



Vol. 4 | 2017

Título / Title

Post-ip: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança / Post-ip: Journal of the International Forum for Studies in Music and Dance

Editores / Editors

Amanda Carpenedo, Ana Margarida Cardoso, António Ventura, Julieta Silva, Mónica Chambel

Conselho Consultivo/Consultant Committee

Alex Duarte, Ana Flávia Miguel, Aoife Honey, Clarissa Foletto, Gilano Dalagna, Helena Marinho, Jorge Castro Ribeiro, Jorge Salgado Correia, Maria do Rosário Pestana, Rosário Santana

Designer

Ana Luz

Edição / Published by

UA Editora

Universidade de Aveiro

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia

Campus Universitário de Santiago

3810-193 Aveiro

Data / Edition 2019

Páginas / Pages

270

ISSN

2184 - 6138

Depósito Legal

--

Introdução

O Post-in-progress: 4º Fórum Internacional de Pós-graduação em Estudos de Música e Dança (Post-ip '17) foi organizado por alunos de pós-graduação associados ao polo da Universidade de Aveiro (UA) do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos de Música e Dança (INET-md). O congresso contou com a presença de 59 participantes, de 9 países, que efetuaram 53 apresentações. Este fórum teve participações em língua portuguesa, em língua espanhola e em língua inglesa, e decorreu entre os dias 5 e 7 de dezembro de 2017 no Departamento de Comunicação e Arte (DeCA) da Universidade de Aveiro, tendo sido as suas sessões de abertura e encerramento realizadas no Auditório do Complexo Departamento de comunicação e Arte da mesma Universidade.

O congresso teve a sua sessão de abertura no auditório supracitado onde estiveram presentes Julieta Silva e Margarida Cardoso, em nome da Comissão Organizadora do Post-ip'17, a Prof. Susana Sardo, como Coordenadora do INET-md da Universidade de Aveiro, a Prof. Salwa Castelo-Branco, como coordenadora do INET-md, o Prof. Rui Raposo, como director do Departamento de Comunicação e Arte e o Prof. Manuel Assunção, Reitor da Universidade de Aveiro, à data.

Esta quarta edição do Post-ip, Post-ip '17, teve a honra de acolher como oradores convidados Rubén López Cano e Úrsula San Cristóbal, Vincent Dubois, Sílvia Martinez e ainda Ana Fátima Miguel, como primeira convidada da rubrica instaurada nesta edição, Jovem Orador(a) Principal.

1. Vincent Dubois (Université de Strasbourg) apresentou-nos uma comunicação sobre bandas filarmónicas e a sua relação com as políticas culturais, na comunicação intitulada "A sociological perspective on the relationship between musical life and cultural policy: the case of wind bands", apresentada no primeiro dia de conferência, após a sessão de abertura;
2. Rubén López-Cano (Escola Superior de Música de Catalunya) e Úrsula San Cristóbal (Taller de músics de Escuela Superior de Estudios Musicales) apresentaram uma comunicação intitulada "Some frequent methodological problems in artistic research projects and some strategies to manage them" no auditório do CCCI no dia 7 de Dezembro, sobre alguns problemas metodológicos que a área da Investigação Artística ainda enfrenta na atualidade;

3. Sílvia Martinez (Universidad Autonoma de Barcelona) apresentou a comunicação “Listening to voices, weaving networks: notes on feminism and popular music” que foi precedida por um pequeno concerto de Baishali Sarkar, investigadora e cantora Indiana.
4. Ana Fávia Miguel (INET-md/Universidade de Aveiro) apresentou-nos o documentário “Kola San Jon” com que ganhou o “Intangible Heritage Documentation” no 6th Folk Music Film Festival, que decorreu no Nepal em 2016. Após isso, apresentou a comunicação “Ways of seeing and making the documentary Kola San Jon”.

Durante os três dias, os congressistas tiveram oportunidade de assistir a apresentações em diversos formatos, tais como comunicações, recitais-performance, posters, painéis e documentários. À semelhança das edições anteriores, os congressistas eram alunos de pós-graduação, ou seja, não havia doutorados entre eles. Os moderadores das mesas foram maioritariamente alunos que haviam concluído o seu doutoramento nos últimos cinco anos. Salientam-se os momentos musicais que animaram este encontro, começando pelo concerto de apresentação do projeto “Paluí: Viagens por histórias sonoras que a língua portuguesa conta” da autoria de Helena Caspurro, José Geraldo, António Miguel e Pedro Carvalho de Almeida, que correu no primeiro dia de conferência (dia 5). No dia 6 houve um concerto de eletroacústica onde se reproduziram e espacializaram obras dos alunos de doutoramento Túlio Augusto e Tiago Lestre e um concerto de Alfonso Bennetti (piano) e Jaroslav Mikus (violoncello). No dia 7, destacamos a mesa redonda, com caráter informal, dedicada à investigação artística, que teve como convidados Rubén López-Cano e Úrsula San Cristóbal. Esta discussão, moderada por Alfonso Bennetti, foi muito profícua e pertinente, segundo vários alunos presentes. O ambiente de partilha de experiências e de aprendizagem mutual verificou-se em todos os momentos do encontro e facilitou o contacto entre os vários congressistas e entre os congressistas e os oradores convidados.

O presente livro é constituído por 24 artigos com base nas comunicações realizadas no âmbito do Post-ip '17. A revisão foi levada a cabo pela Comissão Editorial e pelo Conselho Consultivo do Livro de Atas do Post-ip '17. À semelhança do que ocorreu no evento, os artigos aqui presentes abordam temáticas muito diversas dos estudos em música e dança e, deste modo, este livro procura também ser um espelho do próprio evento. Os artigos encontram-se redigidos em português ou inglês e estão dispostos por ordem alfabética dos nomes dos autores.

A Comissão Editorial do Post-ip '17 gostaria de agradecer aos membros do Conselho Consultivo pelo apoio na revisão dos artigos e também aos autores e participantes da

conferência. Para além dos autores aqui publicados, muitos outros investigadores tomaram parte no Post-ip '17 e foi graças a todos eles que este evento pôde continuar a afirmar-se como um encontro de âmbito internacional, de elevado nível académico e uma experiência gratificante. A todos eles, a Comissão Editorial endereça um agradecimento muito especial.

Aveiro, 12 de Setembro de 2019

A Comissão Editorial da Revista do 4º Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança

Amanda Carpenedo, Ana Margarida Cardoso, António Ventura, Julieta Silva e Mónica Chambel

Grupo Post-ip
Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança
Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro
Campus Universitário de Santiago
3810 – 193 Aveiro
Portugal
Tel. (+351) 234 370389
Email – grupopostip@gmail.com
Facebook - <https://www.facebook.com/grupopostip>
Post-ip website - <http://postip.web.ua.pt>

Introduction

Post-in-progress: 4rd International Post-Graduate Forum for Studies in Music and Dance (Post-ip '17) was organized by post-graduated students, associated to the INET-md (Institute for Ethnomusicology – Centre of Studies in Music and Dance) of University of Aveiro. It had 53 participants, from 9 countries, which provided 53 presentations, spoken in Portuguese, Spanish and English. This forum occurred between 5th and 7th December 2017, in Department of Communication and Arts of the University of Aveiro. The opening session occurred in the Auditorium of the Complex of Communication and Image Sciences (CCCI) and had as invitees Julieta Silva e Margarida Cardoso, representing the Organizing Committee of Post-ip'17, Prof. Susana Sardo, Coordinator of INET-md of the University of Aveiro, Prof. Salwa Castelo-Branco, coordinator of INET-md, Prof. Rui Raposo, Director of the Communication and Arts Department and Prof. Manuel Assunção, Dean of the same university, at that time.

The keynote speakers of this edition were Rubén López Cano and Úrsula San Cristóbal, Vincent Dubois, Sílvia Martinez and Ana Fátima Miguel, as first invited to the new space of Post-ip, Young Keynote Speaker.

1. Vincent Dubois (*Université de Strasbourg*) presented a communication about wind bands and its relation with policies, entitled “A sociological perspective on the relationship between musical life and cultural policy: the case of wind bands”, at the first day of conference, after the opening session;
2. Rubén López-Cano (*Escola Superior de Música de Catalunya*) and Úrsula San Cristóbal (*Taller de músics de Escuela Superior de Estudios Musicales*) presented the communication “Some frequent methodological problems in artistic research projects and some strategies to manage them” in CCCI auditorium, about some methodological problems related to Artistic Research area;
3. Sílvia Martinez (*Universidad Autónoma de Barcelona*) presented the communication “Listening to voices, weaving networks: notes on feminism and popular music” after a little concert of the indian singer and researcher Baishali Sarkar.
4. Ana Fátima Miguel (INET-md/Universidade de Aveiro) presented the documentary “Kola San Jon”, which won the “Intangible Heritage Documentation” on 6th Folk Music Film Festival, in Nepal in 2016. After that, she presented the communication “Ways of seeing and making the documentary Kola San Jon”.

During three days, participants saw presentations in different formats, like communications, recital-conference, round tables and documentaries. As occurred in the last editions, participants were post-graduate students, so there weren't doctors between them. The chairs were mainly recent doctors. We emphasized the concerts occurred

during the conference, starting from the presentation of the project “Paluí: Viagens por histórias sonoras que a língua portuguesa conta” from Helena Caspurro, José Geraldo, António Miguel e Pedro Carvalho de Almeida, in the first day of the conference. In the second day we listened an electroacoustic music concert with pieces written by post-graduate students Túlio Augusto and Tiago Lestre and another concert by Alfonso Bennetti (piano) and Jaroslav Mikus (cello). In 7th December, we emphasize also the round table about artistic research, which had an informal character and as invitees Rubén López-Cano and Úrsula San Cristóbal. That discussion was chaired by Alfonso Bennetti and participants said that it was relevant and useful. In all days of conference it was constructed a space of share of experiences and mutual apprenticeship, which facilitated the contact between participants and invitees.

The present book is constituted by 24 articles, selected between all the presentations of Post-ip’17 conference. The revision was made by the editorial Committee and by the Consultant Committee of Acts of Congress of Post-ip’17. It contains articles inserted in various studies about music and dance, so the book reflects what was the congress. The articles are written in Portuguese or English and they are organized by name of the authors.

Editorial Committee of Post-ip’17 appreciates very much the support gave by the Consultant Committee on the articles revision and also thanks to the authors and participants of Post-ip’17. Besides them, many other researchers and members of the university helped on the organization, in order to maintain this international and academic meeting and this fruitful experience. Thank you for all of them!

Aveiro, 12 de Setembro de 2019

Journal of the 4th International of Studies in Music and Dance’s Editorial Committee

Amanda Carpenedo, Ana Margarida Cardoso, António Ventura, Julieta Silva and Mónica Chambel

Post-ip Group
Institute of Ethnomusicology - Centre of Studies in Music and Dance
Department of Communication and Arts of the University of Aveiro
Campus Universitário de Santiago
3810 – 193 Aveiro
Portugal
Tel. (+351) 234 370389
Email – grupopostip@gmail.com
Facebook - <https://www.facebook.com/grupopostip>
Post-ip website - <http://postip.web.ua.pt>

ÍNDICE

Educação musical e tecnologias: a utilização de <i>playbacks</i> como ferramenta pedagógica no ensino de violino e viola no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB)	11
"Negotiating the (non)negotiable"?: on informed consent and ethics in medical ethnomusicology	20
Acordes d'além-mar - bandas filarmônicas portuguesas, migração e memórias ..	30
Performance em mutação: considerações sobre a preparação da performance de música para instrumento e eletrónica em tempo real	41
Embodying of the Gitano self: <i>fiesta</i> and identity among the Gitanos flamencos ..	50
The fine art of lieder singer: Lotte Lehmann recordings of Schumann's <i>Dichterliebe</i>	58
As complexidades da classificação documental. O caso da Associação dos Antigos Orfeonistas da Universidade do Porto	70
A performance contemporânea no baixo elétrico do repertório jazzístico e da música popular brasileira	74
Uma reflexão sobre os silêncios musicais na obra <i>Appalachian Spring</i> (1945) do compositor Aaron Copland (1900-1990)	85
As sonatas de Ludwig van Beethoven para piano e violino por Alexandre Rey Colaço e Júlio Cardona: uma revisitação dos concertos de 1915 através da imprensa da época	106
Experience, expectation, and personal meaning: understanding the person-environment relationship in the context of a musical performance	116
Etnomusicologia visual: desafios na elaboração de um vídeo-documentário sobre o Cantar os Reis em Ovar	126
Processos de refração e dialogismo na música instrumental brasileira	134
Desvelando aspectos musicais e procedimentos composicionais num repertório para Coro Falado	143
Performance issues of Ajarian traditional music and dance	157
A canção de embalar como leitmotif em <i>El laberinto del Fauno</i> (2006)	164
Misticismo e performance musical: uma proposta interpretativa de obras para flauta de Mario Lavista e Torü Takemitsu	173
An unedited source for Spanish baroque dance: the Nicolas Rodrigo Noveli Manuscript (Madrid, 1708)	181

O mapeamento das actividades da INATEL no âmbito da música popular	197
A obra para Coro de Inocencio Haedo Ganza.....	209
Fonética e articulação - implicações na interpretação.....	220
Childs Play India Foundation - exploring a new mode of community music making in India	232
Horizonte: uma possibilidade de uníssono	241
Estudos escritos para violão solo pós 1950 no Brasil: identificação e análise	252

Educação musical e tecnologias: a utilização de *playbacks* como ferramenta pedagógica no ensino de violino e viola no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB)

Ana Carolina da S. Petrus
Vinícius de L. Fernandes
Cristóvam A. de C. Sobrinho
IFPB (Instituto Federal da Paraíba)

Resumo

Esta publicação tem como objetivo apresentar as discussões e resultados de uma pesquisa realizada no âmbito do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba – *Campus* João Pessoa, entre agosto de 2016 e agosto de 2017, sobre uma proposta pedagógica baseada na utilização de *playbacks* como ferramenta para o desenvolvimento de competências musicais no ensino de violino e viola. A partir do Estudo de Caso, e utilizando-se de entrevista semiestruturada com dez orientandos das duas áreas instrumentais, buscou-se compreender a influência da utilização deste recurso e das transformações decorrentes do uso das tecnologias nas relações interpessoais e educacionais. Ao longo da pesquisa, observou-se, também, que a utilização de *playbacks* é apenas uma das inúmeras ferramentas tecnológicas que podem ser utilizadas na relação ensino-aprendizagem, onde a aproximação ao contexto do estudante torna-se um ponto propulsivo no seu desenvolvimento pessoal e profissional. A pesquisa conta com o apoio da Coordenação de Pesquisa e Extensão do IFPB *campus* João Pessoa (COPEX) e do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq).

Palavras-chave: Educação Musical, Tecnologias da Música, violino, viola, playback.

Abstract

This publication aims to present the discussions and results of a research carried out within the framework of the Federal Institute of Education, Science and Technology of Paraíba – *Campus* João Pessoa, from August 2016 to August 2017, on a pedagogical proposal based on the use of playbacks as a tool for the development of musical skills in the teaching of violin and viola. From the case study, and using a semi-structured interview with ten orientandos of the two instrumental areas, we sought to understand the influence of the use of this resource and the transformations arising from the use of technologies in interpersonal and educational relationships. Throughout the research, it was also observed that the use of playbacks is only one of the numerous technological

tools that can be used in the teaching-learning relationship, where the approach to the student context becomes a propulsive point in his personal development and professional. The research is supported by the Coordination of Research and Extension of the IFPB João Pessoa campus (COPEX) and the National Research Council (CNPq).

Keywords: Music Education, Music Technologies, violin, viola, playback.

Introdução

O ensino de música está repleto de desafios que encorajam o professor a ser, além de um mediador do conhecimento – assumindo uma postura reflexiva e investigativa – um agente motivacional, capaz de estimular os estudantes nas mais diversas dimensões. Com a globalização, observamos mudanças cada vez mais rápidas, e o processo educacional não foge a este ditame. Diante de uma Revolução Tecnológica¹ torna-se necessário uma renovação dos paradigmas relacionados ao processo de ensino-aprendizagem. Rodrigues (2012: 9-10) destaca a importância de “saber estimular os alunos, no seu percurso didático, promovendo a execução de projetos de qualidade, com o uso de materiais adaptados à nossa realidade musical beneficiando o seu crescimento musical”.

Objetivos

Esta pesquisa, que se estendeu de agosto de 2016 a agosto de 2017, buscou compreender a influência da utilização de *playbacks*² como ferramenta pedagógica para o desenvolvimento de competências musicais no ensino de violino e viola no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba - *Campus* João Pessoa (IFPB). A pesquisa foi realizada com dez estudantes entre 15 e 21 anos, sendo oito alunos de violino e dois de viola, pertencentes aos primeiros e terceiros anos do Curso Técnico de Instrumento Musical. Os objetivos específicos foram investigar como as tecnologias estão inseridas na prática musical, transversalizar investigar como as tecnologias estão inseridas na prática musical, transversalizar recursos tecnológicos à prática educacional voltada ao instrumento musical, desenvolver *playbacks* através de plataformas de edição

¹ Para Aparecida Pinto (2004: 2-4) o termo *Revolução Tecnológica* ou *Terceira Revolução Industrial* caracteriza-se pelo desenvolvimento técnico-científico acelerado, que desta forma, impulsiona novas descobertas, gerando grandes alterações na vida humana e no trabalho, impactando “no mercado de bens, serviços e consumo; no modo de organização dos trabalhadores; no modo de produção; na educação/qualificação dos trabalhadores e nas relações sociais”.

² O *playback* ou *playalong* consiste na utilização de uma gravação sonora prévia que serve de base, ou complementação instrumental, para uma apresentação artística. É uma ferramenta que está em voga nos últimos anos, haja vista a disseminação da música eletrônica por diversos gêneros.

musical, desenvolver uma prática alinhada com os Parâmetros Curriculares Nacionais Brasileiros e, por fim, desenvolver nos estudantes um potencial criativo através da utilização das tecnologias.

Metodologia

Para a condução da pesquisa utilizamos ferramentas investigativas oriundas do Estudo de Caso e da Pesquisa Ação e recursos audiovisuais (gravação de vídeos). Foi realizada pesquisa bibliográfica das áreas de educação, educação musical e tecnologias da música e questionário semiestruturado aplicado aos estudantes participantes. Este último recurso foi utilizado com o objetivo de compreender de que maneira o uso de *playbacks* influenciou a assimilação de conhecimentos musicais como: a manutenção da pulsação, a compreensão de aspectos rítmico-melódicos, o desenvolvimento de um parâmetro de afinação e autoconfiança diante do público.

A Metodologia aplicada para a implementação em sala de aula foi a criação ou edição, do piano acompanhador no *software Sibelius*. A próxima etapa consistiu na criação de dois *playbacks*: 1 - Piano e Violino/Viola e 2 - Piano. O primeiro teve o objetivo de fazer com que o estudante compreendesse o que iria tocar, fazendo-o perceber os principais parâmetros do som de forma holística. O segundo *playlist* foi criado para ser utilizado em um momento posterior, para acompanhamento do estudante. Posteriormente, houve a modificação do timbre do piano no *software Kontakt*, utilizando ainda, um *Home Studio* modelo *Scarlett Studio* da *Focusrite* com o propósito de deixar o *playlist* com um timbre semelhante a um piano real. Os *playbacks* foram disponibilizados aos estudantes para treinos. Foram utilizados também, um telefone móvel para a gravação de vídeos, além de partituras. Após a *performance* pública foram realizadas entrevistas semiestruturadas.

Discussão

Nesta publicação trouxemos a perspectiva dos Educadores Eliezer Pacheco (2010) e Maria Luiza Belloni (1998); do Ministério da Educação do Brasil; dos Educadores Musicais Rodrigo Schramm (2009), Daniel Gohn (2007) e Luiz Ricardo Silva Queiroz (2011); e de três Pedagogos do Instrumento, Shinichi Suzuki, Daniel L. Kohut (1992) e Ricardo Rodrigues (2012). Para compreendermos a necessidade da pesquisa, faz-se necessário a descrição do contexto local, assim como, uma breve contextualização acerca do uso das tecnologias, principalmente, no meio musical e na educação musical dos séculos XX e XXI, além de trazer à luz o que preconizam os Parâmetros Curriculares Nacionais Brasileiros.

O Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba, como hoje é denominado, é uma instituição consolidada no Estado da Paraíba (Brasil), possuindo

cento e oito anos de existência. Ao longo dos anos a Instituição passou por um expressivo crescimento e, atualmente, conta com vários *campus* distribuídos por todo o Estado. A Instituição oferta a educação profissional, tecnológica e humanística em consonância com as potencialidades locais, integrando, para isso, quatro pilares: Ensino, Pesquisa, Extensão e Inovação. Neste contexto, o Curso Técnico em Instrumento Musical foi implantado no *Campus* João Pessoa em 2006 com o objetivo de capacitar profissionais em música, alinhados com o desenvolvimento tecnológico, contemplando a formação humanística (PPC 2015: 13).

No ano de 2016 a Instituição encontrava-se, provisoriamente, sem professor responsável pela área de piano acompanhador, fato que originou a ação descrita neste trabalho. Diante desta realidade e visando atender ao objetivo formativo da Instituição, observamos que o *playback* poderia ser uma ferramenta pedagógica capaz de suprir, momentaneamente, a necessidade de um pianista acompanhador, além de auxiliar os estudantes a cumprirem as exigências musicais para seu período formativo.

Voltando-nos ao contexto tecnológico frente à música, é possível perceber cada vez mais a realização de produções musicais em frente à tela de computadores. Músicos profissionais ou amadores conseguem ter acesso e manipular *softwares* como *GuitarSim*, *Fruit Loops Studio*, *Ableton Live*, *Kontakt*, *Sibelius*, *Soundtrap*, *MúsicaColaborativa*, entre outros, criando uma gama de sonoridades realizadas por uma única pessoa. As Ferramentas Colaborativas permitem, ainda, que usuários completamente desconhecidos possam colaborar em tempo real com sua produção musical. Esta Revolução Tecnológica tem permitido a utilização de inteligência artificial para a criação de composições musicais, algo que até a metade do século XX era inimaginável³. Segundo lazzetta (1997: 28) a geração sonora artificial ganhou, ao longo dos anos, um grande impulso possibilitado pela eletricidade e o uso de sinais eletromagnéticos. Isto se faz perceptível quando, em uma apresentação musical, ouvimos o som, mas não conseguimos ver o que ou quem o está gerando, pois são provenientes de *samplers*, sintetizadores, computadores e gravadores magnéticos.

Na educação, estas transformações também são visíveis, observando-se que nas últimas décadas houve grandes mudanças no cotidiano e no pensamento dos jovens (PCN 1998: 78)⁴. Novas relações vem sendo construídas, criando, novas perspectivas relacionadas às máquinas e aos sons. Para Belloni (1998) a Escola terá um papel fundamental no futuro, o de tornar o estudante capaz de trabalhar com todas as novas linguagens do universo tecnológico no qual está inserido.

³ Em 2017, foi lançado, pela cantora Taryn Southern, o primeiro disco composto através de inteligência artificial.

⁴ Parâmetros Curriculares Nacionais - PCN.

Diante deste panorama tecnológico, a educação musical no Brasil também se modifica, visando contribuir na formação técnica, cultural e cidadã dos estudantes. Para Queiroz (2011) o acesso cada vez mais amplo aos meios tecnológicos faz com que a transmissão dos saberes musicais seja ressignificada constantemente. A aprendizagem não deixa de contemplar as estratégias tradicionais, porém os aspectos culturais que envolvem as tecnologias não podem estar alheios ao processo educacional. A tecnologia está em permanente desenvolvimento, pois sua razão de existir está no fato de, a partir de um problema, poder solucioná-lo inovando (Schramm 2009: 2). Nesta perspectiva, Pacheco (2010: 20-21) discute a importância da transversalidade e da verticalização do conhecimento, assim como, a postura do profissional da educação.

[...] a transversalidade e a verticalização são dois aspectos que contribuem para a singularidade do desenho curricular nas ofertas educativas dessas instituições [Federais]. A transversalidade, entendida como forma de organizar o trabalho didático, no caso da educação tecnológica, diz respeito principalmente ao diálogo educação e tecnologia. A tecnologia é o elemento transversal presente no ensino, na pesquisa e na extensão, configurando-se como uma dimensão que ultrapassa os limites das simples aplicações técnicas e amplia-se aos aspectos socioeconômicos e culturais. Esse lidar, pois, com o conhecimento de forma integrada e verticalizada exige uma outra postura que supere o modelo hegemônico disciplinar; significa pensar um profissional da educação capaz de desenvolver um trabalho reflexivo e criativo e promover transposições didáticas contextualizadas que permitam a construção da autonomia dos educandos (Pacheco 2010: 20-21).

Contribuindo com os pesquisadores anteriores, Gohn (2007: 3) recomenda que os profissionais da música acompanhem de perto o desenvolvimento das ferramentas que usarão, assim o esforço será menor e estarão em harmonia com as gerações mais jovens.

Partindo para o campo da pedagogia do instrumento trouxemos a contribuição do violinista e pedagogo Shinichi Suzuki. Suzuki desenvolveu seu Método ao observar que as crianças desenvolvem suas habilidades através do contato com o meio. Compara o aprendizado musical à língua materna, que se desenvolve através da repetição; a posteriori esta criança aprende a ler e escrever⁵. O Centro Suzuki de Brasília explica, resumidamente, em seu endereço eletrônico, como surgiu o Método Suzuki e sua concepção pedagógica. Shinichi Suzuki acredita que:

A habilidade musical não é um talento nato, mas uma habilidade que pode ser desenvolvida. Qualquer criança que esteja devidamente

⁵ O processo de aprendizagem dos estudantes entrevistados se dá por escuta, repetição e simultânea associação com os signos musicais, ou seja, é uma aprendizagem distinta da empregada por Shinichi Suzuki, onde a leitura da partitura se configura em um momento posterior.

treinada pode desenvolver a capacidade musical, assim como todas as crianças podem desenvolver a capacidade de falar a sua língua materna. O potencial de cada criança é ilimitado. (Centro Suzuki de Brasília)

Kohut (1992 apud Caspurro 2007: 4) concorda com Suzuki que o processo natural de aprendizagem perpassa a imitação, onde destaca que o aprender “de ouvido” é parte essencial para o desenvolvimento da musicalidade e do desempenho do instrumentista. Segundo o Centro Suzuki de Brasília, o Método Suzuki segue oito diretrizes básicas: 1 - Envolvimento dos pais; 2 - Começar cedo; 3 - Escutar; 4 - Repetir; 5 - Encorajar; 6 - Aprendizado em conjunto com outras crianças; 7 - Repertório graduado; 8 - Adiamento da leitura. Dentre essas diretrizes, cinco serviram de guia para a pesquisa: escutar, repetir, encorajar, aprendizado em conjunto com outros estudantes e repertório graduado⁶. Para o desenvolvimento desta pesquisa, tratamos de percorrer as mesmas diretrizes dispostas no Método Suzuki, a saber: **escuta**: por meio de gravações audiovisuais e *playbacks* das músicas a serem interpretadas; **repetição**: no momento que os estudantes tentaram imitar os movimentos, a afinação, os gestos, entre outros; **encorajamento**: momento em que os estudantes foram incentivados a cumprir os objetivos traçados (manutenção da pulsação, realização de ritmos e melodias propostas, desenvolvimento de parâmetros de afinação, autoconfiança diante do público) tendo no apoio dos colegas peças-chave para o desenvolvimento de cooperação mútua; **aprendizado em conjunto**: aulas coletivas onde os estudantes pudessem observar o desenvolvimento dos demais colegas, servindo de motivação; **repertório graduado**: condizente com a etapa de desenvolvimento de cada estudante. Para estudantes iniciantes foram abordados ritmos constantes, em sua maioria, sendo realizados em uma ou até duas cordas, separadamente. Para estudantes intermediários foi utilizado um repertório que objetivava a consolidação de técnicas já trabalhadas anteriormente, como mudanças de posição, expressividade e técnica de arco.

Resultados

Após a realização das atividades, procedemos a transcrição das entrevistas onde foi verificado que 80% dos estudantes participantes perceberam que a utilização do *playback* teve um resultado positivo, afirmando que “com o *playback* conseguiram perceber se estavam 'corretos'”, pois só a utilização da partitura não dava a segurança necessária:

⁶As diretrizes não utilizadas na pesquisa encontram-se desvinculadas do contexto do IFPB.

Eu acho que é mais em relação ao costume, de imediato foi complicado, mas ajudou bastante conforme fui compreendendo o ritmo. Estudar em casa foi um pouco complicado em relação ao som, pois minha viola sempre estava mais alta - já que utilizo o som do celular. Ele contribui com a compreensão da música, já que quando é apenas a partitura, eu não sei se estou fazendo certo, mesmo no tempo e no ritmo – digo em relação a segurança. Foi mais motivador estudar com o *playback* sim, o único problema, como disse, foi o som da viola enquanto ensaiava. (estudante participante)

Por outro lado, alguns estudantes (20%) sentiram dificuldade com a utilização do *playback*, afirmando que foi mais difícil perceber o ritmo: “[...] tocar com *playback* não foi algo legal pra mim. Não me ajudou a compreender os tempos. Compreendi os tempos com a senhora e ouvindo no *YouTube*. Foi difícil perceber o tempo do *playback* e o meu tempo, não consegui acompanhar”.

Conclusão

Por fim, percebemos que a constante reflexão sobre as práticas de ensino aliada a ferramentas tecnológicas podem conduzir estudantes e professores a resultados positivos e motivadores. É de fundamental importância que o docente esteja contextualizado com as ferramentas que o cercam, dominando minimamente, recursos tecnológicos que potencializem a aprendizagem. Faz-se necessário refletir acerca do papel do docente diante das rápidas e constantes mudanças tecnológicas. A tecnologia, por si só, não opera significativas mudanças em sala de aula, mas pode ser utilizada como aporte no processo de ensino-aprendizagem, beneficiando-o. Cabe a nós professores o fazer inovador, estimulando os estudantes a refletirem para além da linha do horizonte.

Referências

- As Novas Tecnologias e as Inovações Curriculares*, Brasil: Ministério da Educação: http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/novas_tecnologias1.pdf [accessed 27/11/2017].
- Belloni, Maria Luiza (1998), "Tecnologia e Formação de Professores: Rumo a uma Pedagogia Pós-Moderna?", *Campinas*, v. 19, n. 65, pp. 143-162
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73301998000400005&lng=en&nrm=iso [accessed 14/10/2017]
- Caspurro, Helena (2007), "Audição e Audição: O Contributo Epistemológico de Edwin Gordon para a História da Pedagogia da Escuta", *Revista da Associação Portuguesa de Educação Musical*, nº 127, pp. 16-27
http://www.apem.org.pt/page14/downloads/files/audicao_e_audiacao_apem.pdf [accessed 12/09/2017].
- Centro Suzuki de Brasília. "Método Suzuki",
<https://www.centrosuzukidebrasil.com/mtodo-suzuki> [accessed 13/09/2017].
- Gohn, Daniel (2007) "A Apreciação Musical na era das Tecnologias Digitais". In: *XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* (Anppom).
http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/educacao_musical/edmus_DGohn.pdf [accessed 14/09/2017].
- Iazzetta, Fernando. "A Música, O Corpo e As Máquinas". (1997), *Opus – Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 4 (4), pp. 27-44
<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/36> [accessed 14/09/2017].
- Kohut, Daniel L. (1992), *Musical performance: Learning theory and pedagogy*. Illinois: Stipes Publishing
- Pacheco, Eliezer (2010), *Os Institutos Federais: Uma Revolução na Educação Profissional e Tecnológica*, Rio Grande do Norte: Instituto Federal do Rio Grande do Norte
<https://memoria.ifrn.edu.br/bitstream/handle/1044/1013/Os%20institutos%20federais%20-%20Ebook.pdf?sequence=1> [accessed 14/09/2017].
- Parâmetros Curriculares Nacionais – PCN: terceiro e quarto ciclos de ensino fundamental, arte* (1998), Brasília: Ministério da Educação e do Desporto
<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/arte.pdf> [accessed 05/10/2017]
- Pessoa, João (2015), *Plano Pedagógico do Curso de Técnico Integrado em Instrumento Musical*, Paraíba: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia
https://estudante.ifpb.edu.br/media/cursos/99/documentos/CTIM_-_Integrado_-_PPC_-_Final_bNFOJPP.pdf [accessed 02/10/2017]

Pinto, Aparecida M. (2004) "As novas tecnologias e a educação", *V Seminário de Pesquisa em Educação da Região Sul*, Rio Grande do Sul, 1, pp. 1-7
http://files.novastecnologias9.webnode.com/200000001-1e2d91f276/AS_NOVAS_TECNOLOGIAS_E_A_EDUCACAO.pdf [accessed 13/09/2017].

Queiroz, Luiz R. S. (2011) "Criação, Circulação e Transmissão Musical: Interrelações e (re)definições a partir dos cenários tecnológico e midiático contemporâneos. In: *Revista Música Hodie*, 11 (1), pp. 135-150
<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/21724/12791> [accessed 10/08/2017].

Rodrigues, Ricardo N. A. (2012) "O Playback Instrumental como suporte musical no ensino do piano: Estudo sobre competências instrumentais e motivação" (Dissertação de Mestrado não publicada), Instituto Politécnico de Setúbal, Setúbal

Schramm, Rodrigo (2009) "Tecnologias Aplicadas à Educação Musical", *Revista Renote Novas Tecnologias Na Educação*, v. 7 (2), pp. 1-8
<http://seer.ufrgs.br/index.php/renote/article/view/13700/7751> [accessed 16/09/ 2017].

"Negotiating the (non)negotiable"?: on informed consent and ethics in medical ethnomusicology

Andreja Vrekalić

J. J. Strossmayer University of Osijek

Abstract

Medical ethnomusicology is a subfield of ethnomusicology and the Society for Ethnomusicology's special interest group represented throughout research of different cultural contexts wherein music is perceived as a therapeutic and/or healing medium. This specific and new area of music scholarship is, in one segment particularly, reflecting the concepts of music therapy discipline thus determining clinical/medical environment as a potential fieldwork site. Taking into the consideration the fact of crossing in between ethnomusicology and music therapy - two similar, but also dissimilar studies of music – it is necessary to respect the scientific status and research standards of music therapy for this medical ethnomusicology research. For a medical ethnomusicologist with an interest in the clinical/medical music therapy context, accordingly, entering the field requires a high level of ethical stance and responsibility. Consequently, a prerequisite and *modus operandi* of such an ethnographic research project and its possible (un)expected new directions is approval of the institutional ethics committee on the one hand, and the collecting of written informed consent forms for participants on the other. This paper focuses on my current doctoral research of music therapy in a psychiatric context in Croatia with an emphasis on the process(es) of situating and opening up the field through incessantly negotiating (the (non)negotiable?) with the institution/clinic where the research is being conducted.

Keywords: medical ethnomusicology, music therapy, informed consent, ethics, Croatia.

Introduction: Being *the other*

Medical ethnomusicology is a subfield of ethnomusicology and the Society for Ethnomusicology (SEM) research initiative under the Special Interest Group for Medical Ethnomusicology which "brings together SEM members who work in or have a special interest in issues related to music, medicine, health, healing, and cultural practices"⁷. In the past ten years it gained a lot of attention in ethnomusicological, as well as in the music

⁷ See http://www.ethnomusicology.org/general/custom.asp?page=Groups_SIGsMed, accessed on September 21st, 2018.

therapy scientific community⁸. When I talk about medical ethnomusicology in Croatia where I conduct fieldwork, the reaction is usually that it "sounds interesting but weird" and "I am shocked - ethnomusicology?!". I believe that those "labels" determine my research interests as the rare, moreover, as *the other* ethnomusicology. Doing such ethnomusicology is challenging. My constant contemplation on its challenges arises from rethinking its need and purpose in the context of Croatian ethnomusicology, whose tradition, it seems to me, more *fits* and *favors* the International Council for Traditional Music (ICTM) than the SEM⁹, and need and purpose for music therapy which is still in the process of gaining its academic and broader public recognition in Croatia. Despite the challenges and, in particular, the feedback on my research, which is somehow ambivalent and sometimes less enthusiastic than the narratives I offer, I think how my thrill considering this research area is subtly resounding in the Croatian ethnomusicological and music therapy circles.

Summarizing my first and official medical ethnomusicology research attempt through situating the ethnomusicological ethnographic fieldwork in the clinical music therapy context, the leitmotif could easily be how "an ethnomusicologist is not always readily tolerated in the field" (Nettl 2005: 220). The field which responded with retention to my medical ethnomusicology research interest was a clinical/medical setting in Croatia¹⁰, the Psychiatric Day Clinic at the University Hospital in Zagreb. I believe that one level of interpretation of such a reaction is in clinical context. My interest and the ingress into the intimacy and privacy of clinical treatment of patients suffering from depression or closely related mental disorders revealed the second level of interpretation, that of ethic issues which were at first latent to me. Relying on Bruno Nettel's previously mentioned statement, it can not be denied how he also directly questioned issues of research ethics as one of the crucial questions in ethnomusicology. Furthermore, he claims how ethic questions in

⁸ I cordially thank to Ana Flávia Miguel (University of Aveiro, INET-md) and Susana Sardo (University of Aveiro, INET-md) for encouraging me to apply for the Post-ip '17. It was during our meeting at the *44th ICTM World Conference* held from 13 to 19 July 2017 in Limerick, Ireland.

⁹ I believe this statement is nicely reflected through the research of the majority of Croatian ethnomusicologists who are, according to my knowledge, mostly doing ethnomusicology *at home* by researching their own traditional culture and its modernity. Noticeable on the first, their engagement is emphasized within the ICTM context and highlighted in one more than within the other study groups: within the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe (or at least the ICTM Study Group on Ethnochoreology or or the ICTM Study Group on Applied Ethnomusicology if taking into the consideration the logic and the politics of the Institute of Ethnology and Folklore Research which is the leading institution in Croatia where ethnomusicological and ethnochoreological scientific research are being systematically conducted). On ethnomusicology and ethnochoreology at the Institute (Ceribašić 1998)).

¹⁰ In the following text, I will rather use the term clinical which more specifically than the medical refers to my research area. In terms of prosperity here 'medical' could be interpreted as the consequence of the clinical treatment in health or healing.

ethnomusicological research include the most important fieldwork relationships, that is between the informant and researcher and highlights the relationship on the larger scale - between ethnomusicology and musicianship¹¹ - unwrapping the ideal of humanity (Nettl 2005: 220). "The fundamental question is", Nettl adds, "who owns the music, and what may someone who does not own it do with it" (Nettl 2005: 220). Patients suffering from depression or closely related mental disorders, who are consumers of music at the music therapy sessions in the day hospital, are certainly, from my perspective, those who own the music. From their perspective, as well as from the larger clinical perspective, I am also the *other* who does not own music and might disturb their music therapy treatment or the one who could not reach the essence of their personal problems because I am not a music therapist. In this paper, consequently, I will delineate how the aspect of the researcher as *the other* and the position of the *other* ethnomusicology were challenged and confronted with the ethical questions in the field of a clinical setting in Croatia at the very beginning of its situating.

"In the field. Finally!" - toward a politics of ethics in medical ethnomusicology?

I can not stop comparing the doctoral research I am conducting with the research I conducted for my MA thesis (Vrekalić 2018a; Vrekalić 2014). Apart from the methodological and theoretical challenges I am constantly faced with, I think that I induced a trigger for constant reflection, and perhaps I also "changed research interests too quickly". It could be that the latter statement, probably derived from my MA ethnomusicological interest, supports the argument if it is relying on longtime and in-depth insights and thoroughly understanding the musical culture. However, my "excuse" (if needed) for conducting medical ethnomusicology research has its foundation in my two-year attendance of music therapy lectures on the "Application of music therapy in working with people with developmental disabilities" run by the Croatian Music Therapy Association (CMTA)¹² and everyday musical self-experiences of which I was unconscious at the moment of happening, but conscious at present when I am well-supplied with the state of research in medical ethnomusicology and music therapy. Properly and in a manner of therapeutic music output, everyday musical experiences helped me to release a difficult real-life situation¹³. It might be that I have a good deal of experience with what medical ethnomusicology seeks in music therapy to logically and gradually take responsibility for such research in Croatia.

¹¹ And the other science, as it is music therapy in my case.

¹² See http://www.muzikoterapeuti.hr/?page_id=54, accessed on September 21st, 2019.

¹³ It is fascinating what could be achieved in organized, structured and intended music therapy session in clinical setting.

The process of entering the field for my MA research project was facilitated by my mother. I researched a local folklore festival in which her friends and acquaintances, later my informants, were involved. Everything, therefore, happened quite smoothly. Knowing the informants from my mother's stories and having previous experience of the festival venues, I was quickly being familiarized with them and their stories. They trusted the beforehand words she told and later trusted me and my fieldwork initiative. Research neutrality and ethical exactness were implied and were not questioned. Such circumstances could be attributed to a comfort zone research where the researcher - informants relationships were laboratory set. However, conquering the medical ethnomusicology field in which I am now was a real step outside the comfort ethnomusicological zone where research neutrality and ethics concerns were "fallen by the wayside" (Rice 2014: 29).

"If you are a scholar interested in medical ethnomusicology," writes Maria Stankova, "it is likely that you will have to conduct research in a more or less clinical environment" (Stankova 2014: 11). As a scholar, whose interest in medical ethnomusicology appeared after encountering the contemporary ethnomusicological trends, theories and methods during majoring in ethnomusicology and by attending two-year music therapy lectures by the CMTA, I deem that I was drawn to a clinical environment. During 2013/2014 and 2015 CMTA lectures, I met a lot of music therapists who implement music therapy in their clinical or non-clinical work. Among them, I met a music therapist who practices music therapy in a day hospital of a psychiatric unit. I was familiar with those music therapy sessions in advance, before starting my doctoral project. Choosing this field, therefore, was not a result of a sloppy choice but a result of a preliminary research process and insight into music therapy contexts in Croatia. It is expected that "there are multiple issues that ethnomusicologists might encounter when doing clinical research in a foreign "country" (Stankova 2014: 11). However, difficulties that appeared at the beginning of situating my research *at home* in a clinical setting were also multi-layered. It seemed to me that the main issues were theoretical and methodological ambiguities of medical ethnomusicology¹⁴ and ethics issues of my research.

Medical ethnomusicology is defined as "a new field of integrative research and applied practice that explores holistically the roles of music and sound phenomena and related praxes in any cultural and clinical context of health and healing" (Koen, Barz, and Brummel-Smith 2008: 3-4) or as a "new stage of collaborative discourse among researchers who might or might not invoke 'medical ethnomusicology' as *what* they do, but who embrace and incorporate the knowledge that this new discipline brings to the

¹⁴ Observing it from the perspective of music therapy discipline regulations, medical scientific community and clinical setting I was intending to enter.

discourse" (Koen, Barz, and Brummel-Smith 2008: 4). Relying on my previous education in musicology (ethnomusicology), I invoke medical ethnomusicology as what I do. It dissociates me, theory and methodology and ethnographic fieldwork engagement, from music therapy, whose modes of music-making are the hub of my interest. Hereof, highlighting the 'ethnomusicology' in the term 'medical ethnomusicology' I could prevent ongoing far-reaching music therapy critique which greatly discusses the legitimacy of medical ethnomusicology research projects (also see Stige 2008).

We urge the community of medical ethnomusicologists to resist the seduction of becoming healing practitioners without having training in therapeutic knowledge and presence, and instead lead the way as community activists, theorists, and cultural awareness advocates and advisers. (Edwards and MacMahon 2015)

I proved that such dissociation was extremely important because medical ethnomusicology, as it is prevalent among the SEM members, is not widely spread in Croatia. Its concepts are only to a certain extent known in our ethnomusicological academic milieu and rarely in music therapy community and medical community. Even though, as it was the case of my MA research project, I was acquainted with a music therapist who conducts music therapy in a day hospital, entering such a field was insecure and precarious precisely because of the poor correlation between medical ethnomusicology and music therapy in Croatia¹⁵, and, moreover, because of the strict rules of a clinical setting. The complexity of entering the field was the reflection of the uniqueness of the field and its informants and it was, in that first moment, beyond my ethnomusicological knowledge and fieldwork experiences (on first research attempts and similar experience with Down Syndrome Association see Vrekalić 2017). At that moment, ethical review and internalization of my research project started. The ethical review process of my research has both informal and a formal perspective. The informal one included email and personal communication with the Clinic, Department of Psychiatry, the specific unit where music therapy is conducted, and with other medical staff there. After my first inquiry, the correspondence started as follows:

We kindly ask you to submit a request to the Ethics Committee of a Clinic [...] with a description of your research (objectives, methods, hypothesis), with questionnaire(s), if any, informed consent(s) and approval of the Head of the Department/Institute/Clinic where the research will be conducted. (Email communication with the author, November 23, 2015)

¹⁵ Not only a poor correlation of medical ethnomusicology and music therapy in Croatia, where they are both unfamiliar to the broader scientific community, but there is also equally in between medical ethnomusicology and music therapy globally.

"Mission impossible!", I thought. "How to collect informed consents when I can not access the field to meet and familiarize with the informants?" It seemed that only the medical staff working there can fulfill those conditions. Is medical ethnomusicology feasible in any "clinical context of health and healing" (Koen, Barz, and Brummel-Smith 2008: 3-4) as the definition proposes? Risky and somehow stubborn I decided to fulfill all the proposed elements except the informed consents and the signatures of the head of the Department/Institute/Clinic. In the first letter to the Ethics Committee, I decided to describe ethnomusicological, that is, ethnographic nature of the research, and to negotiate and inform myself about the ethical way of collecting the informed consents. My first letter to the Ethics Committee of the Clinic was rejected. "Incompleteness of my research project," was, certainly, a result of incomplete documentation. It was also if I am allowed to say it, in "concordance" with the Clinic's inexperience with such ethnographic queries. The incompleteness of my first attempt induced the Ethics Committee to propose an official written form which I should follow to fulfill ethical obligations, but not the form of informed consent which remained unknown to me¹⁶.

In my previous ethnomusicological research, informed consent was not the standard. Moreover, according to my knowledge, it could be said that it is also rather a rarity for ethnomusicological research in Croatia in general. "Historically, ethical clearance pertained more to the biomedical sciences than social sciences or the arts and humanities" (Swijghuisen Reigersberg 2016: 89), therefore as a *modus operandi* it is implied how ethnomusicological research is, regardless of the context, "ethically unproblematic search for objective knowledge about humankind", and that "they [ethnomusicologists] were neutral, machinelike collectors of data" (Rice 2014: 29). However, for every clinical research, music therapy research, as well as for medical ethnomusicology research of music-making in music therapy clinical context, informed consent is a significant part of the research preparation. It protects informant(s) and researcher(s). Consequently, it "requires comprehension of the risks and the benefits by the participant. The researcher should make sure that the participant fully understands those risks" (Stankova 2014: 11). It also requires clearly indicated statement on the informants' identities.

The informants' personal data and materials collected during the research (photographs, audio or video data) [...] will be used only for the purposes of research, for the purpose of publishing scientific papers and conference presentations. The identity of the informants [...] remains within the scope of the research and will not be published outside the context of the research. (An excerpt from the informed consent written by the author)

¹⁶ See <http://www.kbc-zagreb.hr/o-nama/upravljanje-bolnicom/>, accessed on September 21, 2019.

Medical ethnomusicology frugally discusses the issue of ethics in its research - "as medical ethnomusicology expands (including applied research and practice), ethical codes and issues of professional practice will likewise need to expand" (Koen 2009: 206; Vrekalić 2018b). In particular, this will be a prerequisite for further medical ethnomusicology research in the clinical contexts because "clinical studies are usually associated with a more than minimal risk for human subjects. [...] therefore the review process for such studies is more rigorous and may take longer" (Stankova 2014: 11). In terms of ethnomusicological research and its ethical framework in clinical settings, it is necessary to highlight that "[i]t should come as no surprise, therefore, that the prevailing models of ethical scrutiny and training, for better or worse, are medicalized" (Swijghuisen Reigersberg 2016: 89). By medicalizing my medical ethnomusicology research initiative, adjusting it and negotiating with the field and the Clinic, I succeeded in the new wave of informal and formal negotiations. As a result, I was allowed to obtain informed consents, the approval of the head of the Department of Psychiatry and the specific unit where music therapy takes place, and finally, Ethics Committee confirmation to conduct the research. My first impression from the field is still vivid.

It was Wednesday, 10 AM. I arrived half an hour earlier. I entered the green building and I walked to her office. She invited me to the office and offered me coffee and cookies. I thanked for the offer but I couldn't eat or drink. Yes, I was nervous. Very. During our short chat, she was giving me final information for this first meeting – what to expect and how to (re)act. I remember how I was trying to catch all the details but I couldn't focus as I usually do. Ten minutes before the music therapy session, she asked me to help her bring some items from the office to the nearby room. After that, those few minutes, we returned to her office and waited for 10.30. Right on time, we went to, for this occasion used, music therapy room. She briefly introduced me and I briefly confirmed everything she said. They smiled and greeted. After that, I sat down, outside the "circle", right behind them. I prepared my notebook and a pen. Music started... I was there, in the field. Finally! (Fieldwork notes, August 2, 2017)

Concluding thoughts

Medical ethnomusicology is a SEM's impetus and it is not well known beyond its scope. Medical ethnomusicology research I conduct on music therapy music-making in a day hospital of a clinical psychiatric unit is new ethnomusicological research in Croatia. First attempts of introducing the research indicated considerable difficulties. Usually, unquestionable ethnomusicological research ethics was very much questionable. Thus the process of opening and situating the fieldwork was through constant negotiating with the Clinic where the research is now being conducted. Negotiating included an informal and formal level, in which I as a researcher needed to prove my scientific honesty. I think

that the patience and the thickness of informal level contributed to the success of the formal level through informed consents and letter to the Ethics Committee of the Clinic. Although, in this article, I only presented only a short insight into the medical ethnomusicology issue I faced, I could claim that it could contribute not only to the Croatian ethnomusicology or medical ethnomusicology in specific but also ethnomusicology in general. It bravely opened one of the "thirty-one issues" where ethnomusicology acts in a manner of human responsibility.

References

- Ceribašić, Naila (1998) "Ethnomusicology and Ethnochoreology at the Institute During the Nineties", *Narodna umjetnost* 35, no. 1, pp. 35-70
- Edukacija* (n.a.), HUM – Hrvatska udruga muzikoterapeuta, http://www.muzikoterapeuti.hr/?page_id=54 [accessed 09/03/2018]
- Edwards, Jane and Oonagh MacMahon (2015) "Music Therapy and Medical Ethnomusicology: Distinctive and Connected". *Voices: A World Forum for Music Therapy*, 15(3). <https://voices.no/index.php/voices/article/view/821> [accessed 21/09/2019].
- Koen, Benjamin D. (2009), *Beyond the Roof of the World: Music, Prayer, and Healing in the Pamir Mountains*, New York: Oxford University Press
- Koen, Benjamin D., Gregory Barz, and Kenneth Brummel-Smith (2008), "Introduction: Confluence of Consciousness in Music, Medicine, and Culture", in Benjamin D. Koen et. al. (eds.), *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*, New York: Oxford University Press, pp. 3-177
- Nettl, Bruno (2005,1983), *The Study of Ethnomusicology – Thirty-one Issues and Concepts*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press
- Rice, Timothy (2014), *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press
- Stankova, Maria (2014) "Thinking Beyond Cultural: Navigating the Ethics of Medical Studies", *SEM Student News*, 9 (11), pp. 1 - 20 http://c.ymcdn.com/sites/www.ethnomusicology.org/resource/resmgr/sem_student_news/semstv9.pdf [accessed 21/09/ 2019]
- Stige, Brynjulf (2008) "Dancing the Drama and Singing for Life: On Ethnomusicology and Music Therapy", *Nordic Journal of Music Therapy*, 17(2), pp. 155-171
- Swijghuisen Reigersberg, Muriel (2016) "Policy Formation, Ethic Statements, and Ethics in Ethnomusicology: The Need for Increased and Sustained Engagement." in Harrison, Klisala (ed.) *COLLeGIUM: Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences*, Vol. 21 *Applied Ethnomusicology in Institutional Policy and Practice*, Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, pp. 83-102
- The Special Interest Group for Medical Ethnomusicology* (n.a.), the Society for Ethnomusicology, http://www.ethnomusicology.org/?Groups_SIGsMed_ [accessed 21/09/2019]
- Upravljanje bolnicom* (n.a.), KBC Zagreb, <http://www.kbc-zagreb.hr/o-nama/upravljanje-bolnicom/> [accessed 09/03/2018]

Vrekalić, Andreja (2018a) "The Dravsko proljeće Folklore Festival in Sopje." *Narodna umjetnost* 55, no. 1, pp. 39-65, doi: <https://doi.org/10.15176/vol55no103>

Vrekalić, Andreja (2017), "Shadow in the field: Doing medical ethnomusicology in Croatia", SEM Student News, 13(1), pp. 40-42, available in

<https://cdn.ymaws.com/www.ethnomusicology.org/resource/group/dc75b7e7-47d7-4d59-a660-19c3e0f7c83e/publications/SEMSN13.1.pdf> [accessed 21/09/2019]

Vrekalić, Andreja (2014) *Etnografija smotre folklor: Dravsko proljeće u Sopju* [*Ethnography of a folklore festival: Dravsko proljeće in Sopje*], (non-published Master's thesis), Zagreb, University of Zagreb

Acordes d'além-mar - bandas filarmônicas portuguesas, migração e memórias¹⁷

Antonio Henrique Seixas de Oliveira
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Resumo

As bandas filarmônicas são das manifestações culturais mais significativas da vida social portuguesa, sobretudo, nas regiões centro e norte do país onde têm grande atuação nas festas religiosas das localidades apresentando-se em diversos momentos das celebrações como nas missas, procissões e concertos, segundo André Granjo (Granjo 2005).

Paralelamente observa-se que, no contexto do associativismo migrante, o elo de memória com os costumes portugueses é estabelecido nas celebrações e instituições criadas pelos migrantes que constituem verdadeiros lugares de memória, na acepção de Pierre Nora (Nora 1993) nos quais as representações simbólicas e ritualizações portuguesas são materializadas, dentre elas, as bandas filarmônicas.

O estudo que realizo aborda essa realidade na cidade do Rio de Janeiro onde, desde 1920, foram criadas cerca de sete bandas civis amadoras por migrantes portugueses, das quais duas permanecem em atividade. Nesse sentido, desenvolvi extensa revisão de literatura sobre migração portuguesa, pesquisa em periódicos locais e na Internet, contatei músicos e dirigentes associativos e desenvolvi trabalho de campo em Portugal e nos Estados Unidos. O cruzamento de todas estas fontes permitiu-me realizar um mapeamento da distribuição das bandas filarmônicas portuguesas (BFP) em atividade nos países de destino da migração portuguesa.

Palavras-chave: bandas filarmônicas, Portugal, migração, memória.

Abstract

Philharmonic bands are one of the most significant cultural manifestations of Portuguese social life, especially in the central and northern regions of the country where they perform in several moments of religious festivities such as masses, processions and concerts, according to André Granjo (Granjo 2005).

¹⁷ Bolseiro da CAPES/Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior/Processo n° 88881.132465/2016-01.

At the same time, in the context of migrant associativism, the memory link with Portuguese mores are established in the celebrations and institutions created by migrants that are places of memory, in the sense of Pierre Nora (Nora 1993), in which symbolic representations and ritualizations are materialized, among them, the philharmonic bands. The study I carry out deals with this reality in the city of Rio de Janeiro where, since 1920, Portuguese migrants have created seven amateur bands. Two of them remain in activity. In this sense, I developed an extensive literature review on Portuguese migration, research in local newspapers and on the Internet, contacted musicians and associative leaders and developed fieldwork in Portugal and the United States. The crossing of all these sources allowed me to map the distribution of Portuguese philharmonic bands in activity in the destination countries of Portuguese migration.

Keywords: philharmonic bands, Portugal, migration, memory.

Contextualização

Os portugueses têm sido uma população móvel por todo o mundo, desde o século XVI, segundo Eric Hobsbawm (Hobsbawm 2016). Como irei documentar, nos diferentes locais onde se fixaram levaram consigo as suas práticas musicais chegando a instituir agrupamentos à semelhança das bandas filarmónicas em Portugal no âmbito do associativismo migrante

Nesta comunicação, discorrerei sobre as relações entre migrações, música e memória, discutindo a força da música como elemento de coesão no contexto migrante e do associativismo nos países da diáspora portuguesa. Apresentarei, ainda, um mapeamento das bandas filarmónicas portuguesas fora de Portugal, sustentado na investigação bibliográfica, pesquisa na Internet e trabalho de campo com as bandas portuguesas do Estado da Califórnia, nos Estados Unidos, realizado em novembro de 2017. No tocante às bandas filarmónicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro, a pesquisa fundamentou-se em revisão bibliográfica e pesquisa em periódicos publicados entre 1920 e os dias atuais, prosseguindo, posteriormente, com a realização de entrevistas com músicos e maestros das bandas filarmónicas portuguesas ainda em atividade nesta cidade. Também foi realizado trabalho de campo em Portugal entre maio e agosto de 2017.

Bandas filarmónicas portuguesas no espaço da migração portuguesa - música, migração e memória

[...] os orfeões e bandas trazem aos nossos ouvidos exilados, o ritmo e o colorido da terra distante e ensinam aos nossos filhos e dizem aos nossos amigos como se vive e canta, como se ri e chora das bandas de lá do Atlântico. (Álbum da Colônia Portuguesa no Brasil 1929: 410)

O dia em que cheguei em Portugal para dar início à realização da pesquisa de campo sobre as bandas filarmónicas foi, por coincidência, o dia em que a Filarmónica Portuguesa de Paris realizaria um concerto na cidade de Macedo de Cavaleiros, na região de Trás-os-Montes.

A Filarmónica Portuguesa de Paris orgulha-se de ser a única filarmónica portuguesa na Europa, fora de Portugal, conforme palavras do seu próprio presidente que, na abertura do concerto, fez um discurso que teve início com a palavra “saudade”. A obra musical que abriu o espetáculo foi a marcha de concerto *António Nogueira*, do compositor português Ilídio Costa, que foi seguida por um repertório exclusivamente de compositores portugueses como Valdemar Sequeira e João Neves.

O sentimento de saudosismo para com a terra natal, observado no concerto da Filarmónica Portuguesa de Paris, naquela ocasião, nos parece comum às bandas filarmónicas existentes nos diferentes países de destino da migração portuguesa, conforme podemos observar na citação que abre esta secção.

Observamos, também, que o elemento diferenciador das bandas amadoras portuguesas para as demais bandas de música reside, especificamente, no repertório de autores portugueses que estes grupos musicais executam que, normalmente, é composto por marchas de rua, marchas de procissão, pasos dobles, rapsódias, música ligeira e transcrições orquestrais.

Em terras estrangeiras os migrantes portugueses procuraram manter as comunidades unidas através do associativismo. Essa associação faz-se, na óptica de Thomas Turino (2008: 117-118), com base na identidade do "lar original". O autor afirma que as comunidades migrantes operam em redes comunitárias no país anfitrião de modo que a comunidade permaneça reunida e ofereça estratégias de socialização.

Complementarmente a Turino, Ana Maria de Moura Nogueira (1998: 35), considera que o associativismo se organiza a partir de vínculos familiares e étnicos, perpetuados nas instituições criadas pelo mutualismo migrante e, citando Sérgio Buarque de Holanda (1997), afirma que a solidariedade entre os migrantes existe, somente, onde há vinculação de sentimentos mais do que relações de interesse - no recinto doméstico ou entre amigos. O associativismo poderia ser visto como uma reprodução da família e

extensão dos vínculos de amizade a um grupo maior além da reedição do costume do mutirão, de socorrerem-se uns aos outros no trabalho agrícola ocasião, também, para animadas festas. As bandas filarmónicas portuguesas compõem um fenómeno ainda mais significativo do associativismo, segundo Nogueira (1998: 46), na medida em que mantém a representação da cultura portuguesa através da música, forte componente na tradição camponesa dos migrantes e muito presente também nas Casas Regionais e Associações Recreativas criadas nos países de acolhimento.

Importante ressaltar que as bandas filarmónicas portuguesas nos diferentes países funcionam, também, como redes de inserção social e no mercado de trabalho para os migrantes recém-chegados. Em entrevista o Sr. José Catarino, filho do maestro Heitor Catarino que regeu a Banda Portugal entre 1948 e 1991, relatou em determinado momento: “[O] Director musical não sei se foi o Felipe Medeiros, iam esperar os navios que chegavam no Cais do Porto para requisitar quem era músico, quem é que queria fazer parte da banda, e eles faziam isso!” (J. Catarino, comunicação pessoal, 11 Abril 2017).

No trabalho de campo desenvolvido no 14º Festival de Bandas Portuguesas da Califórnia (novembro/2017), durante uma conversa o Sr. João Silva, um dos músicos fundadores da Azores Band of Escalon, revelou que muitos migrantes chegavam dos Açores sem trabalho e, já no primeiro ensaio junto à banda, saíam com emprego conseguido por outros músicos ou diretores da banda.

As bandas filarmónicas, nas comunidades portuguesas no estrangeiro, estabeleceram verdadeiros “lugares de memória” nos quais as representações simbólicas e ritualizações da terra natal são materializadas. Para Pierre Nora (1993: 21-22), os lugares de memória devem possuir três sentidos simultaneamente - material, simbólico e funcional - ainda que em graus diversos. Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só será um lugar de memória se a imaginação o investir de uma aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um testamento, ou uma associação de migrantes, por exemplo, só se transformam em lugares de memória se forem objeto de um ritual.

O processo de construção de uma identidade nacional e da memória coletiva nos imigrantes portugueses pode ser fundamentado pelas considerações de Nora (1993) referindo-se a Halbwachs, quando este afirma que “a memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada” (Nora 1993: 9). Neste sentido, Côrte-Real (2010) considera que as práticas musicais nos contextos migrantes, entre elas as bandas filarmónicas, operam como uma manifestação natural do “saudosismo” - a saudade portuguesa simbolicamente carregada, que expressa

sentimentos de unidade entre os imigrantes, e que, “como parte de uma estratégia romantizada da propaganda nacionalista foi tida como impossível de traduzir exatamente noutras línguas” (Côrte-Real 2010: 78).

Na próxima secção apresentaremos um mapeamento no que toca à distribuição das bandas filarmónicas portuguesas em atividade nos destinos da migração portuguesa em terras estrangeiras e aos fluxos migratórios que lhes deram origem.

Bandas filarmónicas portuguesas no estrangeiro

A pesquisa em curso permitiu-nos identificar as bandas filarmónicas portuguesas, em atividade, nos diferentes países de destino da migração portuguesa, distribuídas conforme ilustra o mapa a seguir:

Bandas Filarmônicas no Espaço da Migração Portuguesa



Figura I. Distribuição das bandas filarmónicas portuguesas em atividade no estrangeiro

De acordo com o mapa acima, podemos observar que o país com o maior número de bandas filarmónicas portuguesas em atividade são os Estados Unidos da América com 32 bandas divididas entre as costas leste e oeste.

Leal (2007: 12-13) observa que 90% da migração portuguesa para os EUA foi composta por açorianos e divide os fluxos migratórios em dois momentos. O primeiro momento vai

do século XIX até a década de 1920, movido pela caça à baleia, e o segundo momento após a erupção do vulcão dos Capelinhos, na Ilha do Faial, nos anos de 1957 e 1958.

O segundo país com maior número de bandas filarmónicas portuguesas fora de Portugal, segundo o mapa acima, é o Canadá, com 23 bandas. A Banda do Senhor Santo Cristo (Toronto - Canadá) é a mais antiga, fundada em 1966.

O *Relatório da Viagem da Comissão de Política Geral ao Canadá*, produzido pela Assembleia Legislativa Regional da Região Autónoma dos Açores, em 2002, afirma que a migração portuguesa para o Canadá tem uma história recente, pois, somente a partir de 1953 o governo canadense promoveu a migração portuguesa a fim de suprir as suas necessidades de mão-de-obra, destinadas ao setor agrícola e à construção de linhas férreas.

A pesquisa permitiu, ainda, identificar países de destino da migração portuguesa nos quais foram criadas BFP que seguem em atividade como na França, a Filarmónica Portuguesa de Paris, fundada em 1987, na Venezuela, a Banda Madeirense de Venezuela, fundada em 1986 e na Austrália, a Banda de Música Portuguesa de Sydney, fundada em 1990.

Bandas filarmónicas portuguesas no Brasil

O grande fluxo migratório de Portugal para o Brasil que se deu na primeira metade do século XX, teve influência de diversos fatores como a abolição da escravatura no Brasil (1888), a proclamação da República em Portugal (1910), a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a crise de 1929 e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) conforme afirma Carlos Fontes (s.d.). Segundo o autor a maioria desses migrantes era de origem agrária, com pouca alfabetização e oriundos das regiões centro-norte do país e das Regiões Autónomas dos Açores e da Madeira.

Fontes (s.d.) observa que o processo de adaptação desses migrantes no país e o apoio necessário na sua chegada e inserção social advinham da própria comunidade apoiados nas redes de solidariedade entre os próprios migrantes, assim como num conjunto de instituições por eles criadas que facilitavam a sua integração social e política. Algumas das associações fundadas pelos migrantes portugueses no início do século XX foram as bandas de música amadoras, criadas nos moldes das bandas filarmónicas em Portugal.

Quadro 1: Bandas filarmônicas portuguesas no Brasil catalogadas por estado

Estado do Rio de Janeiro			
PAÍS	NOME DA BANDA	CIDADE	ANO DE FUNDAÇÃO
Brasil	Sociedade Lyra Luso-Brasileira ¹⁸	Cabo Frio	Década de 1900
Brasil	Centro Musical da Colônia Portuguesa	Rio de Janeiro	1920
Brasil	Nova Banda da Colônia Portuguesa (Banda Portugal)	Rio de Janeiro	1921
Brasil	Banda Lusitana	Rio de Janeiro	1923
Brasil	Banda União Portuguesa	Rio de Janeiro	1924
Brasil	Centro Musical Beneficente da Colônia Portuguesa (Banda Portuguesa de Niterói)	Niterói	1929
Brasil	Banda Lusitana de Niterói ¹⁹	Niterói	1930
Brasil	Sociedade Musical Brasil-Portugal	Rio de Janeiro	1955
Brasil	Banda Irmãos Pepino	Rio de Janeiro	1958
Brasil	Banda Luso-Brasileira	Rio de Janeiro	1966
Brasil	Banda Portuguesa da Guanabara	Rio de Janeiro	1971
Brasil	Banda Luso-Brasileira de Niterói	Niterói	1993
Estado de São Paulo			
PAÍS	NOME DA BANDA	CIDADE	ANO DE FUNDAÇÃO
Brasil	Banda do Real Clube Ginástico Português	São Paulo	Década de 1880
Brasil	Sociedade Musical Luso-Brasileira ²⁰	Santos	Não identificado
Brasil	Sociedade Musical Lusitana ²¹	Santos	Década de 1900
Brasil	Banda Colonial Portuguesa ²²	Santos	1897
Brasil	Banda da Sociedade União Portuguesa	Santos	1913
Estado do Amazonas			
PAÍS	NOME DA BANDA	CIDADE	ANO DE FUNDAÇÃO
Brasil	Banda do Luso Sporting Club ²³	Manaus	Década de 1910
Estado do Pará			
Brasil	Banda da Associação Luiz de Camões de Socorros Mútuos - Banda Portuguesa ²⁴	Belém	Década de 1910

Fonte: elaborado pelo autor.

¹⁸ Com atividade documentada no Almanak Laemmert dos anos de 1904 e 1905, no jornal *O Fluminense* de 10 ago. 1905, no jornal *O Fluminense* de 04 jan. 1907 e no jornal *Correio da Manhã* de 01 fev.1908.

¹⁹ Com atividade documentada no *Jornal do Commercio* de 04 abr. 1932 e 05 abr. 1932, no *O Jornal* de 04 abr. 1932, no *Jornal A Noite* de 03 jan.1933 e no *Jornal Correio da Manhã* 18 maio 1933.

²⁰ Com atividade documentada na matéria “Bandas Musicais do Passado Santista” publicada no Almanaque de Santos de 1971 (Rodrigues, 1970, p. 84-85).

²¹ Com atividade documentada no *Correio Paulistano*, 26 ago. 1905, p. 4.

²² Com atividade documentada no *O Commercio* de São Paulo, 09 ago. 1899, p. 3.

²³ Com atividade documentada no *Jornal do Commercio* de Manaus, 31 mar. 1919, p.4

²⁴ Com atividade documentada no *O Estado do Pará* - 07 set. 1918 - Seção Portuguesa, p.11

A primeira banda portuguesa que conseguimos identificar, no Brasil, a Banda do Real Clube Ginástico Português, foi fundada no Estado de São Paulo na década de 1880. A matéria extraída do jornal *Correio Paulistano* de 05/05/1882 divulga a participação desta banda num festival organizado em homenagem ao primeiro centenário de falecimento do Marquês de Pombal. A matéria cita que: “O Real Club Gymnsatico Potuguez, com sua banda em uniforme e toda a sua corporação, estará no Pateo da Academia onde reunidos aos distintos acadêmicos e diversas comissões percorrerão as ruas da Cidade” (*Correio Paulistano* 05 de Maio de 1882: 4).

Com base no Quadro I, observa-se, também, que, na década de 1900 a Banda Sociedade Lyra Luso-Brasileira já atuava no interior do estado do Rio de Janeiro, na cidade de Cabo Frio, e na década seguinte foram fundadas a Banda da Sociedade União Portuguesa (1913) em Santos, no Estado de São Paulo, e a Banda do Luso Sporting Club na cidade de Manaus, Estado do Amazonas. Sobre a participação da banda num torneio de futebol realizado entre o Luso Sporting Club e o Rio Negro a matéria informa que: “Durante os encontros tocou a banda do Luso Sporting Club” (*Jornal do Commercio* - 31 de março de 1919).

No *Álbum da Colônia Portuguesa no Brasil* (1929) encontramos referências a estas duas bandas como algumas das representantes da filarmônia portuguesa no Brasil. O *Álbum* faz, também, referência a duas bandas filarmônicas portuguesas do então estado da Guanabara, atual cidade do Rio de Janeiro - a Banda do Centro Musical da Colônia Portuguesa, fundada em 1920, e a Banda Lusitana, fundada em 1923. Curiosamente o *Álbum* não faz referência à Banda Portugal, fundada em 1921 sob o nome de Sociedade Nova Banda da Colônia Portuguesa e à Banda União Portuguesa, fundada em 1924, possivelmente porque era necessário pagar uma cota para a divulgação das instituições nesta publicação e estas bandas, à altura, não quiseram ou não puderam fazê-lo.



Banda do Centro Musical da Colônia Portuguesa

Figura II. Banda do Centro Musical da Colônia Portuguesa, *Álbum da Colônia Portuguesa no Brasil* (1929), p.122.

A pesquisa em periódicos revelou que estes grupos cumpriam um papel cultural relevante na comunidade portuguesa e na sociedade da cidade do Rio de Janeiro no século XX, apresentando-se em teatros e ao ar livre, festas religiosas, solenidades cívicas e atividades beneficentes.

Atualmente estão em atividade, no país, a Banda Portugal e a Banda Irmãos Pepino, atuando de forma bastante precária se compararmos ao apogeu que vivenciaram até o final da década de 1980. Contudo, é relevante observar que foi na cidade do Rio de Janeiro onde as BFP alcançaram maior longevidade no Brasil, certamente, pela grande comunidade portuguesa migrante existente, até os dias atuais naquela cidade.

Considerações Finais

Como pudemos observar, as bandas filarmônicas são das expressões musicais mais significativas na cultura popular portuguesa e a constituição de grupos performativos em contextos migrantes evoca memórias e lembranças da terra natal.

A revisão de literatura sobre a migração portuguesa revelou que esses trânsitos foram marcados, no século XX, pela criação de bandas filarmônicas portuguesas e, nesta comunicação, pudemos observar a correlação entre alguns destes fluxos migratórios da

migração portuguesa e a criação e manutenção destas bandas nos diferentes países de acolhimento.

No Brasil pudemos observar que muitas bandas foram criadas e encerraram suas atividades nos diversos estados da federação. A diminuição da comunidade portuguesa no país certamente contribuiu para esta situação. Na cidade do Rio de Janeiro há diversos exemplos de associações e instituições portuguesas que, assim como as bandas, encerraram suas atividades como o Centro Português da Guanabara, a Casa de Lafões e a Casa de Espinho.

Pude observar durante minha participação no 14º Festival de Bandas Filarmónicas Portuguesas da Califórnia, assim como no concerto da Filarmónica Portuguesa de Paris, muitos migrantes de primeira e segunda gerações luso-falantes que têm dado continuidade às bandas portuguesas. No Brasil, o fato de possuímos o mesmo idioma que Portugal, não permite que a língua funcione como fundamental elemento constitutivo da identidade e coesão dos migrantes. Percebemos esse fenómeno nas BFP em atividade no país, pois já não possuem migrantes portugueses nem de primeira nem de segunda gerações.

A pesquisa em periódicos locais nos tem permitido identificar a existência de diversas bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro, contudo, conforme observamos, é possível que o número de bandas portuguesas nesta cidade tenha sido ainda maior do que identificamos até o momento. A continuidade da pesquisa poderá revelar essa e outras informações a propósito destes grupos musicais da cidade do Rio de Janeiro.

Referências

- Cabral, Graça et al. (2002), *Relatório da Viagem da Comissão de Política Geral ao Canadá*, Açores: Assembleia Legislativa dos Açores
- Carinhas, Teóphilo (1929), *Álbum da Colônia Portuguesa no Brasil*, Rio de Janeiro: Ed. Theóphilo Carinhas
- Catarino, J. (2017, 11 Abril), Entrevista Pessoal
- Côrte-real, Maria de São José (2010) “Reverendo cidadania: migração e fado no jogo de identidades nos Estados Unidos”. *Revista Migrações*. pp.73-97
- Fontes, Carlos. (S.d.), *Memórias da Emigração Portuguesa em França*, <http://www.filorbis.pt/migrantes/page6franca.html> [accessed 26/02/2018]
- Granjo, André (2005), *The Wind Band Movement in Portugal: Praxis and Constrains*, (Dissertação de Mestrado não publicada), Zuid-Nederlands e HogeschoolvorMuziek, Holanda
- Hobsbawm, Eric J (2016), *A Era dos Impérios, 1875-1914*, São Paulo: Paz e Terra.
- Holanda, Sérgio Buarque de (1997), *Raízes do Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras
- Leal, João (2007), *Açores, EUA, Brasil: Migração e Etnicidade*, Açores: Nova Gráfica Ltda.
- Nogueira, Ana Maria de Moura (1998), *Como Nossos Pais – Uma História da Memória da Migração Portuguesa em Niterói (1900-1950)*, (Dissertação de Mestrado não publicada), Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro
- Nora, Pierre (1993), “Entre memória e história: a problemática dos lugares”, *Projeto História*, v. 10, pp. 7-28
- Rodrigues, Olao (1970), *Almanaque de Santos*. São Paulo: W. Roth & Cia. Ltda, pp. 84-85
- Turino, Thomas (2008), *Music as Social Life: the politics of participation*, Chicago: The University of Chicago Press, pp. 93-121

Performance em mutação: considerações sobre a preparação da performance de música para instrumento e eletrônica em tempo real

Belquior Guerrero Santos Marques
Universidade de Aveiro / CAPES / INET-md

Resumo

No presente trabalho abordo a preparação para a performance de música eletroacústica mista em tempo real. Baseado em questões levantadas pela produção académica dos últimos trinta anos discuto a minha experiência com o estudo e a performance pública da obra *Mutazione, para violão e eletrónica em tempo real* (2008) do compositor Rael Gimenes. Autores como Silva (2007), Pestova (2008) e Rocha (2010) alegam que, no contexto da prática de música eletroacústica mista, é recorrente a condição em que obras para instrumento e *live electronics* sejam previamente estudadas sem as estruturas necessárias para a performance. McNutt (2003), Hamm (2003) e Yoder (2010) enfatizam que tal condição pode inviabilizar o conhecimento sobre o funcionamento dos processos interativos, dificultando um bom desempenho do músico no palco. Neste trabalho exponho as condições de preparação e performance da obra *Mutazione* em três situações distintas, com base na literatura discuto alguns fatores ocorridos no processo e faço considerações acerca das condições de performance com este tipo de repertório e as implicações do processo de estudo.

Palavras-chave: live electronics, performance, guitarra, música mista, sistemas interativos.

Abstract

In the present work I approach the preparation for the performance of mixed electroacoustic music in real time. Based on issues raised by academic production over the last thirty years, I discuss my experience with the study and public performance of *Mutazione, for guitar and live electronics* (2008), composed by Rael Gimenes. Authors such as Silva (2007), Pestova (2008) and Rocha (2010) argue that in the context of the practice of mixed electroacoustic music, it is common the condition in which works for instrument and live electronics are previously studied without the necessary structures for the performance. McNutt (2003), Hamm (2003) and Yoder (2010) emphasize that such condition can make the knowledge about the functioning of the interactive processes difficult to the performer. In this work I present the conditions of preparation and

performance of the work *Mutazione* in three different situations, based on the literature I discuss some of the factors that have occurred in the process and I make considerations about the performance conditions with this type of repertoire and the implications of the study.

Keywords: live electronics, performance, guitar, mixed music, interactive systems.

Introdução

Este trabalho aborda problemas relacionados à prática de música eletroacústica mista em tempo real e sua preparação. De acordo com Garnett (2001), a música mista surge pela junção do universo acústico com o eletroacústico. Sendo assim, essa prática musical é caracterizada pelo uso de instrumentos acústicos juntamente a sons eletrônicos, que podem ser processados em tempo real (*live electronics*) ou pré-gravados (*tape*). As técnicas de difusão temporal (real e diferido) não são exclusivas mas, como indica Pierangeli (2012), são as formas mais usuais de distinção do repertório de música mista. Sobre tal dualidade Miranda e Barreiro (2011) alegam que:

Há um embate desenvolvido em torno da interação na música eletroacústica mista denominado, por Manoury (1998), de 'querela dos tempos'. A 'querela dos tempos' divide os músicos defensores da concepção dos sons eletroacústicos em tempo diferido (ou seja, num momento distinto ao da performance) e, por outro lado, os músicos que defendem a síntese/processamento em tempo real dos sons eletroacústicos (no momento da performance). (Miranda e Barreiro 2011: 9)

De acordo com autores como Kimura (1995) e Ferreira (2014) o repertório de música mista para *tape* pode impor ao performer dificuldades em relação à sincronização dos eventos sonoros produzidos no instrumento com aqueles reproduzidos eletronicamente. Neste sentido, o repertório para *live electronics* poderia ser entendido como uma alternativa para superar tal rigidez temporal. De acordo com Pestova (2008):

It is important to note that live electronics differ from fixed media by giving the composer and the performer an opportunity to escape the potential rigidity of strict synchronization, and to have the electronic as well as instrumental parts of the piece sound different in every performance. (Pestova 2008: 2)

McNutt (2003) alega que a flexibilidade atribuída à prática com *live electronics* pode encontrar dificuldades de efetivação durante a performance ao utilizar técnicas como o *score following*. De acordo com a autora, no *score following* o computador detecta alturas, "ouve" o músico, seguindo a partitura para acompanhá-lo. Esta técnica exige

precisão do performer que, caso não realize linearmente o que é proposto ser tocado, pode comprometer o funcionamento dos processamentos sonoros. Sendo assim, na tentativa de solucionar o rigor temporal imposto pelo *tape*, a técnica de *score following* pode atribuir à performance uma condição de infalibilidade. Neste sentido McNutt (2003) aponta não só para a precisão exigida do performer, mas também para problemas que podem ocorrer devido interferências diversas:

However, while pitch tracking and score following can give the performer more freedom to shape time, they build another kind of 'prison': the prison of perfection. Pitch trackers can be negatively affected by variations in acoustics, microphones and mic placement, instruments, performers, and specific performances. (McNutt 2003: 300)

Nas obras em que a técnica de *score following* é utilizada, o funcionamento dos processamentos sonoros pode ficar condicionado à "infalibilidade" do performer. Contudo, Rocha (2008) salienta que os erros também podem ser cometidos pelo próprio sistema:

Most of the existing score following systems are based on pitch detection. However, this method can present serious problems because of one basic issue: both player and software can make mistakes. In a score following system, the player is not a slave to the tempo, but he can become a slave to perfection, since deviations in performance, such as vibrato, or some imperfection in a very fast passage, can cause problems in the system. The system can also make mistakes due to acoustic properties of the instrument, of the hall, or because of unexpected noises. Moreover, in its current state of development, score following works only for detecting melodies, not for accurately following polyphonic structures. Because of these problems, in pieces with score following someone must be at the computer to monitor and correct any mistake. (Rocha 2008: 28)

Além da condição exposta acima, é possível encontrar na produção acadêmica deste século o apontamento de diversos problemas relacionados à prática do repertório para instrumento e *live electronics*, como: a permanência das obras (Leite 2012; Pestova 2008; Baguyos 2014); *panes* e/ou problemas inesperados no computador (Hamm 2003; Montanaro 2004; Rocha 2010); necessidade de orientação do compositor e/ou falta de informação sobre notações, formas de interação e operação dos sistemas (Pestova 2008; McNutt 2003; Silva 2007; Gallo 2006; Yoder 2010); limitações de ensaio e falta de acesso a equipamento necessário (Hamm 2003; Pestova 2008); retorno da escuta (Rocha 2008; Yoder 2010; Karnatz 2005); necessidade de técnicas "estranhas" e uso de dispositivos ou próteses, necessidade de ações que podem comprometer o equilíbrio e as ações técnicas do performer (Pestova 2008; McNutt 2003; Rocha 2008).

A seguir descrevo as condições de preparação e performance da obra *Mutazione* (2008) em três situações distintas e correlaciono os problemas encontrados com a discussão

encontrada na produção académica dando enfoque às condições de estudo prévio da obra.

Contexto de 3 performances públicas da obra *Mutazione*

A obra *Mutazione* foi escrita em 2008 pelo compositor brasileiro Rael Gimenes. O ambiente de programação utilizado para desenvolver o aplicativo de processamento de sinal foi o SuperCollider v.3.2. O *patch* é composto por sete diferentes processamentos que devem ser acionados sequencialmente no decorrer da obra.

A primeira performance que realizei com esta obra ocorreu em 2011 na Universidade Estadual de Maringá (Paraná/Brasil). Nessa ocasião estudei a parte instrumental da obra separadamente dos sistemas interativos necessários para a performance. A junção com o *live electronics* ocorreu somente momentos antes da performance pública da obra, na “passagem de som”. O compositor estava presente para preparar e operar a parte eletrónica, condição que não exigiu, ao menos nesta ocasião, que o performer tivesse conhecimentos sobre a operação do *software*.

A minha segunda performance com a obra ocorreu em 2014 na cidade de Braga (Portugal). O compositor não estaria presente na ocasião e foi preciso aprender como operar os sistemas interativos para depois instruir outro músico a controlá-los no momento da performance. Para esta ocasião, o compositor precisou realizar uma atualização do *patch*. Recebi instruções sobre como operar o *software* e foi possível estudar a obra juntamente aos processamentos sonoros. Isso foi fundamental para compreender certas relações de causalidade entre os sons produzidos pelo violão e os eventos sonoros gerados computacionalmente. No entanto, a estrutura utilizada no teatro para a performance pública foi diferente da utilizada para o estudo, o que gerou dificuldades para preparar o funcionamento do *live electronics*. Os sistemas ficaram prontos poucos momentos antes do início da performance e houve pouco tempo para instruir e ensaiar o músico que operou a parte eletroacústica.

A terceira situação de performance, que utilizo como exemplo, ocorreu na Universidade de Aveiro (Portugal) em 2016. Nesta ocasião procurei criar condições de estudo com a obra em que os sistemas poderiam ser utilizados também na performance. Para isso, foi providenciado um sistema de som e microfone que pudessem ser utilizados em ambas situações, ou seja, o sistema inteiro pôde ser deslocado de casa para o palco. Destaco que o compositor havia recomendado que, numa performance ideal, o instrumento não precisaria ser amplificado e a parte eletrónica teria intensidade equivalente à do violão. Além disso o *patch* da obra possibilita a difusão em dois canais, o que viabilizou o uso de um sistema simples. Portanto, a obra possibilitou proceder com o estudo e performance desta forma, sem a necessidade de estruturas maiores (6 ou 8 canais para difusão, etc).

Um teclado foi adaptado para que fosse possível acionar a mudança de processamentos durante a performance, desse modo não houve necessidade de instruir outro músico a operar o *software*, contudo esta atitude exigiu uma adaptação na forma de tocar. Após expor as condições de preparação e performance nas três situações acima, na sequência relaciono questões específicas da minha experiência com discussões encontradas na produção acadêmica.

Problemas recorrentes na prática com *live electronics*

Na primeira apresentação pública da obra o estudo da parte instrumental foi realizado separadamente dos sistemas interativos. Acerca desta condição, Rocha (2008) alega que muitos performers estudam a parte instrumental separadamente do *live electronics* e trabalham com os sistemas interativos apenas em momentos antes da apresentação pública, situação que segundo o autor pode comprometer um bom desempenho na performance. No mesmo sentido, Silva (2007) alega que a imprevisibilidade não está relacionada somente a problemas que podem ocorrer com o (mau) funcionamento dos sistemas computacionais, mas também com o desconhecimento do próprio funcionamento da obra. Portanto, o estudo com os sistemas interativos é uma etapa fundamental na compreensão e desenvolvimento da performance. Como aponta Silva (2007):

Nas peças com eletrônica ao vivo ou sistemas interativos, o controle da eletrônica ou do resultado sonoro torna-se mais consciente quando se conhece a função de cada elemento e os locais onde existe uma predominância de um sobre os demais e onde eles coexistem em total igualdade. Deste modo, a inflexibilidade e a imprevisibilidade não se tornam fatores tão problemáticos e a performance pode transcorrer de uma maneira mais consciente e planejada. (Silva 2007: 108)

Pestova (2008) alega que em alguns casos o estudo prévio pode não ocorrer pela falta de acesso do performer aos equipamentos necessários, sobretudo quando há necessidade de utilizar dispositivos “incomuns” como sensores de movimentos e aparelhos criados especificamente para uma determinada obra. No entanto, Rocha (2008) aponta que mesmo com a possibilidade de estudo prévio, alguns equipamentos podem causar problemas para o performer, como a dificuldade de operar os sistemas ao mesmo tempo em que se toca um instrumento:

One last problem with the use of pedals is accuracy in fast passages; it can be impossible to articulate fast rhythms using MIDI pedals. Thus, the synchronization can be affected. (Rocha 2008: 26)

Hamm (2003) alega que conhecer o funcionamento da direcionalidade do som em algumas obras é um fator importante. Por exemplo, se determinada peça para instrumento e *live electronics* é concebida para ser espacializada por oito canais, a experiência no estudo que permite conhecer como o som “transita” no ambiente pode ser fundamental na compreensão de como a obra musical deve, ou pode, funcionar. No entanto, difundir uma peça em oito canais para finalidade de estudo pode nem sempre ser possível, dada a possível dificuldade de acesso a este tipo de estrutura.

Embora os autores supracitados indiquem a importância do estudo com a parte electroacústica, tal prática não é garantia da compreensão das possibilidades interativas do performer com o *live electronics*. Yoder (2010) salienta que a falta de explicação sobre como “funcionam” determinados processos sonoros é um problema na prática do repertório. Neste sentido, McNutt (2003) alega que:

The written score ideally bridges the gap between composer and performer. However, in electroacoustic compositions in particular, the score is often a barrier the performer must overcome in order to ‘find’ the piece. (McNutt 2003: 297-298)

Considerações Finais

Neste trabalho, a produção acadêmica abordada enfatiza a importância do estudo prévio com os sistemas interativos. Tomando como base minha experiência com a obra *Mutazione*, relatada de forma resumida nas três situações de performance, pude constatar que a importância da preparação para a performance juntamente ao aparato no qual o *live electronics* é difundido se faz fundamental por diversos fatores.

Alinhado com a literatura exposta neste trabalho, acredito ser fundamental a prática com os sistemas interativos para compreender as relações de causalidade entre as partes acústicas e eletroacústica, possibilitando maior capacidade de manipulação do resultado artístico. Não obstante, o trabalho com os sistemas interativos é fundamental para conhecer possíveis problemas que possam ocorrer antes ou durante a performance, sobretudo quando o compositor não está presente para solucioná-los. As dificuldades com a prática do repertório podem ser de naturezas diversas, abrangendo tanto questões de programação do *software* utilizado como o funcionamento de *hardwares* relacionados à performance, portanto um trabalho antecipado com os sistemas eletrônicos pode permitir ao performer uma experiência com a resolução de eventuais problemas. Por fim, o conhecimento prévio dos sistemas pode permitir ao performer realizar alterações, como a implementação de dispositivos ou alterações no *software* que de alguma forma permitam ou melhor possibilitem a autonomia do intérprete na operação da obra (como

na terceira situação de performance usada como exemplo, aonde o compositor também não pôde estar presente).

Dada a pluralidade de problemas que podem ocorrer, acredito que um ponto importante a enfatizar é a preparação psicológica do performer frente a imprevistos que podem comprometer a performance das obras.

When using live electronics, it is unrealistic to believe that everything will work perfectly for every performance. That is an inherent frustration with this medium – particularly with interactive computer music. Be aware that a performer with a no-nonsense temperament is often not the best match for an interactive work. (Montanaro 2004: 34)

Referências

- Baguyos, Jeremy (2014), *Contemporary Practices in the Performance and Sustainability of Computer Music Repertoire*, Ann Arbor: MI - Michigan Publishing
- Garnett, Guy (2001), "The aesthetics of interactive computer music". *Computer Music Journal*, 25(1), pp. 21-33
- Gallo, Helen (2006), "*A querela dos tempos*": um estudo sobre as divergências estéticas na música eletroacústica mista (Dissertação de mestrado não publicada), UNESP–Universidade Estadual Paulista, São Paulo
- Hamm, Sam (2003), "Computers and Live Performance: Interactive, or Interference", *Society of Composers, Inc.*, Region IV Conference, Stetson University, Florida
- Karnatz, Roland (2005), *Interactive Computer Music: A Performer's Guide to Issues Surrounding Kyma with Live Clarinet Input* (non-published Doctoral Thesis), Virginia Commonwealth University, Richmond
- Kimura, Mari (1995), "Performance practice in computer music", *Computer Music Journal*, 19(1), pp. 64-75
- Leite, Daniela (2012), "A Permanência de Músicas com Eletrônica em Tempo Real", *Anais do SIMPOM*, 2(2),
<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/issue/view/99/showToc>, [accessed 26/02/2018]
- Manoury, Philippe (1998), *La note et le son: Écrits et entretiens (1981-1998)*, Paris: Editions L'Harmattan
- McNutt, Elizabeth (2003), "Performing electroacoustic music: a wider view of interactivity". *Organised Sound*, 8(03), pp. 297-304
- Miranda, Paulo Agenor, & Barreiro, Daniel (2011), "Performer e Meios Eletrônicos: Aspectos da Interatividade na Música Eletroacústica Mista", *Horizonte Científico*, 5(2), pp. 1–26
- Montanaro, Larisa (2004), *A singer's guide to performing works for voice and electronics*, DMA Treatise, Austin: University of Texas
- Pestova, Xenia (2008), *Models of interaction in works for piano and live electronics* (non-published Doctoral Thesis), McGill University, Canada
- Pierangeli, Caio (2012), *Live Electronics: Histórias, Técnicas e Estéticas* (Trabalho de Conclusão de Curso), Universidade Estadual de Maringá
- Rocha, Fernando (2010, Maio), "Questões de Performance em obras eletrônicas mistas". Paper apresentado no *XX Congresso da ANPPOM*, Estado de Santa Catarina
- Silva, Flávio Ferreira & Loureiro, Maurício Alves Loureiro (2007). "Poucas Linhas de Ana Cristina de Sílvia Ferraz: uma breve análise a partir de conceitos do próprio compositor", paper apresentado no *X Brazilian Symposium on Computer Music*,

<http://compmus.ime.usp.br/sbcm/2005/shortpapers/sbcm-shortpaper-2005-10.pdf>,
[accessed 26/02/2018]

Yoder, Rachel (2010), *Performance practice of interactive music for clarinet and computer with an examination of five works by American composers*, Texas: University of North Texas

Embodying of the Gitano self: *fiesta* and identity among the Gitanos flamencos

Clara Chinoy
Universidad de Sevilla

Abstract

Flamenco does not belong only to Gitanos (Spanish Roma or Gypsies) and has transcended culture-specific beginnings to be considered universal. Yet it is the Spanish cultural manifestation most associated with Gitanos, by themselves and by the majority society, that is an important element of their ethnic identity. Based on many years of participant observation of flamenco in the context of the “*fiesta flamenca*” (literally “flamenco party”) we explore some of the ways in which the expression of flamenco singing (*cante*), rhythm (*compás*) (and dance as an occasional reflection of this music) is not only the means of entertainment, but also the language of communication. As a significant element of their identity, it is the cement, which holds together the participants, at the same time that the subtle but significant differences in the *cante* and *compás* reflect subtle but important differences of identity among different groups of Gitanos.

Keywords: Flamenco, Gitano, fiesta, identity, music.

“*Flamenco es Gitano.*” Flamenco is Gypsy. This was the unanimous view of the participants, all Gitano, at a recent event organized by the European Roma Institute for Arts and Culture entitled “Déjame que te cuente / Allow me to explain. Forum of debates regarding Gitanos and Flamenco. New perspectives on an old art²⁵”.

But what does this assertion mean? And how is that meaning manifested?

In over 30 years of continuing experience in Spain as a professional flamenco dancer, a participant in private *fiestas*, and a student of anthropology, including a Fulbright Senior Research grant (2000-2001), I have explored the lives and cultural expressions of Gitanos²⁶ in Cádiz and Seville, through formal interviews, informal conversations and an intimate view of flamenco in family gatherings. Sociologist Gerhardt Steingress, says about flamenco: “The musical feast is more than a ritual in which the community reinsures its identity by celebrating shared values: it is a process narrowly related with the construction of social reality itself.” (2006) I suggest that among these Gitanos, a “*fiesta*”

²⁵ January 24 - 25 2018, Sala Juan de Mairena, Espacio Turina, Seville.

²⁶ The term Roma (meaning “man” in Romany) was limited to certain groups in Eastern Europe until it became “politically correct” usage in the 1980’s and ‘90s. I use “Gitano” to refer to Spanish Roma because that is the term still used by the majority.

(party) is an assertion of tradition, memory and identity - not only as Gitanos, but as a specific group, local community or family. The shared values and construction of identity of the Gitanos are embodied in the shared artistic behaviour of a flamenco *fiesta*: “Direct experiences of the body, time and sociability” through which the musicologist Simon Firth says “Music constructs our sense of identity” (Hall and Gay, 1996: 108-128).

Flamenco does not belong only to Gitanos and has transcended culture-specific beginnings to be considered universal. Yet it is the Spanish cultural manifestation that is most associated with Gitanos, by themselves and by the majority society. For most Gitanos, whether practitioners of the art or not, it has become an important element of their ethnic identity. We can, and do, speak of an intangible “flamenco Gitano” - the Gitano way of performing and conceiving of, flamenco, both as the highly-evolved art form represented in public settings, and, more clearly, in its more informal and local manifestations.

Manifestations of oral culture - story-telling and/or singing - are important elements of Gitano or Roma identity in many parts of the world, always in a dialectical relationship with the local oral traditions²⁷. Yet Gypsy, Roma or Gitano identity is difficult to define. “There are not enough necessary features to define ‘gypsy, but rather a constellation of communities and groups” (Piasere 1995) among which each group has responded creatively to their local history and circumstances. Each group has a certain “family air” (Piasere 2004) resulting from their individual experience over time and geography and reflected in their local cultural expressions.

In Spain, Gitanos speak Spanish and operate within the local social, cultural and political reality. The majority feel that “we are not in Spain, we are Spaniards,” while varying according to local culture - Andalusian, Catalanian, from Madrid, Extremadura, and so on. Yet the sense of ethnic identity - “we feel Gitano, and ... proud of being so” is also very strong. Moreover, flamenco song “supposes... the only patrimony which, although well rooted in the land where it was born, is the result of some certain families who achieved an expressive phenomenon of human and artistic dimensions founded in the Gitano ethnocentrism”²⁸ (Carmona, 2001).

For these ‘certain families’, who settled primarily in the provinces of Seville and Cádiz and call themselves flamencos, “Our music and our dances constitute our most secure bastion and refuge because in them we find our strongest and most reliable signs of identity” (Peña Fernández 2015: 16-17).

The *fiesta* in its many forms is the informal and local manifestation in which these signs of identity are most apparent. A *fiesta* can occur in rites of passage or holidays, or can erupt

²⁷ See, for example, Willie Reid in Acton 1997: chapter 3, or Stewart (1997: chapter 11).

²⁸ This is perhaps not the Gitanos’ only patrimony, but certainly the most visible.

spontaneously, if someone is inspired or has money to spend. Wine, beer or whiskey lubricate singing accompanied by knuckles rapping on the bar. Someone might dance briefly, and if things really get going, call for a guitar.

But the main expression in a flamenco *fiesta* is vocal music - “*cante*” or flamenco song - and the underlying rhythms, “*compás*,” of the singing. Subtle but significant differences in *cante* and *compás* reflect subtle but important differences of identity among different groups of Gitanos.

The singing is in Spanish (with occasional words of Caló²⁹). Many elements of poetry, melody and rhythm come from clearly Spanish sources (folk music, medieval ballads, etc.) but the ways in which these elements have been combined and transformed and, particularly, the manner in which they are performed, is distinctly Gitano. Furthermore, there are manners of expression and content, which are considered more “Gitano” and thus more valued.

In addition, different provinces, towns, neighborhoods, or Gitano families have significant, though subtle, differences of style in their singing and dancing, expressive of what they consider and value as Gitano. As the flamenco scholar Donn Pohren wrote Gitanos flamencos in small Andalusian towns, “In the case of these unworldly artists... to be at artistic ease meant being raised together with the same flamenco forms until even the finest subtleties became second nature” (1980: 21).

The Gitanos flamencos of Andalucía are Gitanos, but their way of being, and their style of flamenco, differs from that of other groups of Gitanos. Even within this group, there are subtle differences, which distinguish, for example, Seville from Jerez from Cádiz, or even Lebrija from Jerez, though they are only 30 kilometers apart and their families are intermarried.

In a *fiesta* shared by Gitanos from different towns, neighborhoods or families, though there are elements in common and appreciation for each other’s artistry, each group tends to give approval to those who fit their own conception of what they value in flamenco expression. They gravitate to their own, to those who share their “style” or family air, based both on geographic or family connections.

The *fiestas* tend to be local, private, family events in which flamenco - music (rhythm, tonality, melody, voice quality and lyrics) and dance, as an occasional reflection of this music - is the *raison d’être* of the event. It is not only the means of entertainment, but also the language of communication, and, as a significant piece of their identity, the cement which holds together the participants, the majority of whom are Gitanos. It is a graphic illustration that “Identity is a lived experience, it is an open process in which a group

²⁹ The Spanish dialect of Romani.

recognizes itself as an 'us'" (Carmona *ibid*).

In any family gathering, there is an assertion of identity, whether conscious or not: family reminiscences, jokes, stories or disagreements: engrained patterns of behaviour and unspoken understandings of "how we do things." When the family is of a minority subculture, nationality or ethnicity, elements of family culture are likely to have ethnic or national roots in addition to influences of the majority culture. As the polyfacetic musician Diego Carrasco from Jerez de la Frontera, says of his childhood: "Flamenco was a family thing: My grandfather sang the *Soleá* this way, the *Siguiriyá* of my uncle was like that..." (Seisdedos 2017). Outside of the professional sphere, this is still largely the case.

The artistic expression in a *fiesta* is not isolated from daily life. According to anthropologist Catarina Pasqualino, the *cante* is an extension of speech. Conversations about or fragments of flamenco forms crop up frequently in ordinary interactions. The verses of singing tell stories of lived experiences. The gestures and attitudes expressed in the song and dance are those of the cultural milieu in which they developed.

The quotes cited below show how the practitioners perceived differences in flamenco style:

It is either us or them, it can't be both. (Gitano from Lebrija speaking about "other" Gitanos)

The guitar playing of Morón (de la Frontera) is different, it sounds different, it has a different attack. (Gitano from Morón, about the guitar tradition of his family)

And especially this comment, at a family baptism:

My cousin shouldn't sing in the style of Caracol, (a famous Gitano singer from a lineage of Gitanos from Sevilla.) The Ortega's, (family of Caracol) have their *cante*, and those folks from Jerez, the Agujetas, have their *cante*, and we have ours. My cousin shouldn't sing like Caracol! (Gitano of Lebrija, about another family member who is a professional singer)

This was a clear cry in defence of distinctive family and local styles - and identity - which tend to become diluted, if not entirely lost, with professionalism in the art.

These differences are reflected in the technical aspects of how specific Gitanos express themselves in flamenco.

As mentioned, the most important element is the *cante*, a repertory of song forms which came to be called flamenco in the 1860's. The forms of dance and guitar are all based on the *cante*, whose basic elements *cante* are rhythm, melody, poetic form and meter as well as contents, i.e. the lyrics (*letras*) of the song. The most accessible and easily defined element is the *letras*. Usually an octosyllabic quartet, each verse is a discrete entity,

unrelated to the one sung before or after. Unlike songs of the Vlach Romá studied by Michael Stewart, (1997) in which the relationship between verse and musical structure - rhythm and melody - is fixed, flamenco verses can be sung pretty much interchangeably in the rhythm or melody of any *cante* form.

But both the Spanish flamencos and the Vlach Roma in Hungary say that each verse is a life experience (loc.cit.). In flamenco there are fragments of ballads, vendors' cries, or folk songs, but whether original creations or short segments of existing poetry, they encompass an experience in which the Gitanos recognize themselves. The original story may have been forgotten, and those verses, which survive most likely express life experiences, which are universal - love, loss, life and death - but the expression is created from the experience of an individual. In the context of the huge, intermarried extended families of Gitanos flamencos in Andalucía, these individuals are frequently ancestors of the artists singing their verses or style of song.

What really gives the lyrics their flavor and strength, though, more than the poetic content, is the rhythm, which is of primordial importance - "*compás*" in Spanish, meaning musical measure. In flamenco, *compás* refers to the specific musical measure of each song form, or *cante*, and is conditioned by such intangibles as "*aire*" or "*soniquete*," the feel or "swing" of each form.

Diego Carrasco says, "*compás* is...a question of biorhythm." (loc.cit.). Gitano singer/guitarist/composer Manuel Molina says "*compás* is a way of walking, a way of speaking, a way of kissing, a way of embracing..." (Facebook page flamengoflamencovideos, 2017) and as in all of these intimately personal actions, each family of Gitanos, each neighbourhood, town, or province, has subtle differences of *compás*. The "*aire*" varies from town to town or family to family, which in turn conditions the phrasing of the singing, the techniques of guitar playing and the way that *cante* might be danced.

The *cante* most heard in fiestas, which perhaps differs the most in *aire* from one group to another, is the lively and highly rhythmic *bulerías*. Though they share many elements in common, local styles vary in tempo, accentuation of *compás*, phrasing, content and sometimes poetic structure of the *letras*. For example, the *bulerías* of Jerez tend to be upbeat, using traditional three- or four-line short verses, while *bulerías* of Lebrija tend to a heavier, cyclical rhythm with more use of melisma, drawing frequently on segments of medieval ballads. In contrast, the *bulerías* of Morón de la Frontera are influenced by the distinctive attack in the guitar traditions for which the town is known³⁰.

³⁰ Bulerías:

Jerez de la Frontera <https://www.youtube.com/watch?v=JeBGJlb2vgo>;
Lebrija https://www.youtube.com/watch?v=AQ2i_oTCZHE;

Within the *compás*, it is the melody in which a *letra* is sung that defines each of many forms of *cante*. Significant to our thesis is that different forms are named according to the geographical area where a style is commonly or originally sung, or the individual credited with creating or making it known. The *cante* of *Soleá* has the largest number of named variations: *Soleá* from the towns of Alcalá, of Triana, Jerez, Utrera, of Lebrija; or that of *la Andonda* (a singer from Triana), of *Joaquín de la Paula* (apparently the creator, with his descendants, of the *Soleá* of Alcalá,) of *Juaniquí*, (an eccentric Gitano who lived in the countryside between Lebrija and Jerez, and is claimed by both towns as “theirs”) and so on³¹.

Then we have further intangibles like the “eco” or timbre of voice. In a community, which has historically been endogamous, we cannot discount a genetic component: a glaring example is the Agujetas family of Jerez, with a very distinctive *eco*³².

Absorbing all these musical elements is a part of the identity of a family or local community. This includes not only knowing how to execute and appreciate the song and dance forms, but which one to perform when, who should perform what, choosing from a body of commonly known and appreciated verses, melodies and rhythms, knowing when it is appropriate to eat and drink, when to participate and when to listen, appreciating the complex and unconscious choreography of the whole event of a *fiesta*.

Furthermore, like Pierre Bourdieu’s concept of habitus, defined as “... embodied history, internalized as second nature and so forgotten as history - the active presence of the whole past of which it is the product” (1990: 56) these “rules of the game” of flamenco form “a generative rather than a fixed system. They provide a basis from which endless improvisations can derive; a ‘practical mastery’ of skills, routines, aptitudes and assumptions which leave the individual free to make (albeit limited) choices in the encounter with new environments or fields...” (Brooker 1999). Thus the rules allow for a range of self-expression within the form, an individualism within Gitano identity. As the flamenco dancer María del Mar Moreno from Jerez says, “the experience is collective, but the expression is individual” (personal communication, Feb. 2018). Thus, when the “*fiestero*”³³ and guitarist Juan del Gastor says “When I sing and dance, I expose (exhibit or show) myself” (personal communication, Dec. 2017) he is speaking of a self that is steeped in the habitus of flamenco, specifically the flamenco of his family of guitarists from Morón de la Frontera.

Morón de la Frontera <https://www.youtube.com/watch?v=2Mp7hMzLzVw>.

³¹ See <http://canteytoque.es/solearec.htm> for detailed analysis of styles of *Soleá*.

³² Three generations of the Agujetas family:

Agujetas padre <https://www.youtube.com/watch?v=uMo3FHwUhCY>;

Manuel Agujetas <https://www.youtube.com/watch?v=odZQ1T7-7-l>;

Dolores Agujetas <https://www.youtube.com/watch?v=P7ktF9TJmX4>.

³³ An individual who dances to his own singing in a *fiesta*.

With increasing professionalism, academicization, and globalization, all these elements are increasingly mixed together, and subtle differences are harder to distinguish. Yet they still form the underlying basis for the flamenco experience and identity in small towns like Lebrija, Utrera or Morón de la Frontera. Even in the compositions of singer/songwriter José Bacán who, “drawing on his flamenco roots, voyages into his own worlds” (personal communication³⁴) or the exploration of his cousin, classically trained pianist Dorantes, who plays *bulerías* and other forms of *cante* on the piano, their music has the *aire* of their Gitano family in Lebrija³⁵. And when they - or other Gitano artists - gather with their family in a fiesta in Lebrija - or Morón or Jerez de la Frontera - the family style and identity is still clearly present, and reinforced yet again.

³⁴ See <https://www.youtube.com/watch?v=gKKhInu0uRc>.

³⁵ See <https://www.youtube.com/watch?v=LbBxzD2YGqk>.

References

- Acton, T. & Mundy, G. (ed.) (1997), *Romani Culture and Gypsy Identity*, Reino Unido: University of Hertfordshire Press
- Bourdieu, Pierre (1990), *The Logic of Practice*, Stanford CA: Stanford University Press
- Brooker, Peter (1999), *A Glossary of Cultural Theory*, Reino Unido: Hodder Education Publishers
- Carmona Fernández, Antonio (2001), *Revista Bimestral de la Asociación Secretariado General Gitano*, 11
- Frith, Simon (1996), "Music and identity", In Hall, Stuart & Du Gay, Paul (ed.) (1996), *Questions of Cultural Identity*, Thousand Oaks CA: Sage Publications Inc., pp. 108-127
- Molina, Manuel (n.a.), *Que es el compass?*,
<https://www.facebook.com/flamengoflamenco/videos/1940883146163748/>
[accessed 26/02/2017]
- Pasqualino, C. (1998), *Dire le Chant, les gitans flamencos d'Andalousie*, Paris: CNRS Éditions
- Peña Fernández, P. (2013), *Los Gitanos Flamencos*, Córdoba: Almuzara
- Piasere, L. (1999), *Un mondo di mondi: Antropologia delle culture rom*, Napoli: L'Ancora.
- Pohren, D. (1980), *A Way of Life*, Westpoint. CT: Bold Strummer Ltd.
- Seisdedos, I. (2017), "Diego Carrasco: 'Con el tiempo aprenderé a cantar'", *El País digital*,
https://elpais.com/cultura/2017/11/14/babelia/1510680928_707884.html, [accessed 26/02/2017]
- Steingress, G. (2006) "El caos creativo: fiesta y música como objetos de deconstrucción y hermenéutica profunda. Una propuesta sociológica", *Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 6, pp. 43-75
- Stewart, M. (1997), *The Time of The Gypsies*, Boulder: Westview Press

The fine art of lieder singer: Lotte Lehmann recordings of Schumann's *Dichterliebe*

Daniele Palma
University of Florence

Abstract

The article focuses on the soprano Lotte Lehmann's specific contribution to the performance practice of *Lieder* repertoire. Lehmann's recordings of and discourses around Schumann's cycle *Dichterliebe* are analyzed by comparing documentary information with musical data obtained through the software SonicVisualiser. Finally, the article discusses Lehmann's legacy to the US Second Post-War context and young musicians.

Keywords: singers, recordings, performance studies, Lieder, US reception.

Introduction

Lotte Lehmann (1888-1976) has been one of the most distinguished singers of the first half of the 20th Century: she specialized in the wagnerian and straussian operatic repertoires, giving vivid and internationally appreciated portrayals of roles such as Eva, Elsa, Leonore and the Marschallin. She was an acclaimed *prima donna* at the Wiener Staatsoper under the superintendences of Hans Gregor, Franz Schalk, Richard Strauss and Clemens Krauss, until the Nazi-Anschluss of 1938 led her leave for the USA on political and contractual reasons (Lehmann 1966; Kater 2008: 153-166). She established in California, continuing her operatic career till a farewell San Francisco *Rosenkavalier* in 1946. In 1950s she co-founded the Music Academy of the West in Santa Barbara, where she taught “vocal interpretation” to singers such as Grace Bumbry, Rose Bampton and Marilyn Horne.

Lehmann gave her first *Lieder* recitals during the First World War, while she was in the Hamburg Stadttheater's *ensemble* (Hickling 2011). Furthermore, her autobiography signals an important contact with Richard Strauss's *Lieder* occurred in August 1919: Lehmann stayed at Garmisch for three weeks in order to study the role of the Färberin (*Die Frau ohne Schatten*) under the guidance of the composer himself, who used to play domestic *Liederabenden* for the leisure of his mercurial wife Pauline (Lehmann 1964: 26-31; 1970: 148-149).

A true interest in the *Lieder* repertoire grew in parallel with her international fame, when, after her 1924 Covent Garden debut in the role of the Marschallin, she was more and

more called to appear as concert singer all over the world. The Salzburg Festival became Lehmann's preferred place for *Lieder* concerts, but it was in the United States, before as well as after the *Anschluss*, that the singer developed a properly liederistic career. Starting from Lehmann's Chicago debut on 28th October 1930 as Siegliende in *Die Walküre*, 117 operatic appearances in seven roles are attested against 277 *Lieder* recitals, till the definitive farewell concert at New York Town Hall in 1951.

Studies on Lehmann have generally engaged with her biography and discography or with her didactic activity (Glass 1988; Jefferson 1988; Kater 2008; Hinton-Brown 2012).

Notwithstanding the general appreciation of her vocal, musical and actorial qualities, less space has been dedicated to their systematic analysis, with the significative exception of few studies by Daniel Leech-Wilkinson in the frame of a wider project on recordings of Schubert *Lieder* (Leech-Wilkinson 2009a; 2009b).

In particular, through spectrographic analysis Leech-Wilkinson isolated specific features of Lehmann's voice, which color "runs from harsh at the bottom (strong in the fundamental and in dissonant upper partials) to childlike at the top (strong lower harmonics only, giving a pure tone almost like a treble)" (Leech-Wilkinson 2009b: chap. 4 parag. 24). In addition to a vibrato that is "even in wavelength but uneven in pitch", this results in an imperfect but yet effective balance of "stability and instability: we sense warmth (the strong consonant lower harmonics), dependability (the regularly beating vibrato combined with warmth of tone) and yet vulnerability" (Leech-Wilkinson 2009b: chap. 4 parag. 25). In general, Leech-Wilkinson considers Lehmann to be one of the best actors in the gradual increasing of emotional intensity in *Lieder* singing that took place during the 1920s and 1930s, before the new generations imposed an emphasis on psychological depths (Leech-Wilkinson 2009a: 801).

In the following pages I will try to add new datas and to deepen Leech-Wilkinson's general conclusions about Lotte Lehmann by considering her writings on and recordings of Schumann's *Dichterliebe*. I aim to identify the singer's specific contribution to the *Lieder* performance practice, and to gain a first image of how Lehmann influenced the reception of *Lieder* repertoire in the US.

Concepts: the creative artist

The first step is to reconstruct Lehmann's general conception about *Lieder* singing, as it emerges from her books on interpretation (Lehmann 1945; 1971), from her masterclasses at Santa Barbara (tape-recorded and partially transcribed in Hinton-Brown 2012: 197-215 for *Dichterliebe*) and from a number of newspaper articles, first of all one published by «The New York Times» (Lehmann 1941). Lehmann's ideas can be summarized into four interrelated points. Firstly, the soprano preaches a firm opposition to imitation: the singer

must develop his own idea about a Lied; he can refer to tradition or to the reaches of another singers, but never as an impassable limit. Secondly, she stresses the importance of inner feelings and momentarily inspiration:

There is nothing I hate more than the doctrine that a song must be sung in just one way. Art must be alive and living feeling must spring from the ever changing richness of the heart. [...] The singer who in himself is not capable of changing conceptions would certainly be no creative artist". (Lehmann 1941)

The third point concerns the preeminence of interpretation over technical perfection. Lehmann affirms that vocal technique should be a ground and not a goal. The *Lieder* singer can choose to use imperfect sounds, i.e. a "veiled *pianissimo*" or a "whispered *forte*" to express specific meanings and feelings: "Dynamic shadowing are like sketches, but the enchanting in-between colors alone can give the tone picture a personal quality". Moreover, regarding phrase-arching: "Singing should never follow a straight line. It should have a sweeping flow, it should glide in soft rhythmical waves which follow one another harmoniously" (Lehmann 1971: 4-5).

Finally, the *Lieder* singer should every time be careful about the balance between words and melody:

First there was the poem. That gave the inspiration for the song. Like a frame, music encloses the word picture - and now comes your interpretation, breathing life into this work of art, welding words and music with equal feeling into one whole, so that the poet sings and the composer becomes poet and two arts are born anew as one. (Lehmann 1971: 4)

For Lehmann, the achievement of these four features in the act of interpretation is the only way through which a performer can reach the status of "creative artist", a fundamental concept in her discourses about music and art.

Recordings: *Ich grolle nicht*

In order to show how Lehmann's ideas found practical application in her recordings of *Dichterliebe*, we can turn to consider two significant study-cases from the cycle. The first one regards musical data drawn from the analysis of *Ich grolle nicht*, which Lehmann recorded three times:

- on 19th June 1930, accompanied by an instrumental trio conducted by Frieder Weissmann³⁶;
- on 13th August 1941, in Columbia recording studios with Bruno Walter at the

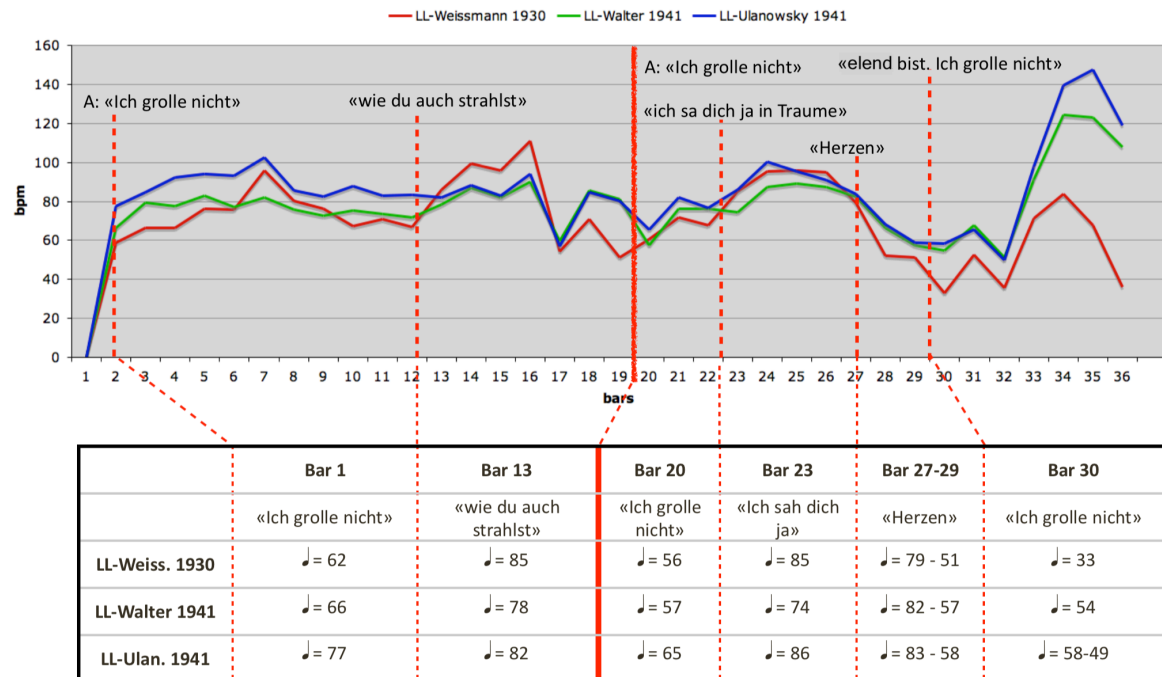
³⁶ Odeon catalogue O-4825a, matrix n. Be9044.

piano³⁷;

- in November 1941, pianist Paul Ulanowsky, for a Columbia radio broadcast³⁸.

Moreover, even though Lehmann sang the complete cycle only 8 times in her career, *Ich grolle nicht* was her most performed Schumann's *Lied*, with 47 attestations (often as *encore*) on a total of 185 appearances of Schumann's pieces in her programs.

The following data have been obtained by using SonicVisualiser, a software for recording's analysis developed by CHARM.



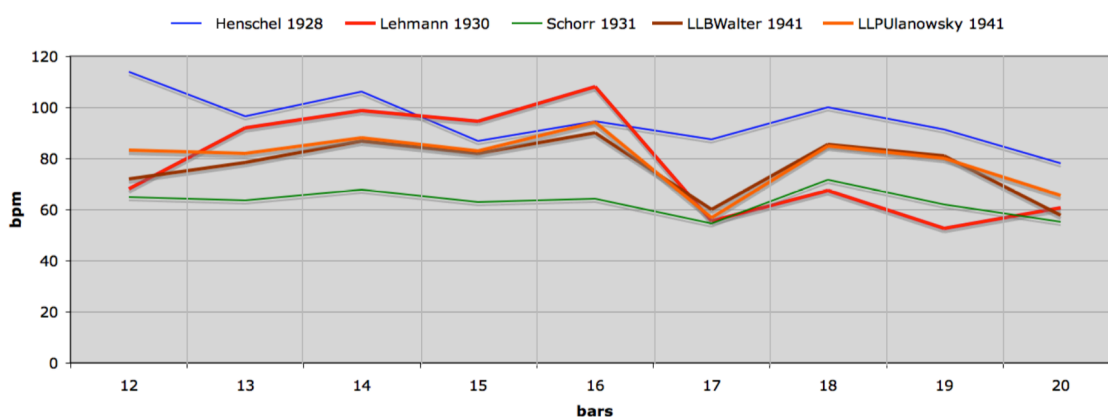
Graph I. *Ich grolle nicht* – Overall agogic in Lehmann's recordings.

Graph I shows the overall agogic development of the piece in Lehmann's recordings. According to the different emotional states expressed by the text, the singer tends to subdivide the two halves of the piece (marked by the recapitulation of the initial motif and words at bar 20). There are two subsections for the first half, the second one starting at bar 13 with the words «wie du auch strahlst», and three for the second half, respectively bars 20-23, 23-30 with the high A of the word «Herzen», and 30-33 with the final statement of «Ich grolle nicht». The 1930 recording (red line) shows more variability in tempo than the others, marking the subsections of the piece with sudden metronomic changes. As Robert Philip demonstrated, this was a common feature of early 20th century performance practice and recordings (Philip 1992: 7-36; 2004: 104-139). It is interesting to note that in the 1941 recordings (blue and green lines) Lehmann managed to temper this

³⁷ Columbia catalogue 72077-D in M-468, matrix n. XCO31383-1A, later in LP ML-2183.

³⁸ Columbia matrix n. YTTY766, later in LP LRT1-3.

tendency without renouncing at her interpretation. In all three cases, in fact, the soprano maintains a double repetition of an *accelerando-to-decelerando* scheme: i.e. the second half of the piece (bar 20) starts at a lower tempo than the first half; then, from bar 23 there is an *accelerando* (and *crescendo*) which allows the singer to render much more effective the explosion on the high «Herzen» and the sequent dramatic *declamato* and *decelerando* of the last words, concluding with a strong *glissando* on «grolle nicht» (bars 31-32). The next graph isolates the second subsection of the first part (bars 12-20) comparing Lehmann's recordings with two others, respectively by George Henschel (1928, blue line)³⁹ and Friedrich Schorr (1931, green line)⁴⁰, both representatives of *Lieder* performance style around 1920s-1930s.



Graph II. *Ich grolle nicht* – Agogic (bb. 12-20).

Audio Sample: *Ich Grolle Nicht* (bb. 12-20): Henschel 1938 – Schorr 1931 – Lehmann 1930, https://educast.fccn.pt/vod/clips/1et4jyfp9u/link_box?locale=pt

The peculiar *accelerando-to-decelerando* scheme already noted for Lehmann (see the great emphasis on the word «längst» at bar 17 in Lehmann) has no equal in the other two recordings: here the singers prefer an overall *decelerando* directionality, less pronounced in Schorr. Lehmann explains her original interpretative choice:

Change the quality of your voice, which has been dark and flowing, at «Wie du auch strahlst in Diamantenpracht». Sing with a bright tone, disparagingly and ironically, as if you were saying: “But don’t think that I don’t see through you! The splendor with which you surround yourself is all on the outside - don’t think that you can fool me, that you can make me forget what you really are!” Sing broadly, with sad accentuation, «das Weiss ich längst». (Lehmann 1971: 82-83)

³⁹ Columbia D1658, matrix n. A8086.

⁴⁰ HMV E587, matrix n. Bb19308-1/2.

This bright, broad and ironical tone is particularly evident in the spectrogram of the recording with Bruno Walter: on the vowel /a/ of the word «strahlst» there are both a wider amplitude of the wave from peaks to troughs and stronger lower partials (their color is more vivid), in this case denouncing an intentionally less “covered” sound⁴¹. Moreover, Lehmann stresses the consonantal group /str/|: it lasts 0,44 seconds, 0,18 of which are occupied by the /r/|, intoned on the pitch of the precedent «auch». This is just one of the numerous examples, in this piece and in the cycle, of a phenomenon which has been defined as the “German swoop”, a speech-associated expressive gesture typical of female singers for signaling a particular emotional turn (Leech-Wilkinson 2009b: chapter 8, par. 78-89).

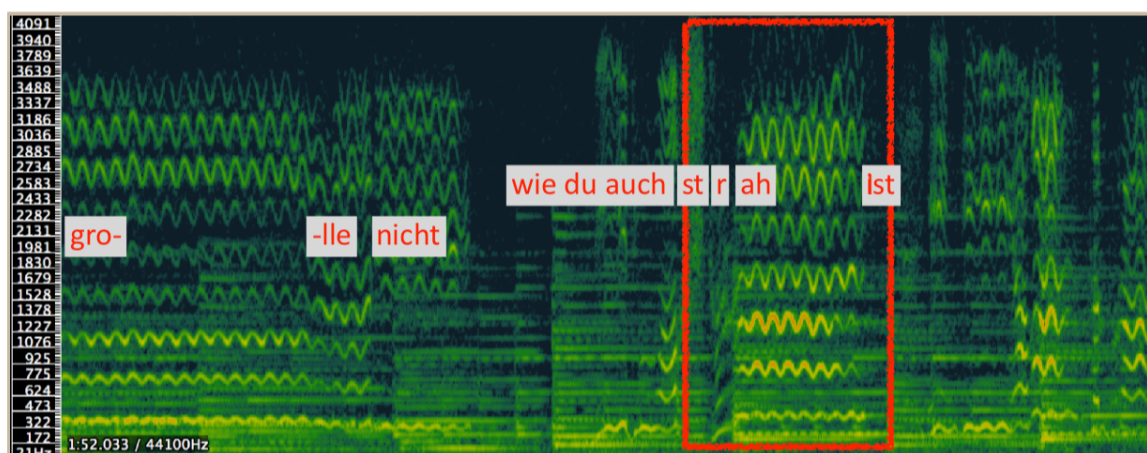
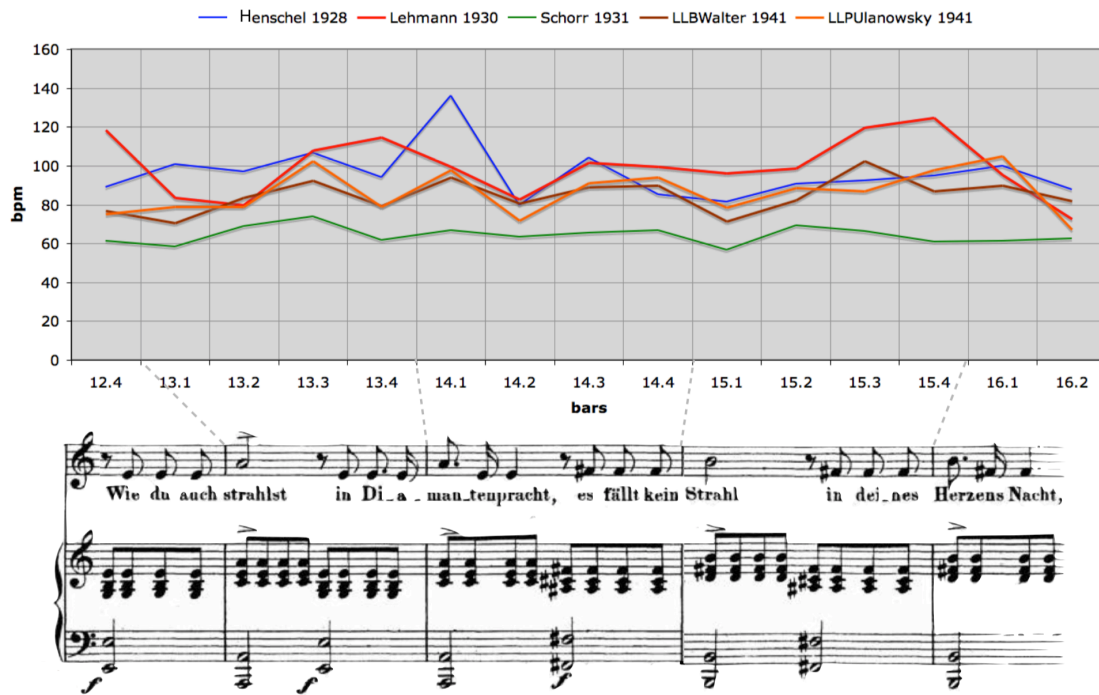


Figure I. *Ich grolle nicht* – Spectrogram (bb. 11-13).

One last consideration must be dedicated to the micro-agogic: Graph III shows again the ascendant progression of bars 13-16, now considering every subdivision. Henschel (blue line) constantly applies a standard phrase-arching model described by Neil Todd and Nicholas Cook: *accelerando* and *crescendo* to stress the tension of weaker subdivisions towards stronger ones, which instead decelerate and decrease (Todd 1985; Cook 2013)⁴². This scheme is less evident in both Lehmann’s 1941 recordings, almost absent in the 1930 one. To explain it, we can remind the singer’s idea that the singing line “should have a sweeping flow”: she prefers to highlight the emotional/dramatic content of the text, of a word, although this means to contradict the musical phrase directionality.

⁴¹ That means: darkened and homogenized through particular gestures of vocal technique which were becoming standard during the 1920s-1940s.

⁴² Moreover, Haenschel fulfills Schumann's indications (accent on the first subdivision – f on the second half note at piano left hand) better than Lehmann and Schorr.



Meaning and gender: *Im Rhein, im heiligen Strome*

The second study-case concerns the construction of meaning in *Im Rhein, im heiligen Strome*: this *Lied*, which precedes the bitter awakening of the lyric I in *Ich grolle nicht*, is about the idea of the sacred mixed with the profane sentiments of the protagonist, who recognizes his beloved in a portrayal of the Holy Virgin kept in the Dome of Köln. Elsewhere I have already noticed that Lehmann builds up her interpretation by using different kinds of materials and sources (Palma 2016: 139-153). In the case of *Im Rhein* I found an interesting parallel with a silent monologue by the famous American actress Ruth Draper, *An Italian Paesant Woman*, Scene n. 6 of *In a Church in Italy*. In Draper's own description:

A woman in a long black shawl enters and crosses herself as she passes before the altar. She pauses and then moves forward slowly, gazing up sorrowfully. She crosses herself again and sinks to her knees in deep and concentrated prayer, eyes closed and hands clenched, head bowed, with an expression of deep anguish on her face. Gradually she opens her hands in supplication, her head raised, her eyes still closed. Relieved of suffering, a look of peace and serenity slowly comes over her face. (rpd. in Draper 1960: 295)

I have compared Lehmann's actorial prescriptions for *Im Rhein* and her own description, as spectator, of Draper's monologue, finding interesting parallels and resonances which are resumed in Table 1.

Lehmann actorials prescriptions for *Im Rhein* (Lehmann 1945: 144)

You are compelled again and again to stand before the lovely image of the Madonna whose serene beauty stirs your heart. [...] Your eyes, looking into the distance, are (in your thoughts) uplifted to this picture. It is the most beautiful which you have ever seen.

With astonishment you realize that this exalted face of the holy Virgin is like the beautiful face of your beloved. [...] Hold this expression of tender melancholy until you feel the fateful heavy *crescendo* in the postlude.

Lehmann's description of Draper's monologue (Lehmann 1948: 170-171)

Without really seeing it her troubled glance falls upon the painting of the Madonna. Then slowly this picture of the gentle Mother of God grips her. [...] She slowly turns more directly towards the picture as if guided by a supernatural force. Her face is transfigured by her emotion – she drinks in the beauty of the painting, she sees the Holy Mother – she sees the child Jesus in her arms.

One feels that the eyes of the Madonna look down upon her pleadingly; one feels how she changes, how she softens finding her way back to life. Slowly she falls upon her knee, her eyes are veiled by tears.

Table I. Lotte Lehmann and Ruth Draper.

The reference to Draper's monologue works potentially in two ways: on the one side, Lehmann, a skilled actress herself, could bring gestures and facial expressions from other contexts and re-use them as a new code for her own performances. If this is quite clear for the operatic repertoire, in this case Draper's bodily tension and expressions fit with Lehmann's idea of the constant tension to be kept by the singer while performing *Im Rhein*. Secondly, a meaning dimension is inferred from the gestural one: Draper's acting as a woman in grief can serve for Lehmann as a medium to color the masculine "lyric I" of *Dichterliebe* with feminine traits, a problem she arises in the introduction to *Eighteen Song Cycles* (Lehmann 1971: 5-6). This process of feminization is also mirrored in the way Lehmann renders the Madonna of "Im Rhein" in one of her own paintings, insisting on an ambiguous sexualization of the Madonna's eyes and lips.



Figure II. Lehmann's painting for *Im Rhein* (rpd. in Hinton-Brown 2012: 204).

Conclusions

Both the musical datas on “Ich grolle nicht” and Draper’s resonance in “Im Rehin” point towards the same end: Lehmann operated a careful dramatization of *Dichterliebe* (and of the *Lieder* repertoire in general), basing her interpretation on the power of musical and actorial details and dialoguing in a free way with the performance practice tradition. It is not surprising, then, if shortly before her major *Lieder* recordings Lehmann affirmed: “I found in Bruno Walter the confirmation of my conception that the Lied - always within the limits set by the style of *Lieder* singing - can be a dramatic scene, seized from the purely spiritual and transformed into the pulse beats of reality” (Lehmann 1941).

Going back to Daniel Leech-Wilkinson's considerations, we can now recognize to Lehmann a specific place in the context of between-wars “emotional singers”: differently from i.e. Elisabeth Schumann and Heinrich Schlusnuss, she was at all a “dramatic singer” grounded in a post-romantic idea of music making (see also Tunbridge 2017). The name of Bruno Walter, one of the most influential figures in the soprano's formation and

career⁴³, is fundamental. Lehmann, in fact, borrowed her concept of “creative artist” from Walter's own theory of interpretation, slightly modifying the relation between composer and performer (“schöpferisches Ich” and “nachsöpferisches Ich” in Walter's words, see Walter 1977: 23-33): she professed it constantly during her masterclasses, transmitting to the new generations of US musicians a genuinely German post-romantic idea of music making.

Finally, the impact of Lehmann's activity in US can be measured from the reviews to her concerts, masterclasses and publications, which were unanimous in appreciating her love for details and insistence on the text, her free dialogue with tradition through the idea of dramatization, and her reference to a recognizable actorial tradition (Drapers and others like Katharine Cornell). Those were the principal elements of Lehmann's legacy to the US singers, giving them, through concerts and didactic, a model for *Lieder* interpretation which surpassed the great divide of Post-War changes in the musical world and remained vivid for almost three decades.

⁴³ For example, for Lehmann's Covent Garden debut in 1924 Walter coached and conducted her in the role of the Marschallin, giving the first imprint to an interpretation that would have become one of the greatest reaches of the soprano's career.

References

- Cook, Nicholas (2013), "Bridging the Unbridgeable? Empirical Musicology and Interdisciplinary Performance Studies" in Cook, Nicholas & Pettengill, Richard (eds.) (2013), *Taking it to the Bridge: Music as Performance*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, pp. 70-85
- Draper, Ruth (1960), *The Art of Ruth Draper: Her Dramas and Characters*, London: Oxford University Press
- Glass, Beaumont (1988), *Lotte Lehmann. A Life in Opera and Song*, Santa Barbara: Capra Press
- Hickling, Gary (2011), *Lotte Lehmann Chronology 1888-1916*, <http://www.lottelehmannleague.org/wp-content/uploads/2011/03/Chronology1888-1916.pdf> [accessed 06/04/2018]
- Hinton Brown, Kathy (2012), *Lotte Lehmann in America: Her Legacy as Artist Teacher*, Missoula: College Music Society
- Jefferson, Alan (1988), *Lotte Lehmann: 1888-1976, A Centenary Biography*, London: MacRae Books
- Kater, Michael (2008), *Never Sang for Hitler: The Life and Times of Lotte Lehmann*, Cambridge: Cambridge University Press
- Leech-Wilkinson, Daniel (2009a), "Musicology and Performance" in Blazckovic, Zdravko & Dobbs Mackenzie, Barbara (eds) (2009), *Music's Intellectual History*, New York: RILM, pp. 791-803
- _____ (2009b), *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, London: CHARM, <http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html> [accessed 06/04/2018]
- Lehmann, Lotte (1941, 23rd March), "The Fine Art of Lieder Singing", *The New York Times*
- _____ (1966), "Göring, the Lioness and I" in Osborne, Charles (ed.)(1966), *Opera 66*, London: Alan Ross, pp. 187-199
- _____ (1945), *More than Singing: The Interpretation of Songs*, New York: Boosey & Hawkes
- _____ (1948), *My Many Lives*, New York: Boosey & Hawkes
- _____ (1964), *Five Operas and Richard Strauss*, New York: Macmillan
- _____ (1970, 1938), *Midway in my Song*, New York: Libraries Press
- _____ (1971), *Eighteen Song Cycles: Studies in Their Interpretation*, London: Cassell & Co

Palma, Daniele (2016), «*Alles zergeht, wie Dunst und Traum*», *Lotte Lehmann: la Marschallin. Per una metodologia dell'ascolto storico*, (non-published master thesis), University of Pavia, Cremona

Todd, Neil (1985), "A model of expressive Timing in Tonal Music", *Music Perception*, 3(1), pp. 33-57

Tunbridge, Laura (2018), *Singing in the Age of anxiety: Lieder performance in New York and London between the World Wars*, Chicago: The University of Chicago Press

Walter, Bruno (1977, 1957), *Von der Musik und vom Musizieren*, Frankfurt: Fischer Verlag

As complexidades da classificação documental. O caso da Associação dos Antigos Orfeonistas da Universidade do Porto

Eva Mesquita Cordeiro
Orfeão Universitário do Porto

Resumo

Duas instituições: o Orfeão Universitário do Porto (1912-), associação universitária coral, musical e etnográfica, ligada à Universidade do Porto; e a Associação dos Antigos Orfeonistas da Universidade do Porto (1967-), associação cultural e de convívio que dá seguimento à atividade orfeónica com os seus antigos alunos. O mesmo desafio: a classificação documental dos seus arquivos. Aqui, partilho os desafios e constrangimentos relacionados com o tratamento e a classificação documental de um acervo de música privado, no caso particular da Associação dos Antigos Orfeonistas da Universidade do Porto.

Palavras-chave: Orfeão Universitário do Porto (OUP), Associação dos Antigos Orfeonistas da Universidade do Porto (AAOUP), arquivística, classificação documental, acervos musicais.

Abstract

Two institutions: Orfeão Universitário do Porto (1912-), a choral, musical and ethnographic association, which belongs to the University of Porto; and the Associação dos Antigos Orfeonistas da Universidade do Porto (1967-), a cultural and social association that follows the activity of Orfeão Universitário with its former students. One challenge: the classification of their historical archives. Here I share the challenges and constraints related to the treatment and classification of the documents of a private music collection, in the particular case of the Associação dos Antigos Orfeonistas da Universidade do Porto.

Keywords: Orfeão Universitário do Porto, Associação dos Antigos Orfeonistas da Universidade do Porto, archival, classification of documents, musical collections.

O Orfeão Universitário do Porto (OUP) é uma Instituição de Utilidade Pública, sem fins lucrativos, constituída por alunos da Universidade do Porto. Fundado a 6 de março de 1912 sob a designação de Orfeão Académico do Porto. Conheceu reorganizações em 1937, ano de Centenário da Academia Politécnica e da Escola Médico-Cirúrgica, e em 1942, datando deste último ano a designação que perdura. Orfeão na sua génese, rapidamente se estendeu para além do canto orfeónico. Formou-se como uma coletividade “com uma direcção eleita pelos sócios, uma sede, um programa de ação, uma bandeira e um lema” (Pestana 2010: 98).

A Associação dos Antigos Orfeonistas da Universidade do Porto (AAOUP) é uma colectividade de carácter cultural, beneficente e de convívio, detentora de Estatuto de Utilidade Pública. A ideia da criação da AAOUP nasce a 17 de março de 1967, aquando do jantar do jubileu do Maestro do OUP, Afonso Valentim, tendo ainda nesse ano, a 16 de junho, tomado forma jurídica em Assembleia Constituinte. A AAOUP é constituída por antigos alunos da Universidade do Porto, e que na sua maioria integraram o Orfeão Universitário do Porto no seu tempo de estudantes.

Os arquivos destas duas instituições têm uma particularidade, são complementares. O do Orfeão é composto por documentação decorrente da sua atividade artístico-cultural - cartazes, programas, relatórios e atas, correspondência, partituras, registos de som, fotografias, entre outros. Já o arquivo dos Antigos Orfeonistas possui, para além de toda essa documentação, os espólios pessoais dos sócios, doados em vida pelos próprios, e que reúnem informação única relativa aos seus tempos de estudante e de orfeonista. A vantagem desta complementaridade é que uma única estrutura, de organização e classificação documental, pode ser adoptada por ambas as instituições.

Com base na premissa de que classificar é uma das habilidades mais básicas do conhecimento humano (Ilerbaig Adell 2010: 115), este trabalho prende-se com os problemas e constrangimentos relacionados com a classificação, conservação, tratamento e divulgação destes dois acervos. Como ponto de partida foi alinhada uma metodologia que se adequa a estes dois casos em concreto. Sete etapas, seccionadas em três fases: a primeira fase, o (1) levantamento, que consistiu em reunir, num só espaço, todas as peças e documentos existente em sede - no Orfeão Universitário do Porto este trabalho começou em 2003, com a mudança de sede e atribuição de um espaço próprio para exposição e arquivo. Na AAOUP, esta fase começou mais tarde, em 2014. Ainda na primeira fase, a (2) conservação preventiva e limpeza – e uma triagem dos documentos encontrados em sede; e a (3) classificação e acondicionamento das peças e dos documentos. Nesta última com especial atenção à estrutura organizativa que estas coleções adoptaram, e não esquecendo a sistematização de cotas, a organização por suporte e/ou categoria. Por fim, podíamos passar à inventariação e à segunda fase

desta metodologia.

A segunda fase: a (4) digitalização, e a (5) descrição arquivística dos documentos. No entanto um outro constrangimento, a escassez de informação e a falta de datação dos documentos, e não são poucas as vezes com que nos deparamos com este problema - programas, fotografias e recortes dos jornais sem quaisquer referências. Restou-nos apenas concluir que a par da inventariação teremos a investigação. E para dar sustentabilidade aos trabalhos há a necessidade de pesquisar, de confrontar informação, e recorrer à memória escrita e oral dos sócios para reconhecimento de pessoas e lugares.

Um dos pressupostos definidos para este projeto foi a sua disponibilização *online* - a terceira fase. A (6) introdução dos registos numa base de dados e conseqüente (7) divulgação e dinamização do acervo.

Importa no entanto, e ainda de terminar, referir um outro constrangimento que justificou a metodologia adoptada e definiu a orientação dos trabalhos. Na terceira etapa da primeira fase, a classificação. A classificação dos documentos numa estrutura coerente e clara. Mas teremos nós chegado a um desenho definitivo? Por agora, e apesar das dificuldades, a estrutura definida organiza por “anos” - seguindo o princípio da relação entre documento, atividade e organismo organizador, produtor/promotor - e subdivide-se entre o “regulamentar”, o “institucional” e o “artístico”, que por sua vez ramifica-se tendo em conta a categoria.

A execução deste projeto permitirá alcançar o mais importante dos objetivos, possibilitar a consulta, através de um endereço eletrónico, e o estudo sem manuseamento dos originais, preservando-os.

Referências

- Cook, T. (1998), "Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno", *Revista Estudos Históricos*, 11 (21), pp. 129-149
- Esteban Navarro, Miguel Angel (1995), "La representación y la organización del conocimiento em los archivos: los lenguajes documentales ante los procesos de clasificación, ordenación y descripción" in Marco, Francisco Javier García, *Organización del conocimiento em sistemas de información y documentación*, Zaragoza: Librería General, pp. 65-90
- Gagnon-Arguin, L. (1998), "Os arquivos, os arquivistas e a arquivística: considerações Históricas" in J. Y. Rousseau & C. Couture (1998), *Os fundamentos da disciplina arquivística*, Lisboa: Publicações Dom Quixote
- Goulart, S. (2002), *Patrimônio documental e história institucional*, São Paulo: Associações de Arquivistas de São Paulo
- Ilerbaig Adell, Juan (2010), "Clasificación de documentos y clasificación en biología", *Tábula: Estudios Archivísticos de Castilla y León*, 13, pp. 105-124
- Lopes, Luís Carlos (1997), *A gestão da informação: as organizações, os arquivos e a informática aplicada*, Rio de Janeiro: APERJ
- Marinho, Helena (2009), "In the Empire's web: The Oporto Orfeão's musical journeys to Africa", paper apresentado no congress Performa – Conference on Performance Studies, Aveiro
- Pestana, Maria do Rosário (2010), "Um ritual de regeneração e transcendência: o canto orfeónico nas primeiras décadas do século XX.", *e-cadernos Centro de Estudos Sociais*, nº 8. (93-107) <https://journals.openedition.org/eces/480>, [accessed 06/04/2018]

A performance contemporânea no baixo elétrico do repertório jazzístico e da música popular brasileira

Fausto Lessa Fernandes Pizzol
Universidade de Aveiro

Resumo

O baixo elétrico, tendo o seu papel primordial de instrumento melódico de sustentação da base harmónica/rítmica preservada, vem sendo tocado de formas que extrapolam esta designação. Com a utilização de harmónicos e acordes, os baixistas contam com novas possibilidades de interpretação, seja fornecendo a base harmónica, numa abordagem similar ao acompanhamento guitarrístico, ou executando a melodia e a harmonia simultaneamente, auxiliados pela ampliação da tessitura proporcionada pelos harmónicos. Até mesmo as células rítmicas de diferentes géneros musicais praticados pelos baixistas foram influenciadas por essas técnicas estendidas, ganhando também performances diferenciadas.

A busca por uma concepção de performance em sintonia com a prática dos baixistas da atualidade encaminhou esta pesquisa ao estudo do processo de utilização das técnicas instrumentais do baixo elétrico para além do tradicional *pizzicato* ou do uso da palheta, assim como das linhas de base herdadas da prática do baixo acústico. Nomeadamente, performances que agregam os harmónicos e os acordes na execução musical no baixo elétrico, a sua origem e seu desenvolvimento, são o foco deste estudo.

Palavras-chave: baixo elétrico, harmónicos, acordes, Estética, performance.

Abstract

The electric bass, having its primordial role of melodic instrument of support of the harmonic/rhythmic base preserved, has been played in ways that extrapolate this designation. With the use of harmonics and chords, bassists have new possibilities for interpretation, either by providing the harmonic base, in an approach similar to guitar accompaniment, or by performing melody and harmony simultaneously, aided by the amplification of the available notes provided by the harmonics. Even the rhythmic cells of different musical genres practiced by the bassists were influenced by these extended techniques, also gaining differentiated performances.

The search for a performance conception in line with the practice of the bassists of the present time, directed this research to the study of the process of use of the instrumental

techniques of electric bass beyond the traditional *pizzicato* or the use of the pick, as well as the inherited baselines of acoustic bass practice. In particular, performances that add the harmonics and chords in the musical execution in the electric bass, its origin and its development, are the focus of this study.

Keywords: electric bass, harmonics, chords, Aesthetics, performance.

Introdução

O tema desta comunicação é parte da pesquisa que venho desenvolvendo no âmbito do mestrado em performance musical na Universidade de Aveiro.

A intenção é demonstrar como a performance musical no baixo elétrico veio ampliando as suas possibilidades de abordagem desde a invenção do instrumento, em 1951 (com a primeira patente registrada), e a forma como o mesmo é tocado no contexto atual, delimitado ao repertório do jazz e da música popular brasileira. Uma segunda delimitação, além da associada ao repertório, é a relacionada aos recursos técnicos de execução do baixo elétrico, onde selecionei a utilização de harmónicos e de acordes, que considero serem grandes diferenciais na abordagem instrumental contemporânea, como objeto de estudo.

Lançando mão de um recorte, não só histórico, mas estético, é também objetivo desta comunicação evidenciar uma determinada “cadeia cooperativa” (Becker 2010: 54) formada por baixistas que desenvolvem uma forma artística peculiar em suas performances no baixo elétrico com a utilização de harmónicos e acordes - um “conhecimento partilhado” (ib.), analisando conforme a teoria de “Mundos da Arte” (Becker 2010). Essa “cadeia cooperativa” torna-se notória devido ao volume e representatividade de obras atualmente publicadas com este direcionamento, criando, portanto, fundamentação para afirmar a sua existência artística no sentido da inovação da prática instrumental, não uma ruptura, mas sim uma reformulação estética nas “convenções” (Meyer 1961: 14).

A metodologia para a apresentação deste trabalho acerca da performance contemporânea no baixo elétrico, dá-se através da exposição do conteúdo para além do referencial teórico exclusivamente académico, como propõe o professor e investigador Lewis Porter (1998: 203). São utilizadas exemplificações de performances gravadas, transcrições musicais realizadas por mim, assim como transcrições já publicadas, comentários de carácter técnico constantes na bibliografia técnica (métodos de ensino instrumental) e entrevistas.

As gravações utilizadas aqui para exemplificação foram editadas por mim, organizadas em uma *playlist* e postadas em site de acesso público, sendo incorporadas ao texto através de um *link* posicionado junto ao argumento ao qual se relacionam. Este procedimento mostra-

Gravação: Eu Só Quero Um Xodó (Espírito Santo, Pipoquinha 2011).

Baixo 1: Melodia - Michael Pipoquinha.

Baixo 2: Acompanhamento com acordes e harmônicos - Thiago Espírito Santo.

Essa performance é um duo de baixos onde o baixo que faz o acompanhamento utiliza acordes e harmônicos, ampliando as possibilidades de abordagem no instrumento para além da execução da célula rítmica convencional e variações, como na gravação anterior. O género musical nesta performance é o *Baião*.

A seguir, mais uma exemplificação dessa performance contemporânea, onde o baixista executa a harmonia e a melodia simultaneamente. Este estilo de execução denominado *chord melody*, característico da guitarra e do piano, é incorporado na prática do baixo elétrico. “Dá-se o nome de arranjo em *chord melody* à forma de se tocar [...] onde a harmonia e a melodia são executadas simultaneamente” (Faria, 2009: contracapa).

Terceira performance: *Chord Melody*

Link: <https://youtu.be/Zy2FiHYIqyc>.

Composição: Eu Só Quero Um Xodó (Dominguinhos, Anastácia 1974).

Gravação: Eu Só Quero Um Xodó (Pipoquinha 2014).

Baixista: Michael Pipoquinha.

Como é possível observar nas gravações apresentadas, a performance no baixo elétrico sofreu uma expansão nas suas possibilidades de abordagem musical, expansão essa associada a vários fatores, desde estéticos a técnicos. Irei expor agora, através da citação de fontes bibliográficas, o que, quando da concepção do instrumento, era considerada a sua função, ou convenção no *ensemble*:

O instrumento foi introduzido para atender às necessidades dos músicos que tocam a parte de baixo em pequenas bandas de dança nos EUA: eles queriam não apenas um instrumento mais portátil que o contrabaixo, mas um que correspondesse ao volume da cada vez mais popular guitarra elétrica de corpo sólido, e que poderia ser tocado com maior precisão do que seus instrumentos acústicos grandes e sem trastes (Bacon, 2001: 54)⁴⁴.

Esta citação afirma, acerca da utilização do baixo elétrico, que nos seus primórdios a sua função era de facto a simples substituição do baixo acústico, por questões práticas, relacionadas ao transporte do instrumento, e o ganho de sinal, possível graças a não reverberação excessiva do instrumento, que possui corpo sólido. A abordagem musical não aparenta, até então, ser uma questão de interesse, ou seja, o baixo elétrico era tocado de forma semelhante ao baixo acústico.

⁴⁴ Tradução do autor

[...] A ênfase está em uma única linha de baixo de suporte e com fragmentos de escala. [...] As linhas de baixo de 1960 [...] eram frequentemente associadas com os motivos de guitarra elétrica gravados; e, nas décadas de 1970 e 1980, o baixo geralmente tocava o mesmo padrão rítmico do bumbo da bateria (Brewer, 2003: 291-292).⁴⁵

Graças ao conhecimento partilhado ao longo do tempo, as técnicas de execução do baixo elétrico que utilizam harmónicos e acordes, desenvolvidas principalmente pelo baixista Jaco Pastorius, que na minha pesquisa coloco como um ponto de partida, foram incorporadas e aperfeiçoadas pela geração mais nova. Essa incorporação, aperfeiçoamento, e disseminação deste tipo de performance, é o que procuro caracterizar como um elo cooperativo de um “mundo da arte” (Becker 2010), além de uma reformulação nas convenções, segundo a definição do sociólogo norte-americano Howard Becker (2010), uma vez que o volume e representatividade de obras desenvolvidas neste sentido é notória. Um “mundo da arte” como afirma Becker (2010), constitui-se através de redes de indivíduos cuja atividade cooperativa, organizada através do conhecimento partilhado dos meios necessários à realização de determinado trabalho, produz o tipo de obras de arte pelas quais o mundo artístico é reconhecido (apud. Becker 2010). Apresento a seguir, através de gravações e transcrições, exemplos da reformulação estética proposta por Pastorius, acerca da performance no baixo elétrico.

Reformulação nas convenções - o uso de harmónicos e acordes na construção das performances e composições de Jaco Pastorius

Como um compêndio da utilização de harmónicos no baixo elétrico, apresento a transcrição de trecho da composição de Pastorius *Portrait of Tracy* (Pastorius 1976), onde se observa a utilização de harmónicos nas formas *single note*, harmónicos naturais, artificiais, e em forma de acordes, em conjunto ou não, com notas convencionalmente extraídas.

Disponibilizo um trecho da partitura dessa música (Figura II) ilustrando a dificuldade na notação musical dos harmónicos. É necessário uma espécie de bula, com informações para a execução. Nesse caso, a tablatura também é um auxílio.

Composição: *Portrait of Tracy* (Pastorius 1976).

Gravação: *Portrait of Tracy* (Pastorius 1976).

Link: <https://youtu.be/XBz60D7k79I>.

⁴⁵ Tradução do autor

Free time

*G5 D5 A5 E G/C** D/G

15ma loco

f

Harm. let ring

let ring throughout

*Chord symbols reflect implied harmony.

** All upstemmed notes are harmonics. Pitches sound two octaves higher than written except where indicated at D.

Emaj9 Cmaj9 G/C D/G Emaj7 Eb7#9

***H.H. H.H.

***D# harmonic is produced by fretting a B on the 2nd fret of the H string with the index finger, then playing the harmonic on the 6th fret of the A string with the pinky finger (while still holding the B).

Figura II. Transcrição da composição *Portrait of Tracy* (Pastorius 1976) por Scharfglass (2002: 78).

A linha de baixo da figura a seguir (Figura III) pertence à música *Okonkole y Trompa* (Pastorius 1976) que é tocada em ostinato. Nesta composição, fica sugerida uma textura harmônica formada pelas notas Ré, Sol, Lá, Mi. Estas notas tocadas em forma de harmônicos constroem uma célula melódica/rítmica. Com essa abordagem, fica demonstrada a incorporação dos harmônicos na condução da linha de baixo, para além do tradicional *pizzicato*.

Composição: *Okonkole y Trompa* (Pastorius 1976).

Gravação: *Okonkole y Trompa* (Pastorius 1976).

Link: https://youtu.be/SxDL_gqKSRA.

Figura III. Transcrição da linha de baixo da composição *Okonkole y Trompa* (Pastorius 1976).

Transcrição minha a partir do áudio.

Na partitura abaixo (Figura IV), uma versão de Jaco Pastorius para a música *Blackbird* (McCartney 1968) podemos observar a execução de acordes de três sons, tocados em forma de arpejos, com a melodia na ponta. A corda solta Lá, é tocada como nota mais grave, funcionando como pedal.

Composição: *Blackbird* (McCartney 1968).

Gravação: *Blackbird* (Pastorius 1981).

Link: <https://youtu.be/bjWrRnjlj0>.

Figura IV. Transcrição da versão de Jaco Pastorius da composição Blackbird (McCartney 1968) por Towe (2002: 15).

A influência de uma estética

Os baixistas contemporâneos que seguiram essa linha estética de execução desenvolvida por Pastorius, com a utilização de harmônicos e acordes, vêm consolidando essa reformulação nas convenções associadas à performance no instrumento. A performance contemporânea no baixo elétrico acaba por incorporar também uma técnica associada à guitarra, porém, com as suas peculiaridades - o *chord melody*, termo já definido anteriormente.

Link: <https://youtu.be/e8-8J8IZO7A>.

Composição: *Mônica* (Ney Conceição 2005).

Gravação: *Mônica* (Conceição 2011).

Baixista: Ney Conceição.

Composição: *Chelsea Afternoon* (Janek Gwizdala, 2016).

Gravação: *Chelsea Afternoon* (Gwizdala, 2016).

Baixista: Janek Gwizdala.

No Brasil, além de notória, essa performance contemporânea no baixo elétrico possui um traço característico intrínseco, e substancial, que associa às “significações do pós-moderno” (Ferry 2012), que é o ecletismo: “[...] tudo pode, em princípio, coexistir [...], nada se

encontra *a priori*, ferido de ilegitimidade” (Ferry 2012: 331). Os estilos musicais e as técnicas de execução dialogam, assumindo ainda o direito de reatar com tradições do passado (apud. Ferry 2012: 326). Este direcionamento torna-se evidente nas interpretações atuais de temas tradicionais da canção brasileira, associadas principalmente ao rótulo MPB.

Defendendo o meu argumento, apresento o depoimento do renomado baixista Sizão Machado, que, além da sua carreira solo, foi responsável pelas linhas de baixo de discos clássicos da MPB, principalmente na década de 1970 e 1980, de artistas como Djavan, Milton Nascimento, Chico Buarque e Ivan Lins.

Sizão Machado: Eu queria tocar samba que nem o Paul Jackson, que nem o James Jamerson, e, o Luizão Junto. Isso tudo formou um outro negócio, uma terceira coisa, que depois misturou com outras, enfim a música, eu acho que ela veio se “embolando. (Randi 2016)

Citando Paul Jackson (Herbie Hancock), James Jamerson (Motown) e Luisão Maia, Sizão Machado assume esse ecletismo na elaboração das suas performances. Manifesta como influências, o Jazz-Fusion e o Soul-R&B-Funk norte-americanos, representados pelos dois primeiros baixistas, e as linhas de baixo elétrico da música brasileira, que tem como referência Luisão.

Luisão Maia é citado por muitos dos principais baixistas brasileiros como a maior referência no instrumento dentro do contexto da música popular brasileira, representando a tradição (Castanheira 2016).

O trecho da composição seguinte registra esse direcionamento de Sizão:

Link: <https://youtu.be/YHX8lagxFo0>.

Composição: *Total abandono* (Djavan 1981).

Gravação: *Total abandono* (Djavan 1981).

Baixista: Sizão Machado.

Ainda sobre esse diálogo entre estilos musicais, o baixista Jorge Pescara pontua em seu livro, acerca do precursor, em sua opinião, Luisão Maia:

Luizão colocou swing e molho nos grooves da MPB, com inclusão de ghost notes nas levadas de samba e fragmentos de condução de jazz na música brasileira. Seu extenso trabalho em shows e gravações, principalmente os discos de Elis Regina são prova fiel deste fato (Pescara 2008: 82).

A seguir, apresento mais dois trechos de obras musicais populares brasileiras, com essa abordagem contemporânea no baixo elétrico.

Link: <https://youtu.be/omMsMdNTHNg>.

Composição: *Vera Cruz* (Nascimento, Borges 1968).

Gravação: *Vera Cruz* (Nosso Trio 2011).

Baixista: Ney Conceição.

Link: <https://youtu.be/jglaSAyJGwU>.

Composição: *Lôro* (Egberto Gismonti 1981).

Gravação: *Lôro* (Moreno, Pipoquinha 2017).

Baixistas: Filipe Moreno e Michael Pipoquinha.

Conclusão

O impulso de levar a frente esta investigação partiu da vontade pessoal de registrar uma prática musical que, como foi possível observar, possui muita consistência e significância e é um direcionamento atual carente de documentação. Acredito ter alcançado o objetivo almejado de situar esta prática como um direcionamento artístico consistente, a ponto de ser reconhecida a sua autonomia enquanto arte. Para realizar tal objetivo, procurei fundamentação em fontes bibliográficas associadas à estética, mais especificamente às discussões sobre mundos da arte, o pós-moderno, e convenções, procurando elementos para respaldar os meus argumentos, junto aos exemplos musicais, entrevistas e à bibliografia técnica do instrumento. Espero que este trabalho sirva como auxílio na fundamentação de futuras investigações acerca do baixo elétrico e da utilização de técnicas estendidas, uma temática que se mostra frutífera do ponto de vista investigativo e ainda pouco explorada.

Referências

- Bacon, Tony (2001), "Electric Bass" in Sadie, Stanley (2001), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 8, London: Macmillan
- Bacon, Tony & Moorhouse, Barry (1995), *The Bass Book: A Complete Illustrated History of Bass Guitars*, San Francisco: GPI Books
- Becker, Howard (2001), *Mundos da Arte*, Lisboa: Livros Horizonte
- Brewer, Roy C. (2003), "Electric Bass" in Shepherd, John and Horn, David; Laing, Dave; Oliver, Paul; Wicke, Peter. *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, 2, London: Continuum.
- Castanheira, Sérgio. (2016, 17 junho). *O baixo elétrico no samba: dez entrevistas com nomes importantes do instrumento* in <https://www.youtube.com/watch?v=ud4T8wnwITE> [accessed 20 /11 /2017]
- Costa, João Pedro da. (2016), *Da MTV para o YouTube: a convergência dos vídeos musicais*, Porto: Edições Afrontamento.
- Faria, Nelson. (2009), *Harmonia Aplicada ao Violão e à Guitarra: Técnicas em Chord Melody*, São Paulo: Irmãos Vitale
- Ferry, Luc. (2012), *Homo Aestheticus: A Invenção do Gosto na Era Democrática*, Lisboa: Edições 70.
- Giffoni, Adriano (1997), *Música Brasileira para Contrabaixo*, São Paulo: Irmãos Vitale
- Meyer, Leonard (1961), *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: University of Chicago Press
- Pescara, Jorge (2008), *Manual do Groove: O contrabaixo Completo*, São Paulo: Irmãos Vitale
- Porter, Lewis. (1988), "Some Problems in Jazz Research", *Black Music Research Journal*, 8, pp. 195-206
- Randi, Diego (2016), *Workshop Sizão Machado (IGB Bass Fest)*, available in <https://www.youtube.com/watch?v=jDpqzJqrlrE> [accessed 20/11/2017]
- Scharfglass, Matt (2002), "Portrait of Tracy" in Towey, Dan; Scharfglass, Matt; Kringel, Chris. *The Essential Jaco Pastorius*, Wisconsin: Hal Leonard
- Towey, Dan (2002), "Blackbird" in Towey, Dan; Scharfglass, Matt; Kringel, Chris. *The Essential Jaco Pastorius*, Wisconsin: Hal Leonard

Composições

- Conceição, Ney. (2005). "Mônica". Independente.
- Djavan. (1981). "Total Abandono". Rio de Janeiro:EMI Brasil.
- Dominguinhos; Anastácia. (1973). "Eu Só Quero Um Xodó". Rio de Janeiro: Odeon

Gismonti, Egberto. (1981). "Loro". Rio de Janeiro: EMI
McCartney, Paul. (1968). "Blackbird". London: Apple Records
Nascimento, Milton; Borges, Márcio. (1968). "Vera Cruz". Rio de Janeiro: Editora Milton
Nascimento-Márcio Borges
Pastorius, Jaco. (1976). "Okonkole y Trompa". New York: Pastorius Music.
Pastorius, Jaco. (1976). "Portrait of Tracy". USA: Pastorius Music.

Gravações

Conceição, Ney. (2011). "Mônica" in
<https://www.youtube.com/watch?v=98kfkYQEFgA&list=RD98kfkYQEFgA#t=7> [accessed 20/11/2017]
Djavan. (1981). "Total Abandono" in Seduzir. Rio de Janeiro: EMI Brasil. Álbum.
Dominginhos. (2009). "Eu Só Quero Um Xodó" in Ao Vivo Em Nova Jerusalém. Independente. DVD.
Espírito Santo, Thiago; Pipoquinha, Michael. (2011). "Eu Só Quero Um Xodó" in
<https://www.youtube.com/watch?v=2BJznLPSg8g> [accessed 20/11/2017]
Gwizdala, Janek. (2016). "Chelsea Afternoon" in
<https://www.youtube.com/watch?v=LnoDX5-Lsts> [accessed 20/11/2017]
Moreno, Filipe; Pipoquinha, Michael. (2017). "Lôro" in
<https://www.youtube.com/watch?v=5h3jl1J4UfA> [accessed 20/11/2017]
Nosso Trio. (2011). "Vera Cruz" in <https://www.youtube.com/watch?v=JghPU9WPX70>
Pastorius, Jaco. (1976). "Okonkole y Trompa" in Jaco Pastorius. New York: Epic, Legacy. Álbum.
Pastorius, Jaco. (1976). "Portrait of Tracy" in Jaco Pastorius. New York: Epic, Legacy. Álbum.
Pastorius, Jaco. (1981). "Blackbird" in Word of Mouth. New York: Warner Bros. Records. Álbum.
Pipoquinha, Michael (2014). "Eu Só Quero Um Xodó" in
https://www.youtube.com/watch?v=_xSR7NziNII [accessed 20/11/2017]

Uma reflexão sobre os silêncios musicais na obra *Appalachian Spring* (1945) do compositor Aaron Copland (1900-1990)

Fellipe Rafael C. Teixeira

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

Resumo

Esta pesquisa é parte integrante da dissertação de mestrado do seu autor e tem por objetivo discutir o silêncio musical, utilizando como objeto de pesquisa a obra *Appalachian Spring*, do compositor Aaron Copland. No primeiro tópico traz definições gerais sobre o silêncio, sua estrutura física e seu uso como material de comunicação; no segundo tópico, demonstrará definições específicas e suas funções específicas à música; no terceiro tópico, apresenta três funções articuladoras do silêncio para o discurso musical, que são as funções preparatórias, de transição e interrupção; por último, a conclusão da pesquisa. A principal fundamentação teórica foi feita a partir de trabalhos de Koelreutter (1990), Vilela (2016) e especialmente Ramos (1997).

Palavras-chave: interpretação, silêncio, música, *Appalachian Spring*, Aaron Copland.

Abstract

This research is part of a chapter of the author's master's dissertation and aims to discuss musical silence, using as a research object *Appalachian Spring* (1945) by composer Aaron Copland (1900-1990). The first topic contains general definitions about silence, its physical structure and its use as communication material; in the second topic, it brings specific definitions and their specific functions to music; in the third topic, presents three articulating functions of silence for the musical discourse, which are the preparatory, transition and interruption functions; finally brings the conclusion of the research. The main theoretical basis was based on works by Koelreutter (1990), Vilela (2016) and especially Ramos (1997).

Keywords: interpretation, silence, music, *Appalachian Spring*, Aaron Copland.

Definições gerais

O silêncio, embora seja a privação de manifestações sonoras, não se exime de representação de sentidos comunicacionais. É possível observar em diversas áreas do

saber que o silêncio desempenha um papel importante para a comunicação. Mesmo não havendo som, aquilo que está ao redor do silêncio, que antecede, sucede e o circunda, determina as suas diversas funções. E o que é o silêncio? De acordo com o Dicionário On-line de Português, o significado de silêncio é “ausência de qualquer ruído”.

Procurando ainda definições nos dicionários, no Priberam Dicionário On-line, silêncio é: “1. Estado de quem se abstém de falar; 2. Cessação de som e ruído”. Embora tais definições extraídas de dicionários coloquem som e silêncio em posição antagônica, o que de certa forma são, um olhar mais minucioso constata que as definições vão além das superficialidades trazidas pelos dicionários. Koellreutter (1990: 204) disse bem quando escreveu “os sons - qualquer coisa que soa - passam a existir espontaneamente a partir do silêncio, no qual, finalmente, chegam a desaparecer”. A partir da constatação de Koellreutter, dá-se a entender que o silêncio é o recipiente gerador do som, e é a partir desta incubadora que ele surgirá.

Enquanto fenômeno físico, o som é representado por uma onda acústica que se propaga por um meio, seja sólido, líquido ou gasoso. Segundo Ribeiro (2015 *on-line*): “Ondas sonoras são ondas mecânicas que vibram em uma frequência (...) sendo normalmente perceptíveis pelo ouvido humano. O som é a sensação que sentimos, através da audição pela ação desse tipo de onda”. Essa onda é formada por pulsações, vibrações, com pontos mais altos e outros mais baixos, sejam estáveis ou não. Grosso modo, o som é formado por pequenas vibrações compostas por sons (altos) e silêncios (baixos). A vibração que causa a alternância entre esses pontos (silêncios) é tão rápida que aos nossos ouvidos passa despercebida. Dessa forma, afirma Wisnik:

Em outros termos (agora mais digitais que analógicos), podemos dizer que a onda sonora é formada de um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua desde dentro, ou desde sempre, a apresentação do sinal. (O tímpano auditivo registra essa oscilação como uma série de compressões e descompressões.) Sem este lapso, o som não pode durar, nem sequer começar. Não há som sem pausa. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio. (Wisnik 1989: 18)

Na esfera da comunicação, o silêncio está presente com grande potencial comunicativo. Quem nunca ouviu a expressão “o silêncio fala mais que palavras” ou “quem cala, consente”? É o silêncio a ferramenta responsável pelo desenho das palavras, atribuindo sentido ao discurso e não só, pois mesmo manifestado-se de forma isolada, é por si só dotado de expressividade e produtor de sentido.

O silêncio e a palavra são dois elementos essenciais e indivisíveis da linguagem, ou seja, o silêncio faz-se presente na comunicação verbal como um elemento fundamental na diferenciação de sentido entre as

palavras; ao mesmo tempo, ele próprio é significativo, na medida em que o silêncio é produtor de sentido, isto é, possui uma função expressiva dentro da ação da linguagem. (Cavalheiro apud Sciacca 2007: 1)

Da mesma forma, o silêncio também encontrará na música uma grande variedade de significados que estarão explícitos ou ocultos ao intérprete, assim como a música encontrará no silêncio um meio expressivo. A importância desta pequena introdução é entendermos o papel que o silêncio desempenha na produção sonora e, através disso, comparando com as menores células fazer uma correlação a uma estrutura maior, como no caso da obra musical estudada neste trabalho.

O silêncio musical

Ramos (1997: 129) afirma que “a ausência da manifestação sonora, a ausência de manifestação de todos os parâmetros do som, caracteriza o que chamamos de silêncio.”. Este acontecimento, esta ausência sonora, acontece em diversos momentos da obra musical, antes de seu início, no decorrer da obra, manifestado em pausas, e após o seu fim. Possui funções efetivas para a completa realização musical e são indispensáveis para a manutenção da música. Ainda segundo Ramos (1997: 129), “Analisando a utilização do silêncio na música, o que estamos observando é como ele se manifesta enquanto fenômeno sonoro: como a ausência que justifica a presença, como a ausência que penetra e constrói, junto com a presença, um discurso musical”.

As possibilidades expressivas das quais ele é dotado, por exemplo, vão desde a tensão musical, quando recai após um clímax, como relaxamento, quando encerra gradativamente um trecho, conforme aponta Schaefer:

O silêncio é a característica mais cheia de possibilidades da música. Mesmo quando cai depois de um som, reverbera com o que foi esse som e essa reverberação continua até que outro som o desaloje ou ele se perca na memória. Logo, mesmo indistintamente, o silêncio soa. (Schaefer 2011: 71)

Koellreutter posiciona-se a favor do silêncio como ferramenta criativa do artista, revelando um grande potencial subjetivo na elaboração e execução musical. Se de um lado o primeiro define o silêncio de forma prática, o segundo complementa sua colocação, acrescentando ao nosso estudo:

O silêncio existe sempre e por toda parte. E os sons são manifestações transitórias do silêncio subjacente, criadas pela mente humana. Não é a simples ausência de som. É repleto de potencialidades sonoras, à disposição do espírito humano e da criatividade intelectual do homem. É também monotonia, índice alto de redundância, reverberação,

despretensão, esboço, delineamento, transparência, simplicidade, austeridade e meditação. (Koellreutter 1990: 204)

É nesta função de dramaticidade que o silêncio é utilizado como método gerador de expectativa nas composições de bandas sonoras para cinema. A partir do momento em que se consolidou a música sincronizada com o filme, o silêncio ganhou *status* de importância igual ao som. Na sua dissertação de mestrado, Vilela (2016) traz um importante estudo sobre a função do silêncio na banda sonora do cinema. Numa das suas afirmações, Vilela diz que “o silêncio é uma poderosa ferramenta para a manipulação de percepções temporais, de emoções e de sensações diversas nos meios audiovisuais. É, enfim, um importante recurso narrativo, de grande potencial expressivo” (Vilela 2016: 21).

Por ser um espaço “aberto” no fundo musical, permite ao ouvinte criar as suas próprias impressões sobre seu significado. Embora noutros outros momentos tenha sido deixado como mera ausência de linguagem, ele é condição essencial, cheio de significado ao discurso musical (Vilela 2016: 16). Mesmo que muitas vezes seja comparado com ausência de linguagem, como já foi demonstrado anteriormente neste trabalho, é uma ferramenta que exprime significados além do que é capaz o próprio som, gerando expectativas.

Entendendo esse vazio como um espaço que deve ser ocupado, o quanto antes, por qualquer elemento. Por essa razão, o silêncio torna-se um expressivo gerador de expectativas. Sua função expressiva na música baseia-se no entendimento de que silêncio é falta. A inability de vivenciar plenamente o silêncio como presente tanto põe em evidência a memória do que o antecedeu quanto gera a expectativa do que virá. (Vilela 2016: 31)

Tais funções encontradas no silêncio são fundamentais para a expressão musical e, com efeito, o intérprete deve ter conhecimento dele enquanto fato gerador de potencialidade expressiva.

As funções do silêncio face à obra musical

Os apontamentos trazidos por Ramos (1997) num artigo intitulado “As funções musicais do silêncio”, publicado na revista *Música*, foram fundamentais para este capítulo, visto que o autor traz um importante tratado sobre o tema em seu trabalho. No seu artigo, Ramos efetua uma divisão didática, destacando as suas funções face à música. Antes de prosseguir, é importante salientar que:

Convém lembrar que a principal função da divisão entre usos estruturais e gestuais é didática, uma vez que a mecânica dos usos do silêncio e

suas relações com o texto literário ou musical fazem com que grande parte das aparições tenham um uso misto, cumprindo tanto funções estruturais como gestuais. Em determinadas circunstâncias, um silêncio gestual poderá se confundir com um estrutural ou mesmo converter-se numa parte tão indispensável à realização do discurso, que nos fará classificá-lo como estrutural. (Ramos 1997: 130)

Mesmo que o tópico trate especialmente das questões técnicas, elas têm inegável carga expressiva no discurso musical, confirmando a citação acima. Também é importante salientar que este tópico não trará todas as funções descritas por Ramos, visto que não se trata de um trabalho exclusivamente sobre o silêncio musical, mas somente algumas que são percebidas ao longo da obra *Appalachian Spring* e que são importantes para a interpretação musical da obra em questão.

O silêncio e suas funções articuladoras no discurso em *Appalachian Spring*

Entendem-se estas funções quando elas iniciam, fazem ligações ou interrompem o discurso musical. Neste caso, elas podem ser preparatórias, de transição e/ou transformação ou interruptoras (Ramos 1997: 133-134). Nas palavras de Schaefer (2011: 59), “silêncio é um recipiente dentro do qual é colocado um evento musical” e, de facto, é o que aparenta acontecer, o silêncio funciona como um equipamento que protege o som ou a música. Ele está ali colocado delicadamente entre as duas margens do som, um situado no início e outro no final. Esse movimento de surgir e desaparecer, vinculado à imagem sonora criada como o nascente e o poente, será tratado aqui como *fade-in* e *fade-out*.

Função preparatória

O maestro Daniel Barenboim afirma que “o som não é independente - não existe por si mesmo, mas tem uma relação permanente, constante e inevitável com o silêncio. Sob esse prisma, a primeira nota não é o começo, ela emerge do silêncio que a precede” (Barenboim 2002: 13). Esta preparação trata-se do silêncio que precede o som e que, por este motivo, prepara a sua entrada. Ramos (1997) afirma que “é possível, também, considerar como tendo função preparatória aquele silêncio que se estabelece antes de se iniciar uma execução, o silêncio que permite ao ouvinte e aos intérpretes uma preparação para a música que será executada” (Ramos 1997: 136). Este fenómeno fica mais evidente quando na obra, como podemos observar na Figura I, Aaron Copland introduz dois tempos de pausa antes das primeiras notas, fazendo algo que aparenta ser um silêncio gerador, como foi dito no início do capítulo.

Figura I. Compassos 1 a 4.

O intérprete utiliza as próprias ferramentas que a música oferece para criar uma áurea de mistério ao iniciar sua performance. Como se observa na Figura I, o silêncio que precede as primeiras notas exerce uma atração com relação ao som que o sucede, fazendo com que ele seja uma parte integrante e fundamental no discurso musical.

Função interruptora e/ou contemplativa (reflexiva)

A função interruptora é aquela que faz cessar o discurso musical e pode acontecer em qualquer momento ao longo da obra musical a partir do seu início, seja no decorrer ou no fim. Esta função interruptora também pode significar uma contemplação, dependendo do caso. Esta é dada quando, ao encerrar os sons, a audiência contempla aquilo que ouviu, é um momento de reflexão sobre a música, conforme se observa na Figura II, no final da obra *Appalachian Spring*.

Figura II. Compasso 676 até ao fim.

Na imagem podemos observar que há um caminho gradual até ao silêncio através de um *diminuendo*. Dessa forma a música, enfim, retorna à incubadora que a gerou, retorna ao mesmo silêncio que lhe deu origem. Observando na Figura II os sete últimos compassos da obra, percebe-se que o compositor, ao gradualmente formar o acorde entre as cordas, se aproxima do silêncio, que é alcançado por um decrescendo no último compasso, sustentado por uma fermata. E é exatamente um exemplo prático desta citação a figura acima, onde, ao contrário da introdução em que o silêncio surge a partir do silêncio junto à imagem provocada pela interpretação da obra, ele retorna ao silêncio, fazendo um *fade out*, encerrando imagem e som.

Função de transição e/ ou transformação

Além de preparação, quando está no início da obra, e contemplação, quando se localiza depois da obra, o silêncio pode ter outras funções. Conforme nos ensina Ramos (1997):

Para se estabelecer uma transição é necessário que existam fatos musicais distintos, para que se possa abandonar um e introduzir outro. O silêncio, neste caso, terá em suas duas margens fatos musicais diferentes. [...] poderá ter uma função de desunir estas partes, quando terá uma função de SEPARAÇÃO. (Ramos 1997: 136-137)

Apesar dos movimentos em *Appalachian Spring* serem interligados, Copland utilizou este recurso do silêncio como elemento separador entre eles. É interessante observar que Copland se aproxima de todos estes silêncios de separação através da forma - tendência dinâmica - já explicitada.

Além de assumir a função de separação pela oposição discursiva musical, o silêncio também agirá com função de preparação para a seção seguinte. Este silêncio, por ter sido atingido através de grande tensão melódica e rítmica, também recebe uma grande carga de tensão. “Uma forma de preparar a entrada do silêncio consiste em criar antes dele uma enorme tensão, para que sua chegada se dê somente depois de atingido o pico absoluto de intensidade e volume” (Barenboim 2002: 17). Esta dramaticidade gerada pelo silêncio acontece justamente pela forma com a qual ele foi alcançado. Como já foi discutido anteriormente, o silêncio cria grande expectativa e uma sensação de apreensão ao desconhecido pelo ouvinte. Em termos mais simples, quanto menor a instrumentação, maior a sensação que o tempo passa mais lento. No caso da pausa após uma grande tensão que é encerrada abruptamente, a sensação de tensão deste silêncio aumenta. Pode-se observar o disposto neste parágrafo observando a Figura III:

The image shows a musical score for measures 301 to 304. The tempo is marked 'Molto moderato' with a quarter note equal to 66 (♩=66). The score is for a full orchestra. The instruments listed are Flute, Clarinet in Bb, Bassoon, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature starts as 5/8, changes to 3/4 at measure 302, and then to 4/4 at measure 303. Dynamic markings include *fff* (fortississimo) and *ff* (fortissimo). The score shows a rhythmic and melodic buildup in measures 301 and 302, followed by a complete silence in measure 303, and then a new melodic entry in measure 304.

Figura III. Compassos 301 a 304.

Na figura acima é possível observar que a grande pausa é antecedida por um momento de tensão que se desenvolveu ritmicamente, com um compasso 5/8, e também com a dinâmica e articulação. Antes da pausa, há uma última nota acentuada com um *fff*, dando

ainda mais efeito à pausa e quebrando com o discurso anterior ao mesmo tempo que prepara o próximo tema.

Conclusão

Para a obra *Appalachian Spring*, entender os significados do silêncio foi questão de suma importância para atribuir significados à obra. Muito além de ausência de sons, as pausas espalhadas pela música (antes, durante e depois dela) são manifestações musicais.

Acredito que entender e desvendar os enigmas que o silêncio traz é mais complexo que interpretar o próprio som. Para tal é necessário não só conhecer a obra em si, mas questionar-se a cada momento sobre o que o compositor quis dizer com aquilo que escreveu.

Embora não tenha entrado nos critérios extra-musicais de *Appalachian Spring* ao longo do trabalho, de forma a criar uma atmosfera mais técnica sobre a pesquisa, é importante ter este contacto durante a interpretação musical, pois estes fatores extra-musicais também exercerão fundamental importância na compreensão da obra. Durante a minha experiência com a obra, fez parte desses silêncios não só a questão sonora, mas o próprio estado físico sob o palco e como se comportar durante essas pausas, pois os movimentos também podem interferir na realização musical.

Esta pesquisa é uma parte com alguns exemplos da pesquisa completa. O aprofundamento nos silêncios musicais foi tão importante para a compreensão e interpretação musical quanto a preparação sonora da própria obra. Entender o silêncio e a sua manifestação na obra musical é dar conta de uma manifestação com tantas possibilidades sensíveis à interpretação musical quanto o som.

Referências

- Barenboim, Daniel (2002), *A música desperta o tempo*, São Paulo: Martins
- Cavalheiro, Juciane dos Santos (2007), *A voz e o silêncio em 4'33", de John Cage.*, disponível em http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem14pdf/sm14ss04_08.pdf, [Acedido a 20/1/2017]
- Koellreutter, Hans-Joachim (1990), *Wu-li: um ensaio de música experimental*, Estudos Avançados, 4 (10), disponível em https://www.researchgate.net/publication/240971808_Wu-li_um_ensaio_de_musica_experimental, [Acedido a 20/1/2017]
- Ramos, Marco Antonio da Silva (1997), "O Uso Musical do Silêncio", *Revista Música*, São Paulo, 8, (1/2), pp. 129-168, <https://doi.org/10.11606/rm.v8i1/2.59980>
- Schaefer, Murray (2011), *O ouvido pensante*, São Paulo: Editora UNESP
- Wisnik, José Miguel (1989), *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*, São Paulo: Companhia das Letras
- Vilela, Diogo de Oliveira (2016), *Os Sentidos do Silêncio: Formas e funções do silêncio como elemento narrativo da linguagem cinematográfica* (Dissertação de mestrado não publicada), Universidade de Brasília, Brasília

Homenaje a Debussy: uma obra com várias versões

Frederico Tavares Herrmann
Universidade de Aveiro / CAPES/ INET-md

Resumo

Este trabalho apresenta uma breve contextualização, à luz da intertextualidade, acerca da obra *Homenaje - pour le “Tombeau de Claude Debussy”* (1920) de Manuel de Falla (1876-1946). Em seguida pretendo discutir a problemática criada por suas múltiplas versões, utilizando os esboços do compositor, as três versões manuscritas originais para guitarra e as duas versões manuscritas para piano.

Palavras-chave: Manuel de Falla, guitarra clássica, estudos em performance, intertextualidade, musicologia aplicada à performance musical.

Abstract

This work aims to make a brief contextualization, under the light of intertextuality, about *Homenaje - pour le “Tombeau de Claude Debussy”* (1920) written by Manuel de Falla (1876-1946). Then, I intend to discuss the problematic created by its multiple versions using the sketches of the composer, three original handwritten versions for guitar and two handwritten versions for piano.

Keywords: Manuel de Falla, classical guitar, performance studies, intertextuality, musicology applied to musical performance

Contextualização histórica

Homenaje a Debussy é considerada por diversos guitarristas e por vários autores tais como Demarquez (1968), Gallego (1990), Dudeque (1994), entre outros, como a pedra fundamental do repertório contemporâneo para guitarra clássica no século XX, sendo também apontada como a primeira obra escrita por um compositor não-guitarrista de sólida reputação internacional. Esta obra possui uma ampla bibliografia que se foi tornando, com o passar dos anos, desatualizada pela publicação de novos estudos e a revelação de documentos históricos depositados em acervos de pesquisa.

Ao homenagear a memória de Claude Debussy (1862-1918), Falla presenteou o repertório para guitarra com uma obra até então inédita, que apresenta fortes elementos intertextuais no seu processo de criação. Em *Homenaje*, Manuel de Falla “fala” com a sua

própria voz composicional fazendo uso também da “voz” de Claude Debussy, além de toda uma tradição representada pelo *tombeau* e pela ambiência rítmica associada à *habanera*. Miguel Llobet indagava repetidamente o compositor para compor algo novo para o instrumento; o incentivo veio também de Henri Prunières, editor da revista francesa *La Revue Musicale*. Pahissa descreveu esta história da seguinte forma:

Siempre Llobet le pedía a Falla que le escribiera una obra para guitarra. Como hemos dicho, eran muy buen amigos. [...] Falla cumplió el deseo de Llobet. Había muerto Debussy. Un día, en un concierto en París, Falla se encontró con Henri Prunières, quien le dijo que iba a dedicar un número de su “Revue Musicale” a la memoria de Debussy. Y le pidió a Falla que escribiera un artículo. Falla hubiera preferido escribir una obra de música [...]. La petición de Prunières le tenía preocupado; mejor que escribir un artículo le hubiera gustado expresar su admiración y su afecto a Debussy con una obra musical; por otra parte, tampoco sabía qué clase de música hacer. Al final resultó que escribió el artículo y la composición. Sobre ésta, sólo una idea tenía, y es que la obra había de terminar con la 'Soirée dans Grenade', de Debussy. Entonces se le ocurrió que podría componerla para guitarra, con lo que satisfaría a la vez la petición de la “Revue Musicale”, y el deseo de Llobet. Y así, al pasar por Barcelona, de regreso de París para Granada, le dijo a Llobet: - Ya tengo pensado lo que he de hacer. [...] y a los quince días Llobet recibía [...] la composición 'Homenaje a Debussy', que después ha figurado en el repertorio de todos los concertistas de guitarra. (Pahissa 1947: 121)

A escolha instrumental da guitarra está ligada a triangulação musical formada entre Manuel de Falla, Miguel Llobet e Claude Debussy durante os anos de 1907 a 1914, período em que os dois espanhóis viveram em Paris e tiveram contacto com Debussy. *Homenaje a Debussy* é também a primeira obra do período granadino de Falla (ca. 1920-39). Desde 1920 - ano da publicação de *La Revue Musicale* e do suplemento *Le Tombeau de Claude Debussy* – e encontrando-nos a um século de distância daquele período histórico-musical, de acordo com a minha pesquisa historiográfica e, sobretudo, baseando-me na crónica - *Claude Debussy et l'Espagne* - é interessante salientar que Falla tinha plena consciência do impacto da obra e da figura de Claude Debussy no universo musical. O seu texto apresenta diversas informações complementares - diretas ou indiretas - sobre *Homenaje*, tornando-se indispensável aos intérpretes historicamente informados. Como sugestão intertextual, o autor sugere o termo “evocação” como fonte de inspiração: “[...] dans la Soirée dans Grenade, tous les éléments musicaux collaborant à un seul but: l'évocation⁴⁶”.

⁴⁶ “Na *Soirée dans Grenade* todos os elementos musicais colaboram para um único propósito: a evocação”, tradução do autor.



Figura I. Detalhes da capa de *La Revue Musicale* (12/1920). © Granada: A.M.F.

Administration et Publication: 10, Rue Maitland, C.P. France 8121. Directeur et Rédacteur: 176, Boulevard Malesherbes, 1192.

LA REVUE MUSICALE

Directeur: Henry PRUNIÈRES
 Comité de Direction: A. BOLLY, G. CAHIER, H. PRUNIÈRES

Revue Musicale Internationale d'Art Musical Ancien et Moderne

SOMMAIRE DU 1^{er} DÉCEMBRE

Début, par André SUARÈS	8-48
La Marche pour Paris de Debussy, par A. CORTOT	147
Le Tombeau de Claude Debussy, par Louis LÉVY	171
Ancien du Maître de Saint-Sébastien, par Émile FULLEAUME	175
De temps d'Alsace, par René PIETRE	179
Sonnettes, par INGÉLBERGHEIT	187
Le Labyrinthe de Debussy, par Robert GODEFROY	197
L'Œuvre étrange de Debussy, par Edouard JEAN	199

CHRONIQUES ET NOTES

FRANCE: Trois Épaves	215
Belgique: Le Ballet	241
EROSION: L'Épave sans l'écume de Debussy	246
GRANDE-BRETAGNE: Les Anglais et Debussy, par E. Denton	249
ITALIE: Debussy et la page de l'histoire, par André GODEFROY	253
RUSSIE: Debussy à l'étranger, par E. Soubliak	257

ILLUSTRATIONS

Tous les droits réservés. Tous droits réservés à M. Godefroy, pp. 171, 175, 197.

POUR LE DÉBUT

par Paul Dukas, depuis le début de l'œuvre de Debussy (dans l'œuvre de Debussy) p. 171.

HORS-TEXTE

Parce de Debussy, sous le regard de F. C. Schmitt, depuis le début de Paul Dukas (dans le livre de Debussy) p. 171.

SUPPLÉMENT MUSICAL

LE TOMBEAU DE CLAUDE DEBUSSY

Revue inédite inspirée et illustrée par Debussy par Paul Dukas, Maurice Ravel, Albert Roussel, Ed. Godefroy, Claude Schmitt, Paul Dukas, Manuel de Falla, Eugène Goossens, C. Fauriol, Maurice Strakosky, sous le commandement de Paul Dukas, dirigé par Paul Dukas.

ÉDITION ORDINAIRE, 50 ans. France, 50 fr. — Autres pays, 55 fr.

ÉDITION DE LUXE, 100 ans. France, 100 fr. — Autres pays, 120 fr.

Tous droits réservés. Tous droits réservés à M. Godefroy, pp. 171, 175, 197.

Figura II. Detalhes do índice de *La Revue Musicale* (12/1920). © Granada: A.M.F.

O conceito de intertextualidade foi apropriado a partir de Bakhtin e definido por Kristeva da seguinte forma: “[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (Kristeva 1969: 68). Genette, por sua vez, redefiniu este conceito como:

[...] uma relação de copresença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente e o mais frequentemente, como uma presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da “citação”; sua forma menos explícita e menos canônica é a do “plágio” [...], que é um empréstimo não declarado, mas ainda assim literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a da “alusão”, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete. (Genette 1982: 8).

Temos, portanto, uma transmutação teórica do termo “evocação” - sugerido por Falla - pelo conceito de “intertextualidade” - que remete a Bakhtin, Kristeva e Genette. A análise e o estudo da origem de uma obra servem para trazer à luz todos os acontecimentos passíveis de serem coletados com relação ao seu período de composição: possíveis influências, análise de manuscritos, análise das versões editadas, correspondências trocadas pelo autor que descrevem o período no qual uma obra foi gerada.

Pesquisa de campo e manuscritos

Nesta parte pretendo discutir os esboços e as múltiplas versões manuscritas desta obra, recentemente trazidas à luz pelo *Archivo Manuel de Falla* (A.M.F.) e pelo *Museu de la Música de Barcelona* (M.M.B.), ambos em Espanha, pela *Ryckenberg Stiftung*, na Suíça, e pela *British Library*, em Londres. Em visita ao A.M.F., em abril de 2017, pude fazer uma busca nas partituras que pertenceram ao compositor procurando por anotações e possíveis indicações de contaminação musical, advindas sobretudo de obras para piano e de obras para orquestra de Claude Debussy, tais como: *La Soirée dans Grenade* (*Mouv^t de Habanera*), *La Sérénade interrompue* (*quasi guitarra*), *La Puerta del Vino* (*Mouv^t de Habanera*), *Iberia* (2ª parte) e, na obra de Manuel de Falla, *Fantasia Bætica pour piano* (1919) que antecede - no catálogo de obras de Manuel de Falla - a peça em estudo neste artigo. Felizmente, os esboços de *Homenaje* também foram localizados e trarão ainda inúmeras informações importantes a respeito do desenvolvimento deste material, sobretudo sob o viés intertextual. Além dos esboços, foram encontradas as provas de imprensa com diversas correções, tanto na versão para guitarra quanto na de piano. Por fim, contribuindo para organizar o *corpus* deste recorte histórico, consegui reunir diversos programas de estreia e de continuação da herança performativa de *Homenaje*.

Os esboços e o manuscrito primordial LVI A2 foram encontrados dentro do *Nuevo Método para Guitarra* (1843) de Dionísio Aguado (1784-1849): uma descoberta que data dos anos 1990. Estes esboços compreendem fases diferentes da composição da obra e, de acordo com a análise visual, acredito que o primeiro documento é o que está escrito numa grande folha orquestral: por se tratar de um trabalho ainda em fase de elaboração, os traços são bastante livres, com a escrita feita de forma aleatória e não muito localizada nos pentagramas, com pautas em branco e outros trechos carregados de informações inéditas sob o ponto de vista musicológico. Por ex.: o bilhete a seguir foi escrito em francês numa caligrafia difícil de se compreender. Como método, procurei copiar o bilhete da mesma forma como foi escrito em francês, transcrevendo, ao final, sua tradução para o português. Vejamos:

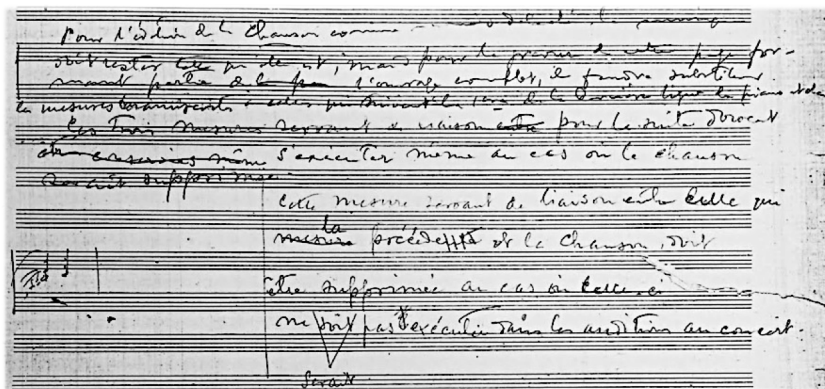


Figura III. Bilhete anotado nos esboços de *Homenaje*. © Granada: A.M.F.

Para a abertura da Canção a tonalidade, da maneira como está, deverá se manter formando parte da obra completa com as frases desta página e que formarão parte do trabalho completo, ela mudará sutilmente os compassos a medida que se segue de acordo com a versão para piano. Estes três compassos servem de ligação entre o trecho seguinte e serão executadas neste caso da canção, ou serão suprimidos. Este compasso serve de ligação entre aquele que o precede na música, deverá ser excluído no caso de não ser executado concretamente nas audições. (tradução do autor)

Mas para quem Falla teria escrito este bilhete: Miguel Llobet, Marie-Louise Casadesus ou Henri Prunières? Pelos dados que consegui, só foi possível fazer conjeturas. Uma outra informação contida neste esboço é a transcrição da canção catalã *El Mestre*, arranjada para guitarra por Miguel Llobet em 1910. Vejamos a cópia da melodia com a caligrafia de Falla:



Figura IV. Cópia da melodia de “*El Mestre*” por Manuel de Falla. © Granada: A.M.F.

Para prosseguir esta discussão, irei utilizar os manuscritos LVI A2, FA85 e LVI A3 para guitarra e LVII A1 e LVII C1 para piano. As indicações anotadas nestas cinco partituras apresentam informações valiosas com relação à notação, dinâmica, expressividade, sugestões técnico-interpretativas, questões tipográficas e ainda diferenças importantes para estabelecer uma futura edição crítica da obra. Vejamos então a apresentação destes documentos com as suas respectivas origens:

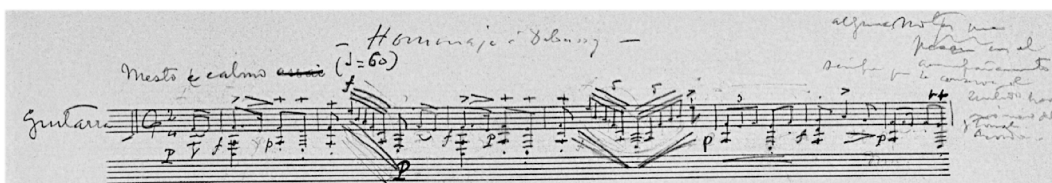


Figura V. Ms. LVI A2 – *Homenaje á Debussy*, 08/1920. © Granada: Archivo Manuel de Falla.

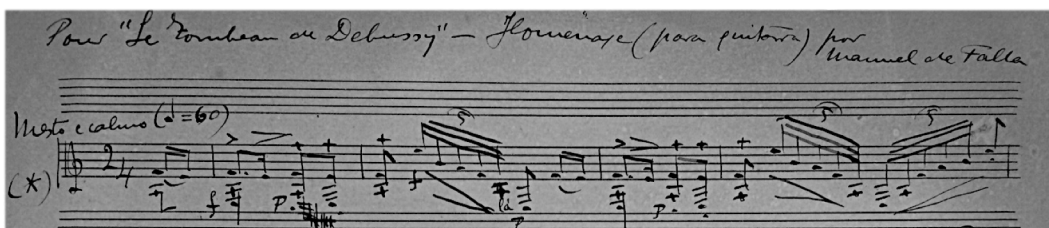


Figura VI. Ms. FA85 – *Pour "Le Tombeau de Debussy" – Homenaje (para guitarra) par Manuel de Falla*, 08/1920. © Barcelona: Colección Miguel Llobet, Museu de la Música.

De acordo com anotações no manuscrito LVI A2, o período de composição vai de 25 de julho a 08 de agosto de 1920, portanto, 15 dias. A escrita de Falla para guitarra, muito detalhada, cheia de sinais de dinâmicas e de articulação era algo incomum para o repertório guitarrístico da época. A cópia manuscrita FA85 - feita por Llobet a partir do Ms. LVI A2 - com data de 20 de agosto de 1920, apresenta simplificações em termos de dinâmica e de articulação. A publicação da obra pelo periódico *La Revue Musicale* é de 1 de dezembro de 1920; no entanto, sabemos que a prova de imprensa corrigida não pôde chegar a tempo às mãos de Henry Prunières e esta primeira edição foi publicada com alguns erros.

par Manuel de FALLA



Figura VII. *La Revue Musicale*, 12/1920 - IX par Manuel de FALLA - *Homenaje pour Guitare* [c. 1-3].

A estreia mundial de *Homenaje a Debussy* foi realizada por Marie-Louise Henri Casadesus a 24 de janeiro de 1921 num cravo-alaúde num concerto organizado pela Société Musicale Indépendante, realizado na Salle des Agriculteurs. A exemplo das

outras peças do suplemento *Le Tombeau de Claude Debussy*, *Homenaje* poderia ter sido tocada ao piano, utilizando, muito provavelmente, a versão do manuscrito LVII A1. Ao que tudo indica, esta versão foi escrita paralelamente com a versão para guitarra LVI A2.

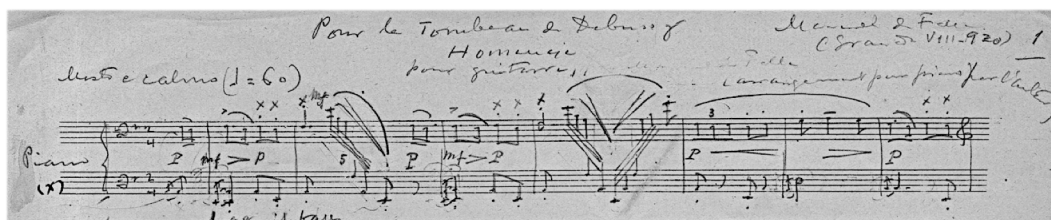


Figura VIII. Ms. LVII A1 – *Pour le Tombeau de Debussy – Homenaje pour guitare* (08/1920). © Granada: A.M.F.

Na impossibilidade de fazer parte deste concerto, algumas fontes aludem a estreia de *Homenaje* neste formato à influência de Llobet junto a família Casadesus. Segundo Pajares (Suárez-Pajares 2016: 181), sabemos que Marie-Louise era esposa de Henri Casadesus, filho do espanhol Luis Casadesus, que havia estudado guitarra com Llobet. Em virtude de uma tournée espanhola organizada pela empresa *Conciertos Daniel*, Llobet teria sugerido a estreia da obra num cravo-alaúde, pois este assemelhava-se mais à sonoridade da guitarra clássica. Curiosamente, a primeira peça moderna escrita originalmente para guitarra por um compositor não-guitarrista foi executada noutro instrumento. Tal facto explicita também a dificuldade de se encontrar um guitarrista clássico hábil para executar esta obra naquela época em Paris. A temática deste concerto de estreia foi uma homenagem a Debussy, com obras do compositor e outras peças do *Tombeau de Claude Debussy*, então publicado pela *La Revue Musicale*. O erro no título da obra - *Homenaja* - também está presente no programa. Outro fator foi a promessa da primeira audição guitarrística prometida por Falla a Llobet, o que se confirmou: a estreia guitarrística deu-se num concerto de Llobet na cidade de Burgos, a 13 de fevereiro de 1921.



Figura IX. Ms. LVI A3 – *Homenaje - Pièce de Guitare écrite pour "Le Tombeau de Debussy"*. © Winterthur, Suíça: Winterthurer Bibliotheken - Rychenberg Stiftung.

Em 1926 celebrou-se o festival da Sociedad Internacional de Música Contemporánea de Zurique, Falla viajou na companhia de Juan Gisbert e Miguel Llobet para apresentar a sua mais recente obra: *El Retable de Maese Pedro* (1919-1923). Como agradecimento pela receção da opereta de títeres naquele país em junho de 1926, Falla enviou para Werner Reinhart (1884-1951) uma cópia de *Homenaje*: a dedicatória foi a seguinte: “para el señor Werner Reinhart, un recuerdo muy cordial del estreno del Retablo en Zúrich. Manuel de Falla. Granada, mayo de 1926”. Este penúltimo manuscrito, com data provável de 1926, encontra-se na coleção da Rychenberg Stiftung em Winterthur - Suíça, registrado com o código Dep. RS 19/1. Para efeitos de simplificação, irei referir-me ao código LVI A3 - conforme sistematização do catálogo de Gallego (1987)⁴⁷. Esta “nova” versão, revista por Falla e dedilhada por Miguel Llobet, afigura-se como um documento mais maduro apresentando algumas modificações em relação às versões anteriores; ele corrobora também a ideia de que Llobet teria modificado a peça à revelia do compositor, modificando o material de acordo com a sua conceção musical e guitarrística. Pelas semelhanças, o manuscrito LVI A3 é, muito provavelmente, o documento utilizado como base para duas versões editadas desta obra: a versão da J. & W. Chester (1926) e, posteriormente, a da Chanterelle (1989). John W. Duarte publicou em 1984 uma nova edição da peça baseando-se na versão do suplemento de *La Revue Musicale* e no manuscrito para piano, então na posse da J. & W. Chester. Duarte também tinha por objetivo despir as influências de Miguel Llobet sobre a peça, segundo ele:

[...] The original piano score remains in the possession of J. & W. Chester, but the whereabouts of the original guitar score is unknown. [...] This new edition is based on the text of the Revue Musicale version and that of the piano arrangement. [...] The piano version provides an invaluable guide in matters of articulation and note-duration, since this was Falla's own instrument and one which he understood well. (Duarte 1984: 3)

Sabemos, portanto, que muitas destas informações acima encontram-se desatualizadas: o Ms. LVI A2 encontra-se no A.M.F. e o Ms. LVII C1 na British Library. A edição para piano utilizada foi, muito provavelmente, baseada neste manuscrito indicado por Gallego: “LVII C1 (C. 2086). Fotocopia del ms. con el arreglo para piano de Falla, cuyo original se encuentra en la British Library de Londres” (Gallego 1987: 179).

⁴⁷ Algumas obras citadas neste trabalho foram encontradas posteriormente à edição do referido catálogo, portanto segui a sistematização do autor para não criar uma listagem paralela.



Figura X. Ms. LVII C1 – Versão manuscrita para piano. © Londres: *British Library* (C. 2086).

De acordo com as datas, caligrafia, tipo de papel e tinta utilizados, os manuscritos LVI A3 (guitarra) e LVII C1 (piano) foram feitos na mesma época. Segundo anotações nas partituras, foram estas as bases utilizadas nas edições modernas revisadas pela J. & W. Chester. A título de esclarecimento, o manuscrito LVI A1 - o primeiro da lista elaborada por Gallego - não faz parte desta comparação de fontes. Este documento, ainda que seja uma fonte manuscrita, “desenhada” de próprio punho pelo compositor, trata-se de uma espécie de assinatura que remete à obra completa, como um signo emblemático. Ele refere-se a este documento da seguinte forma: “LVI A1. =Homenaje= / 1. 1 cuartilla lisa de 15.0 x 21.0, con apunte ms. en tinta negra para el principio del Homenaje, guitarra. Ms. en lápiz negro: «2º envío»” (Gallego 1987: 174).

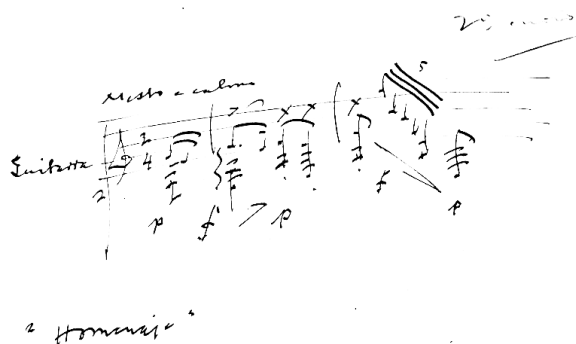


Figura XI. Ms. LVI A1 – “Homenaje, 2º envío”. © Granada: A.M.F.

Conclusão

Apresentar uma breve narrativa, com alguns dados e excertos dos vários manuscritos de *Homenaje a Debussy* revelou-se uma árdua tarefa. Levando em consideração a importância desta pequena obra no repertório para guitarra do século XX, acredito ter lançado alguns elementos novos sobre o assunto. Esta obra, outrora envolta em histórias e factos nebulosos, pode adquirir uma outra narrativa histórica à luz de novas

publicações, documentos, programas de mão, cartas e pelos manuscritos anteriormente inacessíveis aos guitarristas em geral. Este trabalho não pretende afirmar novas verdades mas sim propor uma reflexão com base em pesquisa musicológica junto aos arquivos, fundações e museus para possibilitar que as informações cheguem aos músicos interessados. Somente uma outra viagem de ida e volta às fontes manuscritas poderá restituir os erros de notação a partir da publicação da *La Revue Musicale*, além de outras versões que não se tenham baseado fielmente nos manuscritos do compositor. Neste vasto panorama atual de versões manuscritas e editadas, não se pode inferir uma versão “definitiva”, mas sim, dentro desta multiplicidade de opções saber delimitar a origem histórica das diferentes versões que o músico/guitarrista desejar utilizar.

Referências

- Demarquez, Suzanne (1968), *Manuel de Falla*. Barcelona: Labor
- Duarte, John W. (2014), *Manuel de Falla – Homenaje Le Tombeau de Claude Debussy for Guitar Solo*, Londres: Chester Music Limited
- Dudeque, Norton Eloy (1994), *História do violão*, Curitiba: Ed. da UFPR
- Falla, Manuel de (1920), “Claude Debussy et l’Espagne.”, *La Revue Musicale, Numéro Spécial Consacré a Debussy*
- _____ (1920). “Homenaja pour guitare.” *La Revue Musicale*, 1(2)
- _____ (1989). *Homenaje Pour Le Tombeau de Claude Debussy*, Heidelberg: Chanterelle Verlag.
- _____ (1920) [?]. *Manuscritos LVI A1*. Archivo Manuel de Falla, Granada.
- _____ (1920). *Manuscritos LVI A2*. Archivo Manuel de Falla, Granada.
- _____ (1920). *Manuscritos LVII A1*. Archivo Manuel de Falla, Granada.
- _____ (1926), *Manuscrito LVII C1*. Catalogues and Collections, British Library, Londres, United Kingdom
- _____ (1926). *Manuscrito LVI A3/Dep. RS 19/1*. Rychenberg Stiftung, Winterthur - Suíça.
- Gallego, Antonio (1987), *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil
- Genette, Gerard (2006), *Palimpsestos. A literatura de segunda mão*, Belo Horizonte: UFMG, Imprensa Universitária
- Kristeva, Julia (1969), *Introdução à Semanálise*, São Paulo: Ed. Perspectiva
- Mangado, Josep Maria (2016), “Miguel Llobet (1878-1938), claves para una biografía”, *Nombres Propios de la Guitarra, 14: Miguel Llobet, del Romanticismo a la Modernidad*, pp. 13-138
- Pahissa, Jaime (1947), *Vida y Obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires: Ricordi America
- Prunières, Henry (1920), *Le Tombeau de Claude Debussy*, Paris: La Revue Musicale
- Suárez-Pajares, Javier (2016), “En torno a Miguel Llobet y la interpretación del Homenaje a Debussy de Manuel de Falla”, *Nombres Propios de la Guitarra, Nº 14: Miguel Llobet, del Romanticismo a la Modernidad*, pp. 171-207

As sonatas de Ludwig van Beethoven para piano e violino por Alexandre Rey Colaço e Júlio Cardona: uma revisitação dos concertos de 1915 através da imprensa da época

Hélder Sá
Universidade de Aveiro

Resumo

Entre Janeiro e Março de 1915 Alexandre Rey Colaço e Júlio Cardona apresentaram a integral das *Sonatas* para piano e violino de Beethoven no Grémio Literário, em Lisboa. A partir da metodologia de análise de conteúdo de Bardin (2011) esta investigação analisa as críticas a estes cinco concertos de modo a aferir a recepção junto da imprensa. Estabeleceram-se quatro categorias finais: Intérpretes; Interpretação; Importância do compositor e do repertório; O Grémio Literário, os seus valores e objectivos.

Constatam-se referências ao carácter educativo das audições, seja pelo repertório como pela colaboração de discípulos. As alusões à genialidade de Beethoven e à sua importância histórica são frequentes. É perceptível o prestígio artístico que Colaço e Cardona possuíam, sendo as suas interpretações qualificadas como magistrais, plenas de brilho e sensibilidade.

Palavras-chave: violino, Grémio Literário, Alexandre Rey Colaço, Júlio Cardona, música de câmara.

Abstract

Between January and March 1915 Alexandre Rey Colaço and Júlio Cardona performed the complete set of Beethoven's *Sonatas* for piano and violin in Grémio Literário, in Lisbon.

From Laurence Bardin's (2011) content analysis methodology, this paper examines the criticisms of these concerts in order to understand their reception by the press, contributing to a better technical and artistic characterization of these performers.

There are many references to the educational value of the performances, to the repertoire and to the participation of students. Allusions to Beethoven's genius and his historical importance are frequent.

The press highlights Colaço and Cardona's technical and artistic prestige. Their interpretations were qualified as masterful, bright and sensitive.

Keywords: violin, Grémio Literário, Alexandre Rey Colaço, Júlio Cardona, chamber music.

Contexto

Ludwig van Beethoven destacou-se na programação musical das cidades de Lisboa e Porto desde finais do século XIX (Artiaga 2007): as suas obras eram presença regular nos programas da Sociedade de Quartetos, Sociedade de Música de Câmara do Porto e Orpheon Portuense (Ribeiro 2001; Nery 2015; Vilares 2015; Hora 2014). Este fenómeno, apoiado pela burguesia, enquadra-se na crescente preponderância da música instrumental, especialmente alemã e francesa, a partir de 1870. Estas sociedades musicais cultivavam os ideais de progresso, aperfeiçoamento das sociedades, e educação do gosto através da valorização da música instrumental. Até então, o género dominante era a música operática italiana, apreciada pela aristocracia (Castro 1991; Artiaga 2007; Ribeiro 2014).

No início da Primeira República esta tendência manteve-se; no caso das obras com violino, verifica-se a prevalência de compositores alemães e austríacos nos programas entre 1910 e 1916. Analisados 360 concertos (Sá 2017), o repertório de origem germânica compreendeu 54%, com as obras de Beethoven (93 apresentações), Saint-Saëns, Mozart, J. S. Bach e Mendelssohn entre as mais tocadas.

Um momento importante para a difusão do repertório violinístico ocorreu na apresentação integral das sonatas para piano e violino de Beethoven, entre Janeiro e Março de 1915, no Salão do Grémio Literário, em Lisboa, por Alexandre Rey Colaço e Júlio Cardona.

Objectivo e metodologia

Pretende-se contribuir para a caracterização dos intérpretes e contextos, aferindo a recepção na imprensa através da análise das críticas a estes cinco concertos, que tiveram a cobertura de parte da imprensa (*A Arte Musical, Eco Musical, O Dia, O Intransigente, Ecco Artístico, O Século, A República e Diário de Notícias*). Geralmente os autores são omissos, existindo artigos assinados com iniciais ou pseudónimos, exceptuando-se os artigos de Francisco de Sousa Coutinho no jornal *O Intransigente*. No jornal *O Século* as críticas são assinadas por A. P., provavelmente Alfredo Pinto (Sacavém), e n'*A República* por S. T. Nos jornais *O Dia* e *Ecco Artístico* são utilizados os pseudónimos Dom Modesto e Justos. Neste último caso, verifica-se a participação de

alguns dos seus colaboradores nestas audições: o conferencista Mello Barreto e Francesco Codivilla (*Ecco Artístico*: Fevereiro 1915).

O corpus de análise englobou 21 recortes de jornal do espólio de Júlio Cardona⁴⁸, transcritos e analisados segundo a metodologia de análise de conteúdo de Bardin (2011). Daí foram estabelecidas as categorias da Tabela I.

Categorias iniciais	Categorias intermédias	Categorias finais
Rey Colaço	Intérpretes	1. Intervenientes
Júlio Cardona		
Outros intérpretes - pianistas		
Outros intérpretes - cantores		
Palestra Mello Barreto	Palestrante	
Interpretação Colaço/Cardona	Interpretação dos artistas	2. Interpretação
Outras interpretações	Interpretações dos colaboradores e discípulos	
L. Beethoven	A genialidade do compositor	3. A importância do compositor e do repertório
Sonatas para piano e violino	Repertório	
O Grémio Literário	Promoção das artes	4. O Grémio Literário, os seus valores e objectivos
Carácter pedagógico dos concertos		
A Sala	Descrição da sala	
Elitismo do Público	Elitismo e reacções da assistência	
Reacções do público		

Tabela I. Categorias de investigação.

Em seguida serão apresentados os resultados dessa análise de conteúdo, de acordo com as categorias delineadas.

Intervenientes

Alexandre Rey Colaço (n. 30/04/1854, Tanger, Marrocos – m. 11/11/1928, Lisboa) foi uma das personalidades mais importantes do meio musical lisboeta. Depois dos estudos iniciais em Marrocos, prosseguiu-os em Madrid, Paris e Berlim. Em 1887 mudou-se para Lisboa, tornando-se professor do Conservatório Real em 1896 (Rosa 2009: 276). Teresa Cascudo (2010: 307-308) considera-o um dos introdutores da obra de J. S. Bach e dos

⁴⁸ Museu Nacional da Música, Lisboa, Espólio Júlio Cardona: *Concertos Rey Colaço e J. Cardona – Opinião da imprensa*, Cota: MM 2005-0006-3337.

autores românticos alemães em Portugal. Compôs obras para piano com influências andaluzas e marroquinas.

José Júlio Cardona da Silva (n. 29/03/1879, Covilhã - m. 02/04/1950, Lisboa) foi um dos violinistas mais importantes da primeira metade do século XX em Portugal. Estudou com seu pai, José Augusto Ferreira da Silva. Trabalhou nas orquestras do Teatro S. João, até 1897, e do Teatro S. Carlos (*Eco Musical* 23/01/1913). Foi professor no Conservatório de Lisboa entre 1900 e 1942 (Rosa 2009: 277). Entre os seus alunos contam-se Luís Barbosa, Paulo Manso, Fernando Cabral, Raul Costa e Lídia de Carvalho. Dirigiu a Orquestra de Lisboa (1911), a Sociedade Nacional de Música de Câmara (1919) e a Orquestra Feminina de Lisboa (1929). Integrou o sexteto do Teatro do Gimnásio e presidiu à Direcção da Associação de Classe de Músicos Portugueses. Na sua carreira sobressaíram ainda os concertos com os pianistas Hernâni Torres e Teófilo Russel e as interpretações integrais das sonatas para piano e violino e dos trios de L. Beethoven com o violoncelista João Passos e o pianista Rey Colaço (Pereira e Silva 2010).

Nestas audições, na parte central, participaram discípulos de Colaço (Ema Campos, Abílio Roseira e Antónia Costa), os cantores Francisco de Sousa Coutinho, Guittan de Vignemont e os discípulos Sarah Ramalhete, Rodolfo Sillingardi, Ângelo Marques, António Caldeira e Amélia Cid. Os acompanhamentos ficaram a cargo de Francesco Codivilla, do próprio Rey Colaço e de Castro Freire. A última audição incluiu uma palestra do jornalista e crítico musical João de Mello Barreto. Todas as sessões incluíram duas sonatas interpretadas por Colaço e Cardona.

O mentor desta iniciativa foi Colaço, vinte e cinco anos mais velho do que Cardona. O jornal *O Dia* de 12 de Fevereiro refere-se a Colaço como “artista máximo”, tratando Cardona como “ilustre colaborador”. Através do *Eco Musical* de 23 de Fevereiro, percebe-se a importância de Colaço na intenção desta iniciativa:

Colaço propôs-se apresentar pela ordem cronológica essas dez parcelas da colossal herança que Beethoven deixou a posteridade, e conquanto elas não sejam, em geral, o mais valioso quinhão dessa herança, o seu conhecimento integral dando ocasião ao estudo comparativo, não deixa de ser sumamente interessante.

Mais adiante, o mesmo jornal indica:

Colaço, neste seu novo empreendimento é coadjuvado por Júlio Cardona, um violinista cuja reputação está feita e que tanto se distingue por uma facilidade técnica admirável.

Estes intérpretes são classificados pela imprensa como virtuosos, “dignos professores”, “prestigiosos artistas”, atribuindo-lhes qualidades como mérito, talento, distinção e

“extrema sensibilidade” (*A Arte Musical* 28/02/1915). O *Diário de Notícias* de 29 de Janeiro classifica-os como “dois artistas dos que mais salientam no nosso meio musical” e o *Eco Musical* de 16 de Fevereiro descreve-os como “artistas de imenso valor”.

Interpretação

Os periódicos que noticiaram a primeira audição, a 28 de Janeiro, foram *O Intransigente*, o *Diário de Notícias*, o *Eco musical* e o *Ecco Artístico*. Nesta ocasião foram interpretadas as Sonatas n.º 1 e 2, Op. 12. Estes jornais são unânimes na aprovação da performance categorizando-a como “excelente”, “brilhante”, “plena de mérito”, “primorosa” e “cuidada”. Cardona apresentou ainda a Romance em Sol maior, fazendo valer, segundo o *Diário de Notícias* de 29 de Janeiro, “os seus altos méritos de violinista que tem de há muito os seus créditos firmados”. O *Ecco Artístico* de Fevereiro, a propósito deste concerto, deixou-nos uma das críticas mais objectivas:

A execução foi bastante cuidada sendo de notar o escrupulo que houve em observar a partitura na sua integralidade. Júlio Cardona esteve preciso na afinação e consciencioso na execução não se preocupando com efeitos para se sentir estritamente ao que o mestre escreveu.

Na segunda audição, a 18 de Fevereiro, foram apresentadas as *Sonatas Op. 12, n.º 3*, e *Op. 23*. Na imprensa, é enaltecida a excelência técnico-interpretativa destes intérpretes. O *Diário de Notícias* e *O Intransigente* de 19 de Fevereiro referem a “sobriedade” e a “execução impecável” e *A República* do dia seguinte indica que os intérpretes “encantaram o auditório”.

A 25 de Fevereiro, Colaço e Cardona tocaram as *Sonatas Op. 24* e *Op. 30 n.º 1*, e a *Romance em Fá maior*. O jornal *O Século* de 19 de Fevereiro considerou “não poder ser mais perfeita a interpretação nem mais delicado o sentimento artístico dado a tão lindos trechos”. *A Arte Musical* mencionou o sucesso da iniciativa e o apoio do público.

A 4 de Março foram apresentadas as *Sonatas Op. 30, n.º 2* e 3. Mais uma vez a imprensa foi favorável aos intérpretes. O *Diário de Notícias* do dia seguinte escreveu: “Os nossos eximios artistas deram a ambas estas obras o maior relevo mostrando havê-las estudado com todo o carinho que merecem e vencendo todas as dificuldades da execução”. A 6 de Março o *República* notou a “forma superior” como Colaço e Cardona interpretaram as sonatas. *O Dia* centrou o seu artigo na importância de Beethoven e nos atractivos das sonatas, referindo o “mérito” dos intérpretes. O *Ecco Artístico* evidenciou a menor assistência desta audição, atribuindo esse facto aos acontecimentos políticos do dia e notou uma “bela execução” das sonatas.

A última sessão decorreu a 11 de Março, com as *Sonatas Op. 47 “Kreutzer”* e *Op. 96*. O *Diário de Notícias* referiu esta audição como o “ponto culminante da série” destacando a interpretação “impecável”. O *Eco Musical* evidenciou o sucesso da iniciativa e classificou a execução das sonatas como “magistral”. O *Intransigente* realçou o “brilhantismo” de todas as sessões.

A imprensa dedicou bastante atenção aos intérpretes amadores e discípulos. O *Diário de Notícias* de 29 de Janeiro classificou Ema Campos como uma pianista “distintíssima”. António Caldeira, aluno de Francisco Coutinho, é elogiado pelo seu timbre e talento. A 20 de Fevereiro *A República* evidenciou os progressos de Sillingardi e a pequena voz de Sarah Ramalhete. Relativamente a Abílio Roseira, aluno de Colaço, o *Diário de Notícias* do dia anterior ressaltou a sua “inteligência” e “perfeita escola”. O *Século* de 26 de Fevereiro notou a “imensa arte e técnica” e “fina escola” da pianista Antónia Costa e a “voz potente e simpática” de Ângelo Marques. *A República* de 6 de Março refere Amélia Cid como uma “notável amadora de bons créditos” e exalta a arte e voz de Sousa Coutinho. O *Diário de Notícias* e *O Intransigente*, do dia 12 consideraram a performance de Guittan de Vignemont de “excelente estilo” e “notável intuição artística”.

A importância de Beethoven e das sonatas para piano e violino

Nas notícias analisadas são frequentes as referências à importância de Beethoven. O *Dia* de 12 de Março apelidou-o de “semi-deus de Bönn”, *O Intransigente* de 30 de Janeiro e 19 de Fevereiro classificou-o como “genial” e “mestre dos mestres” e *O Século* de 29 de Janeiro adjectivou-o como “colossal”. A imprensa encontra a genialidade de Beethoven nas sinfonias, nos *Lieder*, na ópera *Fidélis* e nas sonatas, ainda que alguns críticos atribuam a estas últimas um protagonismo menor. Não é o caso do crítico de *O Dia* que, a 12 de Março, se socorreu de palavras atribuídas a Berlioz para destacar a importância deste género e em particular das sonatas de Beethoven que estabelece como escala métrica do desenvolvimento da inteligência musical das sociedades.

O Grémio Literário, os seus valores e objectivos

O Grémio Literário, fundado em 1846 por um grupo onde se incluíam Alexandre Herculano e Almeida Garrett, dedicava-se à promoção das artes, letras e ciências. Este enquadramento histórico, a importância de Beethoven, das sonatas para violino e piano e o enaltecimento da capacidade artística dos intérpretes, foram os temas da conferência de Mello Barreto (*O Dia* 12/03/1915).

O reduzido tamanho da sala é bastante mencionado na imprensa (*O dia* 12/03/1915, *Diário de Notícias* 29/01/1915, *O Século* 29/01/1915, *O Intransigente* 19/02/1915). É também salientado o “ambiente de aprimorada elegância” (*O Dia* 5/03/1915). A imprensa

relatou as reações do público, contando-se onze referências geralmente muito positivas em relação aos intervenientes com expressões como “estrondosa ovação”, “calorosos”, “ruidosos” e “inúmeros” aplausos (*O Século* 26/02/1915, *O Intransigente* 12/03/1915, *Ecco Artístico* Fevereiro e Março). Apenas *O Intransigente* de 19 de Fevereiro relatou a frieza do público na segunda audição: “Os aplausos não foram em proporção à concorrência. Ouve-os, sim, mas tão discretos que quase pareciam um favor a quem de justiça os merecia.”

Colaço, citado em *O Dia* de 12 de Março, terá assumido que “cabem nesta sala todos os que entre nós possuem o instinto, a educação e o gosto necessários para compreender e sentir o génio de Beethoven na sua expressão suprema, que é a das sonatas”. Sousa Coutinho partilha da mesma opinião e escreveu n’*O Intransigente* de 19 de Fevereiro:

Julgará o público alfacinha que a música de câmara não vale a pena ouvir-se, como uma delícia para o ouvido e para o espírito, e que só são bons os concertos em que entram muitos professores e muitos cornetins, rabeções, rabeças, trombones, bombo, pratos, etc. com muito rufo á mistura e muito gesto esquisito da regência? Puro engano. Esses mestres acabados em «offs» e «koffs» quase sempre incompreensíveis do público, a mim não me produzem a extraordinária sensação que eu sinto ao ouvir aquelas coisinhas de Schuber ou Beethoven, interpretadas por um artista como Rey Colaço ou cantadas por Mlle Rey Colaço.

O mesmo autor nota, no artigo “Música a sério” d’*O Intransigente* de 30 de Janeiro, a “educação musical que os nossos auditórios vão adquirindo progressivamente”. Esta alusão pedagógica é notória na imprensa através do uso de expressões como “vulgarização beethoveniana”, “divulgação”, ou “vulgarização da música clássica” (*Diário de Notícias* 19/02/1915; *Eco Musical* 26/02/1915; *O Intransigente* 19/02/1915).

Discussão

A partir do modelo proposto por Bardin (2011) estabeleceram-se quatro categorias de investigação (Tabela I): Intervenientes; Interpretação; A importância do compositor e do repertório; O Grémio Literário, os seus valores e objectivos. A análise da imprensa evidencia o reconhecimento artístico gozado por Rey Colaço e Júlio Cardona, caracterizados como *virtuosi* exímios e qualifica as suas interpretações como magistrais, plenas de mérito, brilho e sensibilidade. Apesar de pouco frequente nos recitais actuais, a presença no mesmo espectáculo de intérpretes profissionais, amadores e discípulos era habitual nos salões aristocráticos e burgueses em Portugal desde os finais do século XIX. Singular é a circunstância de todo o repertório apresentado ser de um único compositor, L. Beethoven. Este facto reforça o estatuto de genialidade e endeusamento deste autor por parte dos promotores e a intenção de divulgação da sua obra. A imprensa considerou

a iniciativa um “supremo regalo d’arte”⁴⁹ advogando nalguns casos a superioridade artística deste repertório camerístico relativamente à música sinfónica. São também evidenciados o carácter pedagógico destes concertos e o agrado do público, que encheu a requintada sala do Grémio Literário na maioria das sessões. Através da promoção da música de câmara e particularmente da obra de Beethoven, estas audições enquadram-se exemplarmente nos valores e objetivos de dinamização cultural do Grémio Literário sendo-lhes reconhecida uma destacada importância artística no meio musical lisboeta do início do século XX.

⁴⁹ *A Arte Musical* de 15 de Março de 1915.

Referências

Periódicos

Museu Nacional da Música, Lisboa, Espólio Júlio Cardona: *Concertos Rey Colaço e J. Cardona – Opinião da imprensa*, Cota: MM 2005-0006-3337.

A Arte Musical: 28/02/1915; 15/03/1915.

A República: 20/02/1915; 6/03/1915.

Diário de Notícias: 29/01/1915; 19/02/1915; 05/03/1915; 12/03/1915.

Ecco Artístico: Fevereiro 1915; Março 1915.

Eco Musical: 16/02/1915; 23/02/1915; 16/12/1912; 23/01/1913.

O dia: 05/03/1915; 12/03/1915.

O Intransigente: 30/01/1915; 19/02/1915; 12/03/1915.

O Século: 29/01/1915; 12/02/1915; 19/02/1915.

Referências

Artiaga, Maria José (2007), *Continuity and Change in Three Decades of Portuguese Musical Life 1870 -1900*, (Tese de Doutoramento não-publicada), Universidade de Londres, Londres

Bardin, Laurence (2011), *Análise de conteúdo*, São Paulo: Edições 70

Cascudo, Teresa (2010), “Colaço, Alexandre Rey.” in Castelo-Branco, Salwa (dir) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Circulo de Leitores, vol. 1, pp. 307-308

Castro, Paulo Ferreira de (1991) “O Século XX.” in Castro, Paulo Ferreira de, Rui Vieira Nery, *Sínteses da Cultura Portuguesa*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda
Hora, Tiago Manuel da (2014) “Orpheon Portuense (1881-2008): Actividade Artística.” in Gomes de Araújo, Henrique (coord), *A Sociedade Orpheon Portuense (1881-2008) Tradição e Inovação*, Porto: Universidade Católica Editora

Nery, Rui Vieira (2015), *Os Sons da República*, Lisboa: INCM: Imprensa Nacional Casa da Moeda

Pereira, Leonor, & Silva, Hugo (2010), “Cardona Silva, José Júlio.” in Castelo-Branco, Salwa (dir), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Círculo de Leitores, vol. 1, pp. 240-241

Ribeiro, Helena Maria (2001), *A Emergência de um novo gosto musical no Porto: A Sociedade de Quartetos (1874-1881)*, (Dissertação de Mestrado), Universidade de Coimbra, Coimbra

Ribeiro, Jorge Castro (2014), "A Arte de Saber Ouvir: A Música de Câmara na história do Orpheon Portuense." In Henrique L. Gome de Araújo, *A Sociedade Orpheon Portuense (1881-2008): Tradição e Inovação*, Porto: Universidade Católica Editora, pp. 128-145

Rosa, Joaquim Carmelo (2009), *Struggling at the Margins: Musical Education in Lisbon (1860-1910)*, (Tese de Doutoramento), Universidade de Londres, Londres

Sá, Hélder José Batista (2017), "O Violino na Imprensa Portuguesa no início da Primeira República (1910-1916): Intérpretes, Repertórios e Contextos", paper apresentado no 5º Congresso MUSPRES, Lisboa

Vilares, Ricardo (2015), *Um Sagrado Enlevo': Moreira de Sá e o culto da música de câmara no Porto*, (Dissertação de mestrado), Universidade de Aveiro, Aveiro

Experience, expectation, and personal meaning: understanding the person-environment relationship in the context of a musical performance

James Edward Armstrong
University of Surrey

Abstract

The environment in which a musical performance takes place is influential over a musician's playing beyond its acoustical properties (Byrne 2012), social settings (Bates 2012), and staging (Vad 2017). However, the individual's relationship with their environment is typically overlooked. An interdisciplinary approach combining the fields of music performance studies and environmental psychology has been developed in order to investigate the environmental attributes influential over a musician's performance from their own perspective. Musicians are tasked with performing short instrumental excerpts of their choosing in a number of real-world and acoustically simulated environments. A semi-structured interview with participants is then conducted in order to gather qualitative data about their experiences during the study, otherwise unavailable through musical analysis alone. This paper presents the conclusive findings of an ongoing PhD research project, revealing the delicate interactions between a musician and their surroundings that form the person-environment relationship in the context of a performance. Elements of cultural significance, social expectation, behaviour-settings, and personal meaning are explored in depth. The impact of this study is important in understanding how different physical environments can affect a musician's approach and attitudes towards performing on an emotional and psychological level.

Keywords: Music Performance Studies, Environmental Psychology, Acoustics, person-environment relationship, place attachment.

Background

Existing studies on music performance and the environment tend to focus on how various acoustical characteristics affect the way a musician will play. For example, it is well established that the length of reverberation within a space will cause a reduction in tempo; also, that acoustical resonance requires changes in dynamic range to be made by the musician performing (Kalkandjiev and Weinzierl 2015). These studies take place under strictly controlled laboratory conditions, within anechoic chambers or similarly acoustically deadened rooms as a way of minimizing variables. Ueno, Kato, and Kawai (2010)

highlighted the use of anechoic chambers and simulated acoustic environments was preferred for such research projects as a way of removing any non-musical influences from their testing. Acoustical conditions are instead simulated in real-time, often using convolution reverberation as a way of emulating how a real-world environment would respond to a musician's playing. A musician's playing with and without the addition of simulated reverb is compared, allowing researchers to make guided assumptions as to how different spaces will likely affect a musician's playing and performance. Rarely, are real-world performance spaces included in these studies.

There are a number of studies that acknowledge the effects of the environment beyond that of acoustics, and also hyper-controlled experiment settings may be detrimental to a participant's emotional and psychological state. The unusual nature of anechoic chambers has been documented extensively by the likes of Trevor Cox (2014) and Gayle Wald (2011). Some researchers have called for the introduction and inclusion of real-world spaces to further the research in order to conduct their research on more conventional music performance environments (Sato, Kamekawa, and Marui 2011). Others advocate the investigation of environmental qualities beyond acoustical characteristics in order to engage in understanding the musician's perceptions and relationship with their surroundings in the context of a musical performance (Kalkandjiev and Weinzierl 2015).

The Musical, Extra-musical, and Non-musical

Of the studies mentioned, it is possible to understand the effects of different acoustic spaces on the musical qualities within a performance, and therefore anticipate how a musician will respond to different acoustical responses through adjustments to their performance. These relate to the musical elements in a musician's playing, such as tempo, dynamic range, articulation, and ornamentation. There are also studies that consider the visual qualities of a musician's performance, such as movement and physical gestures. These are referred to as the extra-musical qualities of a performance and extend to a musician's self-presentation and interaction with an audience (Griffiths 2009). They are not musical by definition but are nonetheless an important part of a musical performance. If we are to consider the wider environmental qualities that can potentially influence a musician's performance, a third area of interest is revealed: the non-musical. These factors are external to the musician, but for the surrounding environment, including behaviour-settings, cultural and social significance, expectation, and personal meaning. In order to explore these non-musical qualities, a new approach is required, and the input of external fields of research is highly beneficial.

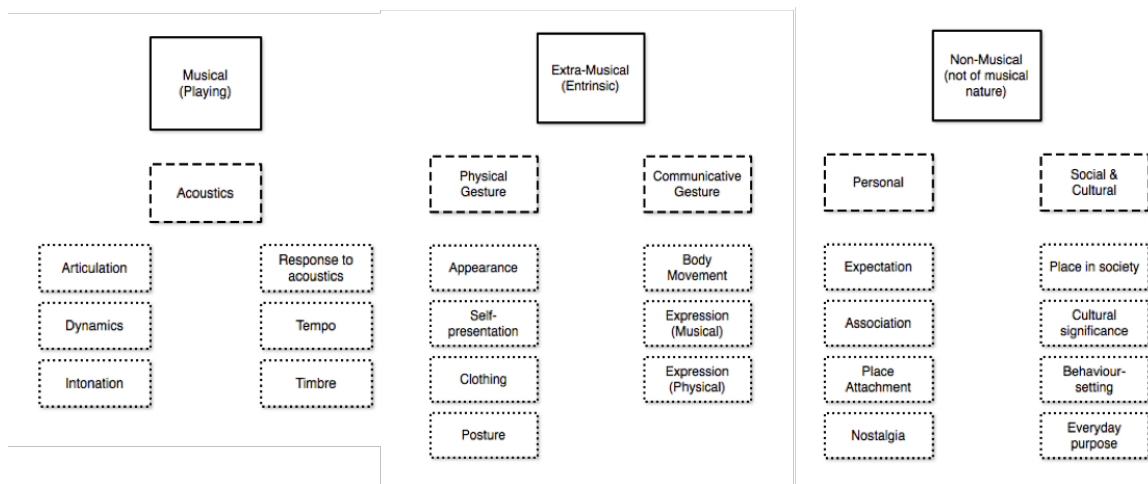


Figure 1. Breakdown of musical, extra-musical, and non-musical areas of consideration within a musical performance.

Introducing Environmental Psychology: adapting theories and methods within music performance studies

As part of the study, an interdisciplinary study combining methods of music performance analysis with environmental psychology was developed. Firstly, what is environmental psychology? The discipline originates from social psychology but focuses on the built environment rather than active social situations. The role of an environmental psychologist is to understand how our surroundings affect our perceptions, attitudes, behaviour, and actions (Wells, Evans, and Cheek 2016: 203). Once this understanding is achieved, it can be used to improve the environment, and also our experiences within it (Gifford 1997: 2). When applied to the music performance environment, be it a stage, a studio, or a rehearsal room, the aim is to understand how a musician's surroundings influence their experience while performing, and what we can do to improve it. Such an interdisciplinary approach between music performance studies and environmental psychology is yet to be attempted outside of this PhD research project.

A long-standing approach that is integral in environmental psychology is that of Barker's behaviour-settings theory (1968). Behaviour-settings theory suggests that a physical environment encourages specific behaviour and actions. This comes as a result of cultural significance, socio-normative expectation, personal meaning, and through the observation of others. From this information, it is possible to establish the person-environment relationship; that is to understand how and why a person interacts with their surroundings in the way that they do. An adapted version of Bandura's (1986) triadic reciprocity model has been created (Figure 2) to provide graphical representation within this

research, replacing person and environment with musician and performance environment respectively.

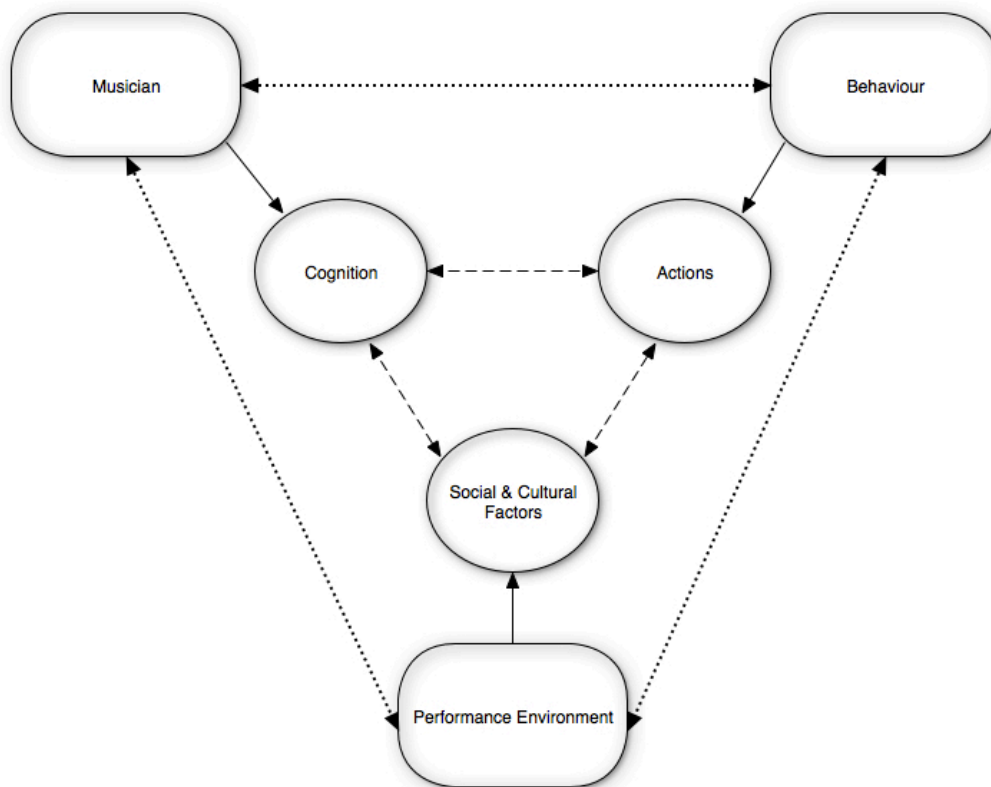


Figure II. Triadic reciprocatory model adapted to demonstrate the person-environment relationship in music performance contexts.

It has proven to be beneficial to use the example of a library when introducing behaviour-settings theory to those outside of psychology research fields. Upon entering a library, a person is expected to remain quiet, well behaved, and not to disturb others, even if there is no-one else nearby (Aarts and Dijkstehuis 2003). This is a behaviour setting and is important in defining the person-environment relationship. In addition to Barker's behaviour-settings theory, this research project also approaches the topics of socio-cultural significance and personal meaning. Research methods used in environmental psychology are qualitative. Behaviour can typically be observed externally, although the intent behind a person's behaviour may require clarification. However, whether an environment possesses a sense of social or cultural significance, or possibly personal meaning, input from the person would be required.

Methods

There are a number of different methodologies and approaches taken in this research. The first step is a three-part performance and recording experiment and is an extension

on the effects of acoustic-focused studies by the likes of Sato, Kamekawa, and Marui (2011) and Ueno, Kato, and Kawai (2010), mentioned earlier in this paper. For this study, the participants consisted of eight guitarists, using their chosen variations of the acoustic guitar for consistency, grounds for comparison, and convenience throughout the experiments. The participating musicians remained anonymous throughout the duration of the research project in accordance with the Ethics Committee guidelines at the University of Surrey, and are identified alphabetically in order of their involvement in the study, i.e. Guitarist A, Guitarist B, etc. Participating musicians were tasked with performing three short, instrumental excerpts of their choosing in: 1) a real-world environment, such as a church or a concert hall; 2) a simulated acoustic environment based on previous real-world environments; and 3) an unmediated recording studio.

The methodology offers a much-needed replication of previous studies into the effects of acoustics over playing (Frieler et al. 2013), whilst also adding the real-world performance, answering the calls of previous studies. Each musician's performances are compared in search of differences in musical playing, such dynamic range and tempo. The information gathered from this practical experiment reveals differences in playing between a real-world environment and its corresponding simulated reverb effect (Figure 3), suggesting acoustics conditions are not the sole variable in environmental influence. This encourages further considerations about the active influential factors within a music performance environment that are of a non-musical origin but affect a musician and their performance.

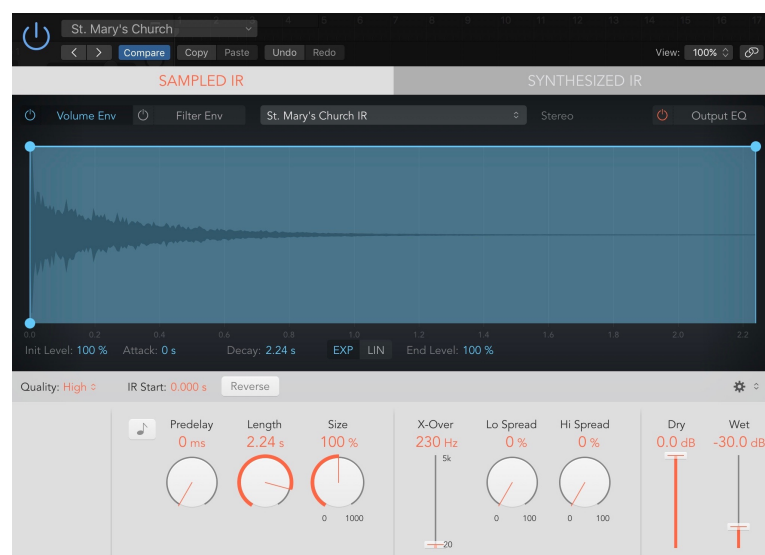


Figure III. Logic X's Space Designer convolution reverb effect, used for simulated acoustic environments during this project.

In order to explore the non-musical elements of a musical performance, post-experiment interviews were required. Following participation, a semi-structured interview was conducted with each participating musician individually on the topic of their experiences within the different performance environments. Due to the individualistic nature of personal and cultural influences, this information would otherwise be impossible to gather through observation and the analysis of a performance in a traditional manner.

Findings & Outcomes

At the beginning of this research project, the aim was to expand upon existing studies into the effects of space and environment on a musician's performance. An understanding of how musicians respond and adapt their playing to suit the acoustics of a performance environment were already established. The inclusion of real-world performance environments to the methods of so many studies before, was due to the belief that there is more to an environment than acoustics that are to be considered as influential factors in the context of a performance, especially from the perspective of the musicians themselves. The findings of this research indicate a vibrant person-environment relationship between a musician and their surroundings in the context of a musical performance.

Like Aarts and Dijksterhuis (2003), the outcomes of this research project are more relatable to a wider audience if the example provided is of an environment that a majority of people will have experienced at some point in their lives. It is also important that the example environment includes a universally accepted and understood purpose, behavioural requirements, a place in societies and culture, and also holds a sense of personal meaning. It is for these reasons that a church is used to show the potential effects of a musician's association with their surrounding environment can impact a musical performance.

A church is an environment built with the intent to provide a place of worship and prayer. Cassidy (1997) describes how "A church in physical terms is just another building. However, people tend to behave in a particular way in a church because its function has been defined in social terms" (Cassidy 1997: 3). From an early age, we are taught to be quiet and respectful in a church, and that to misbehave would be frowned upon and disrupt those around us; the church as a behaviour-setting is established. Depending on the location of a church, its importance to society and culture may be evident. Calvert (2017), for example, discusses the positioning of Durham Cathedral, Durham, England, in relation to local historical tales used to validate the 'holiness' of the site. In terms of a sense of personal meaning, a church may provide a person with a dedicated place to practice their faith, or to reflect and to mourn. The church environment may also serve as

a facility that in which other interests may be explored, such as architecture or local history, without necessarily being specific to religion and the personal belief systems of the individual. For the musicians that participated in this study, the behaviour-setting remains in effect; they remained quiet and peaceful throughout, often with their heads bowed. Two of the participants, with no connections to each other in any way, both commented on their reluctance to play certain types of music in a church environment:

It's the kind of environment that expects you to be calm. You know, these kinds of things, keeping calm, you don't really get into the music. You just stay really calm. It doesn't mean that you're not in the music, but physically speaking, you just keep things inside. (Guitarist A, personal communication, April 18 2016)

One of the songs is quite percussive and it didn't even feel quite right playing it there. It's about an attractive Latin lady, I was very conscious of what the environment wants of you. (Guitarist D, personal communication, August 28 2016)

Behaviour-Settings Theory

The first non-musical environmental attribute to be investigated is that of behaviour-settings theory; the approach that implies a physical environment has influence over a person's behaviour and actions. One example is learning from an early age not to run and shout in a church, that one should act respectfully, and avoid the use of bad language. Interestingly, an instance of a behaviour-setting manifesting is that certain styles of music are deemed inappropriate to perform within a church. Of the musicians taking part in this study, two commented on their reluctance to play Flamenco style when inside a church, as the often-erotic nature of the genre was deemed disruptive for the church environment. Similar to the church environment, a concert hall is likely to encourage certain behaviour, such as formal self-presentation and the requirement to act with a sense of professionalism.

Cultural Significance

The concert hall is typically considered a place wherein the highest quality of musical performance is expected. Within the scope of this research project, the association with quality resulted in determination to deliver the most accurate performance; musicians also sat up straight and played with exaggerated physical gestures, similarly to how they would present themselves in the context of a live performance. This included gesturing towards an invisible audience, showing the effect of association when performing in an environment that would feature an audience under normal performance situations. Other participants commented on a perceived sense of nervousness; performance anxiety induced by the formal expectations typically associated with performing in a concert hall

environment, this caused significant frustration if any mistakes were made. These findings indicate that performance environments where an audience would typically be in attendance continue to elicit certain responses in musicians whilst performing, despite there being no audience present. This also challenges the notion that the music performance environment is entirely a social construct, as there is no significant social interaction taking place within the experiment.

Personal Meaning

The most individualistic element of this study has been investigating how elements of personal meaning contribute towards the person-environment relationship between a musician and their surroundings in the context of a performance. For each musician, past experiences within certain environments are unique, based on upbringing, socio-cultural background, and beliefs. For Guitarist C, the church setting represented a place for worship and self-reflection, whereas Guitarist G recalled times of mourning and sadness:

In the church, I think of times of mourning. That was probably the first thing that sprung to mind, and that affects you, because it's a place where you're meant to be quite sad, and therefore that's definitely the way I felt in that environment. (Guitarist G, personal communication, September 28 2017)

Conclusion

In conclusion, this paper has covered existing research on the effects of environment and space on a musician's playing, as well as indicated the gaps in the research as a result of methodology and the limitations of the field of music performance studies. The existing research calls for expansion that requires the input of other research fields as an interdisciplinary study. In order to attend to these knowledge gaps, a combined approach between music performance studies and environmental psychology was designed and conducted. The outcome of this combination is not only important because it develops an understanding as to how environmental attributes beyond acoustical characteristics influence a musician's playing; in addition, it allows for the person-environment relationship between a musician and the place they are performing in to be considered as an active and affective factor in music performance situations. The impact of this study is of interest to all who operate within recording and performance professions, research fields, and education.

References

- Aarts, Henk & Dijksterhuis, Ap (2003) "The Silence of the Library: Environment, Situational Norm, and Social Behaviour". *Journal of Personality and Social Psychology*, 84 (1), pp. 18-28
- Barker, Roger Garlock (1968), *Ecological psychology: concepts and methods for studying the environment of human behavior.*, Stanford (Calif.): Stanford University Press
- Bates, Elliot. (2012), 'What Studios Do', *Journal on the Art of Record Production*, 7 (1), <http://arpjournal.com/what-studios-do/>. [accessed: 02/03/2018].
- Blessner, Barry & Salter, Linda-Ruth (2007), *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture* MIT Press
- Byrne, David (2017), *How music works*, Three Rivers Press
- Calvert, Arran. James. (2017) 'Living with Durham Cathedral: understanding the dynamic relationships between a community and their cathedral'. Available at: <https://research-repository.st-andrews.ac.uk/handle/10023/12034> [Date accessed: 17/03/2018].
- Cassidy, Tony. (1997), *Environmental psychology: behaviour and experience in context*, Psychology Press
- Frieler, Klaus et al. (2013), "Replication in music psychology". *Musicae Scientiae*, 17 (3), pp. 265-276
- Gifford, Robert (2002), *Environmental psychology: principles and practice*, Optimal Books
- Griffiths, Noola (2010), "'Posh music should equal posh dress': an investigation into the concert dress and physical appearance of female soloists", *Psychology of Music*, 38 (2), pp. 159-177
- Guitarist A (2016, April 18), Personal Interview
- Guitarist C (2016, September 10), Personal Interview
- Guitarist D (2016, August 28), Personal Interview
- Guitarist G (2017, September 28), Personal Interview
- Guitarist H (2017, September 27), Personal Interview
- Meyer, Jürgen (2009), *Acoustics and the Performance of Music: Acoustic Considerations for Instrumentation and Playing Technique*, Springer Science Business Media
- Sato, Kamekawa, and Marui (2011), *The Effect of Reverberation on Music Performance*. USA, presented at the '131st Audio Engineering Society', pp. 1-4
- Schärer Kalkandjiev, Z. et al. (2015), "The Influence of Room Acoustics on Solo Music Performance: An Experimental Study", *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 25 (3): pp. 195-207

Ueno, Kato, and Kawai (2010), "Effects of Room Acoustics on Musicians' Performance, Part 1: Experimental Investigation with a Conceptual Model". *ACTA Acustica United With Acustica*, 96, pp. 505-515

Vad, Mikkel (2017), "Perspectives from the Spatial Turn on the Analysis of Space in Recorded Music", *Journal on the Art of Record Production*, 11 <http://arpjournal.com/perspectives-from-the-spatial-turn-on-the-analysis-of-space-in-recorded-music/> [accessed 02/03/2018]

Wald, Gayle. (2011), 'Black Music and Black Freedom in Sound and Space', *American Quarterly*, 63:3, pp. 673-696

Wells, Evans, and Cheek (2016), "Environmental psychology" in Frumkin, Howard (ed.) *Environmental health: From global to local*, United States: John Wiley & Sons, Inc.

Etnomusicologia visual: desafios na elaboração de um vídeo-documentário sobre o Cantar os Reis em Ovar

Jorge Graça
INET-md/Universidade de Aveiro

Resumo

O Cantar os Reis em Ovar é uma prática performativa com carácter de peditório, realizada todos os anos nos dias imediatamente anteriores e posteriores ao dia da festa dos Reis Magos (6 de janeiro) em vários locais do concelho de Ovar. No final de 2014, a Câmara Municipal de Ovar tomou a iniciativa de promover o processo de candidatura para a Inscrição do Cantar os Reis na Matriz do Património Cultural Imaterial (PCI) de Portugal, iniciando um protocolo com o pólo de Aveiro do INET-md, no qual foi escolhida uma equipa de investigadores para o efeito.

A recolha de dados para construir o *dossier* desta candidatura, em contexto de trabalho de campo, deu origem a um arquivo audiovisual (imagens, vídeos, documentos escritos) que foi usado na elaboração de um vídeo-documentário.

Neste artigo exploram-se as dificuldades encontradas durante a elaboração do documentário, tais como: a triagem do material a incluir, a adaptação de materiais captados antes da escrita do guião a uma visão estética específica, a articulação entre os paradigmas documental e estético na organização dos conteúdos e, a criação experimental orgânica versus premeditação e cumprimento de guião. Estas problemáticas vão ser exploradas sob o ponto de vista de um investigador que participa pela primeira vez numa investigação etnomusicológica.

Palavras-chave: Cantar os Reis, filme etnográfico, Património Cultural Imaterial.

Abstract

“Cantar os Reis em Ovar” is a performative practice with money collection characteristics, taking place every year in the days immediately before and after the Magi celebration (6th of January) in various places of the Ovar county. Near the end of 2014, the Ovar municipality took the initiative to promote the process of application to the inscription of the Cantar os Reis in the Intangible Cultural Heritage Matrix of Portugal (PCI), initiating a protocol with the Aveiro pole of INET-md, within which a team was chosen for this purpose.

The collection of data for the construction of the application *dossier*, in context of fieldwork, resulted in an audiovisual archive (images, videos, written documents) that was used in the creation of a documentary.

In this article I'll explore the difficulties found during the creation of the documentary, such as: the triage of the material to include, the adaptation to a specific aesthetic of material recorded before the writing of the script, the articulation between the documental and aesthetic paradigms in the organization of the contents and experimental organic creation versus premeditation and following the script. These questions will be explored from the point of view of a researcher that participates for the first time in an ethnomusicological investigation.

Keywords: Cantar os Reis, ethnographic film, Intangible Cultural Heritage.

Breve nota sobre a prática

O Cantar os Reis em Ovar é uma prática poético-musical performada colectivamente em espaços públicos e privados no concelho de Ovar por ocasião da Festa dos Reis Magos (6 de Janeiro). Envolve a performance musical dirigida a indivíduos ou instituições específicas por parte de grupos corais e instrumentais (trupes ou troupes) formados por owarenses (autodesignados de “vareiros”). Estas troupes interpretam repertórios polifónicos contendo partes solistas, com mensagens cantadas alusivas aos valores de base cristã inspirados nos episódios do ciclo de Natal, nomeadamente o da visita dos Reis. A performance das Troupes de Reis promove trocas materiais (alimentos, bebidas e dinheiro) e simbólicas (música, poesia, canto, homenagem e reconhecimento pessoal) com anfitriões.

A recolha de dados para esta candidatura em contexto de trabalho de campo deu origem a um grande arquivo audiovisual foi usado na elaboração de um vídeo-documentário. Este documento audiovisual explora as origens da prática, o peso desta no quadro das relações sociais locais, o formato e o estilo das composições musicais, o valor de crítica social das letras e a oposição entre espaços performativos públicos e privados. Este documentário pode ser visualizado no canal YouTube do INET-md/Aveiro⁵⁰.

Paradigmas do uso de material videográfico no trabalho etnográfico

Há várias opiniões sobre a utilização de vídeo no trabalho etnomusicológico (Baily 2009; Dauer 1969; Dornfeld 1992; Elschek 1989; Kirshenblatt-Gimblett 2004; Rosen 1991; Titon

⁵⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=gZELqHptLZc>.

1992). Na bibliografia consultada encontram-se referências a vários géneros de filme documental tais como: cinema directo, cinema observacional, *Cinéma Vérité* e etnoficção. No caso do “Cinema Directo”, os criadores do filme agem como se a câmara não existisse, sem procurar retratar mais do que o que efetivamente está a acontecer, tentando ao máximo não influenciar as práticas que estão a documentar. Dentro deste género de cinema, encontra-se o Cinema Observacional. Aqueles que o subscrevem defendem que é “igualmente limitador e ingénuo fazer de conta que a câmara não está lá” e que “a interação entre os criadores do filme e os sujeitos é uma parte do evento ou processo que está a ser filmado” (Baily 2009) (tradução minha)⁵¹. Neste tipo de cinema a edição do filme é aceite e a presença dos criadores do filme é reconhecida tentando, no entanto, evitar comentário, *voice-over* e encenação.

A partir do momento em que os criadores não só participam no filme como sujeitos, mas também o editam de modo a criar uma narrativa chegamos ao campo apelidado por Jean Rouch como *Cinéma Vérité* (Baily 2009). Uma das características do *Cinéma Vérité* é a liberdade de edição do filme, havendo espaço à criação de “narrativas” mais ou menos relacionadas com as realidades captadas e até a captação de cenas encenadas pelos criadores do filme. No caso de obras que apresentam características híbridas entre uma história fictícia e um documentário, estamos perante um caso de Etnoficção, outro termo popularizado por Jean Rouch (Sjöberg 2009).

No caso do documentário sobre o Cantar os Reis em Ovar, a abordagem que a equipa escolheu foi a do Cinema Observacional. O nosso objetivo foi criar um filme que fosse tão informativo para alguém que não conhecesse a prática poético-musical como para as pessoas que com ela têm contactado ao longo da vida.

A questão da edição dos vídeos é uma questão preciosa para os etnomusicólogos, devido, entre outros, à possibilidade de a edição criar exclusões, uma vez que é necessário escolher qual o material a utilizar ou a cortar do vídeo. Esta situação não é tão frequente quando se trata de gravações áudio, visto que enquanto “[...] o processo de recolha de informação musical pode ser levado a cabo com um gravador de voz a trabalhar mais ou menos continuamente durante horas, o processo de gravação vídeo representa um processo de documentação mais seletivo” (Elschek 1989). Inerente à captura de material vídeo está a necessidade de seleccionar a informação a ser gravada, sendo mesmo necessário a elaboração de um “guião” prévio ao trabalho de campo. Esta questão é premente na elaboração dum documentário, que necessita ainda de uma maior quantidade de edição. Além disso, vê-se na complexa situação de tentar transmitir o seu

⁵¹ “We feel it is both limiting and naïve to pretend the camera isn’t there (...) and believe that the interaction of the film-makers with their subjects is a part of the event or process being filmed” (Baily 2009).

sujeito de um modo objetivo tendo, no entanto, a intervenção dos criadores do filme que de um modo ou outro criam uma “narrativa” na maneira como selecionam e organizam os conteúdos do filme.

Ao comentar o estilo de documentário que se baseia num guião “narrativo” e integra *voice-overs* dos investigadores, F. Rosen aponta:

Documentários expositivos ou narrativos tradicionais afirmam autoridade direta na base da representação de “não-ficção”. Os eventos que o espectador vê e as explicações avançadas pelo narrador são apresentadas como realidade e como verdade. Uma autoritária voz de narrador (geralmente masculina) apresenta a interpretação de fragmentos filmados de eventos que foram editados para suportar uma explicação suave, singular, de causa-e-efeito, cronológica e pré-encenada. Neste processo, fala-se sobre as pessoas filmadas, mas estas por sua vez não têm voz, nenhum modo de falar por eles mesmos. (Rosen 1991)

Ao elaborar o documentário, tentámos sempre que possível utilizar fragmentos de entrevistas de participantes do Cantar os Reis, utilizando a narração apenas em casos em que não existia material audiovisual com informações que considerámos importantes e imprescindíveis. Usando a narração apenas para colmatar informação não obtida em entrevistas, procurou-se que o filme fosse acima de tudo constituído por depoimentos dos intervenientes na prática.

Na elaboração do documentário sobre o Cantar os Reis deparámo-nos com as seguintes dificuldades e questões:

1. a triagem do material a incluir;
2. a adaptação de material audiovisual anterior à escrita do guião;
3. a articulação entre o paradigma documental e o paradigma estético na organização dos conteúdos;
4. a criação experimental orgânica *versus* premeditação e cumprimento de guião.

A triagem adequada do material a incluir

Seleccionámos o material baseado em vários fatores: a qualidade da imagem, a qualidade do áudio, a presença de figuras emblemáticas ou agentes importantes na prática, a relevância do material retratado tendo em conta o momento do filme em que apareceria. Em geral, diminuámos ao máximo a narração, apoiando-nos em depoimentos de participantes, em particular, aqueles cujos nomes surgiram mais vezes ao longo do trabalho de campo. Tentámos usar imagens dos vários tipos de funções dentro do Cantar os Reis: letristas, compositores, dirigentes associativos, ensaiadores, ouvintes na rua, os próprios elementos das troupes e pessoas que os recebem em casa.

No início da elaboração do documentário decidimos que a estrutura deveria ser um reflexo do modo como os reiseiros estruturam as suas apresentações, isto é, uma estrutura com três momentos distintos designados por Introdução, Mensagem e Agradecimento. A partir daí decidimos o formato que o documentário hoje toma, em que a “Introdução” retrata a história do Cantar os Reis, através de narração e depoimentos de figuras emblemáticas; a “Mensagem” explora as letras e as músicas, nas suas diversas formas e conteúdos; o “Agradecimento” foca-se nos ouvintes e no impacto político-social que a prática tem em Ovar.

Assim, tentámos escolher as imagens que se adaptariam às 3 partes do documentário, a nível de conteúdo informativo e, também, a nível estético.

Foi necessário elaborar uma base de dados para catalogar e categorizar todas as centenas de fotos, vídeos, ficheiros de áudio, recortes de jornais e outros documentos. Durante essa catalogação foram-se triando os ficheiros de vídeo e de áudio que teriam interesse para serem usados no documentário, baseados na sua qualidade audiovisual, presença de agentes importantes da prática e conteúdo dos seus depoimentos.

A adaptação de materiais captados antes da escrita do guião

Foram encontradas algumas dificuldades na adaptação do material captado. Isto deveu-se a vários fatores, entre os quais o facto de esse ter sido captado em visitas de campo antes de termos elaborado o guião do filme. De um modo semelhante, o guião teve várias revisões até tomar a forma final.

O propósito da captação de imagem foi primariamente etnomusicológico, o que levou a que as diferentes gravações de performances, entrevistas e atividades não tivessem entre elas um elemento estético uniforme e unificador. No trabalho de campo deu-se primazia à quantidade e naturalidade do material captado, não tendo sido feitas encenações ou gravações por razões puramente estéticas. Além do mais, as imagens foram captadas com vários equipamentos diferentes, com e sem tripé, com e sem microfone extra, em acústicas bastante díspares e por vários investigadores.

Os materiais foram adaptados e editados para que o filme pudesse ter uma narrativa visual coesa e coerente, sendo necessário em alguns casos excluir o vídeo em favor do áudio. Em sessões cooperativas com diálogo constante, os investigadores tomaram essas decisões tendo em conta a relevância do conteúdo dos materiais e a adaptação estética e estilística à cena que no momento se montava e à duração do documentário, de modo a manter o interesse do espetador.

A articulação entre o paradigma documental e o paradigma estético na organização dos conteúdos

A dicotomia entre a exposição extensa e profunda da prática do modo como os seus intervenientes a vêem e o paradigma estético de criação documental foi algo que nos interessou desde o início. Por um lado, como investigadores foi nosso interesse retratar o Cantar os Reis de uma forma natural e verídica. Para isso usámos ao máximo depoimentos de ensaiadores, compositores e cantores, no fundo das pessoas que constituem a prática. Por outro lado, a limitação de 45 minutos de documentário obrigou-nos a escolher e triar aquilo que seria apresentado para criar uma narrativa coesa. Como referido na introdução, o nosso objetivo foi criar um filme que fosse tão informativo para alguém que não conhecesse nada da prática como para as pessoas que com ela contactam a sua vida toda. Deste modo, demos primazia ao uso do áudio e de imagens de apresentações em público, para que acoplada à apresentação da história da prática se demonstrasse o universo musical extenso e díspar que é o Cantar os Reis em Ovar. Foi também do nosso interesse criar um filme que mantivesse a atenção e interesse do espetador sem comprometer o conteúdo. Barry Dornfeld debateu-se com as mesmas questões: “Nós queríamos ter a certeza que o filme não era demasiado denso para não-especialistas, nem deficiente em informação contextual para espectadores com alguma competência em qualquer das disciplinas que o sujeito do filme aborda” (Dornfeld 1992).

Criação experimental orgânica versus premeditação e cumprimento de guião

O método que foi usado na elaboração do documentário foi o da criação experimental orgânica. Os investigadores juntaram-se em sessões colaborativas onde criaram cenas em diálogo constante. Foi redigido um guião que foi usado para distinguir os 3 momentos do documentário correspondentes às 3 músicas dos Reis: Introdução, Mensagem e Agradecimento. No entanto, a criação das cenas não esteve subjacente ao guião, mas sim a conceitos, ideias e emoções inerentes ao Cantar os Reis em Ovar que tentámos transmitir.

Começávamos sempre com o conceito, baseado também nos depoimentos existentes. Depois, procurávamos no acervo material audiovisual que estivesse de acordo com esses depoimentos. Escolhíamos então um acompanhamento musical, seja duma gravação ao vivo, seja de uma cassette ou CD mais antigos, que achávamos fazer sentido com aquilo que os depoimentos apresentavam. Num protótipo do guião cada momento do documentário apenas usaria momentos musicais correspondentes (Introdução - Introdução, Mensagem - Mensagem, Agradecimento - Agradecimento). No entanto, achámos esta ideia limitadora do ponto de vista estético, decidindo então usar livremente

as músicas das diferentes troupes, tentando que todas de uma maneira ou de outra tivessem representatividade no filme.

Depois de montada a cena de um modo grosseiro, corrigiam-se os erros encontrados, sintetizando e editando os vídeos de um modo em que se encontrasse o equilíbrio entre condensação da informação e clareza. Os pedaços de vídeo que não tivessem sido utilizados, mas que ainda demonstrassem conteúdo de interesse para o filme eram guardados, sendo que várias vezes foram integrados noutros momentos.

Após a criação das diferentes cenas, juntavam-se e reorganizavam-se os vários *clips* dentro de cada parte (Introdução, Mensagem e Agradecimento), sendo que o filme passou a certa altura a ser uma colagem de diferentes curtas-metragens. Cada parte do documentário passou por várias fases de reorganização do conteúdo, sendo que este por si não recebeu alterações significativas na macroestrutura.

As diferentes experiências culturais e académicas dos investigadores contribuíram para a variedade e complexidade das cenas, uma vez que cada um trouxe para o filme diferentes conceitos e paradigmas.

Conclusão

A elaboração deste documentário com o método de tentativa-e-erro em criação experimental orgânica proporcionou uma maior flexibilidade de adaptação ao longo da sua elaboração. Permitiu adicionar e retirar, facilmente, momentos sugeridos pelos agentes da prática. Realça-se a possibilidade de inclusão de material que à partida através do guião seria excluído, assim como a maior facilidade de reorganização do período *in loco*, durante a elaboração do filme. Uma grande desvantagem é que este método dura muito mais tempo do que a criação de cenas através de um guião pré-concebido. De igual modo, a captura de imagens poderá ser beneficiada se for baseada num guião e estética pré-acordada entre todos os investigadores, poupando-se a *posteriori* tempo de edição do material.

Quando o documentário tem limite de tempo muito inferior à quantidade de material recolhido, é necessário editar e seleccionar material, o que invariavelmente criará uma narrativa mais ou menos próxima do que será a realidade do objeto retratado. Fica ao critério dos investigadores a escolha de elementos artísticos que poderão influenciar a autenticidade do que é retratado. No entanto, é aconselhável que haja uma unificação e comunicação constantes na recolha do material, para que a linguagem estética seja coerente.

O diálogo com os indivíduos retratados é também importante, e o seu parecer pode ajudar a articular a narrativa do documentário e dos investigadores com a visão dos agentes da prática retratada, evitando exclusões doutro modo silenciosas (Titon 1992).

Os investigadores devem continuar a questionar-se sobre os melhores modos de comunicar com os sujeitos dos seus estudos de modo a que o trabalho final reflecta a visão destes sobre as práticas. Para tal, é importante considerar pontos como o momento em que se redige o guião do vídeo, a validade da narração num filme etnomusicológico, os critérios a aplicar na triagem do material, a legitimidade de criação de momentos de valor emocional exacerbado usando edição e sonoplastia sugestiva, entre outros. Tendo estas questões em mente durante a captação de imagens e edição dos vídeos propiciará a criação de material videográfico que crie pontes entre o comentário, a objectividade e a estética.

Bibliografia

- Baily, J. (2009), "The Art of the "Fieldwork Movie": 35 Years of Making Ethnomusicological Films", *Ethnomusicology Forum*, 18(1), pp. 55–64
- Dauer, A. M. (1969), Research Films in Ethnomusicology: Aims and Achievements, *Yearbook of the International Folk Music Council*, 1, pp. 226-233
- Dornfeld, B. (1992), "Representation and Authority in Ethnographic Film / Video : Reception", *Ethnomusicology*, 36(1), pp. 95-98
- Elschek, O. (1989), "Film and Video in Ethnomusicological Research", *The World of Music*, 31(3), pp. 21-37
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004), "Intangible Heritage as Metacultural Production", *Museum International*, 56(1-2), pp. 52-65
- Rosen, F. von. (1991), "The Co-Creation of an Ethnographic Video", *Canadian Folk Music Journal*, 20
- Sjöberg, J. (2009), *Ethnofiction and Beyond: The Legacy of Projective Improvisation in Ethnographic Filmmaking*, pp. 1-13.
- Titon, J. T. (1992), "Representation and Authority in Ethnographic Film/Video: Production", *Ethnomusicology*, 36(1), pp. 89-94

Processos de refração e dialogismo na música instrumental brasileira

Klesley Bueno Brandão

Universidade Estadual de Campinas

Resumo

Esse artigo apresenta o dialogismo bakhtiniano como ferramenta para a identificação/interpretação de possíveis conteúdos refratados em obras musicais. Para tal, foi realizada uma análise dialógica do LP *Quarteto Novo* (1967), que é considerado um marco na história da música instrumental brasileira, buscando-se apontar possíveis conteúdos refratados nas construções composicionais e estilo empregado nesse LP. Essa reflexão, realizada a partir do referencial teórico bakhtiniano, permite averiguar as influências dos diversos campos da atividade humana em obras musicais. Trata-se de um recorte de uma pesquisa de mestrado em andamento do autor.

Palavras-chave: enunciado bakhtiniano, refração, dialogismo, música instrumental brasileira.

Abstract

This article presents the Bakhtin's notion of Dialogism as a tool used to identification/interpretation of possible contents refracted in musical works. To this end, a dialogical analysis was realized of the LP *Quarteto Novo* (1967), which is considered a milestone in the history of Brazilian instrumental music, aiming to point out possible refracted contents in the compositional constructions and style of this LP. This reflection, based on the Bakhtin's theory, allows us to ascertain the influence of the various fields of human activity on musical works. This is a cut from the master's dissertation in progress of the author.

Keywords: bakhtinian utterance, refraction, dialogism, brazilian instrumental music.

Introdução

Este artigo apresenta reflexões sobre refrações e dialogismos na música instrumental brasileira, tomando como exemplo uma análise dialógica do LP *Quarteto Novo* (1967). Para tal, foi adotado como referencial teórico a perspectiva da linguagem proposta pelos pensadores do chamado Círculo de Bakhtin, em especial a teoria enunciativa discursiva

por eles desenvolvida. Assim, no decorrer desse artigo a música será entendida enquanto uma forma enunciativa.

O Círculo de Bakhtin foi um grupo de pensadores provenientes de distintas áreas de conhecimento que tiveram importante produção intelectual no início do século XX na Rússia. Para a elaboração do presente artigo, utilizou-se alguns trabalhos de três integrantes do referido Círculo: o filósofo Mikhail Bakhtin (1885-1975), o músico e linguista Valentin Nikolaevich Volóchinov (1895-1936) e o jornalista literário Pavel Nikolaevich Medvedev (1892-1938). Esses três autores, segundo Sheila Grillo, “buscam uma fundamentação de abordagens filosóficas da linguagem e das artes, contrariamente ao formalismo russo que se afastou de questões filosóficas para fundamentar sua orientação em teorias linguísticas de caráter estrutural e formalista” (Volóchinov 2017: 13).

De acordo com as autoras Beth Brait e Maria Inês Batista Campos (2009: 22) as proposições dos pensadores do Círculo de Bakhtin “constituem formas de construção de uma filosofia da linguagem e da cultura, inaugurando uma concepção nova ao confrontar os estudos da linguagem, quer literária, cotidiana, visual, musical, corporal, científica”. Portanto, os pensadores do Círculo elaboraram reflexões significativas para o campo das ciências humanas, através de questionamentos das bases científicas/filosóficas de diversas correntes metodológicas de sua época, como é o caso do então modelo analítico vigente na Rússia, denominado como formalismo. Uma das principais críticas ao formalismo diz respeito à investigação de uma obra de arte entendida apenas enquanto material (no caso da música, o som) organizado, ignorando-se traços constitutivos da obra que extrapolam o material em si, ou seja, a conexão de determinada expressão artística para com a sociedade.

Para o referencial teórico aqui adotado, as artes são entendidas como fenômenos ideológicos, pertencentes a sistemas ideológicos que perfazem a sociedade, ou seja, a música, enquanto fenômeno ideológico, pertence ao sistema ideológico das artes que coexistem com outros sistemas (campos) ideológicos (influenciando e sendo influenciadas), tais como ciência, religião, moral, política, etc.

Vale ressaltar que ideológico na acepção dos autores do Círculo diz respeito a tudo o que é dotado de sentido. O que equivale dizer então que os fenômenos ideológicos possuem caráter sócio.

Música como enunciado

Segundo a teoria enunciativa bakhtiniana, os enunciados são produtos do ato de enunciar, ou seja, expressar mediante algum sistema simbólico algum conteúdo, possuem constituição sócio, e refletem/refratam condições específicas dos diversos

campos da atividade humana o que ocorre, segundo Bakhtin (2016: 11), “não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, [...], acima de tudo, por sua construção composicional. Todos os três elementos - o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional - estão indissolivelmente ligados no conjunto do enunciado”.

Portanto, entendendo-se a música enquanto uma forma enunciativa aponta-se que essa é estruturada sobre determinadas construções composicionais, ou seja, o material sonoro é trabalhado e organizado segundo padrões e regras; possui um estilo, que se relaciona à forma como determinada música é interpretada em uma performance e que está indissolivelmente atrelada às construções composicionais empregadas; e é dotada de um conteúdo temático, passível de interpretações, que diz respeito a conteúdos musicais e extramusicais refratados em todas as supracitadas dimensões do enunciado musical. Ao apontar a música como uma forma simbólica a autora Silvia Cordeiro Nassif pontua:

A música, enquanto uma forma simbólica que produz sentidos, o faz a partir de relações e convenções sociais, as quais permanecem nas significações que lhe atribuímos, quer olhemos para o seu interior, quer olhemos para o seu exterior. Por mais formal que seja o nosso olhar, a significação musical nunca é unívoca e muito menos autônoma em relação à história. (Nassif 2015: 114)

No processo de significação musical, torna-se imprescindível a identificação do conteúdo enquanto parte constitutiva do enunciado musical, pois, segundo Bakhtin (1988: 35) “Fora da relação com o conteúdo, ou seja, com o mundo e os seus momentos, mundo como objeto do conhecimento e do ato ético, a forma não pode ser esteticamente significativa, não pode realizar suas funções fundamentais”.

Dessa forma, para o processo de significação musical, far-se-á imprescindível entender ao que determinada música “responde” enquanto enunciado. Essa resposta não se restringe apenas ao próprio campo musical, mas também, pode ser estendida aos diversos fenômenos que perfazem o contexto situacional ao qual está historicamente inserida.

Assim, o presente artigo parte da hipótese de que através do conhecimento desse contexto, é possível identificar determinados conteúdos refratados em enunciados musicais, o que se faz imprescindível nos processos de significação musical, entendidos como base da apropriação de vocabulário musical. Portanto, a partir de então, será apontado o conceito de refração.

Refração

A ideia de refração proposta pelos autores do Círculo diz respeito à uma característica dos fenômenos sógnicos, os quais são capazes, no que tange a realidade, “de distorcê-la,

ser-lhe fiel, percebê-la de um ponto de vista específico e assim por diante” (Volóchinov 2017: 93). A esse respeito acrescenta Volóchinov:

Qualquer produto ideológico é não apenas uma parte da realidade natural e social [...] mas também, ao contrário desses fenômenos [realidade natural e social], reflete e refrata outra realidade que se encontra fora dos seus limites. Tudo o que é ideológico possui uma significação. (Volóchinov 2017: 91)

Logo, a música enquanto forma simbólica, se constitui de signos que, ao longo do seu processo de desenvolvimento histórico, passa a apontar para possíveis conteúdos musicais e extramusicais.

Segundo Volóchinov (2017: 94), “cada campo da criação ideológica possui seu próprio modo de se orientar na realidade, e a refrata a seu modo”. Nesse sentido, a realidade encontra-se refratada nas diversas manifestações artísticas, enquanto fenômenos ideológicos pertencentes ao campo da criação humana, sendo que, cada um desses fenômenos tem sua maneira específica de apontar para conteúdos artísticos/extra artísticos. No caso da obra literária, como também na música, que será averiguado ao longo do desenvolvimento do presente artigo, o autor Medviédev (2012: 71) aponta que “o horizonte ideológico, além de refletir-se no conteúdo da obra literária, exerce uma influência determinante nela como um todo”.

Assim, para os autores do Círculo de Bakhtin a criação artística é entendida como produtos sociais. Dessa maneira, para o processo de significação musical aponta-se como imprescindível a compreensão dos conteúdos refratados em determinada manifestação musical. Para a referida compreensão, será utilizado o dialogismo bakhtiniano como ferramenta metodológica.

Dialogismo

O dialogismo é apresentado pelos autores do Círculo como uma característica constitutiva de qualquer enunciado. Essa característica diz respeito ao enunciado atuar sempre como uma “resposta”. Nas palavras de Volóchinov (2017: 184), “todo enunciado, [...], responde a algo e orienta-se para uma resposta. Ele é apenas um elo na cadeia ininterrupta de discursos verbais”.

Assim, uma determinada produção musical, entendida como enunciado, poderá ser entendida como resposta, tanto a outra produção musical, como também a quaisquer fenômenos que perfazem a sociedade. Para Volóchinov (2011: 150-151) “a arte é também imanentemente social. O meio social extra artístico, a influenciar a arte desde o exterior, encontra nela uma resposta imediata e interna. Na arte o que não é alheio atua sob o alheio, e uma formação social influência sobre outra”.

Logo, a música enquanto uma forma enunciativa está indissolúvelmente atrelada à sociedade, e que, ao se examinar o contexto situacional da produção de determinada obra musical, pode-se interpretar ao que determinada obra musical responde, ou seja, quais os possíveis conteúdos encontram-se refratados em sua construção composicional e seu estilo. A partir de então apresenta-se alguns exemplos de dialogismo na música instrumental brasileira.

Linhas da música instrumental brasileira

Em análise realizada sobre características estilísticas que perfazem as produções da música instrumental brasileira, Acácio Piedade acredita que três termos possam representar as principais tendências sonoras (linhas) dessa produção, são eles: *brazuca*, *fusion* e *ecm* (Piedade 2003: 48). Para o referido autor, em cada linha apresenta-se a proeminência de determinadas tendências, sendo que a linha,

Mais *brazuca* aponta para dentro, para o interno, para a identidade regional dos ritmos [nordestinos] que articula, a mais *fusion* evoca uma corporalidade comum entre samba e funk, simbolizando uma viabilidade de musicalidades que aponta para a negritude e desta forma igualmente para a tradição, enquanto que a mais *ecm*, dirigindo-se diretamente para fora, para a globalidade e a intersubjetividade, aponta para a modernidade. (Piedade 2003: 50)

Importante frisar que as tendências apontadas não são exclusivas de cada linha, por isso o autor utiliza o indicador “mais” nas descrições acima. Essas três linhas, segundo Piedade (2003: 50) “são construções mentais que são articuladas e reconhecidas comunicativamente pelos nativos e que atravessam o gênero musical jazz brasileiro sem tocar nos aspectos mais profundos de sua estruturação”.

Portanto, ao se entender uma determinada produção musical como uma forma de enunciação, pontua-se seu caráter polissêmico, assim, essa leitura realizada por Piedade acerca de tendências presentes na música instrumental popular brasileira, vista enquanto uma abstração, pode contribuir para a categorização de produções musicais a partir de elementos que se repetem, no âmbito sonoro, o que pode auxiliar nos processos de interpretação de determinada obra musical estudada. Logo, nota-se que na apresentação das características de cada linha proposta por Piedade, pode-se averiguar uma descrição que aponta para as dimensões que compõem os enunciados musicais, ou seja: as construções composicionais (na linha *brazuca*, os ritmos nordestinos articulados); estilos (na linha *fusion* a corporalidade, ou seja, um suingue propício para a dança); e um possível conteúdo (no caso da linha *ecm*, uma certa valoração de uma suposta atmosfera jazzística europeia). Portanto, aponta-se que essas características podem ser

interpretadas como possíveis conteúdos refratados nas dimensões do enunciado, como elementos típicos que marcam a sonoridade de cada tendência.

Para apresentar o uso do dialogismo como ferramenta metodológica para a compreensão de possíveis conteúdos refratados em um enunciado musical, será realizada uma explanação sobre o disco *Quarteto Novo* (1967). Trata-se, de um importante registro gravado pelo grupo, de mesmo nome do LP, formado pelos músicos Heraldo do Monte (1935), Airto Guimorvan Moreira (1941), Teófilo Augusto de Barros Neto (1943) e Hermeto Pascoal (1936).

Refrações e Dialogismos no *Quarteto Novo*

Para Marcelo Silva Gomes esse LP “é sugerido como marco, por ser talvez o primeiro momento em que se note, de maneira mais frontal, o discurso Cepecista do nacional popular alterando conteúdos sonoros dentro do universo da música popular instrumental” (Gomes 2010: 88).

De acordo com as características das linhas da música instrumental brasileira proposta por Piedade, aponta-se a produção do grupo Quarteto Novo como inserida na denominada linha mais *brasuca*. Segundo Ismael Oliveira Gerolamo:

A proposta do Quarteto Novo estava inserida num contexto de ampla efervescência política e cultural. Tal agitação foi impulsionada por artistas e intelectuais ligados ao ideário nacional-popular vigente no Brasil naquele período; um ideário composto por representações de “povo”, “nação” e “revolução brasileira” construídas e difundidas por instituições políticas e culturais como o Partido Comunista Brasileiro (PCB), o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e o Centro Popular de Cultura (CPC), vinculado à União Nacional dos Estudantes, entre outros. (Gerolamo 2014:15)

O ideário nacionalista, enquanto vetor que impulsionava uma busca de novos procedimentos composicionais pautada em uma sonoridade brasileira, proposta então por segmentos de esquerda, não era um fenômeno exclusivo desse período no Brasil. Quando em 1949 o compositor Cláudio Santoro, filiado ao PCB, regressa ao Brasil, depois de participar do II Congresso de Compositores Progressistas realizado em 1948 na cidade de Praga, trouxe consigo a orientação estética proposta pelo realismo socialista que, nesse momento, apontava para a necessidade dos compositores se aproximarem de matizes musicais populares, na busca de sonoridades que fossem mais apropriadas para o povo simples. Buscava-se, portanto, através de uma música de cunho nacionalista, uma tentativa de inibir a influência do imperialismo norte-americano. Voltando ao LP *Quarteto Novo*, um músico, que foi figura central para a elaboração do Grupo, foi o compositor Geraldo Vandré, ícone da música engajada, que nesse período

estava em meio a uma turné musical relacionada a campanhas publicitárias, pautadas no ideário nacionalista, promovidas pela companhia Rhodia. Assim, “agentes ligados à ‘música popular engajada’ acabaram se relacionando com o mercado e seus aparatos publicitários” (Gerolamo 2014: 18).

Segundo Gerolamo (2014: 116) “a maneira com que o compositor influenciou o grupo parece corresponder a certo direcionamento estético ‘mais geral’”. Esse direcionamento aponta para o referido ideário nacionalista que foi buscado na sonoridade oriunda dos gêneros musicais do nordeste brasileiro.

Segundo Piedade (2003: 49) “A musicalidade nordestina articula significados importantes, como uma musicalidade de ‘raiz’ que estabelece uma ligação com um universo simbólico e o imaginário da área cultural conhecida como sertão”. Esse material musical permeia quase todo LP *Quarteto Novo*, como aponta Gerolamo (2014:124): “Um primeiro elemento a ser destacado, presente em quase todas as faixas, é uma alusão a certa “sonoridade do sertão”.

Gerolamo aponta que, apesar de ser o Baião um gênero musical representativo da sonoridade do sertão, não se encontra no LP a formação instrumental tradicional desse gênero (sanfona, zabumba e triângulo) cristalizada por Luiz Gonzaga (1912-1989).

Entretanto:

A sonoridade sertaneja do grupo parece remeter-se mais a outros fenômenos musicais da região, como as bandas de pífano e, principalmente, violeiros e cantadores repentistas. Uma das combinações timbrísticas que caracterizam o disco – viola caipira, violão e flauta – nos remete a esse tipo de música rural, mais rústica, por assim dizer. (Gerolamo 2014:124)

Logo, pode-se entender esse ideário como um conteúdo refratado tanto nas construções composicionais, como também no estilo empregado no LP *Quarteto Novo*. Assim, a escolha de instrumentos musicais (que evocam uma certa atmosfera rural) e o uso de elementos sonoros dos gêneros musicais nordestinos, dão base para que o grupo Quarteto Novo elabore uma nova proposição de procedimentos estético na música instrumental brasileira.

Vale ressaltar que outra grande contribuição do grupo para a música instrumental brasileira diz respeito à preocupação em elaborar uma nova forma de improvisação brasileira. Segundo Gomes, o LP *Quarteto Novo* buscou a valoração de uma brasilidade sonora também “numa tentativa de distanciamento do tipo de fraseado bebop, que marcava de forma explícita o ideal de estilo de improvisação jazzística até então” (Gomes 2010: 88). Logo, o LP em questão pode ser entendido como uma resposta às questões políticas e mercadológicas vigentes, trata-se, portanto, de uma ação dialógica para com o

campo político e económico da época que propicia a identificação dos conteúdos extramusicais nesse LP.

Conclusão

Nota-se assim, que a partir do conhecimento do contexto situacional o qual ocorreu determinado enunciado, pode-se perceber, então, a influência de variadas proposições de diversos campos da atividade humana sobre determinado enunciado, no caso do LP Quarteto Novo, apontou-se a influência das proposições políticas e mercadológicas (publicitárias) vigentes na época em que se deu a produção do referido LP. Segundo Medviédev (2012: 60), “qualquer estrutura ideológica, refrata à sua maneira a existência socioeconômica em formação”.

Portanto, afere-se que, assim como ocorre com a literatura que “em seu ‘conteúdo’, reflete e refrata as reflexões e as refrações de outras esferas ideológicas (ética, cognitiva, doutrinas Políticas, religião, e assim por diante)” (Medviédev 2012: 60), também na música instrumental, através de análises dialógicas, é possível a constatação de tais fenómenos como possíveis conteúdos refratados em suas construções composicionais e estilo, fato que pode auxiliar nos processos de significação/compreensão de determinado enunciado musical.

Referências

- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich (1988), *Questões de Literatura e Estética*, São Paulo: Hucitec
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich (2016), *Os Gêneros do Discurso*, São Paulo: Editora 34
- Brait, Beth e Campos e Maria Inês Batista (2009), “Da Rússia czarista à web” in Brait (ed.) *Bakhtin e o Círculo*, São Paulo: Contexto, pp. 15-30
- Gerolamo, Ismael de Oliveira (2014), *Arte Engajada e Música Popular Instrumental nos Anos. 60: O Caso do Quarteto Novo*, (Dissertação de Mestrado não publicada) Universidade Estadual de Campinas, Campinas
- Gomes, Marcelo Silva (2010), *Samba-Jazz aquém e além da Bossa Nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf*, (Tese de Doutorado não publicada), Universidade Estadual de Campinas, Campinas
- Medviédev, Pável Nikoláievitch (2012), *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*, São Paulo: Contexto
- Nassif, Sílvia Cordeiro (2015) “Algumas questões sobre a significação musical e suas implicações para o ensino da música”, *Revista Música Hodie*, 15(2), pp. 106-121
- Piedade, Acácio Tadeu de Camargo (2003), “Brazilian Jazz and the Friction of Musicalities” in Atkins (ed), *Planet Jazz: Transnational Studies of the “Sound of Surprise*, Jackson: University Press of Mississippi, pp. 41-58
- Volóchinov, Valentin Nikolaevich (2011), “A Palavra na vida e a na poesia: Introdução ao problema da poética sociológica” in Brito, Brito e Miotello (ed), *Palavra própria e palavra outra: na sintaxe da enunciação*, Campinas: Pedro & João Editores, pp. 147-181
- Volóchinov, Valentin Nikolaevich (2017), *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*, São Paulo: Editora 34

Desvelando aspectos musicais e procedimentos composicionais num repertório para Coro Falado

Leonardo Corrêa Botta Pereira
Universidade de Aveiro

Resumo

Este artigo descreve os aspectos musicais que constituem o repertório para Coro Falado, modalidade de canto coletivo que abrange um conjunto vasto de características e técnicas que fazem uso das inflexões entoativas da fala, tais como textos projetados através da recitação, *sprechstimme*, recitativo declamatório em estilo falado, utilização de fonemas do IPA e efeitos vocais, sons imitativos ou improvisados que incluem gargalhadas, falsete em alturas indeterminadas, *morphing* vocálico, *muting* vocal, trilos de garganta, zumbidos com os lábios, inspirações e expirações, entre outros. Para tanto, serão apresentados alguns dados com fins de compreensão do seu contexto histórico e estético tendo como referências as peças *Geographical Fugue* (Ernst Toch), *Ludus Verbalis* (Einojuhani Rautavaara), *Living room music* (John Cage), *Süßer Tod* (Klaus Stahmer) e o cenário que as permeiam, estabelecendo uma relação com estudos e obras em outras formações vocais/instrumentais que nomeadamente verificam-se conexões com o estilo em questão de compositores tais como Schoenberg, Berio, Ligeti e Arpegghis, chamando atenção para questões até então pouco contempladas. Um breve panorama sobre obras para Coro Falado pode auxiliar no entendimento da utilização do texto e seus desdobramentos de transposição da fala para a música revelando procedimentos estruturantes no campo da Composição.

Palavras-Chave: Coro Falado, entoação, Análise Musical, Composição.

Abstract

This article describes the musical aspects that constitute the repertoire for Spoken Choir, collective singing modality that covers a vast set of characteristics and techniques that make use of the intonative inflections of speech, such as texts projected through recitation, *sprechstimme*, recitative declamatory in phrased style, use of IPA phonemes and vocal effects, imitative or improvised sounds that include laughter, falsetto at indeterminate heights, vowel morphing, muting vocal, throat thrushes, buzzing with lips, inspirations and exhalations, among others. To this end, some data will be presented for the purpose of understanding its historical and aesthetic context, with references such as

Geographical Fugue (Ernst Toch), *Ludus Verbalis* (Einojuhani Rautavaara), *Living room music* (John Cage), *Süßer Tod* (Klaus Stahmer) and the scenario that permeates them, establishing a relationship with studies and works in other vocal / instrumental formations that notably make connections with the style in question of composers such as Schoenberg, Berio, Ligeti and Arpegghis, calling attention to issues that have hitherto been little contemplated. A brief overview of works for Choir can help in the understanding of the use of the text and its unfolding of speech transposition to music revealing structuring procedures in the field of Composition.

Keywords: Spoken Choir, intonation, Musical Analysis, Composition.

Procedimentos composicionais na música vocal do século XX

Na música ocidental do século XX observam-se variadas propostas de criação que rompem, a partir de técnicas composicionais muito diversas, com os sistemas modal e tonal sobre o qual se baseou a música europeia dos séculos anteriores. A sonância deixa de ser estruturada a partir da funcionalidade harmônica dos acordes e da discursividade decorrente de sua combinação. E neste novo contexto, como assinala Kostka (2006), ganha especial destaque a escritura musical baseada no timbre e na textura. De acordo com Oliveira (2014) no século XX o binómio texto e música motivaram os compositores às diversas experimentações com o material vocal que fossem além das possibilidades harmônicas e melódicas frequentemente utilizadas. Além disso, vislumbrou-se a manipulação de elementos extraídos do texto tais como fonemas e articulações não representadas foneticamente, enquanto material composicional.

Na segunda metade do século XX, compositores se dedicaram a trabalhos com experimentação de novas técnicas para voz humana, amalgamando-as ao bel canto, estilo folksong, coloratura, declamação, recitativo, entre outros. Como resultado da busca de uma nova estética identificou-se na voz humana uma ampla fonte de experimentações capaz de produzir sons, cores, efeitos e outras técnicas até então não utilizadas na cultura ocidental. (Oliveira 2014: 14-15)

Concomitantemente, interdisciplinaridades associadas ao fazer musical, como, estudos de linguística (fonética, fonologia), a noção de obra aberta, experimentações na literatura, entre outros, influenciaram ativamente a concepção musical da época. Igualmente, experiências realizadas por representantes da poesia sonora como Kurt Schwitters (1887-1948) em *Ursonate* (1922-1927) sonata em sons primitivos, cujo material básico são fonemas estruturados de modo totalmente destituído de qualquer teor semântico e

Michel Seuphor (1901-1999) com *Musica Verbal*, ampliaram os paradigmas da voz contribuindo para o desenvolvimento da música vocal experimental.

Esta tendência caracteriza-se "pelo fato de que a música passa a adquirir o papel de instrumento de análise e redescoberta do texto, cujos diversos níveis de significação tornam-se mais ou menos explícitos segundo contexto no qual se veem inseridos na obra musical" (Menezes 2003: 316).

Técnicas de produção vocais não-tradicionais

Outro aspecto importante é a escrita vocal não tradicional que, para sua execução, fez com que cantores solistas e corais desenvolvessem novas ferramentas técnicas. De acordo com Fernandes e Kayama (2011) o termo "linhas vocais não tradicionais" tem sido utilizado para descrever uma série de novas utilizações da voz e pode se manifestar de diversas formas. A seguir, apresento uma série de características composicionais presentes em várias obras vocais dos últimos cem anos. Ocasionalmente, uma obra pode conter um único item, mas, muitas obras estão repletas de elementos vocais não tradicionais dos quais predominam⁵²:

Recitação em alturas

Fernandes e Kayama (2011) comentam que expressões como "recitação em alturas" e "recitação entoada" foram utilizadas durante séculos como referência ao canto gregoriano ou outros tipos de cantos religiosos, especialmente as primeiras notas de uma linha entoada pelo celebrante.

Trata-se de um estilo de produção vocal "meio-cantado" e "meio-falado" que, em geral, é impessoal e não contém vibrato. Uma vez que este estilo existe há séculos, não se pode dizer que foram os compositores do século XX que o criaram. Alguns compositores o trataram de forma tradicional, enquanto outros os experimentaram em termos de variação de alturas, qualidades expressivas e contrastes rítmicos. (Fernandes & Kayama 2011: 106)

Na composição vocal moderna e contemporânea a recitação entoada pode ser limitada a uma extensão vocal relativamente pequena, restrita somente à fala, ou também, incluir toda a extensão da voz cantada. Em geral, sua notação indica que tipo de modulação da voz o compositor deseja.

De acordo com Mabry (2002), desde que Engelbert Humperdinck (1854-1921) fez uso de uma fala rítmica sobre um único som em sua ópera *Königskinder* em 1897, vários outros

⁵² É importante esclarecer que não está ao alcance do âmbito deste trabalho discorrer sobre todas as vertentes, mas tão somente delinear um caminho coerente e influente à configuração de uma nova vocalidade, que vai sendo gestada ao longo do século XX.

compositores despertaram o interesse em experimentar esta e outras novas técnicas que resultassem em novas utilizações da voz humana. Assim, esse tipo de experimentação continuou ao longo de todo o século XX, tendo recebido diferentes nomes como *Sprechstimme* (voz falada), *Sprechgesang* (canção falada) e recitação. A autora explica que o termo *Sprechstimme* foi padronizado para descrever a canção falada melodicamente desenhada (contornada). *Pierrot Lunaire* (1912) de Schoenberg, considerada uma das obras de maior visibilidade dentro do *Sprechgesang*, faz referência ao modo de emissão do canto falado, em que alturas musicais indicam o contorno da fala. Este modo de escrita para voz, utilizando a marcação (x) nas hastes ou nas cabeças de notas tornam-se referências que ajudam a identificar o estilo.



Figura I. Notação do *sprechstimme* em *Pierrot Lunaire*.

Recitações sem altura definida

Além do *Sprechstimme*, uma série de vocalizações híbridas chamadas recitações (ou narração) foi introduzida na música vocal moderna. Inicialmente, os compositores desenvolveram sistemas de notação para tratar tais recitações, sem direções explícitas a respeito de como elas deveriam ser executadas. Mabry (2002: 87) comenta que, sendo a voz humana capaz de produzir diversos sons que podem ser inclusos no contexto da recitação, os compositores continuaram pesquisando formas mais precisas de indicar na partitura qualidades vocais sutis e, por vezes, elusivas.

A narração carrega em si um modo de execução que remonta a imponência da fala e é empregada geralmente como recurso aliado a contextos cénicos. Consideram-se componentes constituintes da narração o contorno frasal e a ritmicidade da fala. Estes dois fatores mudam de acordo com as características do idioma utilizado e de aspectos emocionais que o compositor deseja exprimir. A marcação (x) em hastes e cabeças de nota não se faz necessária, visto que há apenas uma linha rítmica (pauta), colocando as notas acima ou abaixo da linha única.

Na obra *A Survivor from Warsaw* (1947) para orquestra, coro masculino e narrador, diferentes modos de notação coexistem de acordo com o texto. Como exemplo, a frase "I cannot remember ev'rything" possui ritmo notado de acordo com a pronúncia do idioma,

porém a ausência de contorno frasal e variação de alturas revelam aspectos emocionais como introversão e tristeza.



Figura II. Notação de narração em *A Survivor from Warsaw*.

Com texto no idioma inglês, Schoenberg utiliza de aspectos emocionais e contornos da fala para construir a linha vocal. Aqui não há alturas definidas, apenas contornos situados ao redor da linha que representa a região média da voz falada. A utilização de sinais gráficos musicais como sustenido (#) e bemol (b) tem função de indicar variações mínimas de altura entre um som e outro.

Georges Aperghis desenvolveu um ciclo com 14 peças para voz solo intitulado *Récitations pour voix seule* (1978). Este ciclo explora organizada e sistematicamente as possibilidades da voz recitada e entoada: o texto se torna o suporte de esboços vocais atuando simultaneamente como um jogo, um dicionário, cheios de acrobacias técnicas, micro-dramas cômicos e exercícios de estilo vocal. O texto nesta obra é manipulado de forma detalhada, e tem como um dos principais procedimentos composicionais a construção textual.

Em *Recitation 11* o compositor faz uso extensivo do princípio de acumulação progressiva do texto, frequentemente repetido (palavras, trechos de frases e muitos fonemas) pela música (uma linha de música sinuosa e restrita), ambos escritos pelo compositor e organizados como jogos de construção jogando com expectativa e significado; as sílabas se inclinam para a organização das notas, como num caleidoscópio.

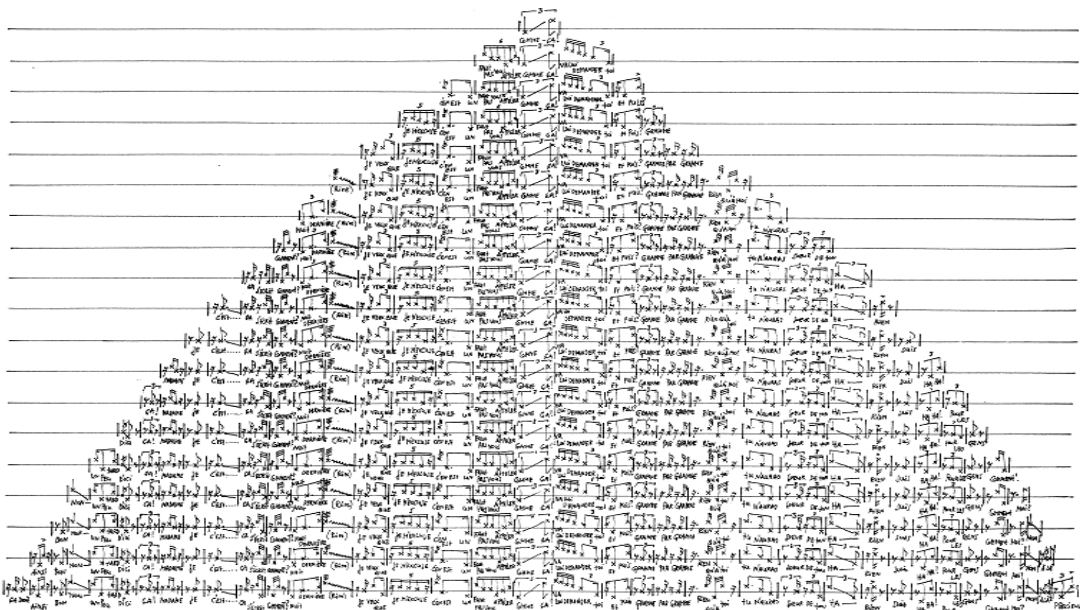


Figura III. *Recitation 11*.

Externamente, a notação desta recitação é um acúmulo de 19 linhas que sobrepostas distinguem os diferentes elementos da peça. Isso dá ao intérprete uma mensagem mais clara, permitindo ao artista executar uma linha poética criando uma emoção em oposição a palavras singulares.

Vocabulários sónicos não textuais

Tendo pesquisado novas possibilidades não textuais para a utilização da voz no canto, compositores encontraram, também, uma ampla paleta de sons criados pela combinação de vogais e consoantes amparados em estudos e experimentos de acordo com as regras do IPA⁵³.

Em *Aventures*, de György Ligeti (1923-2006) o texto é constituído por agrupamentos fonéticos vocálicos e/ou consonantais representados por signos do IPA. Contudo o texto utilizado consiste em agrupamentos fonéticos que não possuem significado léxico em idioma algum. A inteligibilidade da comunicação proposta na obra se dá devido a uma intersecção entre sílabas *nonsense* e plano não-verbal, que engloba interjeições, efeitos auditivos e sons corporais, somados a estímulos cinéticos (ofegância, sons guturais, risadas, etc.).

⁵³ *International Phonetic Alphabet* é um sistema de notação fonética baseado no alfabeto latino, estabelecido pela Associação Fonética Internacional como uma forma de representação padronizada dos sons do idioma falado. O IPA é utilizado por linguistas, fonoaudiólogos, cantores, atores, lexicógrafos e tradutores.

The image shows a musical score for 'Aventures' (1962-1965) by Luciano Berio. It consists of three staves labeled S, A, and B. Staff S contains a series of rhythmic patterns with phonetic notations like 'j t b b', 'x k d f', 'p c z 3 c t s', etc. Staff A features triplets of notes with phonetic notations like 'k x t s p', 'd z c x t', 'c k x', 't j t f', 'x s c k', 'p t s', 'd z x c s p t j d f', and 't s p t d'. Staff B features quintuplets of notes with phonetic notations like 'f p', 'k f j', 'c t t p f k', 's t c', 't j t p k', and 'k c p f'. Three sections in Staff B are highlighted with blue boxes: 'dñn', 'bñn', and 'tñn', each with a 'sfff > niente' marking. Other markings include 'quasi pizzicato', 'simile', and '(f)'.

Figura IV. Consoantes desvozeadas e sons pontuais, *Aventures* (1962-1965).

Efeitos vocais

A partir da segunda metade do século XX, muitos compositores passam a suspeitar que a voz poderia ser manipulada de diversas formas para se conseguir efeitos sonoros. Em alguns exemplos os novos sons vocais incorporados à música eram, na verdade, o próprio germe da peça como um todo. Com novas possibilidades, a técnica vocal foi, por muitas vezes, o ímpeto para as composições.

Sequenza III (1966) é uma peça que flerta com outros experimentos vocais e textuais. Nesta obra, Luciano Berio desenvolve um catálogo de gestos vocais que exigem do intérprete toda a gama de efeitos e técnicas que englobam desde murmúrios sob a respiração, risos ao cantar da maneira convencional. Seu conteúdo fonético consiste em vocativos de pouco valor semântico. Contudo, há um grau notável de mobilidade sintática particularmente adequada no tratamento aplicado por Berio: fragmentação e desconstrução em unidades mínimas (em frases de ordem decrescente, palavras, sílabas, fonemas) que são depois reconstruídos para enfraquecer ainda mais os vínculos sintáticos (com diferentes graus do nível semântico, da apresentação verbal à apresentação fonética do texto) dando ao som um significado não-verbal através da expressividade e do gesto vocal. Além disso, um alto grau de teatralidade se manifesta na interpretação do material, o agógico e o dinâmico, no entanto, deixando espaço para o artista trazer até mesmo sua própria expressão física.

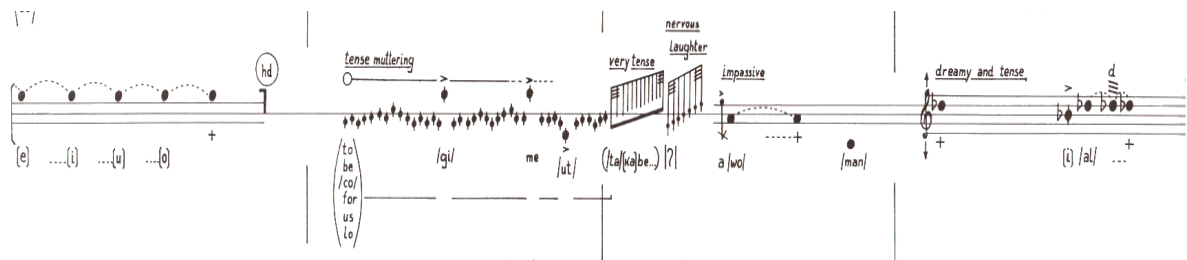


Figura V. Efeitos vocais, texturas e diferentes notações em *Sequenza III*.

Em *Aria* (1958) Cage associa vocabulários sónicos não textuais aos chamados efeitos vocais. Seu texto consiste em vogais e consoantes isoladas, bem como palavras nos idiomas armênio, russo, italiano, francês e inglês. A notação é colorida e gráfica, consistindo, basicamente, em linhas onduladas e coloridas que podem ser sobrepostas a 16 quadrados pretos que denotam ruídos vocais. As cores indicam diferentes maneiras de execução vocal, que são determinadas pelo cantor antes da performance.

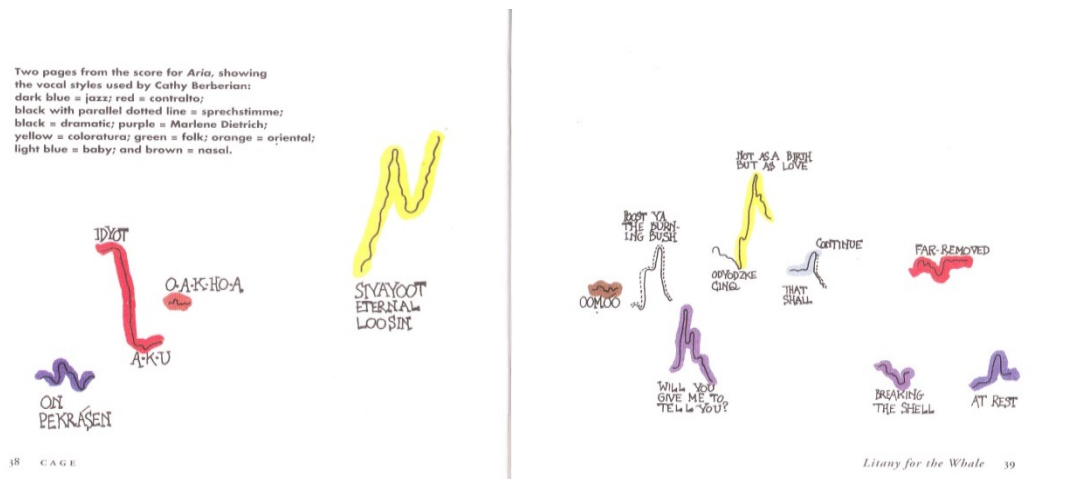


Figura VI. Trecho de *Aria* (1958).

A translação das curvas em relação ao texto abre a busca pela expressividade específica da voz. A ênfase na personalidade da voz dá origem à meticulosa exploração de diferentes técnicas de emissão, ornamentação e efeitos.

Estas abordagens oferecem possibilidades de manipulação sugerindo uma reinvenção da linguagem em tanto em obras para voz solo, quanto para maiores formações. É neste grupamento de expressões características do vocalismo contemporâneo que o estilo de escrita para coro falado desenvolveu-se.

Visto alguns exemplos de como as composições para música vocal se desenvolveram a partir de timbres e texturas no século XX, discutiremos sobre como obras para Coro Falado incorporaram tais procedimentos.

Obras escritas para Coro Falado

Fuge aus der Geographie em Contexto

Diversos autores (Katz 2001; Raz 2012; Merrill 2016) consideram que a obra *Fuge aus der Geographie* de Ernst Toch (1887 – 1964) seja a primeira composição ao estilo Coro Falado.

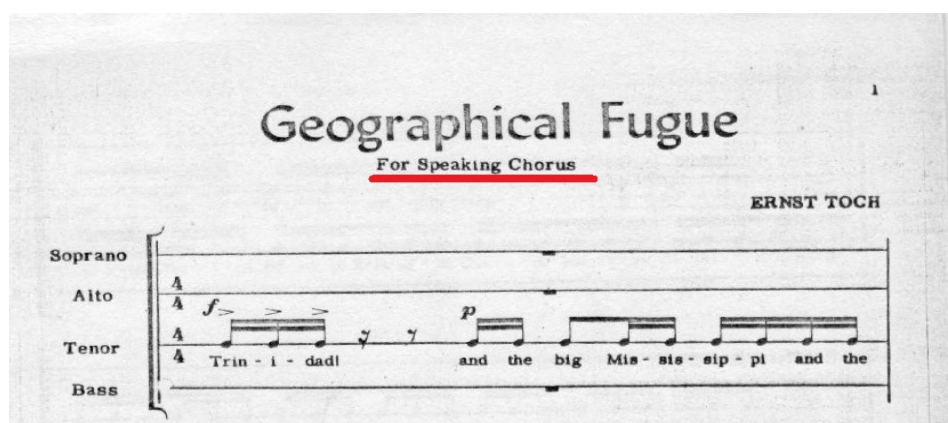


Figura VII. *Fuge aus der Geographie* adaptada.

A peça em questão é apenas o Terceiro Movimento de uma obra para Coro Falado chamada *Gesprochene Musik*, composta para serem apresentadas com novos trabalhos projetados para o *gramophone*. A estréia mundial da fuga em Berlim (18 de junho de 1930) emana de um gramophone ajustado em uma velocidade de reprodução mais acelerada.

John Cage transcreve e adapta para o idioma inglês apenas o terceiro movimento de *Gesprochene Musik*, a *Geographical Fugue*, publicando-a no jornal de Henry Cowell, *New Music*, em 1935. Embora a Cage publicasse a peça no contexto de uma coleção de música escrita expressamente para o gramophone, sua versão da *Fuga Geográfica* começa a ser assimilada como uma peça coral puramente acústica realizada ao vivo. Toch enfatiza a importância da sonoridade das palavras ao descrever sua abordagem composicional. Em um ensaio para *Melos*, o jornal influente para a música contemporânea, intitulado '*Über meine Kantate' Das Wasser und meine Grammophonmusik*, ele observa que raramente compõe música vocal, porque "o texto deve, de fato, não metafóricamente 'soar' para mim" (Toch 1930: 221-222).

Story (1940)

Em 1940 John Cage compõe *Story*, o segundo movimento da obra *Living room music* para percussão e quarteto vocal. Neste movimento, os intérpretes realizam uma leitura rítmica sobre um texto da escritora Norte Americana Gertrude Stein - *The World is*

Round: "Once upon a time the world was round and you could go on it around and around."

Nicholls (1991) enfatiza a forte influência da *Fuge aus der Geographie* nesta obra. Contudo, Cage insere elementos alternados à recitação tais como sons sussurrados, assobios, zumbidos. Os acompanhamentos vocais como "ti ti ti ti", "zz" e vogais sustentadas são incluídas juntamente com o assobio rítmico, para criar um conjunto de percussivo de vozes.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of four staves. The first staff has a circled annotation: "(whisper - 'i' as in 'whisper')". Below this, the notes are "ti ti ti ti ti ti". The dynamic marking "pp" is present. The second staff contains the lyrics: "time a time Once up-on a time up-on a time up-on a time a". The third staff has the annotation: "(half-voice - 'i' as in 'time')". The fourth staff has the lyrics: "tim-" and "e".

Figura VIII. Sons sussurrados como efeito percussivo.

Os motivos rítmicos encontrados em *Story* são inteiramente periódicos, presumivelmente para ajudar na articulação do texto. Variações timbricas são percebidas neste movimento devido às particularidades de cada voz, produzindo assim múltiplas pronúncias da mesma palavra quando faladas por cada pessoa.

Ludus verbalis (1957)

Ludus Verbalis foi composta pelo Finlandês Einojuhani Rautavaara em 1957, como parte dos estudos em *Sprechchor* com Wladimir Vogel. É uma peça cujo texto em alemão baseia-se nos advérbios do tempo (*Temporalia*), número (*Quantitativa*), modo (*Personalia*) e intensidade (*Qualitativa*). Os quatro movimentos da obra revelam o lado mais experimental de Rautavaara, um conjunto peculiar de palavras em sussurros rítmicos, sibilos e ruídos. As escolhas interpretativas investem em vários aspectos da prosódia, e em particular nos acentos enfáticos e variações de timbre. No que diz respeito às curvas entoativas, a escolha é abordada pelo próprio compositor através da notação baseada num sistema de referência de três linhas para as variações relativas da altura da fala: estando a linha central de referência correspondente ao registro médio da voz falada.

Personalia

♩ = ca 112-120 Einojuhani Rautavaara, *1928

hoch
S/A
tief
hoch
T/B
tief

er er er er wer? wer?
sie sie sie sie
wer? sie sie sie sie

Figura IX. Pauta com 3 linhas, *Personalia*.

A rítmica exigida nesta peça é influenciada pelos componentes fonéticos da oração verbal. (Tosto 2011). Ao combinar palavras, mas exigindo diferentes tessituras, Rautavaara cria uma hierarquia de significados (como parlendas) textuais que, apesar de simples na execução, são interdependentes para o desenvolvimento da obra. A linguística é, portanto, outro exemplo de controlo do compositor sobre as maiores dimensões do trabalho.

Süßer Tod (1975)

Composta em 1975, *Süßer Tod* é a primeira de uma coletânea com quatro peças baseadas nos textos de Johannes R. Kohler. Os procedimentos composicionais e notação contemporânea adotada por Klaus Stahmer envolvem notação tradicional associada a efeitos fónicos que contrastam entre as formas, potencializando significativamente sua sonoridade tais como “zumbidos” e *boca chiusa*. Outro ponto peculiar nesta peça é que se visualizam inversões de direção na leitura musical com a qual estamos habituados, representada geralmente por um eixo horizontal para as durações e um eixo vertical para as alturas. Encontram-se, basicamente, duas camadas de textura; uma mais pontilística, utilizando símbolos muitos particulares ao compositor em carácter de indeterminação e outra voltada ao trato do texto, referente às pautas de linha única e pentagrama.

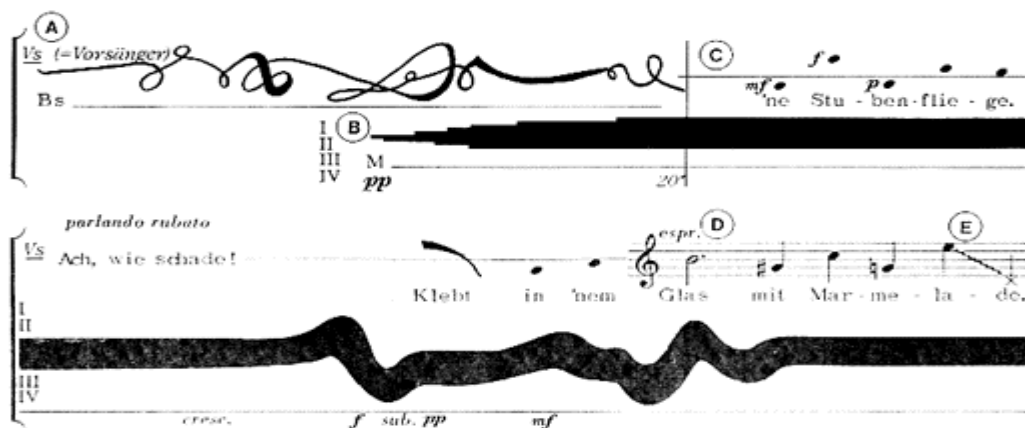


Figura X. Modelos distintos de notação em *Süßer Tod*.

De acordo com Sprau (2016) os temas e conteúdos das composições de Stahmer destacam-se ao ouvinte em muitos casos através da letra, porque "quase a metade de suas obras estão em estreita relação com a linguagem". Stahmer frequentemente explora novas possibilidades "entre os diferentes meios expressivos de produção de música e linguagem".

Partindo de citações que relacionavam essas canções ao universo sonoro em questão, busquei identificar relações previamente estabelecidas através de estudo bibliográfico sobre os compositores, as obras e o contexto nas quais foram produzidas. O levantamento bibliográfico possibilitou-me compreender a contextualização das obras bem como os procedimentos composicionais adotados no período em que foram escritas.

Referências

- Fernandes, A.J.; Kayama, A.G. (2011). “A música coral dos primórdios do século XX aos primórdios do século XXI: A composição para coros e a performance do repertório moderno/contemporâneo”, *Música Hodie*, 11 (2), pp. 93-111
- Mabry, S. (2002), *Exploring twentieth-century vocal music*, Oxford: Oxford University Press
- Katz, M. (2001), “Hindemith, Toch, and Grammophonmusik”, *Journal of Musicological Research*, 20 (2), pp. 161–80
- Kostka, S. (2006), *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, Upper Saddle River: Prentice Hall
- Menezes, F. (2003), *A Acústica Musical em Palavras e Sons*, São Paulo: Ateliê Editorial
- Merril, J. (2016), *Die Sprechstimme in der Musik: komposition, Notation, Transkription*, EBook – Springer Fachmedien Wiesbaden
- Nicholls, D. (1991), *American Experimental Music 1890-1940*, Cambridge: Cambridge University
- Oliveira, L. L. (2014), *A escrita vocal nas obras aventuras de György Ligeti, agnus e o king de Luciano Berio*, (Dissertação de Mestrado), Instituto de Artes de Campinas - UNICAMP, Campinas
- Raz, C. (2012), “From Trinidad to Cyberspace: Reconsidering Ernst Toch’s ‘Geographical Fugue.’”, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 9 (2), pp. 227–244
- Sprau, K. (2016), «Écoute-les s’ajouter les mots » – zur sprachbezogenen Musik Klaus Hinrich Stahmers, in Theresa Henkel und Franzpeter Messmer, *Komponisten in Bayern*, Allitera, pp. 65-82
- Toch, E. (1930), “Über meine Kantate ‘Das Wasser’ und meine Grammophonmusik.”, *Melos*, (9/5-6), pp. 221-22
- Tosto, I. M. (2011), *La voce musicale: orientamenti per l’educazione vocale* Collana *Educazione Musicale*, Italy: EDT

Performance issues of Ajarian traditional music and dance

Lolita Surmanidze

Batumi State Art Teaching University, Faculty of Music

Abstract

Georgia is a rich country with musical and choreographic traditions. Ajara – the region, on the example of which I will discuss music and dance performance issues - is a distinguished region due to the patterns that can be found of one, two, three or four-part songs, choreographic groups and individual performers.

Transferring folklore onto the stage since the end of 19th century, resulted in a few changes of performance. For instance, Settlement of principals of European polyphony and Academic chorus, unification of song and dance ensembles, change of the manner of singing and loss of characteristic features typical to folk song.

As for the dance, with complying of individual performing dance mode in existence, with interfere of choreographs and unification of different traditional dances in one composition was created large-scale, nowadays very popular Ajarian dance - *Gandagana*, also traditional round dance *Khorumi* and its versions were transformed into mass dancing patterns.

In the report will be discussed history of performing Ajarian traditional music and dances, performing tendencies and principles spread in 19th-20th centuries and established today, repertoire issues, influence of stage practice on the country-side's traditional performing, process of hereditary renewal, actualization of folklore and "producing" new creative product from it.

Keywords: performance, dance, music, performing tendencies.

My interest in the topic derived from the themes of the 4th International Post-Graduate Forum for Studies in Music and Dance. Additionally, my interest was sparked according to my specific observations, as a young researcher, practicing choirmaster and performer on the processes ongoing in folk song and dance performance since the 19th century. It is interesting to consider the issue from this standpoint, as the activities for safeguarding, seeking for, preservation and popularization of folk heritage, carried out at various times differently affect the performance of traditional music and dance.

Folk songs and dances of our country always inspire foreign listeners and spectators. Georgia, rich in traditions of polyphonic music and choreography, is the home for vocal

polyphonic culture. In 2001 UNESCO⁵⁴ proclaimed Georgian polyphonic singing a Masterpiece of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. Noteworthy is foreigners' increased interest in the research and practical study of Georgian traditional music. In many countries of the world there are ensembles performing Georgian traditional music, they often invite Georgian choirmasters to teach them in their countries or visit Georgia to learn traditional examples on the spot. It should be noted that they give preference to traditional repertoire, not modernized folklore. As for dance, foreigners are mostly familiar with the variants of folk dances arranged for scenic performance and accordingly their attention is directed towards that. In several countries there are Georgian dance studios, where they teach arranged choreographic examples.

Ajara⁵⁵ - the region, on the example of which I discuss music and dance performance issues - was under the Ottoman rule for almost three centuries from the 17th century, which resulted in the change of faith by local population. From 1877-1878 the Ottoman rule was replaced by the aggressive policy of Russian Empire. Despite the inevitable communication with other peoples and intercultural processes, it is still possible to find music and dance tradition bearers⁵⁶ in Ajara today.

The research of the Ajarian's cultural and ethnographic life (Matsaberidze 1962) and performance of folk examples on the stage started in the second half of the 19th century - to this testifies Ajarian songs and dance "Khorumi" performed by the Ajarians at the concert in Likhauri village (Guria)⁵⁷ in 1889 (Iveria 1889). Researchers consider transference of folklore to the stage preconditioned the disappearance of some traditional genre examples. But in my opinion, at the same time this was a new stage of their existence without the social function they had in everyday life. This is when folklore acquires a new meaning and aesthetic function. Proceeding from the fact that Ajarian folklore was part of all-Georgian heritage, its performance tendencies developed similar to those ongoing in common Georgian performance (Surmanidze 2012).

It is known, that folk art is a changeable, live process and naturally it changes together with people's development. But in the 20th century it went beyond the frame of preserving the tradition and approximated professional art. A number of state structures (e.g. House of Folk Art 1930) including the State Ensemble of Ajarian Song and Dance that has existed since 1921 (Komakhidze 1999) created in Ajara at the time aimed to seek for and popularize folk examples. However, on the one hand, the processes directed towards the preservation of traditional heritage had positive results; on the other hand, they were

⁵⁴ The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

⁵⁵ The Autonomous Republic of Adjara, is a historical, geographic and political-administrative region of Georgia.

⁵⁶ People who live in an authentic circumstance and have a folk knowledge.

⁵⁷ Neighbouring region of Ajara.

followed by the changes in performance. Ethnomusicologists and ethno-choreologists consider the 20th century was a significant stage in collecting vocal and choreographic examples, but they also note that imitation of European culture resulted in the modification of traditional examples, and introduction of the principles strange for authentic folklore (Chanishvili 2002; Garakanidze 2007).

Scenic performance of folklore was oriented towards the consolidation of masses, for this purpose created were large folk choirs, dance ensembles, united song and dance ensembles, supplied with scenic costumes, but restricted in making independent decisions (Jgenti 2005). Their repertoire was under strict control, and unfortunately folk art was the best means to propagate Soviet ideas. At that time, it was topical to arrange folk examples with the motivation to preserve and popularize the tradition, to create dance performances and musical compositions by the examples obtained directly from tradition bearers, often tradition bearers themselves were involved in these activities. Local folklore was rethought on a larger monumental space, locally disseminated repertoire was transferred to the state folk song and dance ensembles. Their performance manner and style were often distanced from the features of rural performance, but, thanks to them Ajarian examples were performed not only at national celebrations, but at international festivals as well, dances *Gandagan*⁵⁸ and *Khorumi*⁵⁹ are best examples of the aforementioned.

These scaly dances - very popular in concert practice were created via combining several traditional dances common in everyday life and movements of individual performers. The dance *Gandagan* was given the name for the abundance of sideway movements. It bases on several dances and movements (*disqirme*⁶⁰, *topaloini*⁶¹, *qolsama/mkharuli*⁶², *shekhtomilai*⁶³, *tutulinana*⁶⁴, *qarshiber*⁶⁵, *tarnanino*⁶⁶, *jaqdanina*⁶⁷, *padiko/patiko*⁶⁸). According to the choreographer's initiatives, some of the women's dance moves were added to men's moves, so this version of the dance redefined and gave a love-dance attribution to it. Today many variants of *Gandagan* are performed on the stage, they mostly comprise two parts - relatively slow women's *Tarnanino* and swift *Mkharuli*. This dance created by choreographer Enver Khabadze for the Ajara State Ensemble of Folk

⁵⁸ Popular Ajarian dance, created via combining several traditional dances.

⁵⁹ A traditional round dance, transformed into a mass combative dance.

⁶⁰ Breaking the knee.

⁶¹ Dance of a lame.

⁶² Dances of arms.

⁶³ With jumping.

⁶⁴ Women's dance.

⁶⁵ Dance of women standing face to face.

⁶⁶ Women's dance.

⁶⁷ Humorous.

⁶⁸ Theatrical Dance where man dressed up as women dance with other men. Partners try to invite women to dance, while one of them tries to get rid of competitors with a stick.

Song and Dance, was first performed on the stage in the 1940s. *Gandagan* is still so popular, that it is included in the repertoire of almost all children's and youth, municipal or state ensembles throughout the country.

Another Ajarian example of scenic choreography is *Khorumi* - a traditional round dance performed by three, five or seven dancers, is a combination of several variants (Khikhadziruli, Tskhmorisuli, Naghvarevis Khorumi, Tsablanas khorumi, Kobaltas Khorumi, Ghorjomuli, Kobuleturi, Zeda Makhuntseturi, Ortabatumuri and others)⁶⁹. It was transformed into a mass combative dance, which develops in the following dramaturgy: I - appearance of the warriors, looking for the place to camp; II - spotting the enemy's camp; III - battle, attacking the enemy; IV - victory, triumph, or helping the wounded warrior. Traditional *Khorumi* is performed by odd number of performers with the accompaniment of *chiboni* and *doli*. However, according to some data, in the past it was accompanied by singing. *Khorumi* has a distinguished musical-rhythmic count 5/4, 5/8. Sometimes *Khorumi* ends in festive dance marching called *Gadakhveuli Khorumi*, though there are other variants as well when the dance ends in the withdrawal of the wounded from the battlefield⁷⁰. Bronze figurines of dancers dating back to the VII-VI centuries B.C. testify to the existence of the dance similar to *Khorumi*, Ethno-choreologists think that they reflect one of the moments of *Khorumi* dance - breaking the circle in half-sitting position, the first figurine shows the moment of the right-side reconnaissance, when the leader is spying on the enemy (Gvaramadze 1957). In addition to *Gandagan* and *Khorumi* other dances such as *Qolsama/Mkharuli*, *Gadakhveuli Khorumi*, *Ohoi Nana*, *Lazuri* (with added women membership and movements) have been arranged for stage performance. Ajarian folk music and dance have been significantly affected by the Olympiads - periodically held all over the country from 1927, their positive side was to show the traditions of the province. However, such Olympiad-inspections had their performance criteria, which basically implied the activities intended to make strong impression on the audience. Obviously, musical-choreographic traditions of our region were presented on the stage by mass and scaly musical-choreographic examples created from folk material, whilst authentic folklore coexisted in everyday life. Application of folk motives and combination of various musical and dance examples under specific title became more topical after World War II. The activities of that time had ideological propagandistic function: e.g. there appeared songs about homeland, native region, districts, political and historical figures.

⁶⁹ Variations of dance 'Khorumi', depending on the performing where the dance is spread across regions.

⁷⁰ The confreres withdraw a half-recumbent warrior from the battlefield.

I think, the strive towards scaly and scenic showiness resulted in the inculcation of the principles of European polyphony and academic choir, performance of vocal-dance examples by large ensembles, performance of the examples with dynamic nuances, adjustment of vocal repertoire to choreographic ensembles. Application of *garmoni*⁷¹, *davuli*⁷², *zurna*⁷³, group of homogeneous instruments and lately folk-instrumental band in addition to traditional musical instruments - *doli*⁷⁴, *chiboni*⁷⁵, *chonguri*⁷⁶ as accompaniment to Ajarian songs and dances served the purpose to achieve the sound to the mass taste. Extension of voice-part performance by several singers echoed the afore-mentioned criteria⁷⁷. As well as the tendency of transforming three-part songs into four-part examples, when Ajara is distinguished in unique three and four-part folk examples of free-contrast polyphony. These factors also determined the necessity of conducting the singing process.

All the afore-mentioned significantly changed the performance manner of vocal and choreographic examples, overlapping in Ajarian examples the musical and choreo-dialectal features typical for this part of the country.

The tendencies introduced to the region's leading concert locations also affected rural folklore. Ensembles functioning at the houses of culture in the villages as well as tradition bearers tried not to lag behind the ongoing creative performance process. They actively participated in the events, thanks to which many folk examples were revealed at the time and were thus preserved, though the activities of those days put traditional art too, within the frame.

The impact of performance tendencies introduced in the past century on rural folklore was so big that even people's understanding of folklore notion changed. The performance tendencies strange to folk art provoked unintentional disregard of folk features among tradition bearers, its negative results are still obvious. Over the time, it became difficult to distinguish folklore and the product of scenic performance.

For instance, the practice of voice duplication in songs and shift of individual movements to mass, confined improvisation. When a dancer or singer makes movements or performs a song together with mass improvisation as well as variance is lost. Besides, combination of different song and dance variants practically reduced the possibility for a folk example to exist as a variant, which was later manifested in the homogeneity of repertoire.

⁷¹ Keyboard instrument similar to piano or button accordion .

⁷² A large double-headed drum that is played with mallets, is used in the folk music of Turkey.

⁷³ A wind instrument, it accompanies dances, wrestling matches, wedding ceremonies and festivities in neighboring countries of Georgia - Turkey, Armenia and Azerbaijan.

⁷⁴ A widespread percussion *instrument* all over Georgia, It represents a small wooden cylinder, both sides of which are covered with leather.

⁷⁵ Traditional Ajarian bagpipe.

⁷⁶ A four-string lute.

⁷⁷ Traditionally, each voice part is sung by one performer, bass - by several.

*Tavkatsi*⁷⁸ and *Tavmosame*⁷⁹ were transformed into the notions of conductor and choreographer, there appeared authors of songs and dances, of music accompanying dance, authors of dance movements. Anonymity of folk source was lost. Choreographers and conductors with special education were in charge of rural performers. Tradition bearer performers are still members of different ensembles. My experience of working with tradition bearers has shown that in the past the performers, whose performance manner was frequently changed by conductors, lost their skill to direct song and to properly perform a folk example. Disregard and negligence of genre and other peculiarities is still a problem today - one-choir performance of the example for two choirs, alteration of slow and swift sections of the song, application of European composition principles and scenic arrangement of dance.

I think mass performance of voice-parts and movements resulted in the simplification of polyphonic forms in song and frequent repetition of the established “movements” in dance on the background of the unique polyphonic examples existing in the region’s folk heritage.

Of all the tendencies inculcated in the 20th century performance manner is still topical and catchy. It does not proceed from the peculiarities and character of Ajarian songs and dances, but is oriented towards improved, academic performance of the examples.

In Ajara today vocal and dance folklore is viable, which alongside uninterrupted development of the tradition also implies its modern thinking, preservation of the surviving tradition and efficiency.

In Ajara today the process of hereditary renewal, actualization of folklore and “producing” new creative product from it, is going on unlike the practices of the 20th century. Currently noticeable are the attempts of eluding last century’s tendencies and consideration of the features, naturally characteristic of folklore in the authentic environment. For instance, municipal and local state ensembles are actively involved in the revival process of Ajarian songs, with the participation of young singers and choirmasters (including me) together with old generation. As a result, in the scenic practice of the last decade the number of Ajarian songs and their variants has significantly increased, there also appeared the songs and their variants never performed before. Frequent occurrence is syncretic⁸⁰ performance of songs by folk singers with the accompaniment of traditional musical instruments. Vocal ensembles have started reviving dance instrumental pieces and syncretic links between music and its corresponding dance movements which were weakened.

⁷⁸ The performer, who directs the song.

⁷⁹ The performer, who directs the dance.

⁸⁰ Performing of song together with dance movement.

Ajarian folklore will long remain the cultural heritage which meets modern aesthetic demands, even though it is being learned, revived and rethought anew not only via oral transmission⁸¹, but also via musical collections, audio-video materials, books, performance propaganda and special learning by folk ensembles, television projects play important role in this too. Today these examples organically merge with daily and concert practice. As if the forgotten tradition is returning to people, thus continuing second life, being introduced anew in new historical epoch.

As for the performance of folk dance, observed here is the superiority of scenic choreography tendencies and performance style, however luckily, beyond the dances widely introduced in scenic practice there are different folk variants and individual movements from various districts, gorges and often villages. Many dance movements found among tradition bearers, in archival materials, in the repertoire of municipal ensembles require proper attention.

In my opinion, cultural policy of the state significantly determines relevant activities in relation to folklore. Setting the safeguarding-revival-popularization of folklore as a priority, scientific study and suitable understanding of past values in the present by corresponding institutions will be positively reflected on the performance of traditional song and dance in future.

References

- Chanishvili, R. (2002), *Letters about Choreography*, Tbilisi: Tani.
- Garakanidze, E. (2007), *Performance of Georgian folk song*, Tbilisi: Intellect
- Gvaramadze, L. (1957), *Georgian Folk Choreography*, Tbilisi: Khelovneba.
- Iveria, N. (1889) Iveria N264:2
- Jgenti, M. (2005), *Folk music development and research history in Ajara*, Batumi: Batumi State Art Teaching University
- Komakhidze, T. (1999), Folk amateur performances, *In History of Ajarian Culture*, Batumi, Ajara
- Matsaberidze, V. (1962), Ajarian oral history study issues. *Batumi scientific research institute Works*, p. 63
- Surmanidze, L. (2012), *Traditional music studies in Ajara*. ბათუმში: Batumi State Art Teaching University
- Taruskin, R. (2010), *The Danger of Music and other anti-utopian essays*, Berkley and Los Angeles: California University Press

⁸¹ Descended from generation to generation.

A canção de embalar como leitmotif em *El laberinto del Fauno* (2006)

Maria José Oliveira Fernandes
CESEM / NOVA-FCSH

Resumo

El laberinto del Fauno realizado por Guillermo del Toro expõe, através de um conto de fadas, a crueldade e violência vividas na Espanha franquista após a Guerra Civil (1936-9). Composta a partir de uma canção de embalar sem palavras, por Javier Navarrete, esta torna-se o *leitmotif* central de toda a composição, adquirindo uma dupla funcionalidade: de índice da vida e de índice da morte. Portanto, uma melodia que nos envolve no mundo da fantasia (índice da vida), mas que rapidamente se metamorfoseia numa canção de lamento (índice da morte), dando-nos conta dos horrores da realidade. Quais os signos que nos levam à corroboração destas afirmações? Através da análise das cenas em que diegeticamente surge a canção de embalar e tendo como referencial teórico a semiótica peirceana (Peirce 1932), este estudo pretende descortinar os vários significados intrínsecos à canção de embalar, assinalando-os, analisando-os e compreendendo-os, como *leitmotif* da vida e da morte, numa relação interdisciplinar com a imagem.

Palavras-chave: El labirinto del Fauno, canção de embalar, leitmotif, semiótica.

Abstract

El laberinto del Fauno by Guillermo del Toro exposes, through a fairytale, the cruelty and violence lived in Francoist Spain, after the Civil War (1936-9). Composed from a wordless lullaby, by Javier Navarrete, this song becomes the core leitmotif of all composition, getting a dual functionality: the life index and the death index. Therefore, a melody that embodies the audience in a phantasy world (life index), but quickly metamorphoses itself into a lament song (death index), realizing the horrors of reality. What are the signs that lead us to corroborate these statements? Through the analysis of scenes in which the lullaby appears diegetically and having as theoretical reference the Peircean semiotics, this study aims to uncover the several signified inherent to the lullaby, marking, analyzing and understanding them, as the life and death leitmotif, in an interdisciplinary relationship with the image.

Keywords: El labirinto del Fauno, lullaby, leitmotif, semiotic.

El laberinto del Fauno desenrola-se no ano de 1944, “após o final da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e a consolidação do regime nacionalista do general Franco,” (Ribeiro 2006: 126) num pequeno povoado, localizado no Norte de Espanha, onde residem o regimento comandado por Vidal e, escondidos nas montanhas, os últimos resistentes republicanos, cuja missão dos primeiros é a exterminação dos segundos. Paralelamente, decorre a história de Ofélia (Ivana Baquero), filha de Carmen (Ariadna Gil) e enteada do Capitão Vidal (Sergi López), uma menina ingénua e sonhadora que face ao mundo cruel em que é obrigada a viver, encontra no labirinto, junto da sua nova casa, um mundo de fantasia onde habitam três fadas e um Fauno. Estes seres fantásticos reconhecem-na como Princesa Moana, a herdeira do trono do Reino Subterrâneo, que havia fugido para o mundo mortal iluminado pelo sol, perdendo a sua memória. Para comprovar a sua verdadeira identidade e que a sua essência não se havia perdido, Ofélia é desafiada pelo Fauno a realizar três perigosas provas antes da próxima lua cheia. Ao longo da narrativa, Ofélia vive momentos de fantasia entrelaçados com momentos de tirania, estando em permanente contacto com o real e o fantástico, perdendo, por vezes, a noção do mundo em que está, graças à canção de embalar que tem a dupla função de *leitmotif*⁸² do fantástico (índice da vida) e de *leitmotif* do real (índice da morte).

Realizado por Guillermo del Toro, este filme contém uma banda sonora original, composta por Javier Navarrete⁸³, a partir de uma canção de embalar sem palavras, também ela original, carregada de vários significados que se tornam prementes assinalar, analisar e compreender. Neste artigo irei, portanto, focar-me neste *leitmotif* da canção de embalar, assinalando, analisando e compreendendo signos intrínsecos a si para apreender significados, a partir dos dois exemplos em que Mercedes surge a cantar a canção de embalar a Ofélia.

Sumariamente, Navarrete compôs a banda sonora para uma orquestra sinfónica constituída por cordas, incluindo a harpa, madeiras, metais, percussão, piano e coro misto sem palavras⁸⁴. O *tutti* orquestral é utilizado em momentos de maior suspense e terror. Para os momentos intimistas, o compositor utiliza pequenas formações como coro feminino e cordas, violino e piano, ou só piano, que adicionam fragilidade e complexidade

⁸² “In its primary sense, a theme, or other coherent musical idea, clearly defined so as to retain its identity if modified on subsequent appearances, whose purpose is to represent or symbolize a person, object, place, idea, state of mind, supernatural force or any other ingredient in a dramatic work.” (Whitall 2001)

⁸³ Javier Navarrete, compositor espanhol, já tinha colaborado com Guillermo del Toro na composição da banda sonora do filme *El espinazo del Diablo* (2001), que também retrata o período da Guerra Civil Espanhola (1936-1939).

⁸⁴ Neste filme a banda sonora foi interpretada pela City of Prague Philharmonic Orchestra, dirigida pelo maestro Mario Klemens.

ao filme. Com uma instrumentação bastante diversificada, Navarrete conseguiu criar uma banda sonora que enlaça dois mundos (o mundo da fantasia e o mundo da realidade), através da integridade temática criada a partir do tema da canção de embalar, da utilização de esquemas tonais carregados de dissonância, do uso da atonalidade para momentos de tragédia e violência e dos esquemas rítmicos simples e repetitivos, chegando, por vezes, ao minimalismo.

No que concerne à canção de embalar, ela sofre inúmeras mutações no desenrolar da narrativa. Designada por *La nana de Mercedes* (Figura I), é uma canção original, em forma AB, com uma melodia e harmonia simples, em modo menor, compasso ternário simples e andamento expressivo.

Figura I. *La nana de Mercedes* de Javier Navarrete (versão piano).

A canção principia-se com um pequeno prelúdio de quatro compassos; a secção A é formada por frases de três compassos, terminando com uma frase de quatro compassos; a secção B é formada, respetivamente, por frases de dois, três e quatro compassos. As frases têm em atenção a duração de uma exalação humana e ofacto da personagem ser uma cantora amadora (quem canta esta canção não é a mãe de Ofélia mas Mercedes (Maribel Verdú), empregada de Vidal).

Com uma fórmula repetitiva, a linha melódica é construída a partir de graus conjuntos ascendentes e descendentes (não indo além do âmbito de sétima menor⁸⁵), com terminações frásicas ora numa segunda menor, ora numa terceira menor descendentes. Centra-se num registo vocal intermédio, facilmente reconhecível e reproduzível, com um ritmo fluído e articulado.

O contorno melódico em formato de meia-lua pode ser associado ao ícone de uma criança nos braços da sua mãe e o índice do seu embalar, na medida em que, através dos sons e do ritmo regular é sugerido ao ouvinte o movimento de vaivém feito pela mãe quando embala a criança. Este movimento de vaivém, também sugerido pelo compasso ternário simples, ritualiza-se numa dança, nomeadamente, na valsa, cuja banda sonora parece, por vezes, evocar.

A harmonia, de acordo com a versão de piano, utiliza uma grande variedade de acordes invertidos, na sua maioria, de segunda inversão, guardando o estado fundamental para o primeiro e o último compasso (acorde da tónica)⁸⁶. Uma harmonia instável que pede sempre resolução, a qual é dada apenas no final da canção, lembrando-nos o *Prelúdio* do drama musical wagneriano, *Tristão e Isolda*, carregado de dissonâncias sem resoluções e do dualismo vida/morte. Esta harmonia, ao contrário das harmonias-padrão das canções de embalar, disputa com a melodia o lugar de destaque, pois não é um mero acompanhamento, transportando-nos para um ambiente instável, tenso e taciturno da história. Apesar deste dualismo entre melodia e harmonia, elas complementam-se na narrativa do filme, trazendo auditivamente signos importantes que nos serão mais tarde desvendados visualmente pela imagem.

Salvo a canção de embalar ter sido aduzida logo no início do filme e o seu tema ser uma constante em toda a banda sonora, ela é diegeticamente apresentada no meio do filme (≈ 0:48:34 - 0:50:59). Nesta cena é-nos exposto Ofélia no seu novo quarto, após ter sido recomendado pelo médico que a sua mãe, com uma gravidez de risco, deveria permanecer sozinha. Sentada na cama, cabisbaixa, Mercedes toca-lhe nas costas e diz para não se preocupar porque a sua mãe ficará bem. Sentando-se ao seu lado, acaricia a menina que começa a chorar. Ofélia pergunta-lhe se ela ajuda os do monte (os resistentes republicanos), à qual Mercedes, com uma expressão de preocupação, a interroga se havia dito a alguém. Ofélia responde que não porque não quer que nada de mal lhe aconteça. Encostando-se ao peito de Mercedes, esta abraça-a e inicia o prelúdio da canção de embalar. Ofélia pede a Mercedes para que lhe cante uma *nana* não importando se ela se recorda ou não da letra.

⁸⁵ As canções de embalar têm, por norma, uma oitava de âmbito. O facto de esta melodia ter um intervalo dissonante contribui para a corroboração da metamorfose da canção de embalar em canção de lamento (cf. Carvalho 1995).

⁸⁶ Surge na secção A, no final da segunda frase, um acorde de fá menor em estado fundamental.

Mercedes começa a entoar a canção com a boca fechada, num ritmo lento, volume acolhedor, entoação afinada e fazendo movimentos de vaivém com Ofélia, como se a estivesse a embalar. A sua expressão de amargura, tristeza e revolta são aqui demarcados pelo seu gesto facial e pelo corte sonoro abrupto no final das frases. O ataque e decaimento da nota são bastantes rápidos, dando um timbre seco à melodia. Um timbre que pode ser categorizado de “synecdochal⁸⁷”, de acordo com Philip Tagg (2013: 306), uma vez que conota para um ambiente e para uma cultura muito particular, a cultura espanhola reprimida pelo regime franquista. No entanto, é igualmente um timbre “anaphonical⁸⁸”, uma vez que estabelece conexões com sensações de conforto, suavidade, limpidez, consolação, fragilidade e tranquilidade, mas ao mesmo tempo sensações de medo, ânsia, angústia e receio.

Portanto, esta canção serve nesta cena o propósito de acalmar, confortar e consolar tanto a destinatária como a remetente - Mercedes porque vive em constante sobressalto por morar na casa e servir o Capitão Vidal (metonímia do regime franquista) e, ao mesmo tempo, ajudar os rebeldes que se escondem nas montanhas, apelidados de *maquis*, sendo o chefe dos mesmos o seu irmão Pedro; Ofélia porque a mãe tem uma gravidez de risco, podendo ficar órfã e ao cuidado do cruel Capitão.

Ademais, índice da infância, da inocência e da pureza, representada por Ofélia, esta canção contrapõem-se com a perda de inocência, da consciencialização do mundo cruel em que vivem por Mercedes. Esta consciencialização é simbolizada pela lembrança da melodia de uma canção de embalar, cuja letra não se recorda mais. Aliás, se olharmos para Mercedes como a metonímia de todos aqueles que foram oprimidos pelo regime franquista, percebemos que o esquecimento da letra da canção é propositado, pois remete para a opressão exercida pelo fascismo, servindo para enquadrar o contexto histórico e os recalamentos feitos no subconsciente do povo espanhol. De maneira que, a canção de embalar é uma extensão ou um complemento ao papel de Mercedes, ao remeter auditivamente para o passado traumático espanhol, tal como evidencia Irene Gómez-Castellano no seu artigo *Lullabies and postmemory: hearing the ghosts of Spanish history in Guillermo del Toro's Pan's Labyrinth (El labirinto del fauno, 2006)*:

That is why, I will argue, lullabies, and as such, the artificially composed lullaby that is the core of the uterine world in *Pan's Labyrinth*, are a perfect embodiment of the inescapable, almost unconscious impulse to remember a traumatic past. (Gómez-Castellano 2013: 4)

⁸⁷ “Synecdochally - the timbre relates *indexically* to a musical style and genre, producing connotations of a particular culture or environment” (Tagg 2013: 306).

⁸⁸ “Anaphonically - the timbre in question has an *iconic* semiotic connection with the sensations [...]” (Tagg 2013: 306).

Além disso, a canção de embalar está intrinsecamente ligada ao universo feminino, surgindo vários signos visuais que nos remetem para este universo, além do signo auditivo da canção de embalar, momento íntimo, quase que uterino, entre mãe e filha. Expondo, brevemente, alguns dos signos visuais que podemos encontrar, como heroína do filme, del Toro escolhe uma menina, Ofélia, que se sacrificará pelo irmão recém-nascido, índice de autossacrifício associado às mulheres e, em particular, às mães. O próprio nome Ofélia numa ligação intertextual (Genette) com a Ofélia da tragédia de Shakespeare, *Hamlet*, lembra-nos a mulher que se “suicidou” por amor. A mulher como ícone de fraqueza, quando Mercedes, após ter sido descoberta por Vidal que era a informante dos *maquis*, afirma que foi capaz de os ajudar porque era vista como fraca e inofensiva. O uso da faca de cozinha, um símbolo de subalternidade, por Mercedes para atacar e cortar Vidal. O portal como símbolo ritualizante da passagem de criança a mulher, protagonizado por Ofélia, A lua como símbolo do ciclo menstrual e da fertilidade, a mandrágora como símbolo da vida para as mulheres com gravidezes difíceis. Por fim, a personagem Mercedes, ou seja, uma mulher como personificação da República e da Liberdade (utilizada já na Revolução Francesa). Na minha aceção, Del Toro, quis demarcar neste filme o papel da mulher nas revoluções, que graças à sua capacidade de resiliência, conseguiram sempre vencer as pequenas batalhas, ajudando a que a guerra fosse vencida. Mercedes encarna, neste filme, esse papel da mulher resiliente que luta contra o sistema e que fará com que anos mais tarde ele se dissolva, sendo proclamada a República sob a personificação de uma mulher.

Não obstante, a canção de embalar como *leitmotif* da vida metamorfoseia-se numa canção de lamento como *leitmotif* da morte quando Mercedes entoa a canção a Ofélia, na cena final (≈ 1:48:25 - 1:52:02), após esta ter sido baleada pelo Capitão Vidal. A canção é acompanhada pelo respirar ofegante de Ofélia que aos poucos vai ficando lento até finar, como se o seu corpo estivesse pronto para dormir, mas um sono eterno. No ínterim, gotas de sangue de Ofélia caíram no portal, fazendo com que ele abrisse. Uma luz dourada recai sobre ela, acordando num palácio⁸⁹.

Nesta cena ocorrem várias relações de proximidade (índice) com a vida de Jesus Cristo. O palácio, habitação dos Reis, assemelha-se a uma Catedral, habitação de Deus, devido à sua rosácea com vitrais coloridos, à disposição dos tronos num ponto mais elevado (próximo do céu), à cor dourada e ao ouro, símbolo de riqueza e de esplendor, e à monumentalidade da arquitetura. O coro feminino sem palavras toma o lugar de

⁸⁹ Segundo a teoria de Genette, nesta cena temos uma transposição com o *Feiticeiro de Oz*, realizado por Victor Fleming. Ofélia tal como Dorothy tem uns sapatos vermelhos que bate um contra o outro, fazendo lembrar a deusa que Dorothy usa para voltar do mundo fantástico ao mundo real: “There’s no place like home.” (Allen 2000)

Mercedes na canção de embalar, com uma voz etérea que nos transcende. O pai de Ofélia não é um ser mortal, mas um ser superior (ícone de Deus), pois, tal como Jesus Cristo, ela não é filha de um homem de carne e osso. No cristianismo, Jesus Cristo havia-se sacrificado por todos nós para remissão dos nossos pecados, sendo crucificado na cruz e morrendo por todos nós, igualmente Ofélia sacrificou-se pelo irmão, um ser inocente e indefeso, para alcançar o Reino Eterno. Como recompensa pelo autossacrifício, Cristo, segundo o Credo, sentou-se ao lado direito de Deus Pai, assim como Ofélia é convidada a sentar-se ao lado de seu pai (de acordo com a cadeira vazia, foi convidada a sentar-se do lado esquerdo). Por outro lado, existem muitas letras de canções de embalar, principalmente no contexto espanhol, com referências diretas a Jesus Cristo e Nossa Senhora como metáforas do bebé que está a ser embalado e a mãe que o embala. Del Toro autodenomina-se agnóstico e, na verdade, o uso da religião que esta e outras cenas se afiguram, parecem estar mais de acordo com uma ideia de obediência/desobediência que encontramos em fábulas. Como Ofélia foi obediente mereceu ser recompensada no final. Deste modo, del Toro parece, assim, evocar uma espécie de redenção católica misturada com uma redenção fabulística, como as que vemos em *La Fontaine*, por exemplo.

De volta ao mundo real, Mercedes entoa pela última vez a *nana* acompanhada pelo piano, metamorfoseando-se esta numa canção de lamento murmurada por todos aqueles que foram oprimidos pelo regime fascista, podendo ser entendida esta canção, também, como um hino em memória de todos aqueles que, tal como Ofélia, morreram inocentes. Um hino de compasso ternário que contrasta com os demais hinos (nacionais, por exemplo, que geralmente são de compasso binário), pelo uso da forma circular que é índice do passado traumático vivido pelos espanhóis que, mais tarde ou mais cedo, voltará a irromper nas mentes dos oprimidos ou de gerações futuras para que a revolução seja feita.

Acrescentar que esta forma musical da canção de embalar foi bastante utilizado durante o regime franquista, principalmente nas prisões espanholas, como refere Irene Gómez-Castellano:

During the Spanish Postwar Period of Franco repression, several poet-prisoners masterfully used the format of a lullaby addressed to a fellow prisoner or to a baby outside the prison in order to emphasize, by the contrast between the assumed innocence of the genre of the lullaby and the violence of the prison, the lack of hope of political prisoners and their families in the 1940s and 1950s in Spain. (Gómez-Castellano 2013: 5)

Os prisioneiros políticos utilizavam esta forma musical, tão conotada com ideias de inocência, pureza e fantasia, para enfatizar a violência vivida nas prisões, muitas vezes, contra pessoas inocentes que se viam presas por questões políticas.

Um das canções mais conhecidas desta época intitula-se *Canción de cuña para dormir a un preso*, cujo poema foi escrito por José Hierro, poeta-prisioneiro espanhol. Este poema fala sobre morte e dor, combinados com mundos de fantasia associados à infância, usando, para tal, metáforas do mundo onírico e surrealista, para encobrir a bárbara realidade que estava vivendo.

Por fim, o filme culmina numa cadência menor, onde paira um vestígio de luz, em que apesar de não terem vencido a guerra, estes pequenos atos de rebeldia irão levar à dissolução do regime ditatorial franquista.

Em conclusão, Guillermo del Toro joga com a memória do espectador, apontando vários signos importantes para a compreensão da mensagem que quer passar no seu filme. Estes signos inserem-se no contexto ibero latino-americano, trazendo à memória um passado que havia sido recalcado no inconsciente das várias gerações. Parafraseando Turino (1999: 237), graças à música, neste caso, à canção de embalar, que é composta por diversos signos, estes são trazidos à memória auditiva do espectador para que ele descodifique os seus significados, tornando este filme de uma ínfima riqueza de signos e significados.

A canção de embalar como *leitmotif* adquire uma dupla função: como índice da vida, ao retratar o mundo fantástico, um mundo acolhedor e feliz; e como índice da morte, quando nos transporta para o mundo real, um mundo cruel e reprimido, metamorfoseando-se numa canção de lamento. No entanto, *La nana de Mercedes* apresenta-se, igualmente, como uma canção de protesto ao dar voz a todos aqueles que estavam oprimidos. O facto de não ter palavras fez com que escapasse ao mundo da razão e da própria linguagem, sendo uma testemunha do que não consegue ser esquecido, no entanto também não consegue ser verbalizado.

Por todas estas razões, a canção de embalar, em particular, e banda sonora, no geral, são polissémicas, de maneira que tantos outros significados poderão existir, além daqueles que foram apresentados neste artigo, pois eles dependem sempre do ser social e do contexto em que ele se insere, devendo partilhar os mesmos códigos socioculturais para que os signos sejam lidos à luz do contexto que foi produzido, pois diferentes culturas podem atribuir diferentes significados ao mesmos signos.

Referências

- Allen, Graham (2000), *Intertextuality*, London: Routledge.
- Benet, Vicent J (2007), "Excesos de memoria: el testimonio de la guerra civil española y su articulación fílmica." *Hispanic Review*, 75(4), pp. 349-363
- Carvalho, Eduarda (1995), "A canção de embalar - uma abordagem psicológica.", *Boletim de Associação Portuguesa de Educação Musical*, 84, pp. 14-17
- Centro Virtual Cervantes (s.d.), *Canción de cuna para dormir a un preso*, <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/hierro/voz/cancion.htm> [accessed 16/06/2017].
- Clute, John and John Grant (eds) (1997), "Labyrinth.", *Encyclopedia of Fantasy*, disponível em <http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=labyrinths> [accessed 30/05/2017].
- "Portals", *Encyclopedia of Fantasy* <http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=portals> [accessed 30/05/2017]
- "Magic realism", *Encyclopedia of Fantasy*, http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=magic_realism [accessed 30/05/2017].
- "Fairytale", *Encyclopedia of Fantasy*, <http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=fairytale> [accessed 30/05/2017]
- Del Toro, Guillermo (2006), *El laberinto del fauno*
- Gómez-Castellano, Irene (2013), "Lullabies and postmemory: hearing the ghosts of Spanish history in Guillermo del Toro's Pan's Labyrinth (El labirinto del fauno, 2006)." *Journal of Spanish Culture Studies*, 14:1, pp. 1-18
- López Cano, Rubén (2007), *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuário*, www.lopescano.net [accessed 20/04/2017]
- Nöth, Winfried (1995), *Handbook of Semiotics*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
- Peirce, Charles S. (1932), *Collected Papers*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2
- Porter, James (2001). "Lullaby." In Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, England: Macmillan Publishers Limited
- Ribeiro, Joana Marques & Syntia Pereira Alves (2011), "Memória e mito entrelaçados em O Labirinto do Fauno", *Aurora: revista de arte, mídia e política*, 11, pp. 123-136
- Tagg, Philip (2012), *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*, New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press
- Turino, Thomas (1999), "Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music", *Etnomusicology*, 43(2), pp. 221-255
- Whittall, Arnold (2001), "Leitmotif." In Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, England: Macmillan Publishers Limited

Misticismo e performance musical: uma proposta interpretativa de obras para flauta de Mario Lavista e Torü Takemitsu

Marisa Ponce de León
Universidade de Aveiro

Resumo

O misticismo condicionou o comportamento do ser humano desde sempre: na forma de vida, rituais, superstições, crenças religiosas ou ações inconscientes, sendo estes alguns exemplos que podemos observar na vida de qualquer pessoa. Também na música o misticismo está presente, tanto na música sacra, como noutras correntes, inclusive na música contemporânea. Como intérprete, reconheço que o misticismo influencia de alguma forma, consciente e/ou inconscientemente, a performance.

A proposta interpretativa apresentada aborda duas obras para flauta solo de dois compositores contemporâneos: Mario Lavista (mexicano, 1943-) e Törü Takemitsu (japonês, 1930-1996), as quais, derivando de tradições culturais e espirituais distintas, estão ambas marcadamente influenciadas pelo misticismo.

A abordagem ao misticismo é feita desde uma perspetiva figurativa e analógica das obras *Lamento* de Lavista e *Voice* de Takemitsu, mediante a sua simbologia e sonoridade na linguagem musical contemporânea.

Na performance das referidas obras, pretende-se expandir as possibilidades de interpretação complementando a flauta transversal com instrumentos ancestrais, de conhecido carácter terapêutico, como gongos, taças de cristal e concha. Estes instrumentos, usados tanto no Ocidente como no Oriente para criar ambientes meditativos, são introduzidos para estimular o despertar e ampliar a sensibilidade dos sentidos, quer do intérprete, quer do ouvinte.

Palavras-chave: misticismo, performance musical, flauta, música contemporânea, instrumentos ancestrais tradicionais.

Abstract

Mysticism has conditioned the behaviour of humans ever since: in the form of life, rituals, superstitions, religious beliefs or unconscious actions, being these some examples that we can observe in the life of any person. Mysticism is present also in music, in sacred music and in other streams, including contemporary music. As a performer, I recognize that mysticism influenced somehow, consciously or/and unconsciously, the performance.

The interpretative proposal addresses two pieces for solo flute of two contemporary composers: Mario Lavista (Mexican, 1943-) and Tōru Takemitsu (Japanese, 1930-1996), who, deriving from different cultural and spiritual traditions, are both markedly influenced by mysticism.

The approach to mysticism is made from a figurative and analogic perspective of the pieces *Lamento* by Lavista and *Voice* by Takemitsu, by their symbology and sonority in contemporary musical language.

In the performance of such pieces, the possibilities of interpretation are expanded by complementing the transverse flute with ancient instruments of known therapeutic character, like gongs, crystal bowls and conch shell. These instruments, used both in the West as in the East to create meditative environments, are introduced to stimulate the awareness and increase the sensitivity of the senses, both of interpreter and listener.

Keywords: mysticism, musical performance, flute, contemporary music, traditional ancestral instruments.

Enquadramento

Como músicos clássicos, investimos grande quantidade de tempo a estudar e decifrar partituras: símbolos, nuances, notas, articulação, harmonia, tempo, estrutura, ritmos, claves e todo o tipo de simbologia que nos ajude a transformar o que está escrito em som, para além dos desafios técnicos e instrumentais encontrados no processo de estudo de uma obra. Procuramos informação sobre o compositor, sobre a época, a quem foi dedicada a peça, quais as condições em que foi escrita, as regras musicais usadas na época em que foi composta ou qualquer outro recurso que nos ajude a melhorar a nossa performance através de um maior entendimento intelectual.

Porém, há uma parte das partituras que forma parte essencial da apresentação da obra que não está escrita. Por mais que o compositor anote as suas indicações do que pretende fazer ouvir, os músicos devem investigar por conta própria, seja por imitação, como no caso de aulas presenciais em que na maioria dos casos o conhecimento é transmitido de forma sonora, seja de forma intuitiva, onde o intérprete decide entre várias opções para que a sua performance seja melhor.

Esta parte interpretativa que também chamamos “musicalidade”, não é possível descrever por palavras, e muito menos traduzi-la num texto. Um exemplo deste termo é o modo como passamos de uma nota a outra para construir uma frase sonora, e/ou a intenção que temos durante esta construção, ser algo que varia bastante de intérprete para intérprete e que distingue claramente cada um deles.

Na atualidade existem fontes historicamente informadas (e.g. Lawson 1999; Quantz 2001) que verdadeiramente ajudam os músicos a realizar uma melhor interpretação, estimulando o imaginário do performer para que possa no momento presente traduzir em som o que não está explicitamente escrito na partitura. Porém não há uma maneira concreta de explicar uma vivência musical que traduza essa dita “musicalidade”. Então, como, ou o que, se faz para aprender a interpretar o que não está escrito na partitura?

Desde abril de 2017, tenho vindo a trabalhar num exercício performativo que na sua génese não teve uma finalidade académica concreta. Partiu de uma experiência pessoal, inserida num “Retiro com Kundalini Yoga e Terapia de Som”, com o propósito de relaxar e integrar as sensações das atividades programadas no retiro, entre as quais aulas de yoga, palestras, caminhada e concerto meditativo (participantes deitados para relaxar). Neste contexto, foi feito o convite para tocar flauta improvisando com os instrumentos ancestrais usados no concerto meditativo, agora numa vertente mais tradicional de concerto (ouvintes sentados). Dessa experiência, surgiu a oportunidade de participar em concertos onde se integraram as sonoridades dos instrumentos ancestrais com a flauta. O passo seguinte consistiu na decisão de incluir obras para flauta solo, combinando a estrutura das partituras de música clássica com a liberdade de improvisação entre e durante as peças tocadas. Enquanto a peça está a ser tocada, os instrumentos de carácter meditativo participam, enriquecendo a paisagem sonora, de uma maneira intuitiva e improvisada, pelo que cada concerto é totalmente distinto do anterior.

Com este exercício performativo experimentei estados de relaxamento, libertação de tensões e conceitos, e de amplificação da consciência do corpo e da mente, que claramente ajudaram à minha “musicalidade”, com maior qualidade postural e fusão com o momento presente, fluindo com a sonoridade, revelando-se esta como uma experiência mística.

E começou a ganhar forma o tema desta proposta interpretativa que faz parte de uma investigação artística mais ampla: explorar o misticismo e a performance musical, trabalhando aqui com composições para flauta solo que já possuem essa vertente mística como intenção, e apresentá-las considerando todo o ambiente e o cenário, explorando outras dimensões da performance e potenciando a experiência mística através do complemento com instrumentos de reconhecido carácter meditativo e terapêutico.

Misticismo e performance musical

O misticismo foi uma fonte de inspiração do processo criativo para a interpretação.

E o que é o misticismo?

O que é a experiência mística?

Na sua obra *Mysticism: An Essay on the History of the Word* (1980), Louis Bouyer traça a etimologia do termo misticismo como derivando do verbo grego “muo”, significando fechar, ou mais pormenorizadamente, fechar os olhos e os lábios, uma referência tradicionalmente associada a juramentos de secretismo de ritos sagrados das religiões misteriosas da Antiga Grécia; ou seja, segundo Bouyer, a mais antiga referência conhecida ao Misticismo está relacionada à função secreta e “material” de um ritual particular (Bouyer 1980: 43).

Segundo Gaarder (2000: 35), uma experiência mística significa que um experimenta uma unidade com Deus ou com “a alma universal”. Em muitas religiões destaca-se a existência de um abismo entre Deus e a obra da criação, um abismo que não existe no misticismo. Ele/ela passou pela experiência de ter sido absorvido em Deus, ou de se ter fundido com Deus. Isto porque o que habitualmente chamamos de “Eu” não é o nosso verdadeiro “Eu”. Durante breves momentos podemos sentir-nos reunidos com um Eu maior, chamado “Deus” por uns, “alma universal” por outros, ou mesmo “Universo”. No momento da fusão, ele/ela têm a sensação de “perder-se a si mesmo”, de desaparecer em Deus, da mesma maneira que uma gota de água «se perde em si mesma» quando se mistura com o mar (Gaarder 2000: 35).

A experiência mística pode ser caracterizada por: uma sensação de unidade em todas as coisas, existindo apenas uma consciência - ou um Deus - que está em tudo; também a passividade está associada, no momento em que ocorre o encontro com Deus, ou com o Universo, como se dominasse uma força externa; essa condição caracteriza-se pela intemporalidade, sentindo-se puxado para fora da existência normal; o arrebatamento em si é passageiro, não dura mais que uns minutos geralmente, porém possibilita uma nova visão ou percepção que permanece depois da experiência mística; essa percepção é inefável, não se consegue expressar ou comunicar a outros; e como a experiência é paradoxal em si mesma, quem passa por ela pode usar paradoxos ao tentar descrever o estado vivenciado como “abundância e vazio”, “escuridão e brilhante” ou algo nesse sentido (Gaarder 2000: 36).

Gaarder (2000: 37) refere que apenas quando se apresenta uma interpretação religiosa ou filosófica de sua experiência mística é que o contexto cultural de quem experimenta entra em foco. No misticismo ocidental (cristianismo, judaísmo e islamismo), o encontro deu-se com um Deus pessoal, havendo uma certa distância entre Deus e o mundo, mantendo-se algo da relação eu-tu, ou eu-Deus. No misticismo oriental (hinduísmo, budismo e taoísmo) é mais comum ter-se uma identidade total entre o indivíduo e Deus ou o Universo, cujo encontro com a divindade se dá como uma relação eu-eu, isto é, o divino existe em todas as coisas deste mundo.

Muitas pessoas reconhecem que passaram por experiências místicas, sem atribuí-las a nenhuma religião específica. É típico nos tempos modernos, de modo geral, não tomar nenhuma atitude ativa para se transportar a um estado místico. De repente, no meio da agitação da rotina diária da vida, experimentaram aquilo que chamam de "consciência cósmica", "sensação oceânica" ou "osmose mental" (Gaarder 2000: 37).

A música foi aqui escolhida como veículo para esta investigação artística sobre a experiência mística, o que não acontece de um ponto de vista analítico; pela impossibilidade e incompatibilidade da natureza da própria experiência mística, mas sim desde um ponto de vista empírico, de como os intérpretes "falam" sobre a sua experiência através da sua prática performativa.

O fenómeno do misticismo não pode ser descrito como um conceito, descrito num texto as sensações que traz, tem que ser vivenciado e é necessário ter abertura para que a experiência ocorra, ou seja, é necessário entregar-se ao momento e às sensações para experienciar. A única maneira de comunicar, de o dar a conhecer, no contexto desta investigação, é mostrando-o potenciado, criando condições para que seja mais intenso, e portanto, mais visível.

Isto passa também pela escolha de compositores e obras que claramente têm uma dimensão mística, mostrando a universalidade do fenómeno do misticismo, e recorrendo a todos os elementos da performance, enfatizando a apresentação e o ritual do concerto. Se as mesmas obras são interpretadas num contexto tradicional de concerto clássico, através de um programa de música contemporânea sem preâmbulo, a dimensão mística poderia passar despercebida.

Na Figura I, pode-se observar as diferentes condições do recital realizado no contexto desta investigação artística, com Marisa Hernández (flauta transversal) e Raquel Harmansukh (gongo, taças de metal e de cristal, trovão, concha).



Figura I. Recital-conferência de Marisa Hernández, com a participação de Raquel Harmansukh (Post-ip 2017).

A proposta interpretativa apresentada aborda então duas obras para flauta solo de dois compositores contemporâneos: Mario Lavista (mexicano, 1943-) e Tōru Takemitsu (japonês, 1930-1996), as quais, derivando de tradições culturais e espirituais distintas, estão ambas marcadamente influenciadas pelo misticismo.

Na performance das duas obras escolhidas, *Lamento* de Lavista e *Voice* de Takemitsu, pretende-se expandir as possibilidades de interpretação complementando a flauta transversal com instrumentos ancestrais, de reconhecido caráter meditativo e terapêutico, como gongos, taças de cristal e concha. Estes instrumentos, usados tanto no Ocidente como no Oriente para criar ambientes meditativos, são introduzidos para estimular o despertar e ampliar a sensibilidade dos sentidos, quer do intérprete, quer do ouvinte. Nas referidas obras, este ambiente meditativo ajuda ao estado de concentração pelas qualidades sonoras desses instrumentos ancestrais, como a capacidade de criação de harmônicos (overtones) do gongo, assim como a criar um ambiente no qual o ouvinte e o intérprete se unificam para fazer da performance algo muito mais completo e rico. O cenário converte-se num espaço sagrado, onde há uma comunhão entre o intérprete e ouvinte.

Mais do que descrever e falar sobre, esta é uma experiência para ser vivenciada através dos sentidos. Como refere Takemitsu (1995: 97), o que pode ser visto como uma explicação da sua abordagem filosófica à vida musical, ao universo, e a tudo, “Explicação não é necessária, uma vez que a música está lá e fala por si.”

Considerações finais

Um artigo não é um recital, é claro, porém espero ter conseguido transmitir aos leitores um vislumbre da dinâmica usada nesta proposta interpretativa - uma abordagem para potencializar a experiência mística da performance das peças para flauta solo, com a incorporação da improvisação dos instrumentos ancestrais de caráter mediativo e terapêutico.

A investigação artística continuará, sustentada pelas performances do grupo musical que se formou neste encontro da música clássica com a música Improvisada com os instrumentos ancestrais, chamado *Sidereae Nunciae* ('Mensageiras das Estrelas', em latim), formado por mim e por Raquel Harmansukh. *Diálogo Entre Mundos* é o tema desta série de performances.

E como realça Jocelyn Godwin, na sua obra *Armonías del cielo y la tierra: la dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia* (2000: 22), não há nenhuma razão para acreditar que o estado do mundo físico como o conhecemos, seja o único possível... e conforme a sua matéria seja mais subtil e menos conexa, maior será a sua sensibilidade às forças que compõem o som.

Agradecimentos

Agradeço à Raquel Harmansukh pela sua entrega, amor e fonte de inspiração, e ao professor Jorge Correia pelos assertivos e concretos conselhos e pelas quase imediatas respostas no Messenger. Aproveito a oportunidade para agradecer também a todos os professores e alunos de música e yoga que dia a dia me inspiram e motivam na minha investigação artística. Deram-me não só muita inspiração, mas amizade sincera e inesperadas camadas de alegria. E neste frágil e tão fragmentado mundo, a alegria é uma coisa muito preciosa.

Referências

- Bouyer, Louis (1980), "Mysticism. An Essay on the History of the World" In Woods, Richard (ed), *Understanding Mysticism*, New York: Image Books, pp. 42-55
- Gaarder, Jostein (2000), *O livro das religiões*. São Paulo: Companhia das Letras
- Godwin, Joscelyn (2000), *Armonías del cielo y la tierra: La dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia*, Barcelona: Paidós
- Lawson, Colin and Stowell, Robin (1999), *The Historical Performance of Music: An Introduction*, London: Cambridge University Press
- Quantz, Johann Joaquim (2001), *On playing the Flute*. Boston: Northeastern University Press

Takemitsu, Torü (1995), *Confronting Silence: Selected Writings*, Berkeley, CA: Fallen Leaf Press

**An unedited source for Spanish baroque dance: the Nicolas Rodrigo Noveli
Manuscript (Madrid, 1708)**

Pilar Montoya

Conservatorio Superior de Castilla y León (COSCYL)

Universidad Autónoma de Madrid (UAM)

Abstract

This paper is based on the source entitled *Choregraphia figurativa y demostrativa del Arte de Danzar*, en la forma española. Compuesto por Don Nicolas Rodrigo Noveli, dedicado al prior del Consulado de S.n Sebastián que fuere electo el año tercero del próximo siglo. En Madrid año de 1708.

Keywords: Noveli manuscript, Spanish dance, 18th century, dance instruction manuals.

The first part of the manuscript details the principal movements of the dance: positions of the body, feet and arms. Although at first sight it seems to be a mere translation of the treatise of Feuillet, it is actually an exposition of the principal Spanish dance steps written in that notation, and given that other sources of Spanish dance use only verbal descriptions, these are therefore of fundamental importance. The second part is a demonstration of the space in the habitual choreographical repertory, valuable information for the reconstruction of theatrical dances. The manuscript ends with the music and choreography for the entrance of the *Pabana*, followed by verbal descriptions of the other emblematic dances in the Spanish repertory.

Questions about the manuscript

We can start by studying this material thinking about five general questions:

- a) what?
- b) when?
- c) where?
- d) for what?
- e) why?

a) The “what”

The source is a medium-sized notebook, of 65 pages. Paging is constant except in the final index where there is a jump from page 44 to 63 and then it follows the normal order. In the notebook we can see two different calligraphies, one more legible than the other,

corresponding to two copyists. The source is in good condition and nowadays this material is available in the *Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando* in Madrid.⁹⁰

It is a striking fact that a dance notebook is located in this place, since the Archive contains sources related to the visual arts, mostly paintings, drawings and engravings. There are no drawings of human figures in the notebook as in other dance sources. It seems that its location is casual or accidental.

b) The “when”

The date shown on the front cover is 1708. This is another interesting fact as at that time Spain was at war; therefore and despite the difficult times artistic practices were not interrupted.⁹¹

In 1700 the last king of the Hapsburg Dynasty died. Carlos the 2nd died without children because he was sterile and chronically ill. This circumstance leads to the War of Succession between the candidates of the Duke of Anjou (Louis the 14th's grandson) and the supporters of Archduke Carlos of Austria. The war begins in 1701 and ends in 1713 with the Treaty of Utrecht. The victory of the Duke of Anjou inaugurates the Borbon Dynasty with his first monarch Felipe the 5th. This dynasty still reigns today in Spain.⁹²

c) The “where”

In a previous page to the front cover can be read:

To my respected (!) friend Don José Esperanza y Sola. Signed by
Rodrigo Soriano. December 1887.

It seems a gift from Mr. Soriano to his friend. Rodrigo Soriano was born in San Sebastián, in 1868 and died in Santiago de Chile, in 1944. He was a politician, writer, diplomat and journalist. He was nineteen years old when he gave this notebook to his friend.

One possible hypothesis is that the notebook was found in a store or exhibition of old books by Mr. Soriano. How did the notebook end in its present place? Possibly through the link between Soriano and the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. His

⁹⁰ Filed under the number R-1220.

⁹¹ About this important question see the article by Lolo, Begoña (2009) “El teatro con música en la corte de Felipe V durante la Guerra de Sucesión, entre 1703-1707”. *Recerca musicològica*, N^o. 19: 159-184.

⁹² The Hispanist Henry Kamen has several studies on the Spanish monarchy. With regard to this period consult Kamen, Henry (2000) *Felipe V: el rey que reinó dos veces*. Barcelona: Temas de hoy.

father was *Director General de Bellas Artes* and *Subdirector del Museo de la Trinidad*, first National Museum of painting and sculpture before being transferred to the Prado Museum.

d) The “for what”

Perhaps this source is a notebook used in dance classes. These notebooks had small sizes and they had not many pages, so that they could be carried in a bag and be transported easily.

Maybe the source was not conceived as a whole unit with a specific plan from the beginning, the fact that different calligraphies appear is the clue. There are pages written by different copyists and those were joined later.

It seems unlikely that there was an intention to turn the notebook into a published work for later broadcast, but rather the notebook was intended for private use.

e) The “why”

The purpose of the source is to instruct the student or students who used it in the Spanish dance style, introducing a very important novelty: the use of the French notation system called *Beauchamp-Feuillet* notation or *Choreographie* (as it is shown on the front cover).⁹³ Other works that deal with the Spanish dance style (Esquivel⁹⁴ and Jaque⁹⁵ in the 17th century or Minguet⁹⁶ in the 18th century) use verbal descriptions to teach the steps and other body movements.

The arrival of Felipe the 5th to the Spanish crown caused a change in the Spanish society, towards a growing taste for French style. This notebook seems to be a vindication of native style, since the steps of Spanish dance are shown by using the French notation,

⁹³Feuillet, Raoul Auger (1700) *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse, par caractères, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-mêmes toutes sortes de danses*. Paris: chez Michel Brunet. Ed. Facsimil New York, 1968.

⁹⁴ Esquivel Navarro, Juan de (1642) *Discursos sobre el arte del dançado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas. Compuesto por Juan de Esquivel Navarro, vezino y natural de la ciudad de Sevilla, discípulo de Antonio de Almenda, maestro de dançar de la majestad de el rey nuestro señor d{on} Phelipe Quarto el Grande, que Dios guarde. Dedicados a don Alonso Ortiz de Zúñiga Ponce de León y Sandoval, hijo primogénito del marqués de Valenzinas, y sucesor en su casa, estado, y mayorazgos. Con licencia, impresos en Sevilla, por Juan Gómez de Blas*. Ed. Facsimil Valencia, Librerías “Paris-Valencia”, 1992.

⁹⁵ Jaque, Juan Antonio (s. XVII) *Libro de danzar*. E-Mn Mss 18580/5 y E-Mn Barbieri Mss 14059/15.

⁹⁶ Minguet y Yrol, Pablo {Parte IV} (1764) *Breve tratado de los passos del danzar a la española, que oy se estilan en las seguidillas, fandango, y otros tañidos. También sirven en las danzas italianas, francesas, e inglesas, siguiendo el compás de la música, y las figuras de sus bayles. Corregido en esta segunda impresión por su autor Pablo Minguet*. Madrid: E-Mn R.14607 y E-Mn Barbieri R. 14649.

therefore being more effective than the usual verbal descriptions in other Spanish treatises.⁹⁷

Some words about the author

Is Nicolas Noveli truly the author of this work? Is he a compiler or is he one of the copyists? His family name could indicate an Italian origin. At this moment, I do not know a complete biographical study of him⁹⁸.

We know that he is the author of some published works on bullfighting and fencing⁹⁹.

There is a close relationship between dance and fencing since many teachers taught both disciplines¹⁰⁰.

Positions of the body, steps and arms movements in the source

In the first part of the manuscript we find the signs of Feuillet notation. These signs refer to the orientation of the body in a dance hall, the different positions of the feet, the basic movements, the main steps of the Spanish dance and the movements of the arms.

If we compare with the treatise by Feuillet we can see some interesting differences. In fixed positions of the feet we observe five academic positions and five false positions, as shown in Feuillet but there are also more: a 4th position with legs more opened and a 2th position with legs and feet very much stretched out. This less “natural” poses aimed at archetypical characters (for example, characters of the *Commedia dell' Arte*) but they were not likely to be used in court¹⁰¹.

⁹⁷The influence of French culture in Spain during the 18th century is studied from different perspectives. See Bottineau, Yves (1962) *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V (1700-1746)*. Bordeaux : « Bibliothèque de L'Ecole des Hautes Etudes Hispaniques », fasc. XXIX. Carreras, Juan José (octobre 2000) “L'Espagne et les influences européennes: la musique française à la cour d'Espagne (1679-1714)”. *Échanges Musicaux franco-espagnols XVIIe-XVIIIe siècles. Actes des Rencontres de Villecroze*, réunis par François Lesure, Académie Musicale de Villecroze : 61-82. Morales, Nicolas (2007) *L'artiste de Cour dans l'Espagne du XVII siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*. Madrid : Casa de Velázquez, Collection « Bibliothèque de la Casa de Velázquez », vol. 36. Rico Osés, Clara (2012) “French Dance in Eighteenth-Century Spain”. *Dance Chronicle* 35 (2): 133-172.

⁹⁸Some information about his life appears in Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, P^o 11570, ff. 361-374. ‘Archivo General de Palacio’ (AGP) EP c.2655, e.61.

⁹⁹Noveli, Nicolas Rodrigo (1731) *Crisol especulativo, demostrativo practico mathematico de la destreza*, tomo primero dividido en dos partes o tomas. Madrid.

Noveli, Nicolas Rodrigo (1726) *Cartilla, en que se proponen las reglas para torear a caballo*. Madrid.

¹⁰⁰Anglo, Sydney (February 2008) « Notation of Movement in the Arts of War, Fencing and the Dance », in Barbara Segal ed., *Dancing Master of Hop Merchant ? The Role of the Dance Teacher through the Ages, Early Dance Circle*, Proceeding of a Conference held at St Bride Institute, London : 49-60.

¹⁰¹An important source on theatrical dance is Lambranzi, Gregorio (1716) *Neue und CurieuseTheatralischeTantz - Schul*. Nuremberg, J. Jacob Wolrab. The numerous engravings of the book show these characters exhibiting “strange” positions during their dances.

The tables in the manuscript that contain the steps are not as extensive as the tables in Feuillet's treatise. There are several points in common with the French source, however, other movements are not shown in Feuillet, for example: *Amolar con grillos*¹⁰². According to the official Spanish Dictionary¹⁰³ this expression refers to the movement and sound produced by a millstone. The friction of a millstone represents the movement of the step. As for the movements of the arms, the Spanish source follows the movements described by Feuillet with some peculiarities. For instance, *Devanando con círculos*. According to the official Dictionary the verb *devanar* means winding a length of thread, wire or anything like that into a ball or skein.

We can see here some similarities between the steps of the Spanish dance and those of the French academic dance.

Positions

- *Planta de cuadrado* (Minguet) \leftrightarrow *Deuxième position* (Feuillet/Rameau)
- *Planta natural* (Esquivel/Minguet) \leftrightarrow *Quatrième position* (Feuillet/Rameau)

Walked steps with or without displacement

- *Passo* (Esquivel/Noveli) \leftrightarrow *Demicoupé* (Feuillet/Rameau)
- *Doble* (Esquivel) \leftrightarrow *Pas de bourré* (Feuillet/Rameau)
- *Carrerilla* (Esquivel/Noveli/Minguet) \leftrightarrow *Pas de Bourré vite* (Feuillet/Rameau)
- *Substenido* (Esquivel/Noveli/Minguet) \leftrightarrow *Pino* (Novelli) \leftrightarrow *Relevé* (Feuillet/Rameau)
- *Quiebro* (Noveli/Minguet) \leftrightarrow *Plié* (Feuillet/Rameau)

Slipped steps

- *Rastron* (Noveli/Minguet) \leftrightarrow *Pas grave ou temps de courante* (Feuillet/Rameau) \leftrightarrow *Coupé* (Feuillet/Rameau)
- *Trinado* (Noveli) \leftrightarrow *Borneo Trinado* (Minguet) \leftrightarrow *Pas tortillé* (Feuillet/Rameau)

Stomping steps

- *Llamada* (Minguet) \leftrightarrow *Poser la pointe, poser le talon* (Feuillet)

¹⁰²This sentence appears in a description of a Spanish dance called Xácara. See, Xácara. Copia de Barbieri. BN Ms. 14059/12.

¹⁰³ Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española* (22^a ed.). Madrid: Espasa, 2001.

Steps with one foot in the air

- *Bacio* (Esquivel/Noveli/Minguet) \leftrightarrow *Boleo* (Esquivel) \leftrightarrow *Pied en l'air* (Feuillet/Rameau)
- *Campanela* (Esquivel/Noveli/Minguet) \leftrightarrow *Rond de jambe* (Feuillet/Rameau)

Crossed steps

- *Cruzado* (Esquivel/Noveli/Minguet) \leftrightarrow *Entrechat* (Feuillet/Rameau)
- *Encaxe* (Esquivel/Noveli/Minguet) \leftrightarrow *Emboité* (Feuillet/Rameau)
- *Floreta* (Esquivel/Noveli/Minguet) \leftrightarrow *Sissonne* (Feuillet/Rameau)
- *Cargado* (Esquivel/Noveli/Minguet) \leftrightarrow *Chassé* (Feuillet/Rameau)

Jumps and hops

- *Cabriola* (Noveli) \leftrightarrow *Cabriola atravesada* (Esquivel) \leftrightarrow *Cabriola cruzada* (Minguet) \leftrightarrow *Entrechat* (Feuillet/Rameau)
- *Salto* (Esquivel/Noveli/Minguet) \leftrightarrow *Jetté* (Feuillet/Rameau)

Turns

- *Buelta* (Esquivel/Novelli/Minguet) \leftrightarrow *Pirouette* (Feuillet/Rameau)
- *Girada* (Esquivel) \leftrightarrow *Pirouette sur un pied* (Feuillet/Rameau)
- *Buelta al descuydo* (Esquivel/Minguet) \leftrightarrow *Pirouette sur deux pieds* (Feuillet/Rameau)

An important remark by Minguet is showed in the introduction of his treatise about French dance style. He writes:

I have observed that in some French dances some steps or movements, such as Fandango, Seguidillas and so on, can be introduced and so it happens with the Spanish style. For this reason I have included both styles of dance in my book. Anyone who wants to learn all these steps can do it very easily. (Minguet, Yrol c.1737)¹⁰⁴

Study on space. The “Demostrazion Universal”

On page 28 of the manuscript appears a graph, the only one in the whole source. This drawing shows the geometrical division of the space with straight and circular lines, which are the paths to be followed by dancers. This design does not appear in any other

¹⁰⁴ Minguet y Yrol, Pablo (c. 1737) *Arte de danzar a la francesa... añadido todos los pasos o movimientos del danzar a la española*. Madrid.

Spanish source nor in Feuillet. Thus, it is extremely important because it offers choreographic information for court and theatrical dances. It also demonstrates the importance of the correct use of the space in this repertoire and the proper distribution of this space on stage. Let's see some of these lines on the graph:

ACCY/ YGGA	these lines are called <i>caras</i> or <i>frentes</i> (faces or fronts)
HDBEH	is called <i>cuchillos</i> (knives)
HDBE	is called <i>medios</i> (middles)
AYCG	is called <i>cuchillos</i>
ACYG	is called <i>esquinas</i> (corners)

These are some of the words that appear frequently on the margins of the *libretti* of the Spanish plays belonging to *Teatro Breve*¹⁰⁵. These are short pieces performed during the intervals between acts of longer theatre plays. In *Teatro Breve*, *danza* and *bayle* play a leading role.

There is a difference between these two concepts. When we talk about *bayle* rhythm is transmitted with the whole body, arms, legs, chest and even the head. The whole body is integrated in the music. On the contrary, *danza* is mainly based on the movements of the feet, and it is a social phenomenon where the proper posture to determine the social status of the dancer. Moreover, *danza* is regulated by rules explained in dance treatises or notebooks and by certain codes of behavior, known and accepted in court. *Bayle* is not attached to these rules and improvisation is very common.

Let us get back to the graph.

HB	indicated for <i>Paseos</i> and <i>Mudanzas</i> . (<i>Paseo</i> means walking and <i>Mudanza</i> means change. They are the different parts in which a Spanish choreography is divided).
HD / HY	indicated for jumps sideways.
HY / HK	indicated for jumps backwards, steps backwards, bows and curtsies.
HL	refers to <i>Llamadas</i> and <i>Carrerillas</i> .

¹⁰⁵ About choreographic indications in theatrical manuscripts consult Ruiz Mayordomo, María José y Valcárcel Rivera, Carmen (1993) "Palabras en movimiento: indicaciones coreográficas en tres manuscritos teatrales de la Biblioteca Nacional de Madrid". Madrid: Universidad Autónoma. *Revista Manuscr. cao*(V): 67-101.

	(<i>Llamada</i> means a stomping step and <i>Carrerillas</i> indicates quick and small steps).
AGCY / YGCA	serves to pieces for two, four, six or eight dancers like in a dance called <i>Torneo</i> . This path is shaped into a Z and, curiously enough, this same shape is also used in the <i>Minuet</i> .
BDHE	serves to <i>Paseos de Villano, Española, Mudanzas de Jácara, Mariona, Gayta</i> and other Bayles.
HXFZ	serves to <i>Paseos de Gallarda</i> and other pieces and <i>Mudanzas</i> that need less room or space.
TQRS	serves to all kinds of turns in the middle of stage.
HPO / HMN	serves to turns in the air: <i>Cabriolas, Campanelas de Villano</i> , etc.

An Entry of Pavan

Ahead of the manuscript we can see an *Entrada de Pavana (Entry of Pavan)*. It is the only music example in the notebook, a simple bassline. Both in the Iberian Peninsula at Italy, most of the music intended for dance is made of a harmonic setting or structure over which the musicians improvised variations at the time of performance. These basslines various were stereotypes known everywhere¹⁰⁶.

In this example there are some numbers at the end of the bassline. They indicate accords and are there to help the bass player to add harmonies. Under the staff appears the *Entry of Pavan* written in Feuillet notation that is the first section of this dance, a sort of introduction that precedes the *Mudanzas*.

The place where the cross and the staff are written corresponds to the situation of the audience. The sign that resembles an upside down hat refers to a male dancer who dances towards the audience, then moves side wards, and finally backwards on stage.

Some dances “por lo Vajo” by Domingo González

In the last part of the manuscript (page 36), some Spanish dances are described verbally. It is under the following title: *Escuela por lo Vajo compuesta por Domingo González*. The term “*por lo Vajo*”, which means low, refers to dances without jumping or hopping¹⁰⁷. To

¹⁰⁶The basslines linked to dances in Spain are studied in the important work by Esses, Maurice (1992) *Dance and Instrumental ‘Diferencias’ in Spain during the 17th and early 18th Centuries*. New York: Pendragon Press Stuyvesant, 3 vols.

¹⁰⁷The dances described in Domingo González’s School are: Pavana, Gallarda, Española, Villano cavallero, Jacara, Mariona, Torneo, Gaita Gallega and Canario.

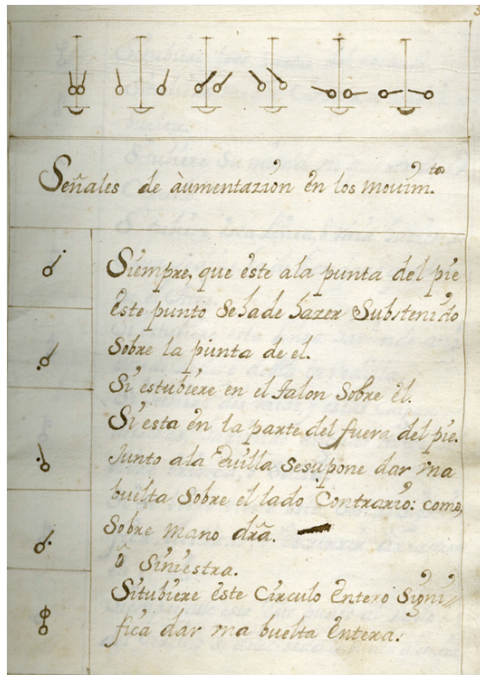
emphasize the fact that choreographies of *Mariona*, *Torneo*, and *Gaitta Gallega* only appear in Noveli's notebook.

Waiting for a future critical edition of the source¹⁰⁸, this article offers a preliminary study of it. The *Choregraphie figurativa* by Nicolás Noveli is a very interesting document for the study of the Spanish baroque dance, valuable for the information it contains, and for the implications it has in the context of cultural exchange between Spain and France in the 17th and 18th centuries.



Figure I. The fixed positions.

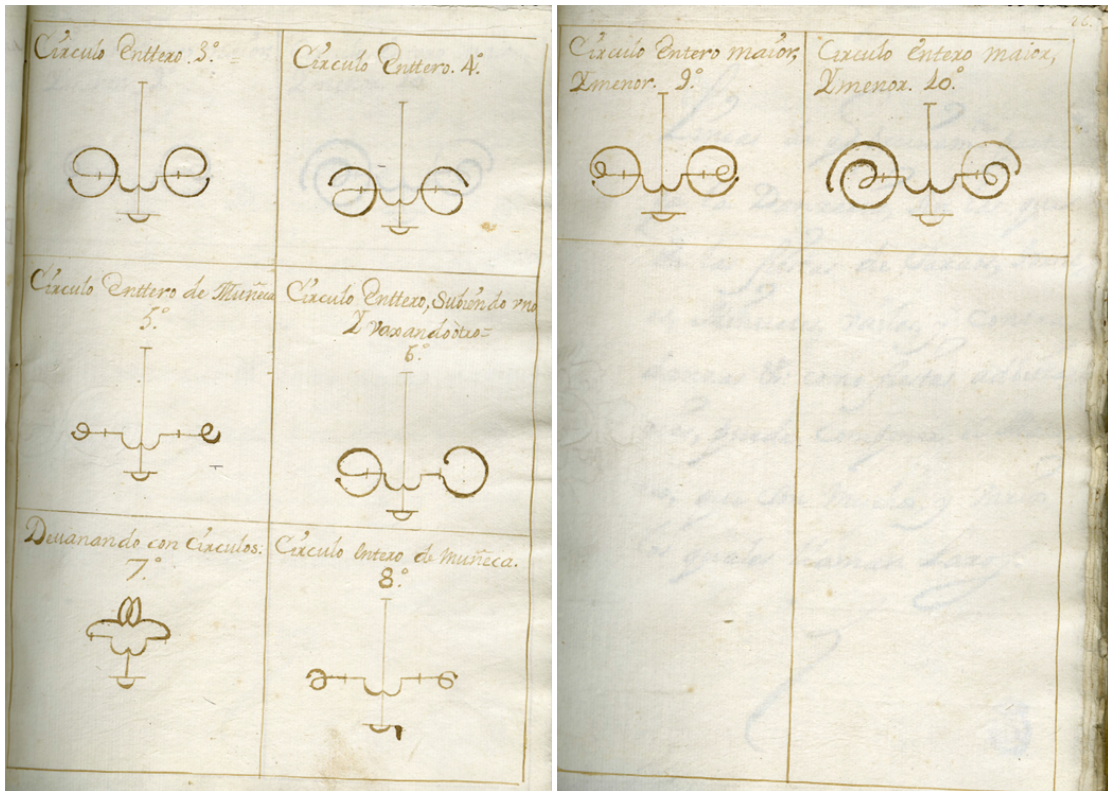
¹⁰⁸In preparation.



Figures II. The fixed positions.



Figures III and IV. Grillos (Shackles).



Figures V and VI. Arms movements.

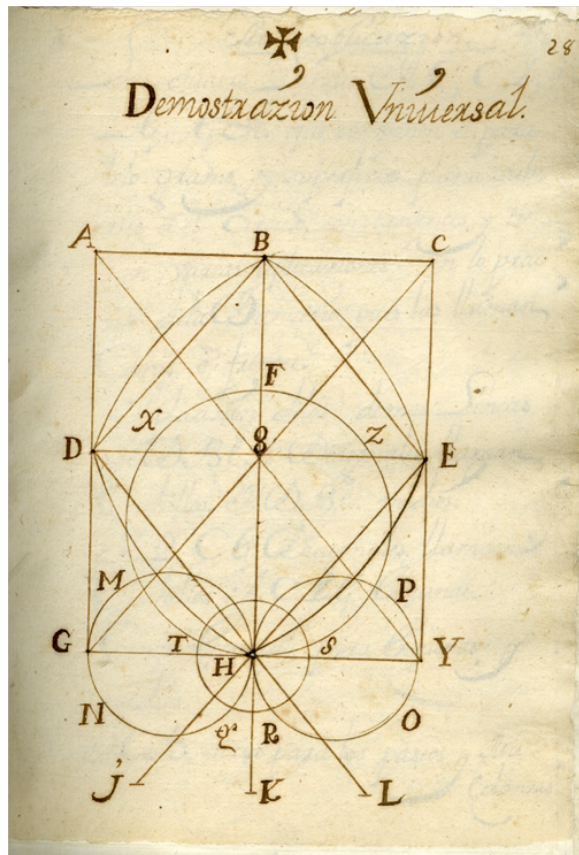
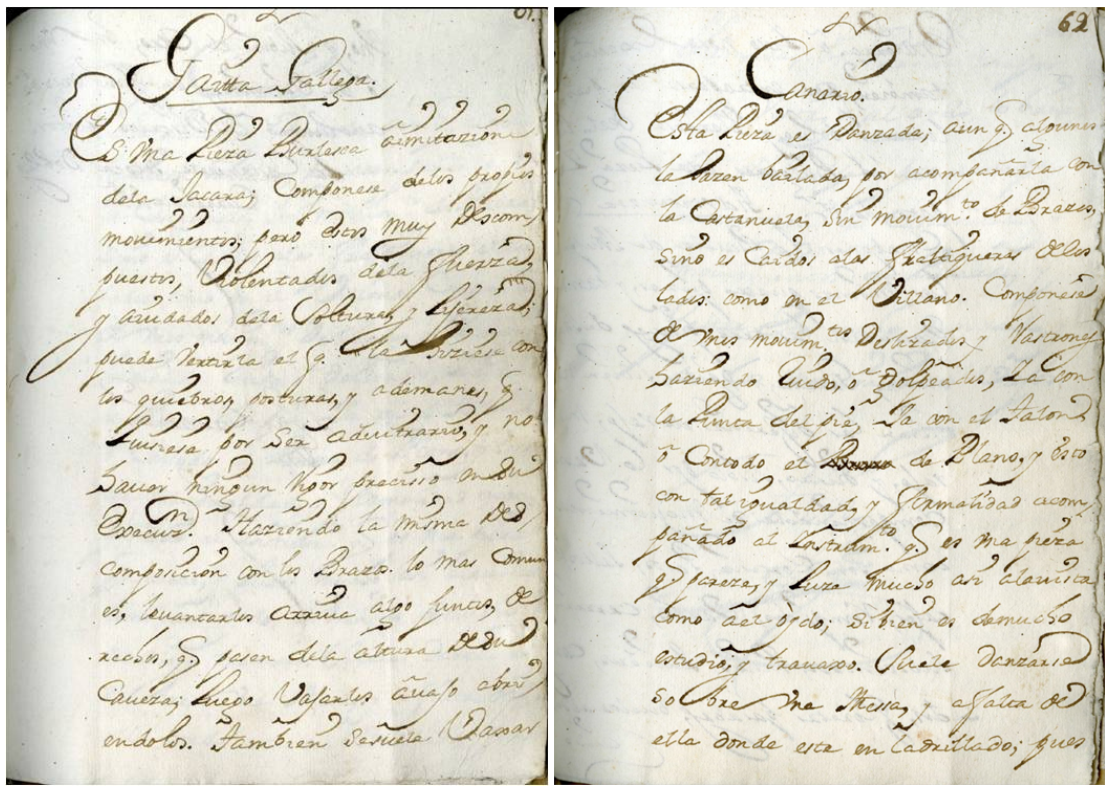


Figure VII. Demostrazion Universal.



Figure VIII. Entry of Pavan.



Figures IX and X. Gaita Gallega and Canario.

Table I. List of steps in Noveli compared to those in Esquivel and Minguet.

Noveli (1708)	Esquivel (1642)	Minguet (1737?)
Paso	Passos	Passo en buelta
Reverenzia	Cierta/Galana/ Reverencia cortada	Reverencia cortada
Bazio	Bazos	Bacio
Rompido	Rompido	Rompido
Pino	---	---
Trinado	---	Borneo trinado
Cargado	Cargado	Cargado
Floreo	Floreo	Floreo
Sacudido	Sacudido	Sacudido
Salto	Saltos al lado y en buelta	Salto y encage/ Salto y encage en vuelta/ Salto y campanela
Campanela	Campanela/ Campanela breve/ de compás mayor y por dentro	Campanela/ Campanela breve/ de compás mayor/ por adentro
Encaxe	Encaxe	Encage
Carrerilla	Carrerilla	Carrerilla
Floreta	Floreta	Floreta natural/ pasada/ Pasada en buelta/ en buelta
Retirada	Retiradas	---
Quiebro	---	Quiebro por delante/ Quiebro en vuelta
Paso cruzado	Cruzado	Cruzar por detrás/ Cruzados
Contratiempo	---	Contratiempo
Tope	---	Tropecillo/ Tropecillo en Buelta
Pernada	---	---
Quatropeado	Quatropeado/ Quatropeado atrás	Quatropeado/ Quatropeado atrás/ Quatropeado en buelta
Substenido	Substenido	Substenido de un pie/ de los dos pies
Buelta	Buelta al descuydo/ Giradas	Buelta al descuydo/ Buelta de pechos/ Buelta de tornillo
Cabriola	Cabriola entera/ Cabriola atravesada/ Media cabriola	Media Cabriola / Cabriola texida/ Cabriola cruzada/ Cabriola en buelta
Grillos	---	---
Rastrón	---	Rastron
---	Planta	Planta natural/ Planta de cuadrado
---	---	Llamada
---	---	Puntapie
---	Boleo	---
---	Doble	---

Table II. Comparison of different *Entries of Pavan*.

Noveli (1708)	Esquivel (1642)	Jaque (siglo XVII)	Minguet (1737?)
4 pasos graves	4 pasos accidentales	4 pasos	2 passos graves
2 vazios	2 vazios	3 Bazios	Bacio
Rompido	Rompido	Campanela	Rompido
Planta	---	---	---
Carrerilla y media	Carrerilla	Carrerilla y media	Carrerilla
Rompido	Rompido	Bazio	Bacio
Planta	---	Campanela	Planta
4 pasos graves atrás	7 pasos extraños (4 graves y 3 breves)	4 pasos atrás	4 passos atrás
2 pasos breves	---	2 pasos breves	2 passos breves
Planta	---	Planta	Planta
Cortesía	Reverencia	Cortesía	Cortesía y planta

Table III. *Danzas and Bayles* described by Noveli, Esquivel, Jaque and Minguet.

Noveli (Domingo González) (1708)	Esquivel (1642)	Jaque (s. XVII)	Minguet (1737?)
Pavana 4 Mudanzas	Entrada de Pavana	Pavana 8 Mudanzas	Pavana 6 Mudanzas
Gallarda 2 Mudanzas	---	Gallarda	Gallarda 8 Mudanzas
Españoleta 4 Mudanzas	---	---	Españoleta 8 Mudanzas
Villano Cavallero 8 Mudanzas	---	Billano 3 Mudanzas	Villano 3 Mudanzas
Jacara 4 Mudanzas	---	Jacara	---
Mariona	---	---	---
Torneo	---	---	---
Gaita Gallega	---	---	---
Canario	---	---	---
---	---	---	---
---	---	Folias 4 Mudanzas	---
---	---	Paradetas	---
---	---	---	Imposibles 4 Mudanzas
---	---	---	Hermosa 8 Mudanzas

References

- Anglo, Sydney (February 2008) « Notation of Movement in the Arts of War, Fencing and the Dance », in Barbara Segal ed., *Dancing Master of Hop Merchant ? The Role of the Dance Teacher through the Ages, Early Dance Circle*, Proceeding of a Conference held at St Bride Institute, London, pp. 49-60
- Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Pº 11570, ff. 361-374. 'Archivo General de Palacio' (AGP) EP c.2655, e.61.
- Bottineau, Yves (1962) *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V (1700-1746)*. Bordeaux : « Bibliothèque de L'Ecole des Hautes Etudes Hispaniques », fasc. XXIX.
- Carreras, Juan José (octubre 2000) "L'Espagne et les influences européennes: la musique française à la cour d'Espagne (1679-1714)". *Échanges Musicaux franco-espagnols XVIIe-XVIIIe siècles. Actes des Rencontres de Villecroze*, réunis par François Lesure, Académie Musicale de Villecroze : 61-82.
- Esquivel Navarro, Juan de (1642) *Discursos sobre el arte del dançado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas. Compuesto por Juan de Esquivel Navarro, vezino y natural de la ciudad de Sevilla, discípulo de Antonio de Almenda, maestro de dançar de la majestad de el rey nuestro señor d{on}Phelipe Quarto el Grande, que Dios guarde. Dedicados a don Alonso Ortiz de Zúñiga Ponce de León y Sandoval, hijo primogénito del marqués de Valdenzinas, y sucesor en su casa, estado, y mayorazgos. Con licencia, impresos en Sevilla, por Juan Gómez de Blas*. Ed. Facsímil Valencia, Librerías "Paris-Valencia", 1992.
- Esses, Maurice (1992) *Dance and Instrumental 'Diferencias' in Spain during the 17th and early 18th Centuries*. New York: Pendragon Press Stuyvesant, 3 vols.
- Feuillet, Raoul Auger (1700), *Chorégraphie ou l'art décrire la dance, par caractères, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-mêmes toutes sortes de dances*, Paris: chez Michel Brunet, Ed. Facsímil New York, 1968
- Jaque, Juan Antonio (s. XVII), *Libro de danzar*. E-Mn Mss 18580/5 y E-Mn Barbieri Mss 14059/15
- Kamen, Henry (2000), *Felipe V: El rey que reinó dos veces*. Barcelona: Temas de hoy.
- Lambranzi, Gregorio (1716), *Neue und Curieuse Theatralische Tantz - Schul*. Nuremberg, J. Jacob Wolrab
- Lolo, Begoña (2009), "El teatro con música en la corte de Felipe V durante la Guerra de Sucesión, entre 1703-1707", *Recerca musicològica*, Nº. 19, pp. 159-184
- Minguet y Yrol, Pablo (c. 1737), *Arte de danzar a la francesa... añadido todos los pasos o movimientos del danzar a la española*, Madrid
- Minguet y Yrol, Pablo {Parte I} (1758), *Arte de danzar a la francesa, adornado con cuarenta y tantas láminas, que enseñan el modo de hacer todos los passos de las danzas*

de corte, con todas sus reglas, y de conducir los brazos en cada passo; y por chorographía demuestran cómo se deben escribir, y delinear otras: obra muy conveniente no solamente a la juventud, que quieren aprender el bien danzar, sino aun a las personas civiles, y honestas, a quien les enseña las reglas para bien andar, saludar, y hacer las cortesías, que convienen en qualquier suerte de personas, Corregido en esta tercera impresión por su autor Pablo Minguet e Yrol, Madrid: E-MnR. 14649

Minguet y Yrol, Pablo {Parte II} (sin fecha), *El noble arte de danzar a la francesa, y española; adornado con LX láminas finas, que enseñan el modo de hacer todos los passos de las danzas de corte, con sus reglas, y de conducir los brazos, en cada passo; y por chorographía demuestran cómo se deben escribir otras.* Madrid: E-Mn R. 14607

Minguet y Yrol, Pablo {Parte IV} (1764), *Breve tratado de los passos del danzar a la española, que oy se estilan en las seguidillas, fandango, y otros tañidos. También sirven en las danzas italianas, francesas, e inglesas, siguiendo el compás de la música, y las figuras de sus bayles, Corregido en esta segunda impresión por su autor Pablo Minguet,* Madrid: E-MnR.14607 y E-Mn Barbieri R. 14649

Morales, Nicolas (2007), *L'artiste de Cour dans l'Espagne du XVII siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid : Casa de Velázquez, Collection « Bibliothèque de la Casa de Velázquez », vol. 36

Noveli, Nicolas Rodrigo (1731), *Crisol especulativo, demostrativo practico mathematico de la destreza*, tomo primero dividido en dos partes o tomas, Madrid

Noveli, Nicolas Rodrigo (1726), *Cartilla, en que se proponen las reglas para torear a caballo*, Madrid

Rameau, Pierre (1725), *Le maître à danser. Qui enseigne la manière de faire tous les différens pas de danse dans toute la regularité de l'art, & de conduire les bras à chaque pas.* Paris, Ed. facsímil New York, 1967

Real Academia Española (2001), *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.). Madrid: Espasa, 2001

Rico Osés, Clara (2012), "French Dance in Eighteenth-Century Spain", *Dance Chronicle* 35 (2), pp. 133-172

Ruiz Mayordomo, María José y Valcárcel Rivera, Carmen (1993), "Palabras en movimiento: indicaciones coreográficas en tres manuscritos teatrales de la Biblioteca Nacional de Madrid", Madrid: Universidad Autónoma, *Revista Manuscr.cao* (V), pp. 67-101

Xácaras. Copia de Barbieri. BN Ms. 14059/12

O mapeamento das actividades da INATEL no âmbito da música popular

Rita Lopes

Universidade de Aveiro / INET-md

Resumo

O período que se sucedeu ao 25 de Abril de 1974 foi uma época de mudança para o país. Verificaram-se alterações sociais, demográficas e culturais, que se refletiram em muitos organismos públicos. A FNAT, fundada no Estado Novo para apoiar as políticas do regime, é um exemplo das políticas culturais estado-novistas. Após Abril de 1974, foi reformulada dando origem ao INATEL que continuou a intervir nas mesmas áreas porém assumindo uma postura de apoio e de dinamização das actividades permitindo aos envolvidos uma outra dinâmica de acção.

Esta comunicação procura apresentar e analisar os eventos de música popular organizados pela instituição com o objectivo de dinamizar as actividades locais e de facilitar encontros entre os grupos. Através de um mapeamento das acções da INATEL, identificando programas de apoio, participantes, cronologias, e planos de actividade entre 2008 a 2017, pretendo discutir o âmbito das políticas dirigidas para a música popular e as motivações por trás desse plano de acção.

A pesquisa sobre a acção da INATEL nas práticas musicais associativas insere-se num estudo que está a ser desenvolvido no âmbito do Doutoramento em Antropologia, complementado com recurso a trabalho de campo, pesquisa bibliográfica e entrevistas a algumas figuras responsáveis pelo planeamento das actividades apresentadas.

Palavras-chave: INATEL, política cultural, música popular portuguesa, folclore.

Abstract

The period that followed April 25th 1974 was a time of social, demographic and cultural changes for the country and they were reflected in almost all public institutions. Many of them, founded during Estado Novo to support the policies of the regime, were extinguished, and others have seen to change their mission and goals. However, it is not always possible to speak of a total shift, and so the operational mode of some institutions has remained. INATEL was one of these cases, and kept from its predecessor, FNAT, the type of initiatives carried out, keeping popular culture and working classes leisure at the core of the its activities.

The purpose of this communication is to show and analyze the popular music events organized by the institution in order to streamline local activities and facilitate meetings between groups. Through a mapping of INATEL's actions, identifying support programs, participants, timelines, and activity plans from 2008 to 2017, I intend to discuss the scope of popular music policies and the motivations behind this action plan.

The current research on the Fundação INATEL's action in the popular culture, popular music policy, and leisure practices is part of a study that is being developed in the scope of the Phd Programm in Anthropology started at 2017. This research was complemented by fieldwork, bibliographic research and interviews with some figures responsible for planning the activities presented.

Keywords: INATEL, cultural policy, portuguese popular music, folklore.

Esta comunicação trata de uma pesquisa que está em curso desde Julho de 2017. Enquadra-se no âmbito do projecto “A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)” financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia e a ser desenvolvida no âmbito do Doutoramento em Antropologia iniciado no ano lectivo de 2017/2018.

Pretendo apresentar e analisar as actividades no âmbito da música popular organizadas pela Fundação INATEL. Começo por apresentar uma breve contextualização histórica da instituição para, depois, me centrar no período entre 2008 e 2018. O meu objectivo é reflectir, a partir da análise das actividades realizadas nesse período, sobre a acção da instituição, as suas decisões e os seus efeitos no panorama cultural português.

A pesquisa tem sido desenvolvida partindo da actualidade para terminar no período em que se deu o 25 de Abril. Assenta no levantamento de informações que venho a desenvolver junto da equipa do Departamento da Cultura da Fundação INATEL e em trabalho de campo, com a realização de entrevistas aos funcionários e visita ao arquivo da instituição no Palácio do Barrocal, em Évora.

Antecedentes da Fundação INATEL: A Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho

O plano de acção cultural do Estado Novo, enquadrado no regime corporativista que regeu o país de 1933 até 1974, passou pelo controlo estrito da produção cultural nacional e até pela produção da mesma. A acção do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), mais tarde, Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) dirigido até 1949 por António Ferro, consistiu na direcção de iniciativas com o objectivo de garantir que “a moral e a inteligência do operário não se perdessem e desorientassem” (Valente 2010). Inserida no mesmo âmbito político surge em 1935 a

FNAT, Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, modelada a partir da *Opera Nazionale Dopolavoro* italiana (1918) e do programa *Kraft durch Freude* alemão, destinada a proporcionar aos trabalhadores actividades de tempos livres bem aceites pelo estado (Melo 2013).

Da FNAT ao INATEL: 1974-2008

Apesar da sua forte relação com o regime, a FNAT não se extinguiu com o 25 de Abril de 1974, mas viu muitos dos seus objectivos alterados. Passou a designar-se INATEL, Instituto Nacional dos Tempos Livres dos Trabalhadores, mudança que não foi imediata e ocorreu apenas em Abril de 1975 (Domingos 2010). A preocupação do organismo em não deixar os trabalhadores afastarem-se do modelo proposto pelo regime deixou de existir, apesar de o modelo de muitas actividades culturais continuar a centrar-se na cultura popular (Melo 2013). Porém, o significado desta “cultura popular” é muito diferente do que tinha sido até então. A partir de 1974 a nova instituição definiu-se com o objectivo de perceber e fomentar um conjunto de actividades percebidas como mais autênticas e como tendo uma origem popular, que viriam a substituir os anteriores modelos folclorizantes, de origem estatal e assentes numa visão de “um mundo camponês idílico e isento de tensões sociais” fabricada pelo regime (Almeida 2009: 47). Todavia devido ao facto de nesses anos se viver em Portugal um período de grandes mudanças e instabilidade, o plano desenhado para o INATEL não foi estritamente seguido e a instituição continuou em período de consolidação durante mais alguns anos, sendo os seus primeiros estatutos aprovados apenas em 1979 (Valente 2010).

Em Junho de 2008, o enquadramento legal do INATEL alterou-se, tornando-se uma fundação privada de utilidade pública que manteve o objectivo de “promover melhores condições de tempos livres e do lazer dos trabalhadores”¹⁰⁹, através da organização de eventos e apoio a colectividades passando a designar-se Fundação INATEL. Através da análise do seu plano de intervenção na Cultura desses anos é possível perceber que está em curso, desde 2008, uma remodelação de âmbito bastante geral.

O Departamento de Cultura da Fundação INATEL em 2017

Em termos de estrutura orgânica, a Fundação INATEL dispõe de serviços centrais, na sua sede em Lisboa, e delegações e estabelecimentos e serviços locais - actualmente designadas por Unidades Orgânicas Locais (UOL) - estrategicamente distribuídas por todo o país. Sendo relativamente autónomas, as UOL têm na base das suas actividades o trabalho desenvolvido pelos vários departamentos de gestão, organizados por área de

¹⁰⁹ Estatutos da Fundação INATEL consultados a 27 de Outubro de 2017.

actividade (Hotelaria e Turismo, Desporto, Cultura, Economia e Inovação Social e Desenvolvimento Organizacional). Estes departamentos são unidades orgânicas operacionais e de suporte e, agindo nos moldes definidos pelos órgãos sociais da Fundação (Conselho Geral, Conselho de Administração, Conselho Consultivo e Conselho Fiscal) podem ser vistos como a origem de grande parte das políticas orientadoras das actividades.

No período entre 2008-2018, a Fundação INATEL viu a sua estrutura directiva mudar três vezes. Sendo o INATEL uma instituição dependente do Estado português, estas mudanças relacionaram-se com formação dos novos governos. As três estruturas directivas foram respetivamente presididas por Vítor Ramalho (de 2008 a 2012), Fernando Ribeiro Mendes (2012 a 2015), Francisco Madelino (2016 até ao presente). Cada uma dessas direcções organizou o seu programa de actuação, com um organigrama próprio.

Pela análise dos organogramas de 2009 (Figura I), 2013 (Figura II) e 2016 (Figura III) verifica-se que a mudança na estrutura directiva teve impacto na estrutura de gestão, observando-se algumas alterações: a diferença mais evidente é ao nível das designações atribuídas às diferentes unidades orgânicas que constituem a instituição: a substituição da designações de “Direcções” (2009) por “Áreas” (2013) e por “Departamentos” (2016). É também visível pela análise efectuada que as unidades operacionais da instituição, ou seja, as Direcções/Áreas/Departamentos se foram expandido, extinguido-se e voltando a surgir conforme dos interesses e vontades políticas.

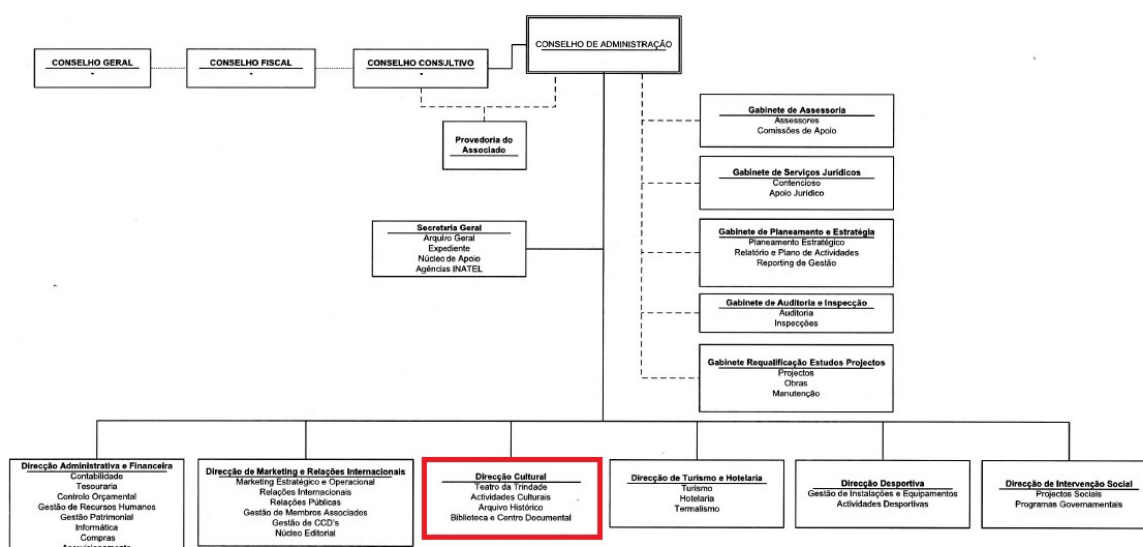


Figura I. Organigrama INATEL 2009.

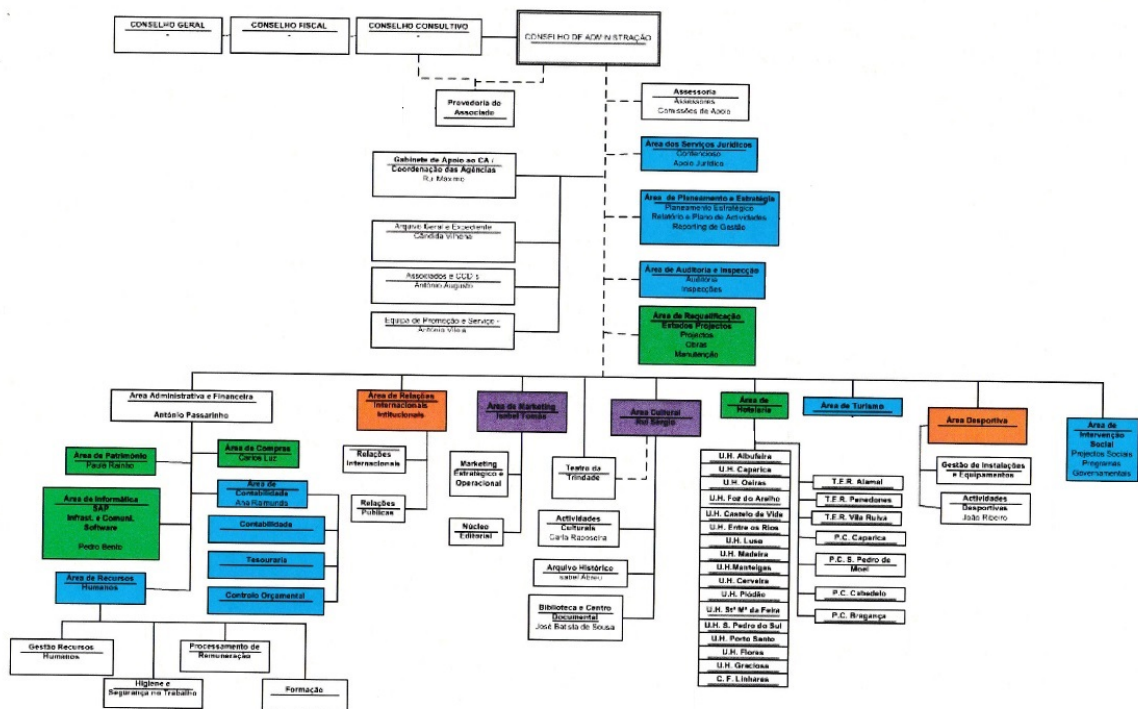


Figura II. Organigrama INATEL 2013.



Figura III. Organigrama Fundação INATEL 2016.

As mudanças que se evidenciam nesta breve análise não se ficam pela estrutura orgânica da instituição. Numa análise às actividades do Sector da Música organizadas pelo Departamento da Cultura num período de dez anos, à semelhança da estrutura orgânica da instituição, também são visíveis mudanças, como reflexo de decisões e motivações políticas.

Para desenvolver esta análise realizei um mapeamento das actividades desenvolvidas no Departamento da Cultura durante o período acima apresentado. Baseei-me na consulta de dossiers do Sector Música, disponibilizados pela responsável da área. A informação recolhida foi sendo organizada em vários cronogramas, um para cada ano (Tabela I), e com as seguintes entradas: “tipo de actividade/iniciativa”, “tipologia”, “entidade organizadora”, “local”, “custos”, e “destinatários”.

ACTIVIDADES/INICIATIVAS	TIPOLOGIA	ORGANIZADOR e PARCERIA	LOCAL	CUSTOS	DESTINATÁRIOS	2017																
						Jan	Fev	Mar	Abr	Mai	Jun	Jul	Ago	Sep	Out	Nov	Dec					
4ª edição Poesia em... (Natalia Correia)	concepção e produção de eventos culturais	Fundação INATEL	Ponte Delgada, Açores	20 000€	Público em geral																	
1ª edição - Lisboa Mediterrânica	concepção e produção de eventos culturais	Fundação INATEL	Lisboa	1500€	Público em geral																	
2ª edição - Lisboa na Ribalta	concepção e produção de eventos culturais	Fundação INATEL	Lisboa	1500€	Público em geral																	
Gir'arte	concepção e produção de eventos culturais	Fundação INATEL	Lisboa, Setúbal, Leiria, Viana do Castelo, Vila Real	10 000€	Público em geral																	
Domingos com Música	concepção e produção de eventos culturais	Fundação INATEL	Teatro da Trindade, Lisboa	20 000€	Público em geral																	
4ª edição - Arte Escola e Comunidade	concepção e produção de eventos culturais	Fundação INATEL e TTI(?)	Braga, Coimbra, Lisboa e Évora	30 000€	Público em geral																	
V Concurso de Composição para Orquestra de Sopros (entrega de trabalho a Fev. 17)	Formação	Fundação INATEL + Banda do Exército		5 750€	Aberto a autores de todas as nacionalidades residentes em Portugal																	
V Concurso de Composição para Orquestra de Sopros - concerto	concepção e produção de eventos culturais	Fundação INATEL + Banda do Exército	Teatro Trindade, Lisboa		Público em geral																	
Encontros de Tocadores de Violões de Arame Ibero-americanas	Formação	Fundação INATEL	LISBOA - NÃO SE REALIZOU																			
2ª edição - POPular - INATEL na Rua	concepção e produção de eventos culturais	Fundação INATEL + autarquias locais	Aveiro, Santarém, Setúbal, Lisboa e Évora	30 000€	Público em geral																	
Exposição MATERIAL	Formação	Fundação INATEL + autarquias locais	Ponte, Guimarães, Viana do Castelo	30 000€	Público em geral																	
Festival Internacional de Bandas Militares	concepção e produção de eventos culturais	Fundação INATEL + Ministério da Defesa	Teatro da Trindade, Lisboa	40 000€	Público em geral																	
IV Encontro Internacional de Clarinetes da Cidade de Lisboa	concepção e produção de eventos culturais	Fundação INATEL + CCD Cultivarte	Lisboa	5 000€	Público em geral																	

Tabela I. Actividades desenvolvidas pelo Departamento da Cultura em 2017

Verifiquei com essa informação uma diminuição progressiva de actividades programadas (Gráfico I). Essa diminuição ocorreu tanto no número total de actividades programadas como na quantidade de tipologias e distribuição de recursos. Em entrevista à responsável pelo sector foi-me dito que esse decréscimo se devia a uma progressiva diminuição da dotação orçamental.

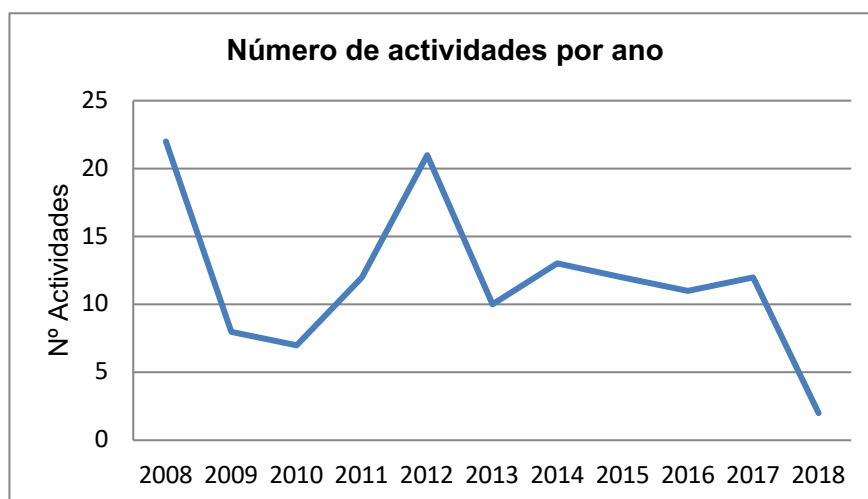


Gráfico I. Número de actividades desenvolvidas pelo Departamento da Fundação INATEL durante os anos 2008 a 2018.

Pela análise, a tipologia de actividades mais afectada foi a de “Formação” que viu o seu campo de acção mais reduzido, ano após ano. Uma das causas, foi a tomada de decisão do recente mandato da presidência da Fundação INATEL, em 2016, que se pode ler no seguinte comunicado:

No seguimento das várias reformulações no ano 2016, o Departamento da Cultura redirecionou as suas áreas de intervenção. Os apoios às actividades dos CCDs foram concentrados no Departamento de Economia e Inovação Social e as actividades de aprendizagem informal, como OTL por todo o país, passaram a estar sob a tutela da Academia INATEL. A saída da formação informal, actividade de cariz autosustentável, significa para o Departamento da Cultura a perda de actividades com receita, uma vez que estas representam em 2016 no competo geral do orçamento do Departamento 59,79% do seu retorno financeiro. O valor de receita projectado em sede de orçamento do Departamento da Cultura para 2017, reflecte maioritariamente montantes estimados em sponsorização e parcerias [...]. A proposta de orçamento para 2017 do Departamento da Cultura assenta exclusivamente em actividades organizadas e operacionalizadas pelo próprio, não estando aqui incluídas as verbas de Apoio ao Associativismo, responsabilidade do DEIS, nem todas as actividades de aprendizagem informal que estavam incluídas no programa INATEL Cultura, assim como os cursos de instrumentos tradicionais e Oficinas que transitaram para a Academia INATEL (Plano de Actividades da Fundação INATEL 2016: 2).

Assim, pela análise e pelo que foi sendo reforçado pelos elementos da equipa, depreende-se que o Departamento de Cultura parece estar progressivamente a perder “o papel e a missão” e a “descaracterizar-se”. Inicialmente orientado para apoiar directamente os seus associados colectivos, os CCDs (Centro de Cultura e Desporto) através de programas de apoio específicos que também foram sendo reformulados ao

longo do tempo, o Departamento de Cultura apresenta em 2017, uma programação de actividades mais dirigidas à promoção de eventos, como podemos ver no cronograma. Parece que cada vez mais se favorece um programa de consumo de eventos e de não participação. Poderá isto estar relacionado com a passagem da instituição a Fundação?

POPular - INATEL na Rua

Um dos eventos produzidos nesse âmbito, é o recente evento *POPular - INATEL na Rua*, realizado na cidade de Lisboa em 2016 (Figura IV), e em 2017 noutras cidades do país (Aveiro, Santarém, Setúbal e Évora) (Figura V).



Figura IV. Cartaz de divulgação POPular INATEL na Rua 2016.



Figura V. Cartaz de divulgação POPular INATEL na Rua 2017.

O *POPular* é resultado de um evento anteriormente criado - *Dias da Cultura* realizado entre 2013 e 2015, depois extinto devido à pouca aderência do público e do local escolhido para a sua realização. Recuperando um pouco do conceito desse evento, o *POPular* apresentou-se com o objectivo de “divulgar e promover as práticas culturais tradicionais apoiadas pela instituição, no cumprimento da sua missão enquanto entidade consultora da UNESCO para a salvaguarda do património cultural imaterial”. É um evento transversal a todas as outras áreas – teatro, dança, música e etnografia – onde participam a rede de Centros de Cultura e Desporto da INATEL “veículo por excelência do trabalho associativo desempenhado por milhares de pessoas que se dedicam à valorização e divulgação da cultura tradicional portuguesa”¹¹⁰.

Em 2016, o evento foi centralizado num único espaço, o Teatro da Trindade, o espaço por excelência das actividades desenvolvidas pela INATEL, alternado com alguns momentos de animação de rua na baixa pombalina (praça Luís de Camões, Largo Trindade Coelho e na Rua Nova da Trindade). O actualmente designado Teatro da Trindade INATEL é em termos de estrutura orgânica da instituição uma unidade orgânica autónoma, um dos patrimónios mais importantes, herdado do seu antecessor FNAT, desde 1962.

O *POPular* 2016 teve uma duração de 4 dias (28 a 31 de Julho) e estreou-se no primeiro dia com a peça de teatro *Palco de Babel* com o Grupo Dramático e Recreativo da Retorta (Valongo) no Teatro Trindade. Nos dias seguintes, os espectáculos decorreram alternadamente fora e dentro do Teatro e nele participaram o Grupo de Bombos – Eclodir Azul, e vários grupos de animação de rua, associados da Fundação INATEL.

Na sua 2ª edição, o evento é descentralizado expandindo-se para outras cidades - Aveiro, Santarém, Setúbal e Évora - e com um calendário também mais alargado. O evento é acolhido em cada cidade durante 3 dias, decorrendo, no entanto, em algumas cidades em simultâneo, como é o caso de Setúbal e Évora de 13 a 15 de Julho e de Lisboa e Santarém de 20 a 22 de Julho. Aveiro é escolhida para encerrar a iniciativa, de 27 a 29 de Julho de 2017.

O evento apresentou-se com novas estratégias e com novos objectivos que foram para além do geográfico e que merecem um olhar atento. Segundo se pode ler no projecto do evento, pretendeu-se desta vez “envolver as comunidades locais, desenvolvendo redes performativas e promovendo os associados colectivos da Fundação”, “divulgar a turistas, nacionais e internacionais, o património arquitectónico e histórico das diferentes cidades” e “proporcionar um encontro do Novo e Velho, entre a Modernidade e a Tradição, dando

¹¹⁰ Informação de serviço Nº 67/DC/2017 de 18/04/2017 com o Assunto: Popular INATEL na Rua – proposta de autorização de realização de iniciativa e despesas.

lugar a apresentação de novas formas de expressão do património cultural imaterial português”.

Nesta edição, o Teatro da Trindade já não foi o espaço escolhido para acolher o evento, privilegiando, tal como é sustentado nos objectivos apresentados, o espaço ao ar livre das diferentes cidades do país, e em espaços “icónicos”.

Para além dos espaços, a iniciativa privilegiou também grupos representativos de cada cidade. Em Setúbal o programa contou com o Grupo de Cantares Associação Socorros Mútuos de Setubalense e Maria Monda no coreto Avenida Luísa Todi, Toca a Rufar, Grupo de Teatro Espelho Mágico e Ronda dos Quatro Caminhos, Banda Filarmónica Capricho Setubalense, Rancho Folclórico dos Fazendeiros da Barra Cheia e a fadista Inês Duarte.

Simultaneamente em Évora, de 13 a 15 de Julho, participaram o Trio Pele & Fole e Vozes do Imaginário - Do Imaginário Associação Cultural, no centro histórico da cidade, o Grupo Culto e Des da freguesia de Monsaraz - Grupo Coral Cantares de Évora e no último dia pela Associação Era Uma Vez Teatro Marionetas, o Rancho Folclórico Azeitoneiras S. Bento do Cortiço e o Grupo Folclórico da Convenção de Evoramonte. Em Santarém participaram os grupos Bandinha da Moca, Xaral's Dixie Band e ÉME (no primeiro dia), Human'art (no segundo), e os Ranchos folclóricos da Ribeira de Santarém e do Grainho e a Banda da Sociedade Filarmónica Alcanedense.

Em Lisboa, o evento decorreu nos principais miradouros da cidade: Miradouro Sophia Mello Breyner Andersen e no Miradouro da Nossa Senhora do Monte. Participaram no primeiro dia os Pauliteiros de Miranda, e OMIRI - baile electrónico a Orquestra de Foles, a Associação Cultivarte, os Caretos de Lazarim e Ahkorda Baile Tradicional - Tradballs no segundo, encerrando com Bombrando, Cabeçudos, Bombos - Associação a Ponte e Luís Peixoto Assimétrico Folk Electrónica.

Aveiro encerrou o evento nos últimos dias de Julho com os seguintes grupos: Orquestra da Sociedade Musical da Santa Cecília, animação de rua com o grupo CIRAC - Círculo de Recreio, Arte e Cultura, o Grupo de Teatro Cultura Semente e por último Grupo Folclórico da Casa do Povo de Cacia, o Grupo de Danças e Cantares Regionais do Orfeão da Feira, o Grupo de Tocaes e Cantares - InCantus e a Orquestra de Bandolins de Esmoriz.

Essa reformulação significativa da iniciativa deveu-se a uma decisão por parte da responsável do projecto que se apercebeu das várias limitações em realizar o evento em Lisboa, sobretudo limitando a um espaço fechado como o Teatro, como confirmou um dos técnicos do departamento. Assim decidiram apostar o evento fora das salas de espectáculo em várias zonas não só em Lisboa, justificando a escolha com base no grau

de aderência do público que uma cidade menos cosmopolita tem em relação à capital do país.

O que é interessante explorar no acompanhamento deste evento é toda a dinâmica na tomada destas decisões pelos seus elementos. A ideia, a matriz e o orçamento partem da sede da instituição em Lisboa. O evento projectado deve estar de acordo com a missão e os objectivos da instituição, para depois ser apresentado, por um dos técnicos, aos seus directores, que decidem por sua vez se pode ser aprovado ou não. Tanto quanto me transmitiram, até determinado valor (cerca de 3.000€), o Departamento da Cultura tem autonomia. Mas se orçamento ultrapassa o valor estipulado é necessário pedir autorização ao Conselho de Administração, órgão máximo da instituição.

Há que referir que este modelo, mais descentralizado, não é totalmente estranho à instituição. É bastante comum noutra área, a da Etnografia. Esta palavra não deve ser entendida no sentido da ciência académica, mas numa que lhe é relacionada e que, no início do século XX, nela se informou: o folclore. Sendo uma divisão cultural, é mantida à parte da dedicada à cultura não erudita, mas que pelo menos não se inspira uma matriz rural. Recentemente têm-se observado contactos entre as diferentes áreas, resultando, por exemplo, no supramencionado *POPular*.

Ainda assim há uma separação clara, e o tratamento dado às diferentes formas culturais é muito diferido. Mesmo com todas as mudanças e apesar de as políticas culturais e os seus objectivos serem hoje totalmente diferentes, a área da etnografia parece seguir de forma mais estrita o modelo herdado dos primeiros anos da sua fundação, resultando numa aparente cristalização das performances e do tipo de entretenimento proporcionado aos seus participantes. Questões que actualmente estão no centro da minha pesquisa prendem-se a este tema, sendo um objectivo pensar outros modelos de performance e exibição, renovando mesmo as políticas culturais que as originam. Há ainda muita informação a explorar. Todas as questões que surgem ainda não têm uma resposta clara, mas poderão ser resolvidas pela continuação do estudo. Faze-lo poderá tornar possível a compreensão destas mudanças, tão importantes em tempos de grande centralidade do património cultural imaterial e das políticas culturais que lhe estão associadas.

Referências

Almeida, Sónia Vespeira de (2009), *Camponeses, Cultura e Revolução: Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do M.F.A. (1974-1975)*. Lisboa: Edições Colibri

Domingos, Nuno (2010), "Inatel" In Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2, pp. 628-632

Melo, Daniel (2013) [2001], *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*, Lisboa: ICS Imprensa de Ciências Sociais

Valente, José Carlos (2010), *Para a história dos Tempos Livres em Portugal: da FNAT à INATEL (1935-2010)*, Lisboa: Edições Colibri/Fundação INATEL

A obra para Coro de Inocencio Haedo Ganza

Rubén Villar Fernández

Universidad Politécnica de Valencia

Resumo

Este artigo mostra resultados da investigação, no processo, sobre as obras corais do músico, professor, folclorista, diretor e compositor espanhol Inocencio Haedo Ganza (n. em Santander, 1878, m. em Zamora, 1956). A fim de reivindicar a importância de Haedo como músico e como compositor, através da pesquisa bibliográfica, de consulta de fontes primárias e secundárias e de uma metodologia aplicada à transcrição e a análise de partituras musicais, estamos a conseguir catalogar, transcrever e analisar a produção conhecida de música vocal de Haedo.

Palavras-chave

Inocencio Haedo Ganza, análise, transcrição, *Coral*, Zamora

Abstract

This article presents some results from the research in progress about the choral work written by the Spanish musician, teacher, folklorist, conductor and composer Inocencio Haedo Ganza (born in Santander, 1878, died in Zamora, 1956). In aiming to demonstrate Haedo's importance as a musician and composer, through bibliographical investigation, the consultation of primary and secondary sources, and the methodology applied to the transcription and analysis of musical scores, it has been possible to catalogue, transcribe and analyze Haedo's known vocal musical production.

Keywords

Inocencio Haedo Ganza, analysis, transcription, choir, Zamora.

Introdução

O presente artigo é um extrato do trabalho que estou a realizar para a minha tese de doutoramento: *Catálogo, Transcrição e Análise da obra de Inocencio Haedo Ganza*, cujo objetivo principal é reivindicar a figura do Mestre Haedo mediante a descrição, catalogação, transcrição e a análise da sua produção musical, centrando-nos no contexto

no que surgiu e se interpretou. Daqui se derivam outros objetivos parciais, como estudar a biografia do compositor no seu contexto, e também a história das principais formações criadas e dirigidas por Haedo, para, por último, catalogar toda a sua produção musical conhecida, bem como realizar uma transcrição das suas obras originais que nos facilite a sua análise e que estas possam voltar a ser interpretadas. Até agora, havia apenas menções pontuais em fontes terciárias (Casares Rodicio et al., 2002), e dois livros sobre Haedo, publicados por um discípulo dele, Salvador Calabuig, nos anos oitenta, e escritos, como o próprio autor reconhece (Calabuig, 1989), de um ponto de vista mais narrativo, como homenagem ao autor, que científico. No decurso da nossa pesquisa um bisneto de Haedo publicou o seu trabalho de fim de curso de musicologia, consistente num inventário de parte do arquivo familiar.

Neste artigo centrar-nos-emos na obra para coro deste compositor.

Inocencio Haedo Ganza



Figura I. Fotografia de Inocencio Haedo Ganza.

Haedo foi uma das principais figuras da vida musical da cidade de Zamora na primeira metade do século XX. Nascido em Santander em 1878¹¹¹, começou a sua formação musical na Banda Municipal desta localidade, dirigida então pelo seu pai¹¹². Em 1895 parte da família mudou-se para Zamora, onde Haedo permaneceu até o seu falecimento em 1956 (Calabuig, 1989).

¹¹¹ Certidão de nascimento de Inocencio Haedo

¹¹² Carta de Haedo a Teodoro Sánchez, organista da catedral de Santander (11-1935)

Nesta cidade fundou agrupamentos como o Orfeão El Duero, em 1900¹¹³, a Banda de música Provincial em 1910¹¹⁴, ou a *Coral Zamora* em 1925¹¹⁵.

Além deste trabalho como diretor, foi intérprete de vários instrumentos¹¹⁶, professor de música, compositor, e o primeiro recoletor de folclore da província de Zamora (Calabuig, 1987; Calabuig, 1989). A utilização do folclore zamorano tornara-se na base das suas composições profanas para coro, e também é uma constante nas suas obras de concerto para banda.

O Orfeão *El Duero*



Figura II. O Orfeão El Duero

Em 1900 Haedo constituiu um agrupamento *Coral*, a quatro vozes masculinas, chamado Orfeão *El Duero*. Esta formação começou a ser concebida em abril de 1900¹¹⁷, sendo o seu debute no mês seguinte, com uma obra de Hilarión Eslava¹¹⁸. A partir desse momento, o Orfeão se manteve no ativo principalmente ao longo da primeira década do século XX, atuando, não só em Zamora, mas também em diversas cidades de Espanha, entre as quais se contam Madrid, Barcelona ou Salamanca. Nessa cidade foi

¹¹³ *Heraldo de Zamora* (30 de abril de 1900), p. 3

¹¹⁴ *Heraldo de Zamora* (26/3/1910), pp. 1 e 2

¹¹⁵ *Heraldo de Zamora* (9 de novembro de 1925), p. 2

¹¹⁶ Exemplos em *Heraldo de Zamora* (21/1/1898), p. 2; *Heraldo de Zamora* (7/12/1897), p. 2; *Heraldo de Zamora* (1/2/1911), p. 2; *Heraldo de Zamora* (22/3/1908), p. 2; *Heraldo de Zamora* (27/4/1908), p. 1

¹¹⁷ *Vid.* 3

¹¹⁸ *Heraldo de Zamora* (22 de maio de 1900), p. 2

apresentada a concurso, e premiada, a obra de Haedo *Tierras Llanas*, baseada em temas populares¹¹⁹.

Em 1911 se fala na imprensa da dissolução do Orfeão¹²⁰, embora este ainda manteve a sua atividade pelo menos até ao ano seguinte¹²¹.

A Real Coral Zamora



Figura III. Coral Zamora.

Em 1925 Haedo realizou um novo projeto *Coral*, com o nome de *Coral Zamora*¹²², ainda que Calabuig (1989) afirma que já em 1922 se começou a criar este projeto no entorno de Haedo. Apesar de afirmar a imprensa que esta nova *Coral* nada teve a ver com o antigo Orfeão *El Duero*¹²³, o facto é que no regulamento da *Coral* (Calabuig, 1989) fica claro que a Sociedade *Coral El Duero* mudou o seu nome por o de *Coral Zamora*. Este novo agrupamento conservou a configuração a quatro vozes masculinas do seu predecessor¹²⁴, mas adicionando também duas vozes femininas (sopranos e contraltos)¹²⁵, para constituir-se, portanto, num coro a seis vozes mistas (Calabuig, 1989). O concerto de apresentação teve lugar em julho de 1926 no Novo Teatro de Zamora¹²⁶ (atual Teatro Ramos Carrión). Após este primeiro concerto, a formação vocal iniciou uma

¹¹⁹ *El Adelanto* (08 de maio de 1906), p. 4; nota manuscrita de Haedo na partitura da obra

¹²⁰ *Heraldo de Zamora* (27 de janeiro de 1911), p. 2

¹²¹ *Heraldo de Zamora* (16 de fevereiro de 1912), p. 2

¹²² *Vid. 5*

¹²³ *Vid. 5*

¹²⁴ Exemplos em partituras originais no fundo documental do antigo arquivo pessoal de Haedo

¹²⁵ *Vid. 14*

¹²⁶ *Heraldo de Zamora* (4 de julho de 1926), p. 1; programa do concerto de apresentação (4 de julho de 1926)

intensa carreira concertística ao longo da geografia espanhola¹²⁷ que a fez alcançar a fama em todo o país, como atesta a prensa da época¹²⁸.

Em 1927, após uma série de concertos no Palácio da Música de Madrid, a Rainha Victoria Eugenia conferiu-lhe o título de "Real" à *Coral*, a qual modificou o seu nome oficial para *Real Coral Zamora*¹²⁹ até o advento da República em 1931.

Em 1929 foi assinado um contrato entre a *Coral* e a Columbia Gramophone Company para a gravação de uma série de discos¹³⁰, que foi realizada no ano seguinte no salão de baile do Casino de Zamora (Calabuig, 1989). No total foram impressas onze peças, as quais conseguimos recuperar, digitalizar e restaurar no decurso desta pesquisa.

Podemos considerar a década entre 1926 e 1936 como a época dourada da *Coral*. Nela realizou mais de 60 concertos¹³¹, alcançando esta atividade concertística o seu auge com a sua primeira saída fora de Espanha: a série de concertos celebrados no teatro Politeama de Lisboa em março de 1935, que marcaria o início de uma carreira internacional que se veria truncada no ano seguinte pela Guerra Civil Espanhola (Calabuig, 1989). Estes concertos foram promovidos pela Casa de Espanha em Lisboa¹³², e a *Coral* contou com a ajuda do governo da República Espanhola para o financiamento da viagem e do alojamento na capital portuguesa (Calabuig, 1989). Entre outras personalidades, ao primeiro dos três concertos assistiu o então presidente da República Portuguesa, António Óscar Carmona, quem condecorou a Haedo com a Grã-Cruz da Ordem de Sant'Iago da Espada¹³³. Nas críticas aparecidas na imprensa portuguesa foi elogiada a qualidade do grupo e, especialmente, dos solistas e de Haedo como diretor e compositor¹³⁴.

Em 1936 começou a Guerra Civil Espanhola¹³⁵, estando a cidade de Zamora desde o primeiro momento no bando sublevado¹³⁶, pelo que a *Coral*, em plena guerra, teve que ser posta ao serviço da zona fascista (Calabuig, 1989). Assim, incorporou ao seu repertório, entre outros, os hinos da Falange Espanhola, do partido nazi alemão ou o do

¹²⁷ Programas de concerto da *Coral*; Programas de concierto na imprensa

¹²⁸ Exemplos em *Ritmo* (31 de maio de 1930); *Ritmo* (30 de junho de 1930)

¹²⁹ *Heraldo de Zamora* (25 de abril de 1925), p. 1

¹³⁰ Contrato da *Coral* com a Companhia Columbia (30 de agosto de 1929).

¹³¹ Programas de concerto da *Coral Zamora*, datados e numerados.

¹³² *Heraldo de Zamora* (14 de fevereiro de 1935), p. 1

¹³³ *A Voz* (26 de março de 1935)

¹³⁴ *O Século* (27 de março de 1935), p. 1

¹³⁵ Boletín oficial de la provincia de Zamora (Jornal oficial da provincia de Zamora) (19 de julho de 1936)

¹³⁶ Boletín oficial de la provincia de Zamora (Jornal oficial da provincia de Zamora); *Heraldo de Zamora* (20 de julho de 1935), p. 1

partido fascista italiano¹³⁷. O primeiro concerto durante a Guerra Civil foi em janeiro de 1937 em Salamanca¹³⁸, cidade na que então Franco tinha a sua residência temporária e o seu quartel-general, e na que foi proclamado chefe do estado. Neste concerto foi estreado o novo repertório, e a ele assistiram numerosas autoridades franquistas, assim como os embaixadores de Itália e da Alemanha¹³⁹.

Nos seguintes anos os concertos foram escassos, e geralmente circunscritos a atos oficiais, até que, no pós-guerra, em 1941, a *Coral Zamora* passou, como muitos outros agrupamentos culturais, a depender da entidade franquista chamada *Educación y Descanso*¹⁴⁰, e mudou o seu nome para o de *Coral Zamora de Educación y Descanso*. A pedido da junta diretiva da *Coral*¹⁴¹, a assimilação foi negociada pelo próprio Haedo, quem conseguiu que a *Coral* mantivesse uma certa autonomia dentro organismo acima citado¹⁴². Nesta década de 1940 o número de concertos diminuiu, e aumentou a participação em atos institucionais e políticos.

Nos anos 50 a atividade da *Coral* era já escassa. Haedo aposentou-se em 1953, e, devido a problemas de saúde e a uma crescente surdez (que se tornou total no ouvido esquerdo e parcial no direito)¹⁴³, se viu obrigado em 1956, a retirar-se definitivamente da direção do agrupamento (Calabuig, 1989). Em agosto deste mesmo ano Haedo faleceu no seu domicílio¹⁴⁴. Em dezembro, *Educación y Descanso* nomeou um novo diretor para a *Coral*, Salvador Roig¹⁴⁵, quem mudou o característico repertório do agrupamento, eliminando deste as obras de Haedo¹⁴⁶. Diante disso, uma parte do agrupamento, com a intenção de continuar com o repertório próprio da formação, fundou em 1958 o efémero *Coro Haedo*¹⁴⁷, dirigido por um membro da *Coral Zamora*, Emilio Antón. Este novo grupo não chegou a sobreviver muito, desaparecendo totalmente da imprensa ao ano seguinte. As últimas notícias sobre o *Coro Haedo*, em 1959, falam de cancelamentos de concertos¹⁴⁸.

¹³⁷ Exemplos em partituras originais no fundo documental do antigo arquivo pessoal de Haedo: *Imperio* (10 de janeiro de 1943), pp. 3, 6.; *vid.* 28

¹³⁸ *Heraldo de Zamora* (20 de janeiro de 1937), p. 2

¹³⁹ *vid.* 28

¹⁴⁰ *Imperio* (08 de maio de 1941), p. 2

¹⁴¹ Carta da Junta Diretiva da *Coral*

¹⁴² Contrato de adesão da *Coral* a *Educación y Descanso*

¹⁴³ Carta de Haedo ao chefe provincial de *Educación y Descanso* (1956)

¹⁴⁴ *Imperio* (30 de agosto de 1956), pp. 1, 2

¹⁴⁵ *Imperio* (04 de dezembro de 1956), p. 6

¹⁴⁶ *Imperio* (17 de fevereiro de 1957), p. 2

¹⁴⁷ *Imperio* (27 de junho de 1958), p. 4

¹⁴⁸ Exemplos em *Imperio* (24 de maio de 1959), p. 5; *Imperio* (18 de outubro de 1959), p. 5.

Depois de Roig, o próprio Emilio Antón assumiu, em 1959, a direção¹⁴⁹ de uma *Coral* que tinha uma atividade já muito escassa, chegando incluso a períodos de total inatividade, como demonstra a imprensa da época¹⁵⁰. Em 1962 a *Coral* foi renovada com mais de 50 membros¹⁵¹. Depois disso, já praticamente não há notícias sobre este conjunto vocal, que cessou definitivamente a sua atividade no final dos anos 60¹⁵².

A Música para Coro de Haedo

A obra *Coral* de Haedo contém composições originais, tanto profanas como religiosas, bem como arranjos de obras de outros compositores.

Destas composições próprias, atualmente conhecemos com certeza a existência, através de diversas fontes documentais e hemerográficas, de 26 obras profanas, das quais 4 estão compostas para quatro vozes masculinas, e 22 para seis vozes mistas. Destas obras, neste ponto da investigação, pudemos recuperar e transcrever 3 composições a 4 vozes e 16 a 6 vozes, que localizamos após pesquisar em vários arquivos públicos (entre eles, o Arquivo Histórico Provincial de Zamora ou a Real Biblioteca de Madrid) e em coleções privadas.

Todas as obras *a capella* a seis vozes, e 2 das obras a quatro vozes, são composições baseadas em temas populares zamoranos recompilados pelo próprio Haedo ou pelos seus informantes ao longo de toda a província. O primeiro exemplo foi *Terras Llanas*, composta nos inícios do século XX para o Orfeão *El Duero*. Será a partir de 1925 quando estas obras sobre canções populares se convertam numa parte imprescindível dos programas de concertos da *Coral Zamora*¹⁵³.

No referente a composições religiosas, tivemos a possibilidade de aceder a 5, com diferentes configurações vocais, e sempre com acompanhamento instrumental.

Características da sua Obra

Parte desta pesquisa é a análise da obra vocal de Haedo, etapa que se encontra ainda em fase de elaboração neste momento. Embora, a partir do trabalho já realizado podemos inferir algumas características das composições profanas *a capella* deste autor:

A obra *Coral a capella* de Haedo adapta-se aos efetivos disponíveis (quatro vozes masculinas para o Orfeão *El Duero* e seis vozes mistas para a *Coral Zamora*).

¹⁴⁹ *Imperio* (27 de setembro de 1959), p. 5

¹⁵⁰ *Imperio* (25 de novembro de 1962), p. 3

¹⁵¹ *vid.* 40

¹⁵² *La Opinión de Zamora* (02 de abril de 2012)

¹⁵³ *vid.* 16

As tessituras podem, as vezes, ser agudas, chegando, em ocasiões, ao extremo, principalmente nos tenores primeiros:

- As sopranos movem-se usualmente entre o dó 4 e o lá 5 (índice acústico franco-belga), ainda que podem chegar, em contadas ocasiões a notas ainda mais agudas.
- As contraltos encontram-se geralmente entre o fá 3 e o dó 5. Podem, em ocasiões dobrar às sopranos em uníssono.
- Os tenores primeiros, sobretudo nas obras para vozes masculinas, costumam se mover perto do lá 4, chegando, em momentos pontuais até o dó 5, e inclusive até o ré 5.
- Os tenores segundos dobram, em determinados momentos, ou aos tenores primeiros ou aos barítonos.
- Baixos e barítonos movem-se normalmente entre o fá 2 e o fá 4. A voz de barítono costuma estar muito relacionada, melódica e ritmicamente, com a de baixo, sendo entre ambas mais frequente a dobra. É muito comum, nas cadências, que estes se movam em uníssono para se desdobrar na última nota, de maneira que o baixo execute a fundamental e o barítono a quinta do acorde.

São habituais os solos, sobretudo a cargo do tenor ou do barítono. O modo de produção vocal é também um recurso expressivo, sendo os modos alternativos mais frequentemente indicados nas partituras boca fechada, som nasal e falsete.

Harmonicamente a obra *Coral* de Haedo pode enquadrar-se num estilo romântico maduro. O autor emprega frequentemente, dentro de uma tonalidade que costuma manter estável, recursos como acordes de modos mistos, acordes alterados ou breves flexões harmónicas e câmbios de modo. O uso de notas estranhas ao acorde, bem sejam bordaduras, apojaturas, notas de passagem, retardos, etc. é constante, e nelas abundam os cromatismos.

As obras profanas estão sempre compostas a partir de melodias populares, que discorrem geralmente por graus próximos. Embora, é habitual, sobretudo em acompanhamentos, encontrar, como recurso expressivo, intervalos mais inconvenientes de ser cantados, como quartas aumentadas, e zonas de cromatismos relativamente amplas. As frases costumam ser simétricas, subdivisíveis em pergunta-resposta. Também temos, em função das necessidades de alguns textos, casos de frases com constantes mudanças de fórmula de compasso.

Uma análise das gravações da *Coral Zamora* nos permite observar uma agógica muito livre e expressiva, que vai mais além das indicações agógicas presentes nas partituras.

A textura oscila entre a homorritmia (mesmo a monódia, em alguns casos) e a polifonia contrapuntística, sendo utilizadas as mudanças texturais como recurso expressivo.

A forma é dada pela estrutura das próprias canções populares empregadas, estrutura que Haedo costuma respeitar. É comum o uso de mais de uma canção popular por obra, estando marcada cada secção por uma canção diferente, ainda que também há obras que respeitam a estrutura estrófica original de uma única canção.

Conclusões

A análise da obra de Haedo nos mostra uma música que utiliza uma linguagem tonal, em cujo uso se pode dizer que apresenta certas audácias e particularidades que a dotam de uma personalidade própria. Trata-se de uma música acessível para o público do seu tempo, sobretudo a de coro, por estar baseada em melodias populares e conhecidas na província de Zamora.

As referências às obras vocais a 4 vozes masculinas limitam-se às aparecidas na imprensa sobre os concertos do *Orfeón El Duero*, na primeira década do século XX. No que toca às obras para 6 vozes mistas, temos numerosas referências na imprensa e em programas de concerto, ainda que todas são da época de Haedo. Calabuig (1989) também fala da maior parte destas obras. Embora, os agrupamentos corais zamoranos atuais, de origem relativamente recente, não conservam nos seus arquivos obras deste compositor. Ademais o compositor não editou nenhuma das suas obras para coro, e sabemos que não as quis difundir¹⁵⁴. A última interpretação em concerto conhecida de obras corais de Haedo foi no 100º aniversário do nascimento do músico, em 1978. Baseando-nos na nossa pesquisa podemos sugerir as seguintes causas de que a música de Haedo já não seja interpretada hoje:

- Fatores técnicos como os ocasionais registos extremos em certas vozes, assim como os abundantes cromatismos, os intervalos em ocasiones incómodos e os elementos contrapontísticos, podem fazer que a obra de Haedo não seja fácil de interpretar por qualquer coro amador.
- Devido à falta de difusão, até a realização do presente trabalho, só existiam cópias manuscritas das obras do compositor, que, como pudemos constatar no

¹⁵⁴*Imperio* (16 de maio de 1962), p. 5

decurso da nossa pesquisa, se foram dispersando e, inclusive, desaparecendo definitivamente, dificultando a recuperação do conjunto completo.

Inocencio Haedo Ganza outorgou a Zamora vários agrupamentos, entre os que merece especial menção a *Coral Zamora*, o único conjunto musical zamorano da sua época que transcendeu o âmbito local para chegar ao nacional, e que levou o nome da sua cidade ao longo de toda a geografia peninsular, e com a qual o autor ganhou fama, prémios e reconhecimento. Não menos importante é o seu trabalho como docente, nem o seu importante labor de recompilação de folclore.

A tudo o anterior tem-se que agregar a produção musical de Haedo, escrita, na sua maior parte, para coro e para banda. A transcrição da sua obra, ademais de facilitar a análise (já que nem sempre as partituras originais encontradas estão completas ou em boas condições), supõe a possibilidade de que a música deste compositor possa ser interpretada novamente, o qual é tão importante como a catalogação e a compreensão da mesma. Por isso mesmo é fundamental a tarefa, desenvolvida na presente pesquisa, de localização, digitalização e restauração das gravações originais da *Coral*, que constituem um documento único que nos permite voltar a escutar a música de Haedo dirigida por ele mesmo, e interpretada pelo agrupamento para o que esta foi composta.

Em definitiva, o presente trabalho contribui para demonstrar que Inocencio Haedo foi um pilar fundamental da música na Zamora dos princípios do século XX, cuja obra é necessário recuperar e revitalizar antes que seja tarde demais, e esta acabe definitivamente perdida.

Bibliografía

Calabuig Laguna, Salvador (1989), *El Maestro Haedo y su tiempo*, Zamora: Diputación Provincial

Calabuig Laguna, Salvador, (1987), *Cancionero zamorano de Haedo*, Zamora: Diputación Provincial

Casares Rodicio, Emilio (edit.) (2002), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid (SGAE)

Boletín oficial de la provincia de Zamora (Jornal oficial da provincia de Zamora). Biblioteca virtual de prensa histórica (<https://prensahistorica.mcu.es/>):
Heraldo de Zamora. Biblioteca virtual de prensa histórica (<https://prensahistorica.mcu.es/>):

Imperio. Biblioteca virtual de prensa histórica (<https://prensahistorica.mcu.es/>):
El Adelanto. Biblioteca virtual de prensa histórica (<https://prensahistorica.mcu.es/>):
La Opinión de Zamora (<https://www.laopiniondezamora.es/>)
A Voz (Zamora, recortes de jornal em colecção privada de P. L.)
O Século (Zamora, recortes de jornal em colecção privada de P. L.)

Programas de concerto da Coral Zamora (1926-1951) (Zamora, colecção privada de J. E.)

Contrato da Coral com a Companhia Columbia (1929) (Zamora, colecção privada de J. E.)

Carta de Haedo a Teodoro Sánchez, organista da catedral de Santander (1935) (Zamora, colecção privada de J. E.)

Formulários de registro na propriedade intelectual das obras de Haedo (1940) (Zamora, colecção privada de J. E.)

Contrato de adesão da *Coral a Educación y Descanso* (1943) (Zamora, *colecção privada de J. E.*)

Carta de Haedo ao chefe provincial de *Educación y Descanso* (1956) (Zamora, *colecção privada de J. E.*)

Fonética e articulação - implicações na interpretação

Rui Miguel Ramos Mourinho
Universidade de Évora

Resumo

Este artigo apresenta um modelo de interpretação centrado nas possibilidades articulatórias derivadas do sistema de classificação das consoantes quanto ao modo de articulação, em obras cujas melodias são extraídas de repertório vocal. A metodologia usada parte de conceitos da fonética. A partir da definição de consoantes oclusivas e constrictivas são elaboradas representações distintas de micro articulação musical. Após uma análise e classificação das consoantes verificadas nos textos das fontes primárias, aplicámos a micro articulação correspondente às melodias das mesmas fontes, de forma a obter uma possibilidade interpretativa que infere na formação de grupos melódicos e pontos culminantes de cada frase. O sistema de classificação das consoantes quanto ao modo de articulação fornece-nos duas micro articulações. As consoantes oclusivas produzem uma micro articulação percussiva equivalente a um acento e as consoantes constrictivas produzem uma micro articulação arrastada equivalente a um *tenuto*. Estes dois elementos articulatórios permitem desenvolver uma interpretação que tem em conta não só o ritmo notado, como também a micro articulação contida nos textos. Neste artigo usámos como obra laboratório as *Cantigas de Santiago* (2015), um conjunto de sete peças para guitarra solo cujas fontes primárias são temas extraídos do *Codex Calixtinus*, das *Cantigas de Amigo* de Martim Codax e das *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X.

Palavras-Chave: consoantes constrictivas/oclusivas, articulação, Cantigas de Santiago, guitarra, modelo de interpretação.

Abstract

This article presents an interpretation model focused on the articulation possibilities derived from the consonants classification system concerning the articulation mode in works whose melodies were extracted from the vocal repertoire. The methodology derives from phonetic concepts. From the definition of occlusive and constrictive consonants, different representations of musical micro articulation were prepared. After an analysis and classification of the consonants in the texts of the primary sources corresponding micro articulations were applied to the melodies of the sources in order to obtain an interpretive possibility which infer in the formation of melodic groups and culminating

points within phrases. This consonant classification system provided us with two micro articulations. Occlusive consonants, which produce a micro percussive articulation equivalent to accent and constrictive consonants that produce a dragged micro articulation equivalent to a *tenuto*. These two articulatory elements enabled us to develop an interpretation that takes into account not only the written rhythm, but also micro articulation contained in the texts. In this article we used *Cantigas de Santiago* (2015) by Stephen Goss, a setting of seven pieces for solo guitar with themes extracted from the *Codex Calixtinus*, the *Cantigas de Amigo* by Martim Codax, and *Cantigas de Santa Maria* by Afonso X, has a laboratory work to demonstrate the interpretation model.

Keywords: constrictive/occlusive consonants, articulations, Cantigas de Santiago, guitar, interpretation model.

Introdução

O repertório para guitarra clássica está repleto de obras derivadas de música cantada. Ao longo da história da guitarra podemos verificar a presença deste instrumento enquanto ferramenta de acompanhamento de canções, em parte pela sua portabilidade e pelo seu baixo custo de produção. No período clássico, onde já temos a guitarra com seis cordas simples, verificamos que a maioria dos compositores escreveram temas e variações, canções com acompanhamentos ou transcrições de árias¹⁵⁵, em parte, por necessidade de sobrevivência, pois neste período o piano era o instrumento em ascensão que começava a dominar as salas de concerto. Os compositores guitarristas acabavam por compor os populares temas e variações usando as árias das óperas de maior relevo ou qualquer outro tema que cativasse a atenção, prática essa que perdura mesmo nos séculos XIX, XX e XXI¹⁵⁶. Este é o fundamento histórico para a ligação entre o repertório solista para guitarra e as obras vocais. Tendo estas obras como fontes temáticas melodias cantadas, quase sempre apresentadas de forma inalterada, as seguintes questões se levantam: Qual a influência que os textos terão na interpretação destas obras? Como são equacionadas as opções de dinâmica, articulação, timbre e agógica? Qual a influência da narrativa no carácter e no fraseado? Como será a digitação? Como será o modelo de interpretação destas obras? Este artigo está centrado no fraseado,

¹⁵⁵ A título de exemplo: Op. 9 sobre o tema *O cara armonia* de Mozart por Fernando Sor (1778-1839) ou as seis *Rossiniana*' de Mauro Giuliani (1781-1829).

¹⁵⁶ No séc. XIX o *Carnaval di Veneza* e a *Fantasia* de Francisco Tárrega (1852-1909) sobre motivos de *La Traviata* de Giuseppe Verdi (1813-1901). No séc. XX o *Nocturnal Op.70 after John Dowland* de Benjamin Britten (1913-1976) ou o *Theme, variaciones et fugue sur les folies d'Espagne* de Manuel Maria Ponce (1882- 1948). No séc. XXI os *Apontamentos sobre as folias* de Fernando N. Lobo (b.1974) e as *Illustrations to the book of songs* de Stephen Goss (b.1964).

especificamente na implicação das fontes primárias para a formação de micro articulações e de grupos melódicos.

No artigo de Gladis Massini-Cagliari, sobre as *Cantigas de Santa Maria* (doravante referidas como CSM), é apresentado um estudo do ritmo linguístico em português arcaico do período trovadoresco com base na abstração da prosódia a partir da análise dos ritmos poético e musical das cantigas religiosas escritas em galaico-português. Na sua análise, Massini-Cagliari estabeleceu uma ligação com a música pelo facto das poesias medievais galaico-portuguesas serem cantigas, isto é, peças poético-musicais compostas para serem cantadas. O objetivo principal da autora supra referenciada consistiu em extrair elementos da notação musical que pudessem constituir argumentos para a realização fonética das cantigas quanto à sua estrutura silábica e ao seu ritmo linguístico (Massini-Cagliari 2008: 1). Com base na análise da notação musical da CSM 100, o trabalho mostrou como esta pode atuar como meio adicional de informação sobre a prosódia da língua (que dá suporte aos versos cantados) a partir da análise de dois fenómenos: a paragoge¹⁵⁷, que providencia importantes esclarecimentos sobre a sibilização da língua na época e o ritmo, a partir da consideração da possibilidade de localização de acentos secundários - rítmicos (Massini-Cagliari 2008: 3). A génese do trabalho de Massini partiu da ideia de que:

[...] as proeminências musicais devem combinar preferencialmente com as proeminências nos níveis poético e linguístico. Desta forma, a divisão de compassos musicais das cantigas e a localização de tempos fortes das batidas musicais podem auxiliar, por exemplo, na determinação de proeminência principal de palavras que não tenham ocorrido em posição de rima no corpus [...]. (Massini-Cagliari 2008: 6)

Massini reforça a influência que elementos distintos de texto e música têm entre si. Pensa-se que a investigação da autora poderia aprofundar a ideia dos acentos secundários na perspetiva musical, onde uma eventual diferenciação dos referidos acentos poderia enriquecer e clarificar ainda mais a sua pesquisa. No entanto, a premissa da autora indica-nos qual o percurso a tomar, os acentos musicais referidos por esta podem ser reproduzidos numa execução de cada uma das canções usadas por Goss. Esta influência bilateral entre texto e música reforçou assim a premissa chave

¹⁵⁷ Paragoge: processo fonológico que acrescenta uma vogal neutra /e/ após sílabas terminadas por codas consonantais com a finalidade de transformar essas sílabas em estruturas canónicas do tipo CVCV. A realização fonética da vogal epentética pode ser comprovada a partir da notação musical, que prevê uma nota correspondente à sílaba criada a partir do acréscimo da vogal epentética, que muitas vezes é também registrada na escrita.

deste trabalho. O passo seguinte da nossa pesquisa é a identificação destes acentos musicais.

De forma a compreendermos a relação articulatória entre texto e fraseado temos de nos afastar momentaneamente do meio musical e passarmos para área da linguística e da fonética, centrando-nos particularmente nos fonemas tal como definido por Bechara (2009: 42-45)¹⁵⁸. Da mesma forma que uma melodia pode ser caracterizada por carácter, frases, motivos melódicos e/ou ritmos, durações e alturas, também um texto pode ser caracterizado pelos seus elementos: intenção poética, frases, palavras, sílabas e letras. Como é de conhecimento geral todas as palavras são constituídas por sílabas. Estas, por sua vez, são constituídas por letras que têm como representação sonora elementar o fonema. Seja falada ou cantada, toda a ação sonora possui nuances e acentuações consoante o tipo de fonema. Existem três tipos de fonemas a saber: as vogais, as semivogais e as consoantes.

[...] Do ponto de vista articatório, as vogais podem ser consideradas sons formados pela vibração das cordas vocais modificados segundo a forma das cavidades supra-laríngeas, que devem estar sempre abertas ou entreabertas à passagem do ar. Na pronúncia das consoantes, ao contrário há sempre na cavidade bucal um obstáculo à passagem da corrente expiratória. [...]. Entre as vogais e as consoantes situam-se as semivogais, que são os fonemas /i/ e /u/ quando, juntos a uma vogal, com ela formam sílabas. (Cintra & Lindley, 2001, p. 31)

As vogais podem ser classificadas quanto à região de articulação, quanto ao grau de abertura, quanto ao papel da cavidade bucal e nasal e quanto à intensidade. As consoantes, por sua vez, possuem um sistema de classificação segundo quatro critérios de base articulatória. A articulação das consoantes não se faz, como a das vogais, com a passagem livre do ar através da cavidade bucal. Na sua pronúncia, a corrente expiratória encontra sempre, em alguma parte da boca, ou um obstáculo total que a interrompe momentaneamente, ou um obstáculo parcial que a comprime sem, contudo, intercedê-la. No primeiro caso, as consoantes dizem-se oclusivas; no segundo, constrictivas. Entre as constrictivas, distinguem-se as: fricativas, as laterais e as vibrantes. Quanto ao ponto ou zona de articulação temos as consoantes classificadas em: bilabiais, labiodentais, linguodentais, alveolares, palatais e velares. Quanto ao papel das cordas vocais as consoantes podem ser sonoras ou surdas. Finalmente, quanto ao papel da cavidade

¹⁵⁸ Fonemas: sons elementares e distintos produzidos pela voz humana quando exprime pensamentos e emoções. É importante distinguir fonema de letra. um fonema é uma realidade acústica, registada pelo nosso ouvido, enquanto que uma letra é um sinal empregado para representar na escrita o sistema sonoro de uma língua.

bucal e nasal as consoantes podem ser orais ou nasais (Bechara 2009: 39). Tendo em conta a forma como um fonema é produzido, podemos considerar que as vogais são sons puros pois não encontram nenhuma obstrução temporária ou permanente. Já as consoantes podem ser consideradas como ruídos pois estas são produzidas como resultado de algum tipo de obstrução (Cintra & Lindley, 2001, pp. 31,32).

Compreender a forma como os vários fonemas são produzidos é de grande relevância para qualquer cantor, pois a voz é o seu instrumento de trabalho e este necessita de possuir um domínio do aparelho vocal para produzir uma dicção e uma entoação correta. Uma afirmação que é reforçada pela tese de doutoramento sobre a língua portuguesa no canto lírico da cantora Tânia Valente onde é explanado um estudo de relações entre técnica vocal e fonética articulatória. No seu trabalho onde aborda a fonética enquanto ferramenta para o estudo do canto em língua portuguesa, no que concerne às consoantes salienta que:

[...] numa situação de estudo e preparação para um concerto, ter presentes as características articulatórias das consoantes - assim como das vogais - é uma mais valia, não só para entender os eventuais problemas que elas podem colocar, mas também para saber tirar partido daquilo que elas podem trazer de positivo à qualidade do som e à interpretação artística. (Valente 2014: 131)

Dada a natureza da sua investigação, a autora segue por um caminho centrado na técnica do canto e não aprofunda o fonema como elemento gerador de possibilidades articulatórias reproduzíveis num instrumento. No entanto, como já foi citado, afirma que o conhecimento sobre as características das consoantes pode ser útil para a construção de uma interpretação. Se observarmos o comportamento dos fonemas enquanto estão a ser cantados podemos verificar os seguintes pontos:

1. As consoantes, tendo em conta a sua natureza e formação, têm sempre uma função articulatória pois interrompem a passagem de ar;
2. As consoantes produzem dois tipos de micro articulação. As oclusivas são formadas rapidamente e produzem um ruído curto e percussivo, as constrictivas são formadas um pouco mais lentamente e produzem um ruído arrastado e friccionado que podemos descrever musicalmente com um *tenuto*;
3. *Legato* puro só se verifica nas vogais pois não interrompe a passagem de ar;
4. A necessidade de um reforço na articulação das consoantes;
5. A re-articulação de uma vogal implica sempre uma suspensão da coluna de ar que a produz.

Metodologia

A guitarra, enquanto cordofone beliscado, permite manusear o som livremente na sua génese e no seu *terminus*, no entanto, é limitada na ação enquanto a corda está a vibrar.¹⁵⁹ Esta possibilidade de produção e manuseamento do som estreita o âmbito do nosso estudo às consoantes, pois estas últimas espelham as possibilidades articulatórias que a guitarra pode reproduzir. No que concerne às consoantes, pela razão anteriormente referida, o ponto de maior relevância é a classificação das mesmas tendo em conta o seu modo de articulação. Verificámos que as consoantes oclusivas são, na sua articulação, mais rápidas e produzem um som percutido como que um acento, derivado do menor esforço na sua produção. Já as consoantes constritivas requerem um maior esforço do aparelho fonador sendo o seu som arrastado como se fosse *tenuto*, conseqüentemente necessitam de um pouco mais de tempo para a sua emissão. A tabela que se segue (Tabela I) serve de resumo desta observação. Os termos de correspondência musical usados referem-se à recriação da articulação dos fonemas na guitarra.

Modo de Articulação da Consoante				Correspondência de Micro Articulação Musical	
Oclusivas	bilabiais	surda	[p]	acento (>)	
		sonora	[b]	acento (>)	
	linguodentais	sonora	[t]	acento (>)	
		surda	[d]	acento (>)	
	velares	sonora	[k]	acento (>)	
		surda	[g]	acento (>)	
Constritivas	fricativas	labiodentais	surda	[f]	<i>tenuto</i> (-)
			sonora	[v]	<i>tenuto</i> (-)
		alveolares	surda	[s]	<i>tenuto</i> (-)
			sonora	[z]	<i>tenuto</i> (-)
		palatais	surda	[x]	<i>tenuto</i> (-)
			sonora	[j]	<i>tenuto</i> (-)
	laterais	alveolar	[l]	<i>tenuto</i> (-)	
		palatal	[lh]	<i>tenuto</i> (-)	
	vibrantes (alveolares)	simples	[r]	<i>tenuto</i> (-)	
		múltiplas	[rr]	<i>tenuto</i> (-)	
	nasais	bilabial	[m]	<i>tenuto</i> (-)	
		linguodental	[n]	<i>tenuto</i> (-)	
		palatal	[nh]	<i>tenuto</i> (-)	

Tabela I. Correspondência entre modo de articulação da consoante e micro articulação musical.

¹⁵⁹ Na génese de um som podemos escolher o ângul de ataque, a quantidade de unha usada, a direção em que a corda é libertada e o ponto onde a corda é colocada em vibração. Desta forma, definimos o timbre, a acentuação (notas acentuadas e notas *tenutas*) e a dinâmica. No *terminus* de um som definimos a duração e a articulação (*stacatto*) desse mesmo som.

O procedimento a adotar consiste em classificar, quanto ao modo de articulação, as consoantes iniciais do texto encontrado nas fontes primárias, identificar as micro articulações correspondentes, sobrepor a melodia original com o texto na obra que a usou como fonte primária e colocar as micro articulações encontradas e os eventuais grupos melódicos correspondentes ao texto, palavras e sílabas.

Demonstração

De forma a demonstrar a hipótese formulada no ponto 2 deste artigo, serão explanados exemplos a partir da obra *Cantigas de Santiago* (2015) de Stephen Goss. Seleccionámos duas cantigas de andamentos contrastantes com fontes temáticas distintas. Os critérios de seleção dos exemplos aqui apresentados foram: oposição de andamentos, fontes temáticas de autores diferentes e linhas melódicas com características distintas chegando a ser opostas. Desta forma, foi possível aferir a eficácia das micro articulações em diferentes andamentos e em textos díspares. A primeira, CSM nº 103 '*Quena Virgen ben servirá*', possui um andamento rápido e é bastante rítmica com várias mudanças de métrica. A segunda, *Cantiga de Amigo 'Ondas do mare de Vigo'* de Martim Codax, é lenta, de métrica regular e com linhas melódicas longas onde as notas constituintes mesclam entre si. Ao sobrepormos o refrão da CSM nº 103 '*Quena Virgen ben servirá*' à secção correspondente na primeira cantiga de Goss podemos verificar que existem diferenças de articulação nas duas melodias (Figura I).

The image shows a musical score for the song 'Quena Virgen ben servirá'. The top staff is the vocal line in treble clef, 7/8 time, with lyrics: 'Que na Vir_ gen ben_ ser vi_ rá_ a Pa_ ra_ i so i_ rá_'. The lyrics are color-coded: 'Vir_ gen' in red, 'ben_ ser vi_ rá_ a Pa_ ra_ i so i_ rá_.' in green, and 'i so i_ rá_.' in blue. The bottom staff is the piano accompaniment in treble clef, 7/8 time, with the instruction 'non campanella' and a circled '4' above the first measure. The piano part has dynamic markings: 'mp' (mezzo-piano) in red, 'mf' (mezzo-forte) in green, and 'f' (forte) in blue. Colored lines connect the lyrics to the corresponding notes in both staves: red for 'Vir_ gen', green for 'ben_ ser vi_ rá_ a Pa_ ra_ i so i_ rá_.', and blue for 'i so i_ rá_.'

Figura I. *Quena Virgen ben Servirá* (c.c. 5 -8) de *Cantigas de Santiago* (Goss 2015a, 5) e Refrão de *Cantiga de Santa Maria* nº103 de Afonso X. Reproduzido com gentil autorização de Les Éditions Doberman-Yppan.

Como se pode observar nas notas a vermelho, na ausência do texto, o *sol* da última colcheia facilmente seria interpretado como uma anacrusa para o compasso seguinte. Ao respeitarmos o texto verificámos que esse mesmo *sol* corresponde ao final da palavra ‘*Virgen*’ e o *sol* seguinte é o início da palavra ‘*ben*’. Da mesma forma, nas notas a verde, o *mi* também pode ser tratado como anacrusa e ser agrupado para o compasso seguinte mas, mais uma vez, o texto sugere outra forma de agrupar as células. Nas notas a azul temos um terceiro exemplo onde a palavra ‘*irá*’ sugere um agrupar de notas diferente do esperado na ausência do texto. Para verificarmos a influência dos fonemas do refrão na articulação, analisámos o texto tendo como base o modo de articulação das consoantes tal como foi apresentado anteriormente. O modelo de análise centrou-se no início de cada sílaba para identificar qual o tipo de consoante, se constrictiva ou oclusiva (Tabela II)¹⁶⁰.

Texto	<i>Que</i>	<i>na</i>	<i>Vir</i>	<i>gen</i>	<i>Ben</i>	<i>Ser</i>	<i>vi</i>	<i>rá</i>
Oclusivas	X				X			
Constrictivas		X	X	X		X	X	X
Texto	<i>A</i>	<i>Pa</i>	<i>ra</i>	<i>i</i>	<i>so</i>	<i>I</i>	<i>rá</i>	
Oclusivas		X						
Constrictivas			X		X		X	

Tabela II. Quadro de análise do refrão de CSM no 103: ‘*Quena Virgen bem servirá*’ quanto ao modo de articulação de consoantes.

Após identificarmos as consoantes colocámos na melodia do refrão a micro articulação correspondente e agrupámos as células rítmicas e melódicas às palavras correspondentes. Desta forma, obtemos uma possibilidade interpretativa bastante diferente da ideia inicial. Na ilustração, seguidamente apresentada (Figura II), podemos verificar os novos grupos de fraseado. Assim, temos em consideração não só cada palavra do texto, mas também os fonemas que constituem cada palavra. Logo, podemos obter um fraseado onde a micro articulação encontrada a partir do modo de articulação das consoantes sugere a intenção rítmica do texto.

¹⁶⁰ Cada palavra foi separada nas suas sílabas, mas para que não se perca a estrutura, cada palavra é iniciada por letra maiúscula.

Figura II. Proposta de articulação tendo em conta o modo de articulação das consoantes. Refrão da CSM 103 e de *Cantigas de Santiago* (c.c. 5 - 8) (Goss 2015a, 9). Reproduzido com gentil autorização de Les Éditions Doberman-Yppan.

A palavra 'Quena' é dividida em duas sílabas 'Que' e 'na'. A primeira sílaba é iniciada pela consoante oclusiva [q] o que implica uma micro articulação de acento, na segunda sílaba 'na' temos a consoante constritiva [n] com uma micro articulação em *tenuto* antecedendo a vogal final [a], ou seja, [>][u][e]-[a]. De forma a separar o primeiro grupo do segundo necessitamos de criar um pequeno silêncio de articulação. No grupo que constitui a palavra 'Virgen' deparamo-nos na primeira sílaba 'Vir' com a consoante constritiva [v], a vogal [i], uma nova consoante constritiva [r] o que em termos de micro articulação produz *tenuto*, *tenuto*, ou seja, [-][i][-]. Na segunda sílaba 'gen' temos de realçar um aspeto relevante, apesar da letra ser um 'g' a pronúncia da sílaba 'gen' tem como representação fonética 'jen' e assim, em termos de classificação de consoantes quanto ao modo de articulação, temos uma consoante constritiva [j], a vogal [e] e a consoante constritiva [n] que em termos de micro articulação implica [-][e][-]. No grupo seguinte temos a palavra 'Servirá' onde encontramos uma consoante constritiva [s], vogal [e], novas consoantes constritivas [r] e [v], vogal [i], consoante constritiva [r] e vogal [a] onde temos sempre uma micro articulação de consoante em *tenuto*, ou seja, [-][e][-][i][-][á]. As palavras que se seguem são 'Paraíso' 'irá', que ao decompor em fonemas temos: [p][a][r][a][í][s][o] o que em termos de micro articulação origina [>][a][-][a][í][-][o] e finalmente abordando a segunda palavra temos [i][r][á] que em termos de micro articulação é [i][-][á].

O processo foi replicado no primeiro verso da *Cantiga de Amigo* 'Ondas do mare de Vigo' de Martim Codax. Novamente elaborámos um quadro de análise (Tabela III) para assinalar as consoantes oclusivas e as consoantes constritivas.

Texto	On	das	do	mar	de	Vi	go
Oclusivas		X	X		X		X
Constritivas				X		X	

Tabela III. Quadro de análise do verso de CA no 1: ‘Ondas do mare de Vigo’ quanto ao modo de articulação de consoantes.

A partir deste quadro, tal como na canção anterior, reagrupámos os motivos e células melódicas de forma a representar musicalmente o texto da canção respeitando a micro articulação encontrada (Figura III).

The image shows a musical score for Voice and Guitar. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: On das do mar de Vi go. The guitar part is also in treble clef with a key signature of one sharp. It includes fingerings (e.g., 5, 2, 4, 3, 4, 1, 0, 1, 4, 0, 1, 4, 0, 2) and dynamics like 'p quasi arpa'. There are also markings like 'xix' and '6' on the guitar staff.

Figura III. Proposta de articulação tendo em conta o modo de articulação das consoantes. Verso de CA no 1: ‘Ondas do mare de Vigo’ e *Cantigas de Santiago* (c.c.1 - 5) (Goss 2015a, 14).

Reproduzido com gentil autorização de Les Éditions Doberman-Yppan.

Considerações finais

Este artigo apresenta assim um modelo de interpretação que tem como ponto de partida as possibilidades articulatórias encontradas nos textos das fontes que serviram de base para a composição de uma determinada obra instrumental. As representações de articulações musicais dos dois tipos de consoantes (oclusivas e constritivas) permitiram modelar o texto musical ao nível da constituição de grupos melódicos e da própria articulação, de forma a obter uma representação musical do texto. Estes procedimentos circunscrevem-se a obras que tenham como fonte primária uma melodia ou fragmento melódico de uma obra para voz. Realçamos que os grupos melódicos obtidos a partir da fonte primária podem contrariar os grupos melódicos indicados pelo compositor da obra. Cabe ao intérprete a decisão final de alterar ou não os mesmos. O propósito é reproduzir as micro articulações implícitas a cada palavra presente na fonte primária vocal que uma determinada obra tenha usado. Estes procedimentos permitem também, numa segunda fase, valorizar a narrativa do próprio texto. Esta evolui dramaticamente e uma análise à mesma pode permitir mais opções interpretativas.

No entanto, existem limitações a ter em conta. Estes procedimentos pressupõem que a melodia ou fragmento usado seja identificável e que a fonte primária também esteja acessível ao intérprete, pois só assim será possível obter a informação necessária para aplicar este modelo.

O modelo proposto centrou-se nos fonemas encontrados no galaico-português e na obra de Goss supra referenciada, no entanto, este modelo pode ser ampliado/exportado de forma a ser usado em obras que também tenham como ponto de partida uma obra vocal. Para tal, terá que ser novamente elaborado um quadro de consoantes no idioma do texto e a partir de aí encontrar a articulação correspondente. A possibilidade de aplicação deste modelo não se cinge ao repertório para guitarra solo. Na música de câmara com canto são frequentes as pequenas flutuações no pulso da música, muitas delas motivadas por necessidades articulatórias impostas pela correta dicção do texto. Ao aplicarmos a metodologia apresentada neste artigo temos a possibilidade de melhor compreender as necessidades de articulação do/a cantor/a e assim reproduzir uma articulação idêntica, quando necessário, de forma a obtermos uma junção mais eficaz. No ensino também encontramos aplicações deste modelo. Um discente ao compreender o texto e a própria formação das sílabas consegue valorizar notas ou grupos melódicos, assim as palavras são usadas como mnemónicas que ajudam a recordar e/ou memorizar a inflexão a usar. Este modelo constitui uma possibilidade de reflexão para a construção de um modelo de interpretação aplicável à extensa quantidade de obras derivadas de textos, canções ou árias no repertório.

Bibliografia

- Areán-Garcia, N. (setembro de 2009). "Breve histórico da Península Ibérica". *Revista Philologus*, 25-43.
- Areán-Garcia, N. (jan./abr. de 2011). "A divisão do Galego-Português em Português e Galego, duas línguas com a mesma origem". *Revista Philologus*, 49, 15.
- Bechara, E. (2009). Fonética e Fonologia. Em E. Bechara, *Moderna Gramática Portuguesa* (pp. 42-55). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Cintra, C. C., & Lindley, L. F. (2001). *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Goss, S. (2014). *Stephen Goss composer*. Retrieved January 23, 2017, from Stephen Goss composer: <http://www.stephengoss.net>
- Goss, S. (2015). *Cantigas de Santiago*. (D. Russell, Ed.) Québec, Canada: Lés Éditions Doberman-Yppan.
- Goss, S. (2015). *Cantigas de Santiago* (Collection DAVID RUSSELL Series ed.). Lévi, Québec, Canada: Les Édition Doberman-Yppan.
- Lopes, G. V. (n.d. de n.d. de 2011). *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [Base de dados online]*. Obtido em 14 de Dezembro de 2015, de Cantigas Medievais Galego Portuguesas: <http://cantigas.fcsh.unl.pt>
- Lopes, G. V., Ferreira, M. P., & et.al. (2011). *Cantigas Medievais Galego Portuguesas*. Obtido em 21 de dezembro de 2015, de Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]: <http://cantigas.fcsh.unl.pt>
- Massini-Cagliari, G. (2008). "Interface Fonologia-Poesia-Música: Uma análise do ritmo linguístico do Português Arcaico, a partir da no período trovadoresco". *Estudos Linguísticos*, 9-20.
- Valente, T. S. (2014). *A Língua Portuguesa No Canto Lírico - Um Estudo De Relações Entre Técnica Vocal E Fonética Articulatória*. PhD Thesis, Universidade de Évora, Évora.

Childs Play India Foundation - exploring a new mode of community music making in India

Sebanti Chatterjee
University of Delhi

Abstract

El Sistema, a music education programme with social upliftment as its core belief, began in Venezuela under the directions of Jose Antonio Abreu in the year 1975. It acquired Governmental support in 1977 when it became a youth development program. Since then, this pedagogic framework has spread across various countries. Not only does it allow the children to immerse into the process of making music in an ensemble, it also opens up interaction opportunities between the educators, patrons and parents (Witkowski 2015). Geoffrey Baker gives an insight into the autocratic and competitive elements of the El Sistema Programme (Baker 2014).

When physician, musician, and a keen supporter of the arts, Luis Dias discovered about this international movement accidentally, during his visit to the BBC Proms in the year 2007, it moved him deeply. He felt that his native State Goa would immensely benefit from replicating such a model. In 2009, he founded the Childs Play India Foundation.

This paper reflects on various questions. It explores how El Sistema framework functions in India (Goa), a country receiving moderate support from the Government in terms of music education, particularly, Western Classical music. Due to their Western Classical legacy and a Catholic ethic, Goans nurture music by introducing community participation. How does music pedagogy impact the underprivileged kids and the educators? In closing off the elitist associations of classical music, how does it expand the scope of music pedagogy? What role does performance and entrepreneurship play in this process?

Keywords: El Sistema, Childs Play India Foundation, music education, western classical music, Goa.

Introduction

In Goa, Fr. Francis Xavier, one of the early missionaries, brought in singing during catechism classes in the year 1542. Parish schools were established as early as the 16th century (1545). The syllabus in the parish schools had a variety of topics that included alphabets, spellings, reading, writing, arithmetic, conducting mass in Latin, Gregorian chant, prayer songs in Latin, Catechism, Bible history, Portuguese and Konkani, solfeggio,

singing, violin and organ (Miranda 2014; Martins 1997). Gaspar Barzeu got choir masters, singing of masses and chants accompanied by organ in motion (Pereira, Martins, Da Costa 2010). Works of many native composers began to be circulated in the process. Church became prominent only when Goa was made the headquarters of the Portuguese activities in the east. It acquired the status of the suffragandiocese in 1533 and earned the rank of a metropolitan archdiocese in 1557. Religious orders had an overwhelming influence in the missionary field until they were suppressed in 1834-35. The college at Confraternity of the Holy Faith, built in 1541 at Old Goa trained young converts to take up evangelization in their own countries. Formal instructions were in Portuguese but a lot of importance was attached to one's local language. Ignatius Loyola also stressed on local language (D'Souza 1994). Jesuits nurtured the study and practice of Konkani language. They studied grammatical and literary Konkani. In the 18th century, works written in Konkani by a Czech Jesuit named Karel Prickryl, who was in Goa from 1748-1761 and a Spanish Jesuit named Hervas y Pandure, who was in Goa from 1735-1809 were circulated (Mascarhenas 1989). Bastora (Bardez, Goa) had the first musical notation printing press by Rangel in the year 1886 (Martins 1997). A brief history on music, language and the role of church already gives a sense of the importance of community music making in Goa.

This paper emerged out of a partial ethnography conducted at the Hamara School in St. Inez between November 2013 and January 2014 and a brief follow up in November 2015 at the Santa Cruz Church. The methodology involved non-participant observation, interviews with the founder, educators and volunteers alongside attending the Christmas concert for the year 2013.

Presently, a lot of changes have taken place in the process of music education whereby the earlier system of music pedagogy is no longer followed¹⁶¹. Based out of Goa, currently, Childs Play India Foundation has the Hamara School Project, Auxillium School Project in Caranzalem and the Santa Cruz Village Project. They also have two orchestras - Camerata Child's Play India and Junior Camerata Childs Play India made up of amateur local and visiting musicians. They work with various sponsors and supporters for different projects. There are many forms of donations which include Adopt a musician and Endow a Chair. They also have merchandise like greeting cards with photographs of the Childs Play India Foundation kids from the various projects. There are many fund raising concerts as well. This year, they also have a new studio cum office space at St. Inez. They are looking for violin/viola teachers (April 2018), choral director (January 2019) and

¹⁶¹ I have been informed by the founder over an email how the music education system has entirely changed and resource persons, both educators and volunteers, have altered over time. They no longer follow the Suzuki method or the Dalcroze method.

teachers for any other orchestral instruments¹⁶². In a recent instagram post on the Childs Play India Foundation page (February 2019), they mentioned that their students get at least three classes per week and perform in two or more concerts every year¹⁶³.

Through my conversations with the founder I got to know that after registering as a charity in 2009, the Childs Play India Foundation had its first lesson on the 5th of January 2010 at the Hamara School in St Inez. Initially, they had Winston Colaco from Margao who propagated the Suzuki method¹⁶⁴ in Violin. He is one of two most well known figures associated with the Suzuki method in Violin in India, the other one being Rama Chobhe from Pune. Initially, the organization just started off with lessons during Saturday afternoons as Winston Colaco could not spare a lot of time. He eventually left. Dr. Luis Dias also spoke about how the Camerata Childs Play was formed during April 2013 along with the Goa University Choir. A course on history of Western Classical Music was curated for the Anthony Gonsalves Chair at the Goa University. Santiago Lusardi Girelli from the University of Seville wrote to Dr. Luis Dias regarding collaboration with the Childs Play India Foundation. During the time we met, Dr. Dias was gearing up for participating at the Monte Festival¹⁶⁵ 2013. Both Camerata Childs Play and Goa University Choir¹⁶⁶ were invited to perform at the festival.

During my visits to Goa, there was a young music educator Sia¹⁶⁷ associated with the Hamara school project. I attended one of her group music classes. The day I went, she even had a volunteer from the UK demonstrating to the kids, the technique of using the bow to emit a clean sound from the violin. The first section of the paper will focus on interactions with Sia and Brian¹⁶⁸, the latter was associated with the Santa Cruz Village project during my visit; and their involvement with the kids from the villages. This will address the question of impact of music pedagogy on the educators and the under-privileged kids. The second section will look at the scope of music pedagogy vis-a-vis the role of performance and entrepreneurship in the process.

¹⁶² <http://childsplayindia.org/> accessed on 1.3.18.

¹⁶³ They have received the ABRSM International sponsorship fund 2019.

¹⁶⁴ Suzuki's philosophy of music education as love education and tapping the inherent potential in each child based on lived experiences and oral transmissions makes Suzuki pedagogy different from the other music pedagogies (Karin S. Hendricks 2006).

¹⁶⁵ Performances occur inside the old heritage chapel and in its courtyard having a backdrop of the picturesque Chorão and Divar islands and the River Mandovi. The festival commences during sunset and ends at about 9pm. Monte festival celebrates a cultural dialogue between Western, Indian and Folk music and dance traditions. It had its first edition in the year 2002 after Fundação Oriente restored the chapel. <https://serenademagazine.com/news/monte-music-festival-2018/>.

¹⁶⁶ As a part of my larger research questions for my Doctoral studies, I auditioned for the Goa University Choir and sang with them at the Monte Festival 2013.

¹⁶⁷ Name changed for the purpose of research.

¹⁶⁸ Name changed for the purpose of research.

Impact of music pedagogy on the educators and the under-privileged kids

When I first started out, I wasn't shocked that I had to teach them in Hindi. It's really good because the last time that I spoke Hindi was some time in the market and here it's used on a daily basis and if I mess up and I mess up my Hindi, it's always because of the tenses and genders, the kids always end up helping me out. Hindi wasn't a language barrier - the only thing was teaching them the Music terms in English or ignoring the English music terms like the Crotchet or a Minim. So, I started doubting the way of expressing myself. For instance, I asked them to say the words Crotchet or Minim, and that's quite difficult to say; especially for these kids as they received 1st to 4th standard of education in Marathi medium. It is extremely difficult for them to learn it in English, which I realized after half a month of teaching them. So I stopped that. I stopped the entire crotchet and minim thing and started doing sounds like Ta-a or Taa for a crotchet or a minim and it became so much better. So language barrier was a problem but then after spending a few weeks here, you realize what's better for them. You have to stop doing things that you were taught also. It really wasn't going any direction when I said that this is a crotchet and this is a minim. Say it this way: Crotchet and we spent such a long time saying the sentence - I am learning the violin. It was such a horrible thing getting through that, but after I understood how they were learning in school and their medium of instruction, it became so much easier! Then I just stuck to Hindi and was teaching them in Hindi. Childs Play India Foundation has got a volunteer from England. She came down to teach us- teaching me Suzuki method which I started with the kids and then we got the three Girls from the Oberlin Conservatory, who learnt Suzuki in their first four years of learning the violin. They have imparted all the ideas to me and they have learnt about my teaching methods. (Sia, Personal Interview, January 2014)

It is important here to talk about Sia's background of learning to play the violin. She grew up in Bahrain and took up the violin only when she was in the 8th standard. Her teacher was a pupil of a famed violin teacher in Goa, Myra Shroff. After finishing her high school, she came to Goa for her Bachelors in Financial Accounting. It was difficult for Sia to continue with her lessons while staying at the hostel. She had to take a break. Sia resumed her lessons at the Kala Academy in the year 2011. When I met her, she had commenced her Grade 7 preparations under the Trinity College of Music Examination system. Through her violin teacher, she met a few other students and during April-May 2012, an opportunity came along for her to play for the Camerata Orchestra. That was how she got to know of Childs Play. This was Camerata's second rehearsal and she saw one of the students of Childs Play, Irfan, play for the first time. Teaching wasn't the first thing that was on her mind and she was still figuring out her plans. However, when she joined a correspondence course in MBA, Sia felt like she needed to do something else as well. That's how she decided to devote a few hours in the morning, teaching the kids at the Hamara School. It is also important to spell out how the language of instruction is complicated. Goans primarily speak English and Konkani. The Kids at the Hamara School come from migrant communities which makes Hindi a natural tool of communication. It

gets interesting as they undergo a Marathi medium of instruction in school. All this makes English alphabets an absolutely foreign set of syllables.

Because Suzuki is all about listening and right now my kids have to listen. The way I have been teaching them before (I started in October), it was a lot of theory. They should know what they are playing and they should see what they are playing. I used to compensate for the sound that they were making. It was always that if you are looking at the note E, you better be playing an E too. But now it's just as important that you are playing on the right string and you are making the right sound; which is quite an eye opener and I sometimes wish that I also learnt the same way, you know. Because, whatever ¹⁶⁹Clara taught me to teach them, I was so jealous of them- why should I be devoid of the opportunity to learn these? So I was a student when I was teaching my students. I felt that was the best way to be able to teach my kids. I just felt that I had to be learning it too. Because it didn't make sense if I kept telling them- straight bows please, straight bows please and I wasn't doing it! (Sia, Personal Interview, January 2014)

Sia talks about the essence of owning the appropriate methodology to be able to impart it to someone else. Thus, the concept of student-teacher makes the process of education more inclusive and fun. From other conversations I learnt how the music lessons are negotiated rather than being a part of the school curriculum formally. There is the additional problem of the kids being removed from the School, once the parents become slightly well off. The kids are welcome to attend lessons as they remain a part of Childs Play but the distance becomes a factor. As a part of training, she is supposed to teach three kids in a batch. The class is designated to be for 45 minutes but she allocates 15-20 minutes to each kid. This helps to retain their attention and also allows them to return to the ongoing class. Thus music period is shared with the Marathi period and the students attend a bit of both simultaneously¹⁷⁰. I was surprised with the set up but she explained to me that this works out best as the formal music period requires everyone to be present at the same time. During that time, individual attention can hardly be spared for 5-10 minutes. This too happens unofficially. Sia comes early morning at 8 am to tune their violins and the kids have a practice period before their language teacher comes. The hostel kids take the violins to their rooms for practice but have to return it to the School soon afterwards. The day boarders cannot take the violins home so they rely only on the practice period in school.

In November 2015, I met a volunteer from the United States, Brian. During that time, He was a student studying Physics and Piano at the Seattle University and also a vocal coach for singing. He wanted to do Chamber music in future. Through El Sistema, the

¹⁶⁹ Name changed for the purpose of research.

¹⁷⁰ This was during 2013-2014. The classroom structure and allocation of lesson periods may have undergone changes now, given the consistency of the Hamara School Project.

community project he wanted a taste of accessibility and excellence. When he came to Goa, there were about 60 kids between the ages 11-15 years, 6 piano students and the Camerata Orchestra. He was a part of the Santa Cruz Village project. He taught voice arrangement to the kids from the neighbourhood. He found that the boys sing treble but the women in the choir were in proportion. The students were extremely supportive and trusted him a lot. The interest level among the kids was high and children could read music. He said that singing has to be the foundation to play an instrument. Singers are encouraged to know the solfeggio as that allows them to have an idea of the melody. I attended one of their rehearsals at the Santa Cruz Church. While demonstrating, Brian emphasized on gestures: "Feeling round on top of my head; imagine a tall mouth; feel the microphone at the back of the jaw". He did a lot of clapping and gesticulations while explaining the shape of the sound, "Ba- Boom- Ba- stress on Boom and then open your mouth".

The Time Signature and Beats were demonstrated with hands. They also had an exciting range of body exercises to introduce the happy spirit. To explain the phrasing, he used actions like actual blooming and then through walking, he showed them when to slow it down. He was making them learn the words and texts as different shapes of sound. It seemed to me that he implemented the Dalcroze method by allowing the kids to internalize the rhythm through clapping, stomping and imagining the sound shape.

Scope of Pedagogy in the context of Childs Play India Foundation

While Witkowski and Baker's work reflect on many aspects of El Sistema, I choose to contextualize Childs Play India Foundation with its regional challenges. Tim Ingold while commenting about the two activities embraced by the anthropologists namely the field and the academy says that the field extracts empirical information (data) and the conceptual tools (theory) bring together the ethnographic narratives. This is further perfected in the academy. When language is not seen as devoid of affect, context-independent, mapped around the printed word but simply whereby speech is seen as a situated social activity, the boundaries between language and non-verbal communication become less fixed. Different practices shape various effects or possibilities through the inherent meanings conveyed by the practices. Alfred Gell says that adult language, well guarded in discursive wisdom excludes a sizeable proportion of human population from culture. This arises due to a host of issues cutting across gender, status, class and so on, leaving aside the matters of intellectual ability. Language is not the essence of culture but definitely a starting point to accumulate and comment on thoughts, actions and behavior. The phenomenological position whereby culture and language are considered equivalent is negated as culture generates concepts which cannot be interpreted via linguistic codes

alone. Culture includes language but has ramifications elsewhere too. Thinking is only partially linguistic. Musicians and Mathematicians engage in wordless debates. All these attribute to the global culture with a capital C but cultures with small c need to be addressed in specific contexts. Also, since, language does not determine culture, attitudes and values; cultures may go through conflict as well as conformity (Ingold 1996; Gell 1996). Therefore, taking cues from Alfred Gell, one can see the possibilities of auditory language (emphasis mine) making sense of the basic aspect of music pedagogy in the two sites of El Sistema inspired Childs Play India Foundation that have been discussed. Here, one difference that needs to be acknowledged is that while Hamara School in St Inez has more diversity in terms of community presence, Santa Cruz church and the parish school deals with a Christian community. The precarity of English language and the tradition of learning a Western classical instrument is therefore pertinent at the Hamara School in St. Inez whereas the vocal lessons at the Santa Cruz church is more about familiarizing oneself to a musical tradition that is otherwise inaccessible towards training. Tim Ingold talks about perception and 'attending' to the world through seeing, hearing and touching; where an individual actively engages with the environment that he/she dwells in. The latter emphasises on the co-dependency of persons and environment to enable a reciprocal constitution. He gives an illustration as to how a house becomes a home. The physical features in a domestic space - walls, doors, windows, fixed furnishings, etc. - as every day objects, feature in the lives of the persons who live there. It is their constant negotiation with these domestic objects in tandem with their life activities that transforms a house to a home. In a similar mode, the children exposed to the El Sistema inspired Childs Play India Foundation 'dwell in' the opportunity to learn, create music and explore possibilities (Ingold 1996).

Conclusion

The music pedagogy at the sites of El Sistema inspired Childs Play India foundation follow a localized framework. It borrows only certain elements from Suzuki method. For instance, the Suzuki Method usually involves one parent figure alongside the teacher to aid the learning of a child, which becomes a challenge in the setting of the Hamara School where the students themselves are in a flux due to migrating tendencies of their parents. Looking at the students from the Santa Cruz neighbourhood, some of the exercises introduced help them understand how to organize a performance but because the volunteers come

for short periods, exercises change over time. Language barrier, both¹⁷¹ intra musical and extra musical, undergoes careful negotiations. The process of music education functions effectively with a systematic approach. Volunteers, teachers and students cooperate to identify the language of sound and gestures. This becomes their language of expression as opposed to complicated sets of languages (Hindi, Marathi, English) that they internalise in the other academic spaces. Meenakshi Thapan while writing about the lived and remembered experiences of adults in their private school spaces says that schooling aims to produce 'one kind of social animal', modelled on the Durkheimian notion of transition from an "empty state" or 'tabula rasa' to a 'well-adjusted member of the society" (Thapan 2014). It holds somewhat true for many organizational spaces ordered around a particular pedagogy. El Sistema modelled Childs Play demonstrate the necessity of music education, creating children well attuned to an auditory language that will enable them to dissipate their anxieties by performing music. Further, by dwelling in an environment that facilitates a particular version of music education, a new mode of community music making takes shape.

The scope that I saw during the time of my fieldwork was that the children were interested to learn more and were excited to be a part of the performance. The Christmas concert that I witnessed in 2013 was mainly a performance by the Camerata Childs Play orchestra and had a recital by one of the students of the Childs Play India Foundation. The entrepreneurship makes sure that teachers and volunteers from many corners of the world can dedicate valuable time training the local educators as well as the underprivileged kids. In addition, approaches to music education have gone through major changes indicating that the organization reviews its methods time and again.

References

- Baker, Geoffrey (2014), *El Sistema: Orchestrating Venezuela's Youth*, UK: Oxford University Press
- Clausen, Bernd and Chatterjee, Sebanti (2012), "Dealing with Western Classical Music in Indian Music Schools: 'A Case Study in Kolkata, Bangalore, Goa and Mumbai'" in Knigge, Jens; Niessen, Anne (ed.) *Music Education: Concepts, Practices, and Political Dimensions*. Germany: Verlag Die BlaueEule Essen, pp. 112-131
- Chatterjee, Sebanti (2013), "What Score Have You Got? Music Pedagogy in Indian Classroom" *Jadavpur University Journal of Sociology, Culture and Social Category*, 6, pp. 102-123

¹⁷¹ Intra-musical processes refer to the notes and extra-musical processes refer to the social circumstances of music's production and reception, such as the social functions or the effects of the music, the dress of the performers, or the lyrics (Lucy Green 2003).

- De Souza, Teotonio R. (1994), "The Voiceless in Goan History" in Souza, Teotonio R. de (ed.), *Goa To Me*. New Delhi: Concept Publishing Company
- Gell, Alfred (1996), "Against the Motion (1) in 1991 Debate Language is the Essence of Culture" in Ingold, Tim (ed.) *Key Debates in Anthropology*. New York: Routledge
- Green, Lucy (2003), "Music Education, Cultural Capital and Social Group Identity" In Martin Clayton (ed.) *Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, London: Routledge
- Hendricks, Karin S. (2011), "The Philosophy of Shinichi Suzuki: Music Education as Love Education", *Philosophy of Music Education Review*, 19 (2)
- Ingold, Tim (1996), "Introduction in 1991 Debate Language is the Essence of Culture" In Tim Ingold (ed.), *Key Debates in Anthropology*, New York: Routledge
- _____ (1996) "Against the Motion (1) in 1990 Debate Human Worlds are Culturally Constructed" in Tim Ingold (ed.) *Key Debates in Anthropology*. New York: Routledge
- Martins, Micaels (1997), "Musica Sacra and its Impact on Goa" in Mario Cabral E Sea (ed.) *Wind of Fire: The Music and Musicians of Goa*, New Delhi: Promilla and Co. Publishers
- Mascarhenas, Mira (1989), "The Church in the Eighteenth Century" in Teotonio R. De. Souza (ed.), *Essays in Goan History*, New Delhi: Concept Publishing Company
- Miranda, Eufemiano de Jesus (2014), "Goan Music in the Christian Faith and Tradition" *Commemorating Christ in Goa: Some sketches of the life and culture of Christians Yesterday and today; An initiative of the committee for the exposition of the Sacred Relics of St. Francis Xavier*, Goa: Archdiocese of Goa and Daman - Third Millenium
- Pereira, Jose, Martins, Micael, Da Costa. Antonio (2010), *Song of Goa - Crown of Mandos*, Goa: Broadway Publishing House
- Serenade Team, «Monte Music Festival 2018», *Serenade: India's First Western Classical Music Portal*, available in <https://serenademagazine.com/news/monte-music-festival-2018/>, [accessed 22/1/2017]
- Thapan, Meenakshi (2014), "School Experience: An Autobiographical Approach" In Meenakshi Thapan (ed.) *Ethnographies of Schooling in Contemporary India*, New Delhi, Sage
- Witkowski, Christine (ed.) (2016), *El Sistema: Music for Social Change*, Omnibus Press

Horizonte: uma possibilidade de uníssono

Sílvia Teles Mendonça

Inet-md/ Universidade de Aveiro

Resumo

Pretende-se investigar a natureza do uníssono repensando as implicações do fenómeno na composição musical. Será apresentada a obra *Horizonte* para vibrafone e eletrónica, da autora deste artigo, como um dos resultados possíveis. Identifica-se a instabilidade da definição tradicional do uníssono, enquanto unidade sonora baseada em princípios de igualdade, comparativamente ao estudo da relação entre uníssono e heterofonia, na performance vocal da Índia do Norte, realizado pelo etnomusicólogo John Napier. Neste artigo, propõe-se uma reinterpretação do conceito, passível de ser percebida e compreendida através da obra musical.

Palavras-chave: uníssono, composição musical.

Abstract

It is intended to investigate the nature of the unison by rethinking the implications of the phenomenon in musical composition. *Horizonte* for vibraphone and electronics, by the author of this article, will be presented as one of the possible results. The instability of the traditional definition of unison, as a sound unit based on principles of equality, is here compared with a study of the relation between unison and heterophony in the vocal performance of North India by the ethnomusicologist John Napier. In this article, it is proposed a reinterpretation of the concept, which can be perceived and understood through the musical work.

Keywords: unison, musical composition.

Introdução

O interesse pela reclassificação do conceito de uníssono através da prática da composição musical inscreve-se no Doutoramento em Música – Composição, na Universidade de Aveiro, e na atual investigação sobre o uníssono como processo de criação¹⁷².

¹⁷² “7 Cps: Sete cartas para Sofia sobre o uníssono como processo de criação”.

A partir da definição tradicional do termo, interpreta-se, no contexto da composição musical, como esta prática atua no modo de perceber o fenómeno sonoro, e, por conseguinte, da música.

Identificam-se nos procedimentos dos compositores, elementos que apresentam uma ligação com o contexto da performance vocal da Índia do Norte. Nesta cultura, existe uma definição particular do conceito de uníssono – o *Sangat*, – e que, na proposta do etnomusicólogo John Napier (2006), é tido em relação direta com a heterofonia, quer na formação da textura musical quer na percepção sonora. Por fim, apresenta-se a composição da obra *Horizonte*¹⁷³ para vibrafone e eletrónica, como a materialização de uma possibilidade de uníssono.

Uníssono de “igualdade”

Na tradição da música Ocidental, o uníssono consiste na performance simultânea do mesmo som por dois ou mais instrumentos na mesma frequência, podendo contemplar dobragens de oitava. Esta definição corresponde a um pensamento que pode ser traduzido e interpretado como “*sound as one*”¹⁷⁴. No sentido de preservar o conceito, vários compositores reconstróem esta ideia para expressarem: a sua visão política, como é o caso de Louis Andriessen; preocupações em relação à forma musical, o caso de Steve Reich; ou mesmo, questões espirituais, com Giacinto Scelsi. Em todos eles há o denominador comum da procura de criar novas formas de perceber o som, sem quebrar qualquer ligação com o passado, e, neste contexto, utilizando como foco o fenómeno de uníssono. O compositor holandês Louis Andriessen, na década de 70, seguidor de uma filosofia igualitarista, varrendo todos os aspetos da música, e também, enquanto modelo social, utiliza o uníssono com o significado de “*working together*” (Smith 2014: 10). Ligeiramente diferente do tradicional “*sound as one*”, e com o sentido de expressar a igualdade entre performers, destrói qualquer sentido de hierarquia instrumental, traduzida sobretudo no aspeto rítmico da música (uníssono rítmico). É exemplo disso a sua obra *De Staat* (1972).

Nos anos 60 o compositor norte americano Steve Reich desenvolve a técnica de *phase shifting process* que parte do uníssono e do desfazamento temporal, e que teve origem nas suas experiências com a repetição de loops de sons pré-gravados (*samples*), inicialmente tocados em uníssono. O fenómeno resultante contribuiu igualmente para o desenvolvimento do seu pensamento sobre a forma musical. No mesmo período, anos 60-70, o compositor italiano Giacinto Scelsi, desenvolve a sua obra no sentido de

¹⁷³ Obra composta no âmbito da Cátedra de Composición Manuel de Falla – 2017 e apresentada no Festival de Musica Espanhola de Cádiz em Novembro de 2017.

¹⁷⁴ <https://microtonal.m.miraeze.org/wiki/Unison>.

explorar a vida interna de um único som. A nota e o movimento dos seus parciais harmônicos constituem o ponto de partida da forma da experiência auditiva (DeLio 2017: 10). Os instrumentos de corda são elegidos pelo compositor para criar microvariações no som, utilizando as diferentes cordas, tendo o uníssono como um dos pilares do design musical. Um dos exemplos mais significativos desta forma de compor é a sua obra *L'âme ailée/L'âme ouverte* para violino solo de 1973.

Novas maneiras de utilizar os elementos musicais através da composição, geram novas formas de percepção sonora. Um estudo da performance vocal da Índia do Norte, realizado pelo etnomusicólogo John Napier (2006), afirma esta realidade, acrescentando uma proposta hermenêutica para a reclassificação do conceito de uníssono, que vai na direção deste estudo.

Uníssono de “diferenças”

John Napier (2006) investiga a noção de *heterofonia* na performance vocal da Índia do Norte. Nesta cultura, e no contexto do acompanhamento melódico da performance, a definição de uníssono é dada pelo termo *Sangat*, com o significado de “*going together*”, distanciando-se da definição tradicional de uníssono como “*sound as one*”. Segundo o autor, a qualidade deste resultado sonoro, aqui tido como *efeito*, deve-se em parte a muitos outros elementos que não estão propriamente em uníssono, e, do ponto de vista instrumental, a qualidade deste efeito sonoro resulta muitas vezes de discrepâncias entre os diferentes timbres, da afinação, do *vibrato*, e do *timing* entre os instrumentos (Napier 2006: 103).

Esta música é feita de três elementos: o solo vocal, o acompanhamento rítmico e o “drone”, aos quais é adicionalmente introduzido um quarto elemento - o *Sangat* - um acompanhamento instrumental, que é feito pelo *Saranji* (*bowed lute*) ou pelo *Harmonium* (teclas). O acompanhamento duplica a linha da voz a intervalos muito próximos, podendo realizar ligeiras variações, tendo igualmente a função de preencher o espaço que pode ou não contemplar o canto, servir de afinação e também de sugestão à linha da voz.

Napier refere que algumas descrições desta música evocam a “imperfeição” da heterofonia e/ou a “incompletude” do uníssono. “Heterofonia do grego *heteros* significa diferente ou outro. Uníssono é a execução simultânea de uma secção polifónica por mais do que um performer ou um grupo de performers, exatamente à mesma altura ou ao intervalo de oitava, dupla oitava, etc.” (Napier 2006: 89). “Quantos deslocamentos de oitava serão necessários até que o ouvinte divida a textura em duas *layers*?” (Napier 2006: 103).

Apesar do ouvinte poder separar as diferentes *layers* através das discrepâncias estabelecidas entre voz e acompanhamento, isso não representa que o resultado não

possa ser experimentado enquanto unidade. Os diferentes detalhes obtidos pela derivação e pela complementaridade, representam um complexo que envolve o intencional, o contingente, o acidental, e até discrepâncias inconscientes. É mesmo desejável que o *delay* e a diferença existam e estejam presentes nesta música (Napier 2006: 103).

O autor propõe que a textura criada pelo *Sangat* possa ser escutada de uma forma flexível entre uníssono, heterofonia ou como polifonia. Numa perspetiva tradicional do uníssono, são sublinhadas as características comuns e de proximidade entre duas ou mais linhas melódicas, enquanto que para a noção de heterofonia, dá-se o oposto. Por outro lado, deve-se reverter esta ideia e ouvir na heterofonia o que é comum, e no uníssono as discrepâncias.

Horizonte

O uníssono que é explorado na obra *Horizonte*, é construído por duas *layers* semânticas, a partir de um excerto do poema *Horizonte* do poeta português Fernando Pessoa. Uma das *layers* corresponde à eletrónica e a outra ao instrumento. A primeira *layer* - na eletrónica - é desenhada através da leitura e posterior manipulação do poema, em português e também em castelhano (Figura I), dois idiomas que partilham semelhanças do ponto de vista sónico:

*Línea severa
de lejana costa –
cuando la nave se aproxima
se ergue costa
en árboles,
donde lo Lejano nada tenía;
Más cerca,
se abre la tierra en sonidos y
colores:
y, en el desembarco,
hay aves, flores,
donde solo había, a lo lejos,
una abstracta línea.*

*Linha severa
da longínqua costa
Quando a nau se aproxima
Ergue-se a encosta
Em árvores
Onde o longe nada tinha
Mais perto
Abre-se a terra em sons e cores
E no desembarcar
Há aves, flores
Onde era só ao longe
A abstrata linha.¹⁷⁵*

¹⁷⁵ <http://arquivopessoa.net/textos/2380>.

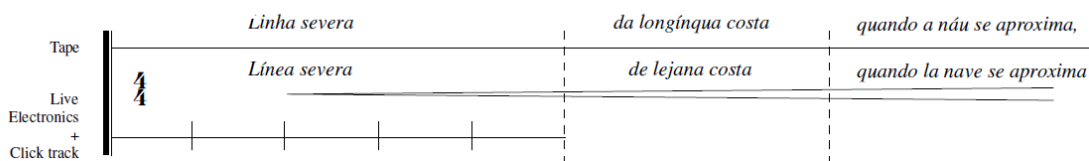


Figura I. *Horizonte*: Compassos iniciais da eletrónica - textos sobrepostos em português e castelhano. Compassos 1-3.

Primeiramente é feita uma gravação pela mesma voz em ambos os idiomas (texto falado e texto sussurrado) que depois é combinada, manipulada e sobreposta. Inicialmente os textos não apresentam qualquer manipulação e há medida que a peça progride, o texto vai sofrendo uma redução aos aspetos semelhantes enquanto é desconstruído em fonemas. Esta operação é realizada desde a frase, a palavra, a sílaba, a consoante, e, por fim, a vogal.

Em termos de alturas (frequências), a voz falada apresenta um âmbito relativamente restrito e que equivale sensivelmente a um intervalo de 5ª P. Alterando todas estas alturas para uma frequência média, obtém-se uma voz robotizada - sem expressão. Por outro lado, a voz sussurrada aproxima-se mais do ruído e as frequências perdem a sua definição em termos de altura. Explorou-se o âmbito intervalar do vocal, que aqui, foi utilizado para definir a parte instrumental. Após a análise das gravações do texto, o intervalo de maior oscilação vocal foi de 3ª menor.

Este intervalo foi a base de construção da segunda *layer*, executada pelo vibrafone, e que consiste numa representação do elemento pictórico da “linha”, mencionado no poema. Esta *layer*, funciona sobretudo como uma espécie de denominador comum entre os dois idiomas da eletrónica: um hipotético espaço de encontro e de unísono entre eles. É utilizado um movimento linear entre quatro notas polarizantes, que formam a região polarizante (Figura II), e que dividem a peça em quatro secções (Figura III).



Figura II. *Horizonte*: Região polarizante, e frequências exploradas na secção A no vibrafone.

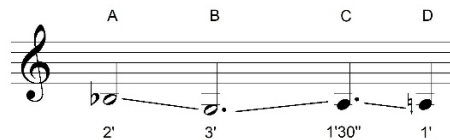


Figura III. *Horizonte*: Notas polarizantes, secções e respetiva duração.

Há uma transformação progressiva em cada secção, que acompanha a interpretação do poema. A linha *severa* do início que se transforma em linha *abstrata* do final (Figura IV). Estes conceitos são explorados no tipo de articulação do vibrafone, e também no aspeto rítmico da textura musical.

Tabela 1 - Interpretação de características da “linha”

Severa	Abstrata
↓	↓
<i>Regular</i>	<i>Irregular</i>
<i>Estreita</i>	<i>Indefinida</i>
<i>Monótona</i>	<i>Imprecisa</i>
<i>Estática</i>	<i>Reflexiva</i>
<i>Reta</i>	<i>Divagante</i>
<i>Rigorosa</i>	<i>Subjetiva</i>

Inicialmente, na secção A, a *linha* instrumental apresenta-se estática, dada pelos gestos do percussionista utilizando um ou dois arcos de instrumento de corda no vibrafone, assumindo como primeira nota polarizante o *sib3* em notas longas. As notas introduzidas surgem em diferentes oitavas. Na eletrónica surge repetidamente (17 vezes) a palavra *linha* sussurrada com a sobreposição em português e castelhano (Figura V) há medida que vão sendo introduzidas notas longas pelo vibrafone. Entre as secções A e B há uma ponte que apresenta uma inflexão do registo agudo ao registo grave do instrumento e posterior regresso ao agudo, num trilo de meio tom entre *Si5* e *Do5* (Figura VI).

Figure V shows a musical score for three parts: Tenor (T.), Lyrics/Chorus/Text (L.e./C.t.), and Vibraphone (Vib.). The Tenor part has lyrics "a terra... la tierra..." and "Li - nha Li - ne - a". The Vibraphone part starts with a piano (*p*) dynamic and moves to mezzo-forte (*mf*). The score is for measures 7-9.

Figura V. *Horizonte*: textura da secção A. Compassos 7-9.

Figure VI shows two staves of Vibraphone (Vib.) music. The first staff uses "plastic mallets" and has dynamic markings *pp*, *f*, and *p*. The second staff has dynamic markings *mf*, *ff*, and *pp*. The score is for measures 29-34.

Figura VI. *Horizonte*: transição entre as secções A e B. Compassos 29-34.

Na secção B, é ainda explorada a ideia de som estático e contínuo através de outra técnica do vibrafone, e que consiste num tremolo bastante irregular com baquetas macias de modo a não se ouvir o ataque. Na eletrónica, para além do texto, é utilizado um som sinusoidal com a frequência que está a ser utilizada no tremolo do vibrafone, para que o resultado se aproxime ao máximo a um som contínuo (Figura VII).

Figure VII shows a musical score for three parts: Tenor (T.), Lyrics/Chorus/Text (L.e./C.t.), and Vibraphone (Vib.). The Tenor part has lyrics "a terra... la tierra..." and "Li - nha Li - ne - a". The Vibraphone part uses "soft mallets" and has dynamic markings *ppp*, *mp*, and "quasi accel.". The score is for measure 51.

Figura VII. *Horizonte*: Articulação na Secção B. Compasso 51.

Na parte da eletrónica surge igualmente o fonema/silaba “ta” da palavra *costa*, nos dois idiomas, apresentado repetidamente e com um ritmo irregular e que, aos poucos, vai desaparecendo e dando lugar a uma transição feita com a consoante “s” de *severa* estendida no tempo, antecipando já a secção seguinte. Neste momento, o percussionista executa com a voz, pequenas variações do som “s” executando movimentos rápidos com a mão: tapando e destapando a saída de menos ou mais ar, respetivamente. Na eletrónica, as sílabas da palavra *severa* surgem desordenadas e misturadas numa mancha sonora que se dissipa assinalando a mudança de secção (Figura VIII).

Figura VIII. *Horizonte*: Transição para a secção C. Compassos 81-84.

Na secção C, a mancha de sílabas da palavra *severa* é reduzida à sua forma linear na eletrónica, intercalando com pequenas células melódicas no vibrafone (ainda em tremolo) e que têm como ponto de partida o som polarizante *lá3* (Figura IX).

Figura IX. *Horizonte*: Início da secção C. Compassos 85-87.

Estas células, vão acumulando notas que se distanciam do som polarizante por intervalos pequenos de meio tom e tom, até à abertura do registo para intervalos como a 6ª maior ou a 7ª maior, em células que são articuladas em acelerando (Figura X).

Figura X. *Horizonte*: Acelerandos no vibrafone, secção C. Compassos 97-98.

Na secção final D, a *linha* apresenta-se muito mais fragmentada, não só pelas diferentes alturas dos gestos da percussão, por uma escrita ritmicamente mais agitada que explora também alguma liberdade pela ausência de ritmo pré-definido, (Figura XI) - com ataques de notas onde é aplicado o efeito de *pitch bending* para obter uma inflexão na altura do som - como também a própria palavra *linha* sofre uma elisão, e apenas ouvimos na eletrónica os sons “i” de *linha* - português - e “í” de “línea” - castelhano.

Figura XI. *Horizonte*: maior complexidade rítmica na Secção D. Compassos 110-112.

A peça termina com a redução do gesto instrumental a esta sonoridade do vocal, executada agora pela voz do percussionista, que finaliza o movimento da linha na nota *lá3* um quarto de tom abaixo (Figura XII).

Figura XII. *Horizonte*: Sonoridade vocal executada pelo percussionista na secção D. Compasso 124.

Ao longo da peça há um direcionamento para uma fusão dos elementos (material sonoro), manifestada na sua transformação e dissolução progressiva. As notas longas transformam-se em ataques cada vez mais curtos, assim como o texto, perceptível numa primeira parte se diluí, estando primeiramente presente na eletrónica e, no final, sendo reproduzido pelo instrumentista. Este pensamento composicional é diretamente extraído da interpretação do poema tendo como ferramentas operativas as propriedades do uníssono estudadas anteriormente.

Conclusões

Conclui-se que dentro da unidade sonora do uníssono, utilizado enquanto elemento estrutural na composição musical, existem uma multiplicidade de expressões. Saliendam-se os aspetos musicais que podem ser utilizados para a exploração do uníssono: a sincronia e os desfasamentos temporais (*delay*); as diferenças microtonais de notas (quartos de tom, por exemplo); batimentos; homofonia ou homorritmia (várias linhas melódicas com o mesmo ritmo e durações), heterofonia (uma linha melódica executada por vários instrumentos com diferentes ornamentações ou nuances melódicas); notas polarizantes para a criação de tensão; exploração (temporal) do espectro da nota como estrutura ou forma musical; criação de múltiplas *layers* dentro da unidade sonora; e ainda, a improvisação do interprete enquanto representação da liberdade dentro do uníssono. A atitude do compositor situa-se entre a valorização das diferenças e/ou a valorização das semelhanças no espaço do uníssono. Esta atitude tem o potencial de exercer um papel preponderante no tratamento dos parâmetros musicais, seja o timbre, o ritmo, as alturas, etc.

A perceção auditiva da unidade não significa necessariamente uma não separação das *layers* sonoras, quer se trate de heterofonia ou polifonia, termos que apresentam o mesmo tipo de ambiguidade que o conceito de uníssono neste aspeto. Por outro lado, isto não implica necessariamente uma hierarquia, nem uma autoridade; pelo contrário, a partir daqui pode ser explorada uma maior liberdade dentro do espaço de uníssono.

Referências

DeLio, Thomas. (2017), *Composing a sound: Giacinto Scelsi's L'âme ailée / L'âme ouverte for violin solo*, College Music Symposium, 57, disponível em www.jstor.org/stable/26574456, [accessed 23/1/2017]

NAPIER, John (2006), "A 'Failed' Unison or Conscious Differentiation: The notion of 'Heterophony' in North Indian Vocal Performance", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 37:1, pp. 85-108

SMITH, Allison. (2014), *Louis Andriessen: The Musical Egalitarian*. In: *Eunomios*, available at <https://openmusiclibrary.org/article/5685/> [Accessed 9/10/2017]

Estudos escritos para violão solo pós 1950 no Brasil: identificação e análise

Vinícius de Lucena Fernandes

Ana Carolina Petrus

Cristóvam Augusto de Carvalho Sobrinho

Instituto Federal da Paraíba

Resumo

Apresentam-se resultados quantitativos e qualitativos parciais de uma investigação iniciada em 2016, tendo por objetivo fundamental refletir sobre aspectos históricos, técnicos e pedagógicos dos estudos escritos para violão solo, no Brasil, a partir da década de 1950. Até o momento, identificamos 45 (quarenta e cinco) conjuntos de estudos tomando-se por base ferramentas investigativas próprias do estudo de caso, bem como contribuições de 25 (vinte e cinco) violonistas por meio de questionamento em uma rede social. Apresenta-se a metodologia da pesquisa em curso por meio de um processo analítico sobre os *25 Pequenos Estudos Populares para Violão*, escritos no ano de 2015 por Emanuel Nunes.

Palavras-chave: violão, pedagogia do instrumento, Estudos.

Abstract

Partial quantitative and qualitative results of an investigation initiated in 2016 are presented, with the main purpose of reflecting on the historical, technical and pedagogical aspects of the written studies for solo guitar in Brazil, beginning in the 1950's. Nowadays, we identified 45 (forty-five) sets of studies based on investigative tools specific to the case study, as well as contributions from 25 (twenty-five) guitarists through questioning in a social network. The methodology of the research in progress is presented through an analytical process on the *25 Small Popular Studies for Guitar*, written in the year 2015 by Emanuel Nunes.

Keywords: guitar, pedagogy of the instrument, Studies

Introdução

Apresentam-se resultados parciais acerca de um processo investigativo iniciado no ano de 2013 sobre práticas musicais cujas fundamentações teóricas e epistemológicas relacionam-se com as dimensões da performance musical, pedagogia do instrumento,

educação musical, tecnologias da música e musicologia histórica¹⁷⁶. Partindo no universo da pedagogia do instrumento, objetivando conhecer e compreender os objetivos pedagógicos dos materiais didáticos escritos para violão no Brasil, iniciamos, no ano de 2016, uma investigação sobre os *Estudos* escritos para violão solo depois de 1950 no Brasil (por brasileiros ou residentes no Brasil neste período). Trata-se de um marco temporal definido a partir da obra violonística de Villa-Lobos, enquanto legado histórico representativo na literatura mundial do instrumento. A grandiosidade de sua obra propiciou um destaque do violão brasileiro no cenário mundial, ao mesmo tempo em que promoveu ressignificação dos conceitos técnicos e mecânicos vigentes à época. Noutros termos, pode-se firmar que houve uma inovação na abordagem instrumental violonística (Canellas 2004). A partir de Villa-Lobos, outros artistas compuseram obras didáticas para o violão com pouca representatividade no meio acadêmico. Na presente investigação foram identificados aproximadamente 45 obras, algumas das quais com até 25 *Estudos*. Não obstante, trata-se de um material de importância musicológica e didática pouco investigada em pesquisas científicas na atualidade. Elencam-se a baixo as obras que aqui se alude:

ESTUDOS ENCONTRADOS (ATUALIZADO EM DEZ/2017)		
TÍTULO DO ESTUDO	ANO	COMPOSITOR
Estudo Para o Quinto Dedo da Mão Direita (Melodia dos cinco irmãos)	2012	Ricardo Tacuchian
Seis Estudios (Miniaturas)	1977	Guido Santórsola
Oito Estudios Preparatórios Para Violão Solo	1973	Guido Santórsola
Sete Pequenos Estudios, Para la Ambientación de Los Acordes Alterados	?	Guido Santórsola
Seis Estudios para Violão Solo (dedicados a Horacio Ceballos)	?	Guido Santórsola
Três Estudios	1958 e 1982	Camargo Guarnieri
Estudios Litorâneos	1994 a 1996	Paulo Belinatti
Vinte e Quatro Estudios Modais	?	Paulo Porto Alegre
Doze Estudios Populares	?	Paulo Porto Alegre
Vinte e Oito Estudios	?	Paulo Porto Alegre
Estudo Polítional	?	Paulo Porto Alegre
Três Estudios – Ostinato, Ligados e Acordes Repetidos	1976	Giacomo Bartoloni
Estudios e Exercícios Diários de Velocidade	1976	Isaias Sávio
Dois Estudios	?	Laurindo de Almeida
Dez Estudios para Violão	1967	Radamés Gnattali
Três Estudios de Concerto	?, 1950,	Radamés Gnattali

176 O Grupo de Pesquisa, composto por 3 investigadores e 2 estudantes, desenvolve suas atividades no âmbito do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB) – *campus* João Pessoa, conta com o apoio da Coordenação de Pesquisa e Extensão (COPEX), bem como do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPQ).

	1981	
Sete Estudos para Violão Solo	1972	Carlos Alberto Pinto Fonseca
X Estúrdios	2009 a 2010	Luiz Otávio Braga
Estudos Sintéticos	?	Roberto Victório
Seis Estudos Nazarethianos (1ª série)	2013	Fabiano Borges
Seis Estudos	1986	Fred Schineiter
Estudo	1977	Arthur Kampela
Percussion Studies (I – V)	1989, 1992, 1997, 2003 e 2007.	Arthur Kampela
Dez Estudos	2015	Ulisses Rocha
Doze Estudos para Violão	1970	Francisco Mignone
Quinze Estudos	?	Cláudio Menandro
Três Estudos Curitibanos	?	Cláudio Menandro
Estudo Em Ré Menor	?	José Augusto Correia
Estudo 1	?	Marcos Varela
Nove Pequenos Estudos Interligados	?	Victor Cartellano
25 Pequenos Estudos Populares Para Violão	2015	Emanuel Nunes
Estudo Nº 01	1976	Esther Scliar
Três Estudos	?	Rogério Dentello
Seis Estudos Simples	?	Rogério Dentello
Seis Estudos	?	Amaro Siqueira
Dois Estudos Em Arabesco	?	Maurício Orosco
Dois Estudos (Nº 3 e 7)	?	Geraldo Vespar
Dez Estudos	?	Carlos Cesar Belém
Vinte e Três Estudos “Inegavelmente Cromáticos”	1978	Nestor de Hollanda Cavallanti
Dez Estudos para o Terceiro Mundo	?	Márcio Cortes
Vinte e Três Estudos	?	Francisco Araújo
Dez Pequenos Estudos	?	Francisco Araújo
Dezoito Estudos Virtuosísticos	?	Geraldo Ribeiro
Quatro Estudos à Moda Antiga	1994	Djalma Marques
Seis Pequenos Estudos Para Violão (1ª série)	1979	Edelton Gloeden

As bases metodológicas desta pesquisa associam-se com perspectivas de cunho qualitativo e quantitativo, utilizando como ferramentas primárias de investigação a pesquisa bibliográfica e documental. Para além das ferramentas mencionadas, utilizam-se redes sociais para identificação dos Estudos aqui referidos numa perspectiva designada pelo autor como *Investigação Colaborativa Não Presencial*. Perspectiva essa de importância fundamental por possibilitar a troca de informações relevantes no ambiente das redes sociais com intérpretes, investigadores, compositores e pedagogos de diversas partes do Brasil e do mundo. Profissionais esses que contribuíram, efetivamente, com a identificação e obtenção dos documentos acima listados. Pelo exposto, buscam-se ainda a consecução dos seguintes objetivos específicos, a saber: compreender os objetivos

pedagógicos dos estudos escritos para violão solo pós 1950 no Brasil; contextualizar a pesquisa na área de Educação Musical; analisar publicações relacionadas aos objetivos pedagógicos de estudos na literatura musical; apresentar as bases conceituais e metodológicas utilizadas no processo de pesquisa e escrita; analisar as implicações pedagógicas destes estudos no ensino e aprendizagem de habilidades musicais relacionadas à performance violonística; e, finalmente, classificar os objetivos técnicos, a plataforma musical, a aplicabilidade e exequibilidade desses estudos. Para esta publicação, abordam-se os *25 Pequenos Estudos Populares para Violão*¹⁷⁷, compostos no ano de 2015 pelo piauiense Emanuel Nunes¹⁷⁸. Na sequência, apresenta-se a análise dos objetivos técnicos, da plataforma musical de referência, da aplicabilidade e exequibilidade¹⁷⁹.

Discussão

A arte dos sons apresenta uma significativa produção de partituras, métodos, estudos, tratados e, nas últimas décadas, artigos, monografias, dissertações e teses. Nesse contexto, os Estudos possuem destaque sobre os processos de ensino e aprendizagem, uma vez que sua concepção original tem como objetivo principal mediar estes processos, de forma orientada ou não.

Dentre as pesquisas brasileiras realizadas nos últimos anos, destacam-se: Riciere Zorzal, acerca dos Dez Estudos para Violão, do pianista, compositor e arranjador gaúcho Radamés Gnattali, publicada no ano de 2005; Cristiano Oliveira, acerca dos Sete Estudos

177 Os *25 Pequenos Estudos Populares Para Violão*, do compositor e violonista Emanuel Nunes, foram lançados em 2015 pela editora Halley S/A. Na apresentação do compêndio, o autor esclarece que “tem a intenção de estimular no jovem violonista o interesse pela música popular, em particular a brasileira, enquanto repertório solista ao violão”. O autor expõe, ainda, sobre a acessibilidade das obras no tocante à dificuldade técnica: “consistem em peças de mediana dificuldade, compostas em sua maioria para as primeiras casas do violão e empregando cadências harmônicas simples”. Cabe-nos destacar que cada um dos vinte e cinco estudos possui um preâmbulo que explicita algumas opções técnicas e estruturais elencadas pelo compositor.

178 Natural de Teresina-PI, Emanuel Nunes é graduado em Ed. Artística/Música pela UFPI e Mestre em Música pela UFG. Foi premiado no Festival Dilermando Reis em Guaratinguetá-SP e no Festival Nacional de Violão do Piauí, ambos em 2004. Como solista apresentou-se em cidades do Brasil como Fortaleza, Natal, Brasília, São Luís e Rio de Janeiro, em eventos como Festival de Violão do Ceará, BRAVIO e Mostra Internacional de Violões da UFRN. No exterior, apresentou-se no México e Canadá. Tem publicado trabalhos acadêmicos em congressos e simpósios na área de Educação Musical e Violão. Tem desenvolvido continuamente material didático para o ensino de violão, enfatizando os arranjos e composições, com a publicação do livro *25 Pequenos Estudos Populares para Violão* em 2015. Lecionou na Escola de Música de Teresina, UFPI, projeto Música para Todos, escola Texto e Música e em projetos sociais de ensino musical. É professor efetivo de música no Instituto Federal do Piauí (IFPI), onde atua principalmente nas disciplinas de prática instrumental, harmonia e percepção. É doutorando em Educação Musical pela Universidade de Laval em Quebec, Canadá, onde reside atualmente.

179 Os conceitos de objetivos técnicos, plataforma musical, aplicabilidade e exequibilidade aludidos neste trabalho estão presentes na tese de Rocha (2015), que nos serviram de fundamentação teórica para a análise dos *25 Pequenos Estudos Populares para Violão*.

para Violão Solo, do compositor mineiro Carlos Alberto Pinto Fonseca, publicada em 2011; Flávio Apro, acerca dos Doze Estudos para Violão do compositor paulista Francisco Mignone, publicada em 2004; Ciro Canellas, acerca de quatro dos Doze Estudos para Violão, do compositor carioca Heitor Villa-Lobos, publicada em 2014; e 5) a de Ulisses Rocha, que pesquisou sua própria produção, os Dez Estudos para Violão, publicado em 2015.

Observa-se, no entanto, uma lacuna sobre a investigação das possíveis aplicabilidades pedagógicas dos Estudos aludidos nas investigações realizadas. Em sua maioria, as pesquisas estão voltadas para o fomento de propostas interpretativas fundamentadas em pressupostos resultantes de processos analíticos. Uma das principais funções do Estudo enquanto gênero – o desenvolvimento de competências musicais para o atendimento de demandas específicas – é relegado ao segundo plano. Outros pontos não destacados nas pesquisas realizadas relacionam-se com as possíveis aplicabilidades e os respectivos níveis de desenvolvimento adequados.

Os 25 Pequenos Estudos Populares para Violão

A análise dos *Estudos* abordados nesta pesquisa seguirá os conceitos presentes na tese de Rocha (2015), cujos objetivos buscaram descrever, isolar e refletir sobre os critérios utilizados pelo próprio compositor. A investigação conduzida por Rocha (2015), sobre os seus *Dez Estudos para Violão*, observou desde a escolha do objeto técnico a ser desenvolvido até os possíveis resultados a serem atingidos nos Estudos. Tais conceitos nos auxiliarão a definir os aspectos *pedagógico-musicais concernentes aos 25 Pequenos Estudos Populares para Violão*. São eles: a) o **objeto técnico**¹⁸⁰: descrito como “a atitude mecânica definida a ser trabalhada e desenvolvida em cada Estudo”. Rocha (2015: 34) destaca que a gama de possibilidades e variações na forma de abordar as cordas do instrumento, tanto com a mão direita quanto com a mão esquerda, constitui-se uma temática praticamente impossível de ser abordado em um único trabalho dedicado ao assunto, onde o próprio limita-se a destacar os aspectos predominantes; b) a **plataforma musical**: Rocha (2015: 34) define o parâmetro como “um ambiente musical inteligível com a utilização de recursos harmônicos e melódicos oriundos de diversas influências artísticas”, muito comum na concepção de diversos Estudos de compositores de diversos

180 Segundo Rocha, “[...] este parâmetro foca alguns dos recursos que constituem o alicerce da técnica violonística – como arpejos, escalas, ligaduras ascendentes e descendentes, toques com e sem apoio, progressão de acordes, além da respectiva dinâmica de movimento, ou seja, a forma de racionalizar e executar o movimento correto – no sentido de contribuir para o melhor rendimento possível não só no que se refere à destreza, mas também à qualidade sonora, levando-se em consideração o volume, a acuidade timbrística e a fluência da interpretação.” (Rocha 2015: 34)

períodos; c) **a aplicabilidade**: Este parâmetro aborda a aplicação dos resultados obtidos por meio do Estudo enquanto ferramenta de desenvolvimento das habilidades musicais e interpretativas. Em sua pesquisa, Rocha (2005: 35) afirma que seus estudos possuem, como principal contexto de aplicação, a improvisação solo; e d) **a exequibilidade**: Rocha (2015: 37) destaca que sua preocupação com a exequibilidade nasceu “do contato com os *Doze Estudos*, de Villa-Lobos; os *Dez Estudos*, de Radamés Gnattali (1906-1988); e os *Doze Estudos para Violão*, de Francisco Mignone (1897-1986)”. O autor considera tais estudos “trabalhos de excelência composicional e de acentuada dificuldade técnica que por vezes acabam se distanciando do estudante mediano”. Este parâmetro busca avaliar o equilíbrio entre viabilidade de sua execução no treinamento diário e os resultados almejados em cada *Estudo*.

RESUMO ANALÍTICO-PEDAGÓGICO

TÍTULO DO ESTUDO	COMPASSOS	TONALIDADE	OBJETIVO TÉCNICO	PLATAFORMA MUSICAL	APLICABILIDADE	EXEQUIBILIDADE	NÍVEL PROPOSTO
Pequeno Estudo Popular Nº 01	34	Sol Mixolídio	Ação do “p” em ritmo específico; saltos entre cordas na região grave; escalas na região grave alternando “p” e “i”.	Baião	Independência do “p”; introdução do estudante às características rítmicas, harmônicas e melódicas do gênero Baião.	Compasso simples (2/4), pequena duração, andamento moderado, utilização das cordas soltas do violão na escordatura tradicional e sem “malabarismos” técnicos.	Transição entre o básico e o intermediário
Pequeno Estudo Popular Nº 02	17	Sol Menor	Ação do polegar para realização da célula rítmica característica do Baião; melodia em uma combinação polirrítmica; repetição de notas em semicolcheia;	Baião	Independência do polegar em relação aos demais dedos da mão direita, alternância entre os dedos “i”, “m” e “a” da mão direita em notas repetidas, bem como introduzir o estudante às características rítmicas, harmônicas e melódicas do gênero Baião.	Com pequena duração, em andamento moderado, no modo de Sol Menor Harmônico e sem “malabarismos” técnicos.	Transição entre o básico e o intermediário

Pequeno Estudo Popular Nº 03	27	Lá Menor	Alternância entre trecho escalares nas primeiras posições do violão tangidos por meio dos dedos “i”, “m” e “a” e a realização de acordes sincopados em “plaquê”.	Choro	Desenvolver as habilidades técnicas com trechos escalares por meio da alternância entre os dedos “i”, “m” e “a”, desenvolvimento da realização de acordes em “plaquê”, interpretação de figuras de abreviação (retornos e saltos entre seções), e introdução dos estudantes às características rítmicas, harmônicas e melódicas do gênero Choro.	Ausente de saltos e “pestanas”, com pequena duração, em andamento moderado, na tonalidade de Lá maior com modulação para região relativa e sem “malabarismos” técnicos	Transição entre o básico e o intermediário
Pequeno Estudo Popular Nº 04	20	Ré Maior e Ré Menor	Alternância entre trecho escalares realizados por meio dos dedos “i”, “m” e “a” da mão direita, e a realização de arpejos ascendentes; ação simultânea dos dedos “i” e “m” para a realização de trechos em terças; ação alternada entre ligaduras técnicas e a ação do “i” e “m” em escala.	Frevo	Desenvolver as habilidades técnicas com arpejos ascendentes velozes intercalados com trechos escalares; ação combinada entre os dedos “i” e “m” para realização de trecho em terças; polirritmia sincopada; realização de “apagadores” com o polegar; introduzir o estudante às características rítmicas, harmônicas e melódicas do gênero Frevo.	Utiliza “pestanas”, com pequena duração, em andamento rápido, nas tonalidades de Ré maior com modulação para tonalidade homônima, com mudanças de posição e desprovido de elementos técnicos com elevado grau de dificuldade.	Transição entre o intermediário e o avançado

Pequeno Estudo Popular Nº 05	29	Lá Maior	Realização de melodias (contracantos) no registro grave do instrumento; realização de síncopes que alternam colcheias e semicolcheias; execução de acordes repetidos onde a melodia encontra-se na nota mais aguda.	Choro	Desenvolver as habilidades técnicas para a realização de trechos escalares sincopados utilizando os dedos “i”, “m” e “a”; realização de melodia com o polegar (p) da mão direita na região grave do instrumento; realização acordes repetidos.	Utiliza “pestanas” que abarcam seis e quatro cordas, com pequena duração, em andamento cômodo, nas tonalidades de Lá maior com modulação para região subdominante (Ré Maior), com mudanças para posições próximas e desprovido de elementos técnicos com elevado grau de dificuldade	Intermediário
Pequeno Estudo Popular Nº 06	33	Si Menor	Realização de duas vozes em polirritmia (melodia e baixo), a realização de síncopes que alternam colcheias e semicolcheias, a introdução ao rasqueado (seção introdutória) com deslocamento no acento métrico e a execução da melodia no registro grave	Carimbó	Desenvolver as habilidades técnicas para a realização de trechos melódicos sincopados utilizando os dedos “i”, “m” e “a”; Realização de melodia com o polegar (p) da mão direita na região médio-agudo do instrumento; Rasqueados com um único dedo da mão direita.	Uso predominante de “pestanas” que abarcam até seis cordas (a depender da digitação escolhida pelo estudante); pequena duração; andamento moderado; tonalidade de Si Menor, com mudanças para posições próximas; desprovido de elementos técnicos de elevado grau de dificuldade.	Intermediário

Pequeno Estudo Popular N° 07	30	Si Bemol Maior	Realização de acordes e trechos melódicos sincopados, domínio preciso das acentuações na mão direita, domínio consciente e eficiente do uso da “pestanda”.	Samba	Desenvolver as habilidades técnicas para a realização de acordes “plaquê” em ritmo sincopado e a independência rítmica dos dedos “i”, “m” e “a” em relação ao polegar, mantenedor do pulso em semínimas.	Compasso simples (2/4), com o uso de “pestandas” que abarcam até cinco cordas, com pequena duração, em andamento moderado, na tonalidade de Si Bemol Maior, sem mudanças de posição e desprovido de elementos técnicos de elevado grau de dificuldade	Intermediário
Pequeno Estudo Popular N° 08	35	Mi Menor e Mi Maior	Realização de textura homofônica cuja melodia ternária é metricamente baseada em colcheias, controle dos “planos sonoros”.	Valsa Seresteira	Desenvolver habilidades técnicas para a realização de texturas homofônicas, onde há uma necessidade de equilíbrio dos “planos sonoros” e aspectos interpretativos do fraseado melódico.	Compasso simples (3/4), com moderado uso de “pestandas”, pequena duração, andamento rápido, tonalidades de Mi Menor e Mi Maior, mudanças para posições próximas e desprovido de elementos técnicos de elevado grau de dificuldade	Intermediário

Pequeno Estudo Popular Nº 09	18	Lá Maior	Realização de textura homofônica cuja melodia ternária é metricamente baseada em colcheias, controle dos “planos sonoros”.	Valsa	Desenvolver as habilidades técnicas para a realização de texturas homofônicas, onde há uma necessidade de equilíbrio dos “planos sonoros”, aspectos interpretativos do fraseado melódico e a destreza na sincronia entre ambas as mãos.	Compasso simples (3/4), uma única utilização de “pestanda” de três cordas (meia pestana), pequena duração, andamento rápido, tonalidade Lá Maior, transitando pelas primeiras posições e desprovido de elementos técnicos de elevado grau de dificuldade	Básico
Pequeno Estudo Popular Nº 10	28	Dó Maior	Realização de acordes e trechos melódicos cuja métrica é baseada nas subdivisões rítmicas típicas da Bossa Nova, controle dos “planos sonoros”, equilíbrio das vozes internas nas progressões harmônicas típicas do gênero, ação articulada dos dedos “i”, “m” e “a” nos trechos melódicos escalares, realização de ligaduras técnicas nas escalas dos trechos cadenciais.	Bossa Nova	Desenvolver habilidades técnicas para a realização de progressões harmônicas, estruturas melódicas e rítmicas características da Bossa Nova, compreensão musical da expansão tonal nos processos composicionais, emprego de dissonâncias fortes em harmonizações de caráter popular, controle das síncopes, utilização de ligaduras técnicas e a manutenção de ressonâncias desejáveis.	Compasso simples (2/4), utilização de “pestandas” que abarcam seis cordas, pequena duração, andamento lento, na tonalidade de Dó Maior, transitando pelas primeiras posições, domínio de síncopes nas estruturas melódicas e harmônicas e desprovido de elementos técnicos de elevado grau de dificuldade.	Intermediário

Pequeno Estudo Popular Nº 11	17	Lá Maior	Independência técnica do polegar, ação controlada dos “apagadores” e o domínio de <i>pizzicattos</i> na região grave.	Maracatu	Desenvolver habilidades técnicas para a realização de baixo em <i>ostinato</i> , cuja ação é independente da melodia e para a iniciação do estudante aos aspectos harmônicos, rítmicos e melódicos do gênero em tela.	Compasso simples (4/4), sem utilização de “pestanas”, com pequena duração, em andamento cômodo, na tonalidade de Lá Maior, transitando pelas primeiras posições e desprovido de elementos técnicos de elevado grau de dificuldade.	Básico
Pequeno Estudo Popular Nº 12	33	Sol Mixolídio	Realização de terças em tercinas (quíalteras de colcheias) por meio da ação combinada entre o “i” e o “m”. Observa-se, também, a alternância de dois padrões de arpejos, que podem ser executados com diferentes dedilhados (ação da mão direita) e, na seção central, a ação do polegar na realização de uma célula rítmica tipicamente associada ao Baião – colcheia pontuada e semicolcheia prolongada.	Moda de Viola	Desenvolver habilidades técnicas para a realização de terças com o “i” e o “m” e o controle da ação do “p” em relação aos demais dedos da mão direita.	Compasso simples (2/4), sem recorrências de “pestanas”, com pequena duração, em andamento moderado, no modo de Sol Mixolídio, com mudanças de posição e desprovido de elementos técnicos de elevado grau de dificuldade.	Intermediário

Pequeno Estudo Popular Nº 13	17	Ré Menor	Realização de uma melodia acompanhada por arpejos.	Modinha	Desenvolver habilidades técnicas para a realização de melodias acompanhadas por arpejos, onde o controle dos “planos sonoros” é de fundamental relevância para a condução expressiva da melodia. É recomendável a pulsação com apoio para realização da melodia.	Em compasso simples (4/4), sem recorrências de “pestanas”, com pequena duração, em andamento lento, na tonalidade de Ré Menor, com mudanças de posição para regiões próximas e desprovido de elementos técnicos de elevado grau de dificuldade.	Básico
Pequeno Estudo Popular Nº 14	32	Dó Menor	Realização de uma melodia a duas vozes cujas opções melódicas, rítmicas e harmônicas remetem ao gênero Jogo de Capoeira	Jogo de Capoeira	Desenvolver habilidades técnicas para a realização de melodias harmonizadas a duas vozes, controle dos “planos sonoros”, condução expressiva de melodia, polirritmia implícita, e controle mecânico das ações da mão direita.	compasso simples (2/4), sem recorrências de “pestanas”, com pequena duração, em andamento moderado, na tonalidade de Dó Menor, sem mudanças de posição e desprovido de elementos técnicos de elevado grau de dificuldade.	Básico

Pequeno Estudo Popular Nº 15	21	Mi Maior	Realização de uma textura homofônica, onde o ritmo do Samba é explorado no acompanhamento.	Samba Canção	Desenvolver habilidades técnicas para a realização de melodias acompanhadas, onde o controle dos “planos sonoros” é de fundamental relevância para a condução expressiva da melodia e a polirritmia implícita conduz o estudante ao desenvolvimento do controle mecânico das ações da mão direita.	Compasso simples (2/4), sem recorrências de “pestanas”, com pequena duração, em andamento lento, na tonalidade de Mi Maior, sem mudanças de posição e desprovido de elementos técnicos de elevado grau de dificuldade	Intermediário
Pequeno Estudo Popular Nº 16	21	Fá Maior	Realização de notas repetidas, o desenvolvimento do domínio técnico dos “apagadores” – sobretudo como o “p”, e a clareza na realização de acordes repetidos.	Xote	Desenvolver habilidades técnicas para a realização de notas repetidas, acordes repetidos e “apagadores” nos baixos. As demandas técnicas do Estudo estão, sobremaneira, direcionadas ao controle mecânico das ações da mão direita.	Compasso simples (2/4), com recorrentes “pestanas”, com pequena duração, em andamento moderado, na tonalidade de Fá Maior, sem mudanças de posição e desprovido de elementos técnicos de elevado grau de dificuldade.	Intermediário

Pequeno Estudo Popular Nº 17	33	Dó Mixolídio	Realização de passagens melódicas intercaladas com acordes, por vezes em rasqueio.	Xaxado	Desenvolver habilidades técnicas para a realização de trechos escalares, acordes (em rasqueio), arpejos de até uma oitava, controle mecânico das ações da mão direita, sincronismo entre as mãos. desempenho desta.	Compasso simples (2/4), sem uso de “pestanas”, com pequena duração, em andamento rápido, na tonalidade de Dó Maior, sem mudanças de posição e desprovido de elementos técnicos de elevado grau de dificuldade.	Intermediário
Pequeno Estudo Popular Nº 18	34	Si Maior	Realização de notas repetidas e acordes de três sons realizados em “plaquê”.	Toada	Desenvolver habilidades técnicas para a realização de notas repetidas, acordes de três sons em “plaquê”, controle mecânico das ações da mão direita, condução melódica nos registros graves do instrumento.	Compasso simples (2/4), com resumido uso de “pestanas”, com pequena duração, em andamento cômodo, na tonalidade de Mi Maior, sem mudanças de posição e desprovido de elementos técnicos de elevado grau de dificuldade	Básico
Pequeno Estudo Popular Nº 19	25	Lá Menor	Realização da melodia em meio aos acordes que a acompanham de forma simultânea e rasqueado.	Guarânia	Desenvolver habilidades técnicas para a realização de melodias em meio aos acordes (destaque melódico).	Compasso simples (3/4), sem utilização de “pestanas”, com pequena duração, em andamento rápido, na tonalidade de Lá Menor, com discretas mudanças de posição e desprovido de elementos técnicos de elevado grau de dificuldade.	Intermediário

Pequeno Estudo Popular Nº 20	29	Ré Menor	Realização da melodia em meio aos acordes com destaque para a acentuação 3+3+2, seja nos registros agudos ou graves.	Milonga	Desenvolver habilidades técnicas para a realização de arpejos alternados entre fórmulas ternárias e binárias nos registros graves e agudos.	Compasso simples (4/4), com resumida utilização de “pestanas”, com pequena duração, em andamento rápido, na tonalidade de Ré Menor, com mudanças de posição até a quinta casa do violão e com elementos técnicos de médio grau de dificuldade.	Intermediário
Pequeno Estudo Popular Nº 21	30	Dó Maior	Realização de melodias em polirritmia com o acompanhamento, neste caso específico, tercinas (nos baixos) contra subdivisão comum das colcheias (melodia) e desenvolvimento do controle na ação da mão direita.	Levada de Boi	Desenvolver habilidades técnicas para a realização de arpejos alternados entre fórmulas ternárias e binárias (característica intrínseca ao gênero em tela), nos registros graves e agudos, de acordo com seção, cujo acento recai sobre a nota de início do arpejo.	Compasso simples (2/4), sem utilização de “pestanas”, com pequena duração, em andamento rápido, na tonalidade de Dó Maior, sem mudanças de posição, com polirritmia aparente e sem elementos técnicos de médio grau de dificuldade.	Intermediário

Pequeno Estudo Popular Nº 22	18	Lá Maior	Realização de acordes em contratempo e “apagadores” na região grave.	Marchinha	Desenvolver habilidades técnicas para a realização de acordes rápidos em “plaquê” alternados com trechos melódicos, sobretudo, arpejos ascendentes e domínio dos “apagadores” nos registros graves.	Compasso simples (4/4), sem utilização de “pestanas”, com pequena duração, em andamento rápido, na tonalidade de Lá Menor, sem mudanças de posição e desprovido de elementos técnicos de elevado grau de dificuldade.	Intermediário
Pequeno Estudo Popular Nº 23	39	Mi Menor	Domínio de dedilhados de mão direita que em alguns trechos se repetem. Alguns arpejos utilizam-se de notas repetidas cujos padrões de dedilhados sugeridos pelo compositor buscam evitar o “cruzamento de dedos”.	Prelúdio	Desenvolver habilidades técnicas para a realização de arpejos, notas repetidas, estabilidade do polegar da mão direita, controle dos movimentos da mão direita, e precisão.	Compasso simples (2/4 – não definido na partitura), sem o recorrente uso de “pestanas”, com pequena duração, em andamento Allegro Moderato, na tonalidade de Mi Menor, com mudanças de posição para regiões próximas e desprovido de elementos técnicos de elevado grau de dificuldade.	Intermediário

Pequeno Estudo Popular Nº 24	27	Ré Mixolídio	Realização de Ligaduras Técnicas	Prelúdio	Desenvolver habilidades técnicas para a realização de ligados técnicos, notas repetidas e a estabilidade da mão esquerda.	compasso simples (3/4), sem o uso de “pestanas”, com pequena duração, em andamento Allegro Moderato, no modo de Ré Mixolídio com Quarta Aumentada, com mudanças de posição para regiões próximas e desprovido de elementos técnicos de elevado grau de dificuldade.	Intermediário
Pequeno Estudo Popular Nº 25	25	Mi Maior	Realização de de escalas nas primeiras posições do instrumento e dos traslados de mão direita.	Prelúdio	Desenvolver habilidades técnicas para a realização de escalas cujas pulsações podem ser apoiadas ou não. Há a possibilidade de emprego de articulações diversas, sobretudo em <i>staccato</i> e <i>legato</i> . O Estudo demanda, também, sincronismo entre as mãos, estabilidade e manutenção do ponto de apoio do antebraço direito sobre a borda superior do violão.	Em compasso simples (C), com o uso moderado de “pestanas”, com pequena duração, em andamento rápido, no modo de Mi Maior, sem mudanças de posição e constituído de elementos técnicos de médio grau de dificuldade	Avançado

Conclusões

O processo pedagógico é, naturalmente, complexo. Na tentativa de proporcionar um processo pedagógico exitoso e coerente no âmbito do ensino do instrumento, o professor pesquisador adentra em um processo de constante pesquisa, reflexão e atualização de suas próprias práticas. Como ressignificação de ferramentas de investigação, as redes sociais possibilitam o contato imediato com intérpretes, compositores, pensadores e pedagogos musicais e, por meio de enquetes, torna-se possível identificar, conhecer e analisar materiais didáticos de diversas origens reflexivas e distintas nacionalidades.

A partir da efetiva colaboração desses estudiosos, pudemos identificar, até o mês de dezembro de 2017, cerca de 45 conjuntos de *Estudos*, sejam de compositores brasileiros ou em atividade no Brasil pós 1950, delimitando a pesquisa e articulando o pensamento de outros pesquisadores com esta publicação. Do ponto de vista pedagógico, a partir das reflexões de Harder (2004), percebe-se a necessidade da utilização de materiais pedagógicos (livros, métodos, partituras etc.) que possibilitem a progressão do estudante nos aspectos musicais. Porém, faz-se necessária a escolha dos materiais pedagógicos tomando-se por base alguns parâmetros: 1) que possibilitem a inserção profissional, a construção de uma carreira, em diversas vertentes profissionais musicais; 2) que possibilitem o desenvolvimento das habilidades técnicas dos estudantes, de acordo com seus objetivos; 3) que possam ser flexíveis e adaptáveis às culturas, valores e gostos dos estudantes; 4) que possua um profundo conhecimento acerca das discussões sobre os aspectos interpretativos; 5) que possa articular conhecimentos historicamente acumulados com o contexto contemporâneo.

A análise e classificação proposta para os *25 Pequenos Estudos Populares para Violão* escritos por Emanuel Nunes não esgota as possibilidades interpretativas distintas, nem mesmo a busca por objetivos pedagógicos distintos aos apresentados neste trabalho. Bastaria apenas mencionar a adição de articulações ou acentuações heterodoxas às propostas do compositor que se obteria uma série de demandas relevantes a serem apreendidas. De modo que, por meio das discussões e análise aqui apresentadas, constata-se possibilidades de contribuições vindouras para os processos de ensino e aprendizagem musical e violonístico.

Referências

- Apro, Flávio (2004), *Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade nos 12 estudos para violão de Francisco Mignone*, (Dissertação de Mestrado não publicada), Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo
- Canellas, Ciro (2004), *Análise das relações de simetria em quatro dos estudos para violão de Villa-Lobos*, (Dissertação Mestrado não publicada), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo
- Harder, Rejane (2008), “Algumas considerações a respeito do ensino de instrumento: Trajetória e realidade”. *Opus*, Goiânia, 14 (1), pp. 127-142
- Oliveira, Cristiano (2011), *Os sete estudos para violão solo de Carlos Alberto Pinto Fonseca: uma abordagem anaçítica sobre demandas técnicas*, (Dissertação de Mestrado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre
- Nunes, Emanuel (2015), *25 Pequenos Estudos Populares para Violão*. 2015, Editora: Halley S/A. Teresina
- Silva, Ulisses Rocha (2015), *Dez Estudos para Violão, de Ulisses Rocha: uma análise do processo composicional da obra*, (Tese de Doutorado não publicada), Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas
- Zorzal, Riciere (2001), *Dez estudos para violão de Radamés Gnattali: estilos musicais e propostas técnico-interpretativas*, (Dissertação de Mestrado), Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador