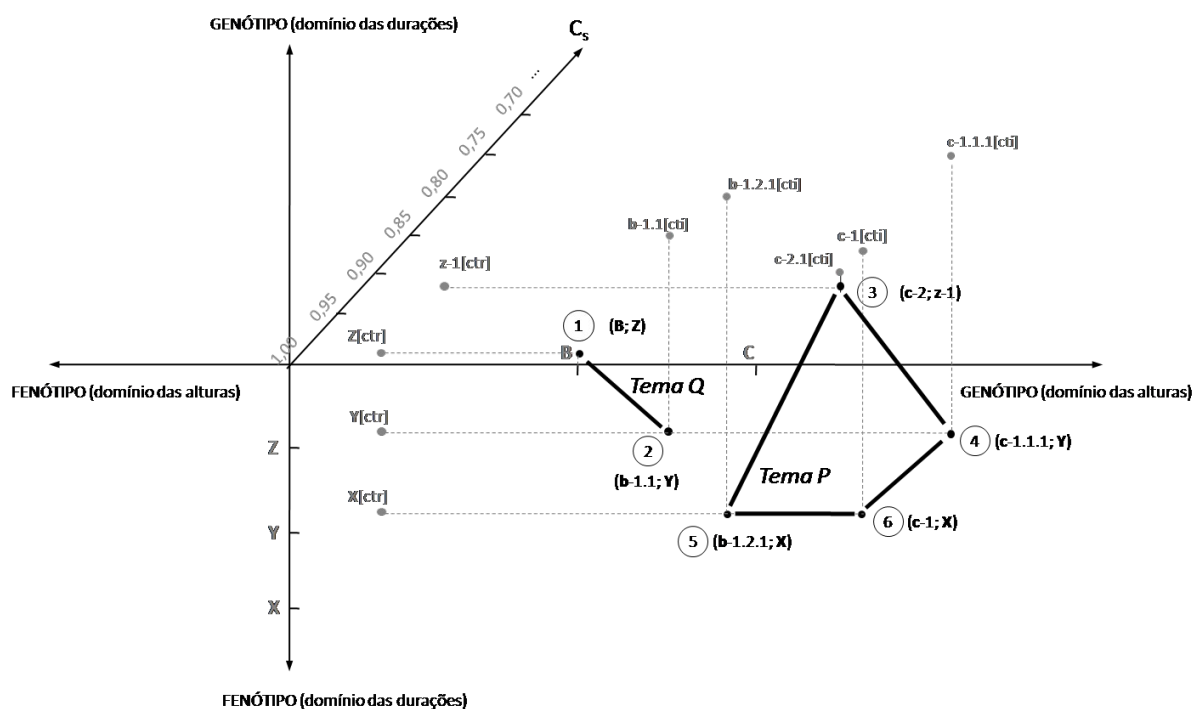


Fig.9: Representação gráfica das relações entre as formas abstratas e concretas

A Fig.9 deixa também evidente a maneira como os temas aqui analisados são criados a partir das combinações das formas-motivo, o que se projeta em elementos gráficos: como uma linha no caso do Tema Q e um polígono para o Tema P. Por outro lado, tais informações gráficas não explicitam as relações hierárquicas que orientam as combinações que produzem os temas. Para acessá-las, é preciso elaborar outro tipo de exame, como é mostrado no Ex.6.

Ambos os temas (em sua configuração “oficial”, ou seja, disposta no nível da superfície) são resultantes da superposição de dois níveis de combinação de formas-motivo. Observe-se que, em ambos os casos, o mais básico dos estratos (nível 2) corresponde à infraestrutura, que é composta por formas concretas de caráter, por assim dizer, *semi-abstrato*, existindo tão-somente para embasar os elementos mais “sólidos” (que atuam no nível 1). É relevante mencionar que as formas-motivo (1) e (3), que ocupam aqui posições intermediárias entre o abstrato e o concreto na geração dos temas, em outros pontos da obra apresentam-se como variantes de nível 1, emergindo, portanto, à superfície musical.

(a)

nível de superfície

nível 1

nível 2

(b)

nível de superfície

nível 1

nível 2

Ex.6: Formação dos Temas Q (a) e P (b) (formas concretas de primeira ordem) a partir da combinação de formas-motivo, dispostas em níveis hierárquicos

Em resumo, tem-se o seguinte: as formas abstratas são produzidas por variação a partir de *Grundgestalten*-abstrações e elementos fenotípicos abstraídos. Formas concretas de segunda ordem (formas-motivo) resultam da recombinação de formas abstratas (considerando-se os domínios das alturas e das durações). Formas concretas de primeira ordem (temas ou, mais genericamente, *agrupamentos*) são obtidas pela combinação de formas-motivo, geralmente dispostas em dois ou mais níveis hierárquicos.

Os temas/agrupamentos são, portanto, os elementos de nível mais elevado na organização sintática derivativa. Assim como o que é feito para os demais casos (as formas abstratas e concretas de segunda ordem), a determinação de seus índices C_s torna-se uma etapa importante para o processo de análise.

Ainda de acordo com o princípio da simplicidade, o cálculo do C_s de um agrupamento é realizado por intermédio de uma média aritmética dos índices C_s das respectivas formas-motivo que lhes dão origem. No entanto, no caso de existirem níveis profundos de organização (como nos Temas Q e P), é preciso multiplicar os índices das formas-motivo atuantes nesses níveis por fatores redutores (abreviadamente, f_r), que possam corresponder aproximadamente à sua distância cognitiva em relação à superfície musical. Empiricamente, foi estabelecida uma redução de 80% para as formas-motivo em nível 2 (ou seja, $f_r = 0,8$).

É possível, assim, elaborar a seguinte fórmula geral [1] para o cálculo do índice C_s de agrupamentos com dois níveis hierárquicos de organização.³⁰

$$C_{s/agr} = [(\sum C_{s/fm2} \cdot f_r^1) : n_2 + \sum C_{s/fm1} : n_1] : (n_1 + n_2) \quad [1]$$

Onde $C_{s/agr}$ é o coeficiente de similaridade do agrupamento considerado, $\sum C_{s/fm2}$ o somatório dos coeficientes de similaridade das formas-motivo componentes de nível 2, $\sum C_{s/fm1}$ o somatório dos coeficientes de similaridade das formas-motivo componentes de nível 1, f_r o fator redutor, n_2 o número de formas-motivo de nível 2 e n_1 o número de formas-motivo de nível 1.

Com base nos dados apresentados pelo Quadro 3 e pelo Ex.5, a aplicação da fórmula [1] para os Temas Q e P fornece os seguintes índices C_s :

$$C_{s/TQ} = [(C_{s/1} \cdot 0,8) : n_2 + C_{s/2} : n_1] : 2 = [(0,92 \cdot 0,8) : 1 + 0,90 : 1] : 2 = (0,74 + 0,90) : 2 = 0,82$$

$$C_{s/TP} = [(C_{s/3} \cdot 0,8) : n_2 + (C_{s/4} + C_{s/5} + 2 \cdot C_{s/6}) : n_1] : 2 = [(0,85 \cdot 0,8) : 1 + (0,82 + 0,85 + 1,74) : 4] : 2 = [0,68 + (3,44 : 4)] : 2 = (0,68 + 0,85) : 2 = 0,76$$

Podemos então considerar que tais valores representam a dimensão quantitativa da similaridade desses temas em relação às fontes genóticas/fenóticas, e que tornam-se, assim, referências para a comparação de similaridade das eventuais variações de mesmo nível (ou seja, das formas concretas de primeira ordem).

Disto surge a necessidade de identificar precisamente os agrupamentos básicos (neste caso, os temas) e suas potenciais variantes. Adota-se assim o seguinte procedimento de nomeação:

- (a) Agrupamentos que iniciam linhagens (como é o caso dos presentes temas Q e P) são numerados em ordem de surgimento na peça analisada com algarismos romanos (assim, Tema Q = I e Tema P = II);³¹
- (b) Derivações dessas formas básicas são numeradas em subscrito com algarismos arábicos separados por pontos, de modo a identificar sua ordem de surgimento e “linhagem” (posição na sequência de gerações).

Ex: o agrupamento hipotético II_{1.2.1.3} deriva do agrupamento básico II (Tema P) como terceira ramificação (“3”) quarta geração (informação fornecida pela

30 A princípio, uma eventual necessidade de níveis mais profundos (3,4 etc.) para a análise corresponderá a fatores redutores compatíveis em relação à presente opção ($0,8^2 = 0,64$ para o nível 3, e assim por diante), porém é evidente que apenas a partir do prosseguimento da pesquisa isso poderá ser de fato consolidado.

31 Para os agrupamentos que não produzam descendentes significativos para a estrutura derivativa pretende-se criar uma nomenclatura específica, o que deverá ser brevemente estabelecido.

quantidade de números subscritos à raiz). O esquema da Fig.10 torna mais claro o entendimento dessa nomenclatura.

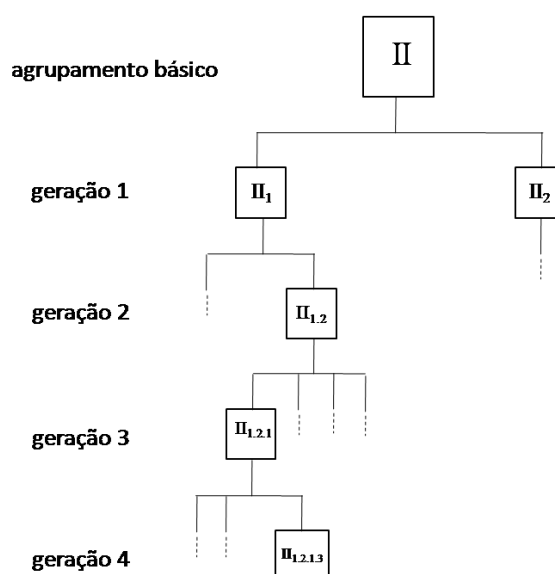


Fig.10: Linhagem de uma derivação hipotética da forma concreta de primeira ordem II

Para demonstração e teste do novo método de quantificação da similaridade no processo analítico de formas concretas de primeira ordem são apresentados em seguida três casos (selecionados entre muitos outros) de variantes do Tema P (ou, na terminologia alternativa, o agrupamento II) presentes na seção de desenvolvimento da *Sinfonia de Câmara*.

O primeiro deles, que apenas por simplicidade será considerado como variante inicial, é apresentado no Ex.7.³²

³² O fragmento em questão surge pela primeira vez na obra no c.347.

(a)

(b)

nível de superfície

nível 1

nível 2

Ex.7: Construção da forma-motivo 7 (a) e do agrupamento variante II₁ (b)

Como se observa, II₁ apresenta modificações bem sutis em sua estrutura, em relação ao agrupamento original. Uma nova forma-motivo (7) é criada a partir da expansão de z-1[ctr], substituindo a forma-motivo (3) no nível básico. Conseqüentemente, no nível 1 a anacruse característica do tema (a “célula germinal”) dá lugar a uma ampliação retroativa da seqüência de formas-motivo (6), que passa a contar com três elementos. O cálculo do coeficiente de similaridade de II₁ depende, obviamente, da determinação prévia dos índices C_s das novas formas geradas: z-1.1[ctr] e (7). Assim, de acordo com os critérios já estabelecidos:

$$C_{s/z-1.1} = C_{s/z-1} - 0,10 = 0,85 - 0,10 = 0,75$$

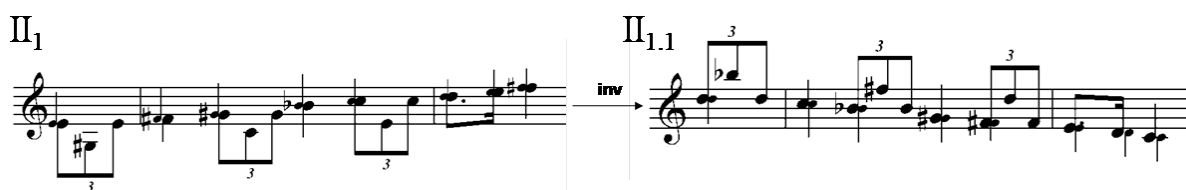
$$C_{s/7} = (C_{s/z-1.1} + C_{s/c}):2 = (0,75 + 0,92):2 = 0,83$$

A aplicação da fórmula [1] fornece o resultado desejado:

$$C_{s/H1} = [(C_{s/7} \cdot 0,8):1 + (C_{s/4} + 3 \cdot C_{s/6}):4]:2 = [(0,83 \cdot 0,8):1 + (0,85 + 2,25):4]:2 = 0,71$$

É interessante constatar como a sutileza da variação (mal percebida no nível superficial) é capturada quantitativamente por uma redução de similaridade consideravelmente baixa em relação à referência ($C_{s/H} - C_{s/H1} = 0,76 - 0,71 = 0,05$).

O segundo exemplo consiste em uma variante direta do caso anterior (sendo, portanto, identificada como II_{1.1}), caracterizando de maneira bastante simples a atuação do processo de variação progressiva (ver Ex.8).



Ex.8: Derivação do agrupamento $II_{1.1}$ a partir de II_1

Desta feita, a variação ocorre no nível dos agrupamentos, pois $II_{1.1}$ é claramente uma inversão de II_1 , o que torna desnecessária (embora tecnicamente possível) uma interpretação analítica no nível das formas-motivo. Além disso, a obtenção do índice C_s do novo agrupamento é consideravelmente simplificada, resultando de uma única redução de 0,05 pontos (de acordo com o critério já explicitado) do valor da forma da qual diretamente deriva:

$$C_{s/H1.1} = C_{s/H1} - 0,05 = 0,71 - 0,05 = 0,66$$

A análise derivativa estratificada revela a constituição do agrupamento no nível das formas-motivo (Ex.9), com a criação de três novas destas (8,9 e 10).

(a)

(b)

nível de superfície

nível 1

nível 2

Ex.9: Construção das formas-motivo 8, 9 e 10 (a) e do agrupamento variante II_{1.1} (b)

O último caso analisado consiste em um agrupamento de terceira geração, derivado diretamente de II_{1.1}, como mostra o Ex.10 (por conveniência, a variante foi transposta, facilitando a comparação com o referencial. Para as alturas originais, ver o Ex.11).

Ex.10: Derivação do agrupamento II_{1.1.1} a partir de II_{1.1}

A derivação resulta da aplicação de três operações simultâneas:

deslocamento métrico (**dmt**, indicado pelas setas verticais), extração do fragmento final (**ext**) e contração intervalar (**cnt**) nas conclusões das figuras em quiálteras, de tons inteiros para semitons. De acordo com o procedimento adotado no caso anterior, o índice C_s do novo agrupamento resulta da subtração das parcelas correspondentes às aplicações das três operações do valor C_s referencial (ou seja, de $II_{1.1}$):

$$C_{s/H1.1.1} = C_{s/H1.1} - 3.0,05 = 0,66 - 0,15 = 0,51$$

O resultado, relativamente baixo, parece não corresponder à intuição de que ambas as formas são fortemente aparentadas. Tal constatação faz surgir a necessidade de um ajuste no modelo para cálculo do índice C_s de agrupamentos derivados diretamente de outros, de modo que o número de operações aplicadas não influencie tanto no resultado. Uma solução possível é considerar que operações simultâneas representem reduções progressivamente menores. Como tentativa inicial nesse sentido, foi estabelecida a taxa acumulativa de 50%. Sendo assim, o índice C_s definitivo de $II_{1.1.1}$ passa a ser o seguinte:

$$C_{s/H1.1.1} = C_{s/H1.1} - (0,05+0,02+0,01) = 0,66 - 0,08 = 0,58$$

Por outro lado, a análise estratificada permite observar a mesma variante sob a perspectiva de sua constituição interna, revelando uma *Grundgestalt*-abstração infraestrutural até o momento não empregada: **D**[cti], que serve de base para a variante **d**-1[cti], a partir da aplicação de operação de replicação (**rep**). Tem-se assim, sob tal visão “microscópica” um interessante exemplo de hibridismo de genótipos, o que não é propriamente raro na construção derivativa. O Ex.11 apresenta a estrutura do novo agrupamento, a partir da recombinação de abstrações na criação de novas formas-motivo (11 e 12), o que produz uma análise alternativa de sua estrutura. Subjacentemente, chama atenção a maneira como Schoenberg explora o fenótipo **Z**[ctr], associando-o a três genótipos distintos: **B**[cti] (no agrupamento I), **C**[cnj] (nos agrupamentos II, II_1 e $II_{1.1}$) e, finalmente, **D**[cti] (em $II_{1.1.1}$), o que lhe concede por si só um significado estrutural de grande importância na peça.

(a)

Diagram (a) illustrates the construction of forms-motivo 8 and 9. It shows two paths: one starting from **D cti** (<-1-1>) and another from **Z ctr** (<6*(+4)>). The **D cti** path leads to **d-1 cti** (<-1-1-1-1-1>) via a **rep** operation. The **Z ctr** path leads to **X ctr** (<3*(1/3)+4>). Both paths converge to form **11**. Diagram (b) shows the construction of forms-motivo 12. It starts with **c-1.2 cti** (<+8-8-2>) and **X ctr** (<3*(1/3)+4>). The **c-1.2 cti** path leads to **c-1.2.1 cti** (<+8-8-1>) via an **alt** operation. Both paths converge to form **12**. Diagram (b) shows the grouping variant **II_{1.1.1}** with three levels: **nível de superfície**, **nível 1**, and **nível 2**. The **nível de superfície** shows three triplets of notes. The **nível 1** and **nível 2** show the corresponding forms-motivo 12 and 11 respectively, with lines indicating their positions relative to the surface level.

(b)

nível de superfície

nível 1

nível 2

Ex.11: Construção das formas-motivo 8 e 9 (a) e do agrupamento variante $II_{1.1.1}$ (b)

Finalizando o presente estudo, alguns esquemas atualizam as informações previamente apresentadas: (a) o conjunto de formas abstratas (Quadro 4, a partir do Quadro 2); (b) o conjunto das formas-motivo ou formas concretas de segunda ordem (Quadro 5, a partir do Quadro 3); (c) a representação gráfica das linhagens das formas abstratas (Fig.11, a partir da Fig.8) e (d) representação gráfica da linhagem do agrupamento II^{33} (Fig.12, a partir da Fig.9).

33 Por motivo de clareza, foram suprimidos do gráfico os pontos e linhas correspondentes às coordenadas espaciais das diversas formas-motivo.

componente básico	ORIGEM GENOTÍPICA					
	A	B		C		D
C _s	1,00	1,00		1,00		1,00
operação	Abs	abs		abs		abs
geração 0	A[cti]	B[cti]		C[cti]		D[cti]
C _s	0,95	0,95		0,95		0,95
operação		sub		sub + ord		ord
geração 1		b-1[cti]		c-1[cti]		c-2[cti]
C _s		0,90		0,85		0,90
operação		sub	alt	sub	inv	exp
geração 2		b-1.1[cti]	b-1.2[cti]	c-1.1[cti]	c-1.2[cti]	c-2.1[cti]
C _s		0,85	0,85	0,80	0,80	0,85
operação			acr	exp	alt	inv
geração 3			b-1.2.1[cti]	c-1.1.1[cti]	c-1.2.1[cti]	c-2.1.1[cti]
C _s			0,80	0,75	0,75	0,80
operação				inv		
geração 4				c-1.1.1.1[cti]		
C _s				0,70		

ORIGEM FENOTÍPICA		
Z	Y	X
1,00	1,00	1,00
abs	abs	abs
Z[ctr]	Y[ctr]	X[ctr]
0,90	0,90	0,90
exp		
z-1[ctr]		
0,80		
exp		
z-1.1[ctr]		
0,70		

Quadro 4: Atualização do conjunto das formas abstratas (comparar com o Quadro 2)

Formas-motivo	Formas abstratas		C _s
	alturas	durações	
1	B[cti]	Z[ctr]	(0,95+0,90):2=0,92
2	b-1.1[cti]	Y[ctr]	(0,90+0,90):2=0,90
3	c-2[cti]	z-1[ctr]	(0,90+0,80):2=0,85
4	c-1.1.1[cti]	Y[ctr]	(0,75+0,90):2=0,82
5	b-1.2.1[cti]	X[ctr]	(0,80+0,90):2=0,85
6	c-1[cti]	X[ctr]	(0,85+0,90):2=0,87
7	c-2.1[cti]	z-1.1[ctr]	(0,85+0,70):2=0,77
8	c-1.1.1.1[cti]	Y[ctr]	(0,70+0,90):2=0,80
9	c-1.2[cti]	X[ctr]	(0,80+0,90):2=0,85
10	c-2.1.1[cti]	z-1.1[ctr]	(0,80+0,70):2=0,75
11	d-1[cti]	Z[ctr]	(0,90+0,90):2=0,90
12	c-1.2.1[cti]	X[ctr]	(0,75+0,90):2=0,82

Quadro 5: Atualização do conjunto das formas concretas de segunda ordem (comparar com o Quadro 3)

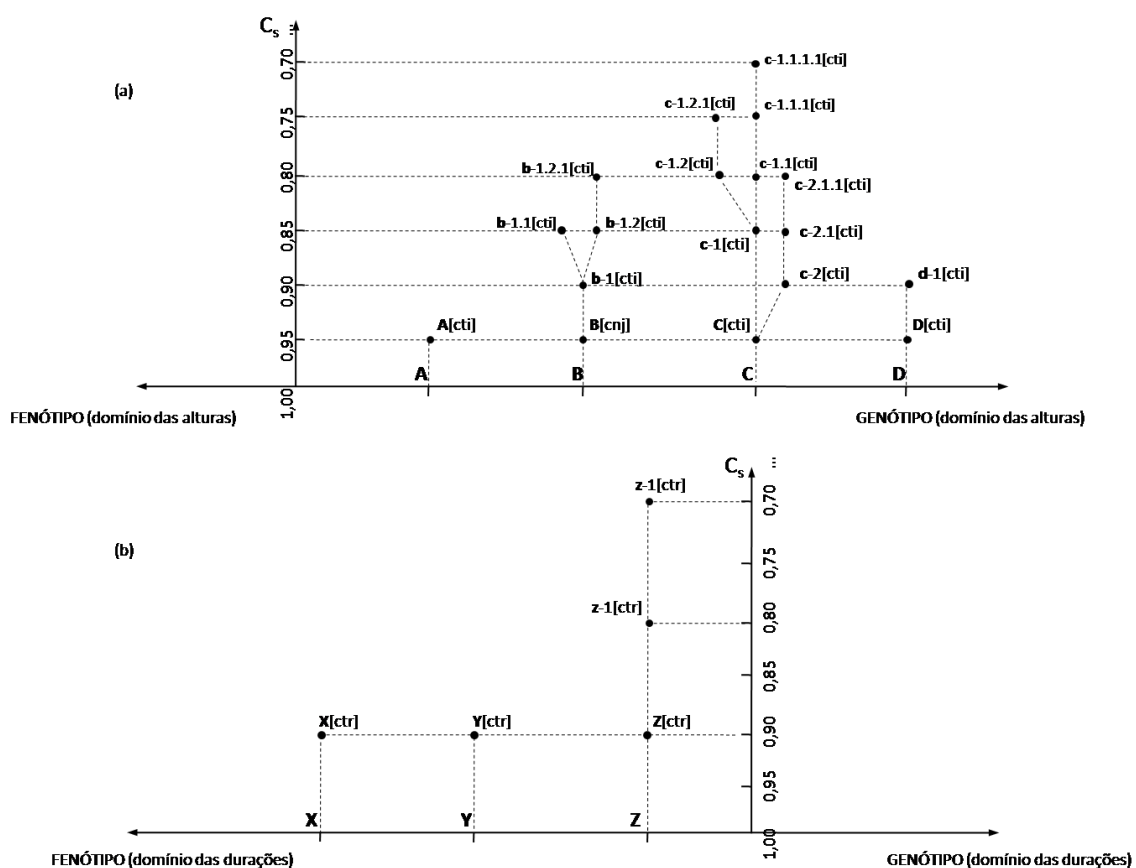


Fig. 11: Atualização da representação gráfica das formas abstratas em relação aos domínios das alturas (a) e das durações (b) (comparar com Fig.8)

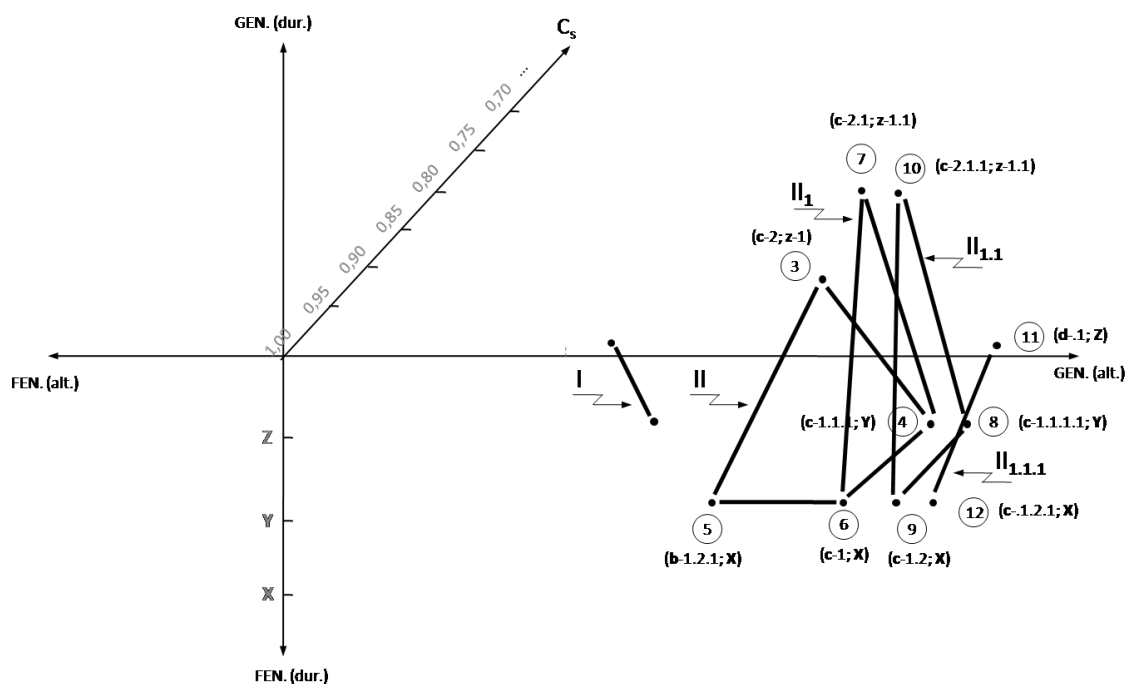


Fig. 12: Atualização da representação gráfica das formas concretas de segunda e primeira ordens (comparar com Fig.9)

É interessante observar na Fig.12 que as configurações gráficas e musicais dos agrupamentos analisados parecem sugerir algum tipo de vínculo adicional: o agrupamento referencial (II) apresenta-se como um polígono de quatro lados, as duas variantes seguintes (II_1 e $II_{1.1}$) como triângulos, com a derivada mais distante ($II_{1.1.1}$) disposta como um segmento de reta. Em outros termos, parece haver uma relação direta entre complexidade estrutural e complexidade gráfica (que talvez possa ser traduzida por números de vértices e de lados da figura representativa). Observa-se ainda uma espécie de movimento de translação das formas, resultante da entrada em cena de novas variantes abstratas (pontos que são omitidos na figura), na direção esquerda-direita, correspondendo ao decréscimo de similaridade dos agrupamentos, resultante das transformações gradualmente sofridas.

As questões e possibilidades que se abrem com esta perspectiva de representação gráfica do processo derivativo sugerem um campo de estudo bastante promissor, a ser devidamente examinado em estudos futuros.

CONCLUSÕES

Este artigo buscou apresentar em linhas gerais a fundamentação teórica e a motivação para a elaboração de um projeto de pesquisa cuja principal meta é desenvolver estudos sistemáticos e aprofundados relacionados aos princípios da variação progressiva e da *Grundgestalt*, concebidos originalmente por Arnold Schoenberg. Foi também apresentado um painel abrangente sobre as duas ramificações principais do projeto já consolidadas, seguindo as perspectivas analítica e composicional. Nessa seção foi enfatizado como as diversas abordagens criadas funcionaram como etapas de aperfeiçoamento para estágios subsequentes da pesquisa. Sob tal viés, a metodologia analítica, associada a conceitos, tipologia e recursos gráficos gradualmente desenvolvidos, serviu de base para a criação e consolidação do Sistema-Gr de composição que, por sua vez, contribuiu para o projeto global com novos elementos conceituais (a curva derivativa e o coeficiente de similaridade), além de suas próprias características, derivadas de problemas e soluções específicas, como é o caso, por exemplo, da necessidade de criação do *software* GENEMUS. Destaque-se ainda que a ampliação das fronteiras da pesquisa fez com que novas interações comesçassem a ser estabelecidas entre o núcleo inicial (análise e composição musicais) e outras áreas do conhecimento, como genética, biologia evolutiva, matemática, ciência da computação, sistemas formais, sistemas

de reescrita etc., o que tem enriquecido sobremaneira o âmbito do projeto e sugerido novas vias de investigação.

A seção principal do artigo é dedicada a um retorno à perspectiva analítica, devidamente realimentado por importantes desdobramentos composicionais. Assim, são contemplados novos aspectos para a análise derivativa, não apenas ligados a refinamentos da notação analítica e da simbologia previamente adotados, mas principalmente à necessidade de consolidação do tratamento hierarquizado do material e à sua adequada quantificação. Desse modo, são propostas novas estratégias para a atualização do modelo: (a) a distinção entre formas concretas de segunda e primeira ordens, respectivamente, formas-motivo e agrupamentos; (b) representações gráficas para as formas concretas e uso de coordenadas espaciais para sua localização dentro de sistemas de eixos ortogonais bidimensional (para formas-motivo) e tridimensional (para agrupamentos); (c) adoção do coeficiente de similaridade para os três tipos de elementos construtivos: abstrações, formas-motivo e agrupamentos. Registre-se que, a priori, foi adotado para os cálculos dos índices C_s um modelo que prima pela simplicidade e que funcionou adequadamente para a presente análise (com os devidos ajustes efetivados). Evidentemente, estudos adicionais serão necessários para a consolidação ou alteração desses critérios, como, por exemplo, a criação de valores redutores específicos para as operações aplicadas (no lugar de mantê-los constantes, como no estudo atual) ou a criação de novas fórmulas para cálculo dos índices C_s , de acordo com os níveis de organização considerados.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos de L. *Comparação de contornos intervalares como parâmetro de medição de similaridade*. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 3., 2013, São Paulo. Anais... São Paulo: ECA-USP, 2013a.

_____. *O Sistema-Gr de composição musical baseada nos princípios de variação progressiva e Grundgestalt*. Música e Linguagem, Vitória, vol. 2, nº 1, p.1-16, 2013b.

_____. *Aplicações composicionais de um modelo analítico para variação progressiva e Grundgestalt*. Opus, Porto Alegre, vol.18, nº 1, p.127-152, jun.,2012a.

_____. *Um modelo analítico para variação progressiva e Grundgestalt*. In: XXII ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, 2012. João Pessoa. Anais ... João Pessoa: UFRN, 2012b.

_____. *A estrutura derivativa e suas contribuições para a análise e para a composição musical*. In: IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO, IV, 2012, Ribeirão Preto. Anais... Ribeirão Preto: EDUSP, p.205-214, 2012c.

_____. *Derivação temática a partir da Grundgestalt da Sonata para Piano op.1, de Alban Berg*. In: II ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL. Anais ... São Paulo: UNESP-USP-UNICAMP, 2011a, p.10-22.

_____. *A variação progressiva aplicada na geração de ideias temáticas*. In: II SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA. Anais ... Rio de Janeiro: UFRJ, 2011, p.79-90, 2011b.

_____. *“Nas fronteiras da tonalidade”*: Tradição e inovação na harmonia da Primeira Sinfonia de Câmara, op.9, de Arnold Schoenberg. 2010b. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

_____. *Pontos de contato entre a Sonata para Piano, op.1, de Alban Berg e a Primeira Sinfonia de Câmara, op.9, de Arnold Schoenberg*. In: V SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA - SIMPEMUS 5, 2008. Curitiba. Anais ... Curitiba: UFPR, 2008.

_____. *“Nas fronteiras da tonalidade”*: Tradição e inovação na forma da Primeira Sinfonia de Câmara, op.9, de Arnold Schoenberg. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

AUERBACH, Brent. *The analytical Grundgestalt: A new model und methodology based on the music of Johannes Brahms*. Walden, 2005. 140 ff. Tese (Doutorado em Música). University of Rochester.

BOSS, Jack. *Schoenberg's op. 22 radio talk and developing variation in atonal music*. Music Theory Spectrum, vol. 14, no. 2, p. 125-149, 1992.

BURTS, Devon. *An application of the grundgestalt concept to the First and Second Sonatas for Clarinet and Piano, Op. 120, no. 1 & no. 2, by Johannes Brahms*. Dissertação (Mestrado em Música), University of South Florida, s/l, 2004.

CARPENTER, Patricia. *Grundgestalt as tonal function*. Music Theory Spectrum, vol. 5, p. 15-38, 1983.

DOWLING, W. Jay. *Scales and contour: Two components of a theory of memory for melodies*. Psychological Review, vol.85, no.4, 1978, p.341-354.

DAHLHAUS, Carl. *Schoenberg and Schenker*. Proceedings of the Royal Musical Association, v. 100 (1973-1974), p. 209-215. 1974.

DUDEQUE, Norton. *Variação progressiva como um processo gradual no primeiro movimento do Quarteto A Dissonância, K. 465, de Mozart*. PerMusí, Belo Horizonte, vol.8, p. 41-56, 2003.

_____. *Music theory and analysis in the writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*. Aldershot: Ashgate Publishings, 2005.

_____. *Schoenberg: emancipação da dissonância, tonalidade expandida e variação progressiva em Friede auf Erden, op.13*. Debates, Rio de Janeiro, vol. 9, p.7-33, 2007.

EMBRY, Jessica. *The role of organicism in the original and revised versions of Brahms's Piano Trio in B Major, Op. 8, Mvt. I: A comparison by means of Grundgestalt analysis*. Dissertação (Mestrado em Música), University of Massachusetts, Amherst, 2007.

FORTE, Allen. *The structure of atonal music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

FREITAS, Sérgio. *Da Música como Criatura Viva: repercussões do organicismo na teoria contemporânea*. Revista Científica / FAP, Curitiba, v.9, p.64-82, 2012.

FRISCH, Walter. *Brahms and the principle of developing variation*. Los Angeles: University of California Press, 1984.

HAIMO, Ethan. *Developing variation and Schoenberg's serial music*. Musical Analysis, vol. 16, no. 3, p. 349-365, 1997.

LOURENÇO, Bruno F. et al. *L-Systems, scores, and evolutionary technics*. In: 6th Sound and Music Computing Conference. Porto (Portugal), 2009, p.23-25.

McADAMS, Stephen & MATZKIN, Daniel. *Similarity, invariance, and musical variation*. In: Annals of the New York Academy of Sciences. Vol. 930: The biological foundations of music, p. 62-76, 2001.

MANOUSAKIS, Stelio. *Musical L-Systems*. Hague, 2006. Dissertação (Mestrado em Sonologia). The Royal Conservatory (Holanda).

MARTINEZ, Alejandro. *La forma-oración en obras de la Segunda Escuela de Viena: un lectura desde la morfología de Goethe*. Revista del Instituto Superior de Música, Santa Fé, vol.12, p.96-113, 2009.

MEYER, Leonard. *Style and music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

PRUSINKIEWICZ, Przemyslaw & LINDENMAYER, Aristid. *The algorithmic beauty of plants*. Nova Iorque: Springer-Verlag, 1996.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. (Marden Maluf, trad.). São Paulo: Editora Unesp, 2001.

_____. *Style and idea: selected writings of Arnold Schoenberg*. Londres: Faber & Faber, 1984.

_____. *Chamber Symphony nº 1 for 15 solo instruments, op.9*. Mineola: Dover, 2002. I partitura (144 p.). Orquestra de câmara.

WÖRNER, Felix. *"Thematicism": Geschichte eines analytischen Konzepts in der nordamerikanischen Musiktheorie*. Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie, v.6, n.1, p.77-89, 2009.

WORTH, Peter & STEPNEY, Susan. *Growing music: musical interpretation of L-System*. Department of Computer Science, University of York, Inglaterra. Disponível em: <www-users.cs.york.ac.uk/susan/bib/ss/nonstd/eurogp05.pdf>

Carlos Almada: é professor adjunto da Escola de Música da UFRJ, atuando como docente nos níveis de graduação e pós-graduação. É doutor e mestre em Música pela UNIRIO, ambos os cursos com pesquisas voltadas para análises estruturais da Primeira Sinfonia de Câmara op.9, de Arnold Schoenberg. É compositor, com diversas obras apresentadas em edições da Bienal de Música Brasileira Contemporânea, bem como registradas em CD's pela gravadora Ethos Brasil. Atua também na música popular como arranjador, com inúmeros trabalhos gravados recentemente. É pesquisador com vários artigos publicados em periódicos acadêmicos e anais de eventos científicos. É autor dos livros *Arranjo* (Editora da Unicamp, 2001), *A estrutura do choro* (Da Fonseca, 2006), *Harmonia funcional* (Editora da Unicamp, 2009) e *Contraponto em música popular* (Editora da UFRJ, no prelo), bem como coautor de uma série de 12 livros sobre música popular brasileira, publicados entre 1998 e 2010 pela editora americana MelBay.

expediente

Editores

Luiz Guilherme Duro Goldberg (UFPel)
Rogério Tavares Constante (UFPel)

Comissão Editorial

James Correa (UFPel)
Joana Cunha de Holanda (UFPel)
Lucia Cervini (UFPel)

Conselho Editorial

Alberto José Vieira Pacheco (Universidade Nova de Lisboa)
Cristina Capparelli Gerling (UFRGS)
Diana Santiago (UFBA)
Eliane Tokeshi (USP - ad hoc)
Fredri Gerling (UFRGS - ad hoc)
Marcelo Campos Hazan (University of South Carolina / Columbia University - ad hoc)
Paulo Castagna (UNSEP)
Rodolfo Caesar (UFRJ)
Roseane Yampolschi (UFPR)

Projeto Gráfico

Pablo Palácios (UFPel)

Programador

Pablo Palácios (UFPel)