

ISSN 2317-9937

Revista Vórtex

Vortex **Music** Journal

v.8 n.2

2020

Vortex.Unespar.edu.br/

Universidade Estadual do Paraná
Escola de Música e Belas Artes do Paraná

Editores

Dr. Felipe de Almeida Ribeiro | Universidade Estadual do Paraná | Brasil

Corpo Editorial

Dra. Catarina Domenici | Universidade Federal do Rio Grande do Sul | Brasil

Dra. Cristiane Otutumi | Universidade Estadual do Paraná | Brasil

Dra. Natalia Solomonoff | Universidad Nacional del Litoral | Argentina

Dra. Sara Carvalho | Universidade de Aveiro | Portugal

Dra. Sonia Ray | Universidade Federal de Goiás | Brasil

Dr. Dániel Péter Biró | University of Victoria | Canadá

Dr. Fábio Poletto | Universidade Estadual do Paraná | Brasil

Dr. Fabio Scarduelli | Universidade Estadual do Paraná | Brasil

Dr. Flo Menezes | Universidade Estadual Paulista | Brasil

Dr. Gabriel Málancioiu | West University of Timișoara | Romênia

Dr. Rodolfo Coelho de Souza | Universidade de São Paulo | Brasil

Corpo Consultivo Internacional

Dr. Andrew Schloss (Canadá, University of Victoria)

Dra. Annie Yen-Ling Liu (China, Soochow School of Music)

Dra. Beatriz Ilari (Estados-Unidos, USC Thornton School of Music)

Mr. Cort Lippe (Estados-Unidos, State University of New York at Buffalo)

Dr. David Cranmer (Portugal, Universidade Nova de Lisboa)

Dr. Edson Zampronha (Espanha, Music Conservatory of Asturias)

Dr. Gyula Csapó (Canadá, University of Saskatchewan)

Dra. Iracema de Andrade (México, Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes)

Dr. James Currie (Estados-Unidos, State University of New York at Buffalo)

Dr. Jeffrey Stadelman (Estados-Unidos, State University of New York at Buffalo)

Dr. John Bacon (Estados-Unidos, SUNY Fredonia)

Dr. Jonathan Goldman (Canadá, Université de Montréal)

Dra. Luciane Cardassi (Canadá, Banff Center)

Dra. Maria do Amparo Carvas Monteiro (Portugal, Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Coimbra)

Dra. Miriam Escudero (Cuba, Colegio Universitario San Gerónimo de la Habana. Universidad de la Habana)

Mr. Olivier Pasquet (França, IRCAM)

Dra. Sara Carvalho (Portugal, Universidade de Aveiro)

Dr. Victor Rondón (Chile, Facultad de Artes de la Universidad de Chile)

Dr. Yi-Cheng Daniel Wu (China, Soochow School of Music)

Corpo Consultivo Nacional

Dr. Acácio Piedade (UDESC)

Dra. Adriana Giarola Kayama (Unicamp)

Dr. Álvaro Borges (Unespar/Fap)

Dr. André Egg (FAP)

Dra. Anete Weichselbaum (Unespar/Embap)

Dra. Any Raquel de Carvalho (UFRGS)

Dr. Bryan Holmes (Unirio)

Dr. Carlos Yansen (Unespar/Embap)

Dra. Cristiane Otutumi (Unespar/Embap)

Dr. Didier Guigue (UFPB)

Dr. Diósnio Machado Neto (USP)

Dra. Elisabeth Seraphim Prosser (Unespar/Embap)

Dra. Elke Beatriz Riedel (UFRN)

Dr. Fernando Iazzetta (USP)

Dr. Humberto Amorim (UFRJ)

Dr. João Pedro Oliveira (UFMG)

Dra. Jusamara Souza (UFRGS)

Dra. Laize Guazina (FAP)

Dr. Luiz Guilherme Goldberg (UFPel)

Dra. Maria Lúcia Pascoal (Unicamp)

Dr. Maurício Orosco (UFU)

Dr. Orlando César Fraga (Unespar/Embap)

Dr. Paulo Castagna (UNESP)

Dr. Paulo de Tarso Salles (USP)

Dra. Renate Weiland (Unespar/Embap)
Dr. Rodolfo Caesar (UFRJ)
Dra. Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)
Dr. Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo (UDESC)
Dr. Tadeu Taffarello (UEL)
Dra. Teresinha Prada (UFMT)
Dra. Viviane Beineke (UDESC)

Consultores ad hoc

Dra. Ana Lúcia Iara Gaborim-Moreira (UFSM), Dra. Bibiana Bragagnolo, Dra. Caroline Caregnato (UEA), Dra. Juliana Melleiro Rheinboldt (Unicamp), Dra. Katia Kato (FNB), Dra. Margareth Milani (Unespar), Dra. Monica Isabel Lucas (USP), Dra. Natalia Solomonoff (UNL, Argentina), Dra. Rosane Cardoso de Araújo (UFPR), Dra. Sara Carvalho (Universidade de Aveiro / INET-md, Portugal), Dra. Silvana Scarinci (UFPR), Dra. Zélia Chueke (UFPR), Dr. Alexandre Ritter (UFRGS), Dr. Alexandre Siqueira de Freitas (UFES), Dr. Alvaro Borges (Unespar), Dr. Angelo Jose Fernandes (Unicamp), Dr. Antonio Celso Ribeiro (UFES), Dr. Bernardo Vescovi Fabris (UFOP), Dr. Bruno Madeira (Udesc), Dr. Clayton Mamedes (UFPR), Dr. Daniel Lemos Cerqueira (UFMA), Dr. Danilo Rossetti (UFMT), Dr. Dimitri Cervo (UFRGS), Dr. Ernesto Hartmann (UFES), Dr. Fausto Borém (UFMG), Dr. Igor Leão Maia (UFMG), Dr. Isaac Chueke (Unespar), Dr. Ivan Eiji Yamauchi Simurra (UFAC), Dr. Luigi Irlandini (Udesc), Dr. Marcelo Carneiro (Unirio), Dr. Marcus Bittencourt (UEM), Dr. Martinez Galimberti, Dr. Mauro Camilo de Chantal Santos (UFMG), Dr. Ricardo Dourado Freire (UnB), Dr. Rodolfo Coelho de Souza (USP), Dr. Sergio Figueiredo (Udesc), Dr. Sérgio Kaféjian (FASM), Dr. Tadeu Taffarello (Unicamp), Dr. Vinícius Giusti (Brunel University London), Dr. William Teixeira (UFMS), Dr. Yuri Behr Kimizuka (Unespar).

Revista Vórtex (ISSN 2317-9937) é um periódico online de acesso livre da Escola de Música e Belas Artes do Paraná – Universidade Estadual do Paraná (Curitiba, Brasil).



Universidade Estadual do Paraná

Me. Antonio Carlos Aleixo | Reitor
Dr. Sydney Kempa | Vice-Reitor

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

Dra. Maria Antônia Ramos Costa

Escola de Música e Belas Artes do Paraná

Dr. Marco Aurélio Koentopp | Diretor
Me. Solange Pitangueira | Vice-Diretora

Pós-Graduação e Pesquisa da EMBAP

Me. Vivian Letícia Busnardo Marques | Coordenadora

Programa de Pós-Graduação em Música

Dr. André Egg | Coordenador

Design original das capas

Núcleo de Comunicação da Embap | NuCom

Contato

Universidade Estadual do Paraná | Revista Vórtex
a/c Prof. Dr. Felipe de Almeida Ribeiro
Rua Barão do Rio Branco, 370
Curitiba - PR
80010-180
Brasil
revista.vortex@unespar.edu.br

Acesso gratuito na internet

<http://vortex.unespar.edu.br/>
<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/index>

Catálogo na publicação elaborada por Mauro Cândido dos Santos –
CRB 1416-9ª

REVISTA VÓRTEX: Revista Eletrônica de Música – v.8 n.2, setembro 2020
– Curitiba: Universidade Estadual do Paraná, Escola de Música e Belas Artes
do Paraná, 2020.

478p. : il. ; 29,7 x 21 cm.
Semestral
ISSN: 2317-9937

1. Música – Periódicos I. Universidade Estadual do Paraná II. Escola de
Música e Belas Artes do Paraná

Editorial

Felipe de Almeida Ribeiro | Editor

Universidade Estadual do Paraná (Brasil)

Lançamos neste editorial o vol. 8 n.2 da Revista Vórtex, ainda em situação de trabalho remoto causado pela epidemia do COVID-19. Infelizmente, o país se encontra com muitas dificuldades com essa questão e, por conta disso, nós decidimos contribuir com nosso público, concentrando em nossas necessidades. Nesse sentido, a Vórtex publica nesta edição a sua “Política de Ética de Publicação”, um documento que visa fortalecer a comunicação entre autores e editores, além de melhor guiar os autores no processo de preparação de seus manuscritos para submissão. Acreditamos, portanto, que tal documento possa se somar aos esforços de toda nossa equipe nesse período de trabalho remoto. O documento pode ser acessado em: <http://vortex.unespar.edu.br/ethics.pdf>

Em relação aos trabalhos publicados, temos nessa edição – vol. 8 n. 2 (2020) – a publicação de 19 trabalhos: 16 artigos, 1 entrevista, 1 tradução e 1 partitura. Os trabalhos são oriundos de diversos países como Armênia, Brasil, Portugal, Inglaterra, Portugal, Suíça, e abordam as seguintes temáticas: percepção sonora na formação de professores (Adamyán), composição musical e processos de criação (Borém; Ferreira et al; Corrêa, Duarte, Santos & Rossetti), notação musical (Bittencourt), canto coral (Miguel et al), além da área de musicologia como um todo (Barros; Oliveira, Fernandes et al). Pudemos contar também com uma entrevista com a compositora mexicana Hilda Paredes (Velasco-Pufleau), uma obra do compositor português João Ricardo e uma tradução de texto do pianista inglês Ian Pace (Louveira & Teixeira). Finalmente, fechamos este número com um dossiê que muito contribui para a comunidade, pelo seu caráter inédito, sobre o Toy Piano (Piano de Brincar), proposta liderada pela compositora portuguesa Dra. Sara Carvalho.

Para futuras edições, estamos no momento trabalhando no número temático “O violão em pauta: perspectivas atuais entrecortando passados, presentes e futuros” com professor Dr. Humberto Amorim como editor convidado, além de uma chamada geral para o vol. 9 n.1. Dentre todas as chamadas abertas da revista, gostaríamos de destacar dois dossiês em inglês para o vol.9 n.2 (2021): “25 anos de Pure Data (PD)”, além do dossiê “Creative practices in Sound Art”, respectivamente com o Dr. Alexandre Torres Porres e o Dr. Clayton Mamedes como Editores convidados. Essas edições pretendem marcar momentos especiais na música de hoje, como por exemplo o reconhecimento pela comunidade especializada com o software PD de Miller Puckette que completará 25 anos de existência em 2021. A Arte Sonora também tem obtido muito destaque por se apresentar como uma forma cada vez mais presente de criação sonora, cada vez mais popular por se apresentar como alternativa aos modelos tradicionais que até então se concentravam, na maioria dos casos, na ideia de performance em palco italiano.

Sempre desejando a todos que se cuidem nesse momento tão delicado que o país e o mundo passam, é nesse espírito positivo e de esperança que lançamos o vol. 8 n.2. Como de praxe, desejamos a todos uma ótima leitura.

Dr. Felipe de Almeida Ribeiro
Editor

Editorial “The Toy Piano Takes the Stage” Dossier

Sara Carvalho | Guest Editor

Universidade de Aveiro | Instituto de Etnomusicologia Música e Dança (INET-md) | Portugal

* * *

A toy piano is not a toy pianoforte. Despite having the same visual keyboard as a pianoforte, it’s a different instrument, very different in relation to pitch range, timbre and resonance, action and playing technique, size and seating, and lack of pedals. The toy piano has its own history, a shorter history than the pianoforte, emerging in the 1880s as a toy for children. Earlier instruments had glass components or strings, metal bars in the second half of 1800s, and the metal rods of the modern toy piano appeared around 1930. And while toy instruments have been included in classical music since the early 1770s, the toy piano waited until the second half of the twentieth century to receive its classical debut, and move straight to the centre stage thanks to John Cage. Because of its history the toy piano has strong links with the children’s nursery, and composers can draw on these associations, or treat the toy piano like a small piano, or treat it as an instrument and sound source in its own right. Today dedicated performers in several countries commission new works, and composers are increasingly being drawn to write for the toy piano.

The idea to propose a special edition on the toy piano to *Vortex Music Journal*, arose from three organizers [Antonietta Loffredo (Italy), Diana Blom (Australia) and Sara Carvalho (Portugal)] of a two day conference and festival dedicated to the art of the toy piano: “Music as Play Festival – The toy piano takes the stage”. This event was held in Como, Italy on the 6th and 7th of July 2019.

In this issue of *Vortex*, “The Toy Piano Takes the Stage”, the toy piano’s history, both past and contemporary, its timbre and sound qualities plus other characteristics are discussed by

performers, composers and musicologists.

The first two articles are from composers Sara Carvalho (Universidade de Aveiro, INET-md, Portugal) and Diana Blom (Western Sydney University, Australia). My paper “Occupied reflections: audience as performers” opens this issue, and reflects on how audiences can be integrated as performers in a new music performance, more specifically in my piece “occupied mirrors”, for toy piano and audience. The piece was thought through and planned in such a way that it invited the audience to become active performers, part of the musical plot as music makers. In “Drawing texture with the toy piano”, Diana Blom discusses the influence of hand drawing techniques in her work for toy piano. While her musical response to hand drawing techniques is largely an expressive response, there is an element of trying to adapt the drawing techniques in a way similar to how artists use them, but in sound.

The third and the fourth articles are by two performers: Antonietta Loffredo (I.C. Cernobbio – Italy) and Késia Decoté Rodrigues (Independent researcher – Brazil). On her paper “The Toy Piano is Not a Toy!” Antonietta Loffredo describes a two-day composition workshop dedicated to the toy piano, held in 2019 at a state middle school in Italy. The resulting compositions from the workshop indicate that the toy piano is a useful means to stimulate creativity in young pupils. In “Visuals, Structure and Emotion: The Toy Piano in the Dramaturgy of Piano Recitals” Késia Decoté Rodrigues examines the contribution of the toy piano to the dramaturgy of piano recitals. Three piano recitals were observed as case studies, demonstrating how the addition of toy piano performances can contribute to the dramaturgy of recitals.

Finally, composer and musicologist Brian A. Inglis’ (Middlesex University – London, UK) paper “Serendipity Poetry and Play in Toy Piano composition and *Four Pieces for Toy Piano*” draws on literature by Xenia Pestova, Antonietta Loffredo and Maggie Williams/Margaret Leng Tan, presents an interview with Kate Ryder exploring aspects of toy piano performance/composition, and focuses on his “Four Pieces for Toy Piano” (2018).

I would like to thank all the authors that contributed to this issue of *Vortex Music Journal* – “The Toy Piano Takes the Stage” –, to the reviewers and to the editors for all the help and opportunity.

Dr. Sara Carvalho

Occupied reflections: audience as performers

Sara Carvalho

Universidade de Aveiro | Portugal

Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md) | Portugal

Abstract: *New music* is often perceived as challenging, and many times generates controversial opinions. Nevertheless, it allows for some non-obvious relationships between composers, performers, and listeners. Finding more effective ways to engage listeners into *new music* could be an alternative way to reach out to further audiences. This paper aims to discuss and give examples of how the audience was integrated as a performer in a new music performance, more specifically in the piece “occupied mirrors”, for toy piano and audience (composed by the author of the paper). The piece was thought through and planned in such a way that it invited the audience to become active performers, part of the musical plot as music makers. Conclusions suggest that what was asked from the audience opened up a unique *new music* experience, as they had to follow instructions and actively participate in the construction of the sound.

Keywords: New music; Composition; Toy piano; Audience; Performance

As music is a temporal art form, it is often very difficult to retain all the musical ideas of a piece, as “Music unfolds in temporal experience; it is always continuous and in flux. Still, we have the definite impression that music involves a characteristic experience, principally one in which the flow of temporal events is organized in some way” (SERAFINE, 1988, p. 36). The trilogy between composer/performer/listener (composition/interpretation/perception) proposed by Kendall and Carterette (1990) reflects on the idea of how a musical goal/expression could be conveyed. The composer uses notation to create music, which is given to the performer who transforms it into the sound that is received by the listener; also, musical composition has been generally characterized as “some kind of intellectual property to be delivered securely from composer to listener” (COOK, 2001, p. 6). Although for past centuries this seemed to be the rule, nowadays not all music works like this.

Traditionally, musical concerts have the audience as non-performative listeners, passive observers and receivers of the creation, “and the audible product is presented to the anonymous listener who is physically detached from the musical activity, seated in an anonymous chair as a passive observer” (DE HANN, 1998, p. 5). In music, the question of meaning, of what music refers to, has not yet reached a consensual answer. Meyer (1956) stated that musical meaning comes from the interaction of each individual with the musical work. He also said that embodied musical meaning had much to do with the listener’s expectations, explaining that, for instance, a particular musical gesture could guide the listener to expect an occurring musical result. Moreover, Wayman (2005) pointed out “Scholars and researchers have searched for the meaning of music-making in humans. In addition, much debate exists regarding how composers express meaning through sound as well as how this meaning is experienced by the listener” (WAYMAN, 2005, p. 21). Therefore, one could infer that meaning is frequently constructed on a personal perspective; “Meaning can be ascribed to actions, activities, experiences, and objects according to their value placed on them by the individual” (WAYMAN, 2005, p. 17).

Although sound forms a basic role in making connections and associations with the world around us, *new music* is often criticised as being “difficult” by listeners. Very often the first (and only) listening of a *new music* piece is in the context of a première, and the audience needs to be predisposed to listen and to make sense of a piece that has never been listened to before. That is one reason for why *new music* is often perceived as challenging, and many times generates controversial

opinions. If we take the example of a live music pop rock concert most audience members know how to react to the band. Often, this is not the case in a *new music* concert. Carvalho & Marinho (2010, p. 108) referred that

Public performances of contemporary music within the Western-art tradition are characterized by recurring patterns involving not only repertoire choices, but also behavioural norms that affect performers and audience alike”, such as “(...) dress rules, sets of specific gestures (discreet for expressive, dignified repertoire, or ample and exaggerated for virtuosistic repertoire), or behaviour models towards the audience. But the audience is also conditioned by specific rules: silence during performances, applause at specific moments only, indignant stares at prevaricators, and cough at appropriate moments (CARVALHO & MARINHO, 2010, p. 110).

Music is intrinsically a collaborative art, and *new music* allows for some non-obvious relationships between composers, performers, and listeners. *New music* works have been providing unique opportunities for composer/performer collaboration, however no significant research has yet investigated how to further include, engage and promote the participation of the audience into *new music* pieces or concerts, and specifically research that discusses the composition process itself.

As de Hann (1998, p. 14) mentioned

The relationships between the sounds, and the people accordingly involved in the making and/or listening to the sounds, are determined through a natural series of connections which although they may be difficult to quantify, are interconnected through a focus on the creation of a *sounding* music as a shared activity (DE HANN, 1998, p. 14).

Therefore, the composer can re-think ways on how a listener can become part of the performance. The participation of the audience as performer may create unique experiences to the listener, as each element of the public is as actively involved in the music-making as the performers.

“occupied mirrors”: the composition process

The starting point for this paper was the commission of a *new music* piece for toy piano. When I received this commission, I started to think about an instrument that is very often considered a toy, but it has also been increasingly used as a concert instrument, with specific repertoire written for it. One of the most well-known examples is John Cage’s “Suite for Toy Piano”,

written in 1948. Other important works include: “Ancient Voices of Children” written in 1970 by George Crumb, Yann Tiersen’s “La Valse d’Amélie” (2001), “Sonata for Toy Piano” by Michael Finnissy (2006-07), or “under the wood” (2012) for 2 amplified toy pianos and ensemble and “Miles to go” for 4 prepared and amplified toy pianos by Karlheinz Essl.

Nowadays, several pianists, for instance: Philip Thomas, Margaret Leng Tan, Phyllis Chen, Antonietta Loffredo and Isabel Ettenauer, are dedicating a great deal of their time performing on the toy piano, and even commissioning new works to composers. Both performers and composers have widened the instrument’s repertoire, including timbral alterations, what is commonly called “extended techniques”.

“The fact that music is played with a toy suggests to the listener that something different will happen and they will have a chance to *join the game*” (LOFFREDO, 2018, p. 121). So, I decided that it would be interesting to include the audience in the piece. This would be the musical bridge between this toy, which was invading the stage as a performative soloist, and the audience itself. In this section, I will not only describe the different stages of the composition process, but also reflect on how each stage calls for different approaches with the audience in mind.

Stage 1 – The starting point for the compositional narrative

Most of my pieces depart from a very specific starting point, which can emerge from many sources: literature, visual arts, landscapes, details, or any kind of experience. It will be this initial stimulus that will determine my narrative and will structure my compositional material. That is why my titles always arise before I start writing the piece.

The starting point for this piece was a picture (picture 1) that I took in Montreal, Canada, in which one can see in a window the reflection of the street; this later became the narrative idea for my piece, “occupied mirrors”.

Picture 1 – Photograph of a Montreal window, in Canada.



Photograph taken by the author of the paper (2017)

When one looks to the window, it is not possible to see the interior of the house; one can only see the reflection of the street, as if the street itself had become the interior of the house. This led me to think about a stage curtain (as often they are traditionally red as in the picture), and the performance event being occupied by other reflections and/or elements. In this case, the audience would be “occupying” the stage. This is the reason why my piece is called “occupied mirrors”, and the paper “occupied reflections: audience as performers”. Departing from the unique timbre of the toy piano, the main idea for the piece was not only to explore the instrument acoustically, but also to find compositional ways in which I could integrate the audience into the piece. I would do this by asking them to play along, and to actively participate in the performance: my aim was to explore, present and analyse all musical reflections that occurred in my creative process.

Stage 2 – The performance

The piece was conceived having the performance in mind, and the composition process was very much influenced by that. I decided that the toy piano would play different gestures and

phrases, and the role of the audience would be to echo, amplify and transform them, in responses that would be related with the musical material that was being listened to.

So, while thinking about the piece, I had to decide how the pianist was going to communicate and perform with the audience during the performance. Therefore, I decided that while entering the concert hall, different sound objects should be randomly distributed to the audience. Before starting the piece, the pianist should briefly explain to the audience how their interaction would be, and what their role would be during the performance of the piece.

In order to trigger the audience participation and interaction with the toy piano, I created three different images (pictures 2, 3 and 4) that would be projected during the performance. These images were presented to the audience, and it was explained how they were related to each sound object, and also the improvisational aspect of their participation. As observed in the pictures 2, 3 and 4 these interventions don't need to follow a traditional score; the idea is that while the pianist plays, the images are triggered, inviting the intervention. For these images/interventions I created three improvisational sound gestures.

The first image to be projected during the performance (picture 2) is a photograph with plastic bags, with the written instruction "Audience: continuous soft sound". When this image appears, the audience members that have plastic bags should improvise with the object, creating a continuous soft sound, accompanying the toy piano. Then, when the audience needs to stop, another projection appears with the word "SILENCE".

Picture 2 – First projection of the piece "occupied mirrors", for toy piano and audience



Audience: continuous soft sound

Photograph taken by the author of the paper (2019)

The second image to be projected (picture 3) is a photograph of two hands rubbing each other; here the instruction given to the audience is not written, but communication is given through the indication of two arrows moving into different directions. The idea is that the entire audience will rub their hands, in any velocity. When the audience needs to stop, a projection appears with the word “SILENCE”.

Picture 3 – Second projection of the piece “occupied mirrors”, for toy piano and audience



Photograph taken by the author of the paper (2019)

Finally, the third and last image to be projected (picture 4) is a photograph with bubble wrap, with the instruction “Audience: pop + play”. When this image appears, the audience members that have bubble wrap should improvise with the object creating a “popping” sound, playing along with the toy piano. Again, when the audience is to stop, another projection will appear with the word “SILENCE”.

Picture 4 – Third projection of the piece “occupied mirrors”, for toy piano and audience



Audience: pop + play

Photograph taken by the author of the paper (2019)

The intention is that the audience becomes either an extension or a continuous layer of the toy piano’s sound world. The written score used by the pianist allows a notation that encourages audience improvisation. With the composer’s permission, the audience’s instruments may be substituted with similarly sounding material.

Stage 3 – Structure & compositional material

The 1st intervention

In the 1st intervention, the audience improvises using plastic bags. This occurs approximately 30 seconds after the beginning of the piece, and lasts approximately 30 seconds.

First, it is important to mention that apart from playing with the toy piano, the pianist also plays with small objects, such as knitting needles, soft mallets, and a singing bowl. These objects will be slowly presented throughout the piece. The first one to appear is the singing bowl, simultaneously played as a complementary timber sound for the toy piano at the beginning of the piece (figure 1). The singing bowl gives the toy piano the resonant sound that it lacks; it also opens up the possibility for other sounds to emerge within the piece. The intention was that it could also become a referential element to guide the audience.

Figure 1 – Measure 1-4 of the piece “occupied mirrors”, for toy piano and audience

The score for Figure 1 is divided into two staves: 'toy piano' and 'audience'. The tempo is marked as quarter note = 60. The 'toy piano' staff features a 'singing bowl' instruction at the beginning. The first measure has a circled note with '(triple)' written above it. The second measure has a circled note with '(around the edge)' written above it. The third measure has a circled note with '(normal)' written above it. The 'toy piano' part includes dynamic markings of *mp*, *mf*, and *p*. A note in the first measure is marked with '>' and the instruction '(grace notes always on the beat)'. The 'audience' staff is a horizontal line with vertical tick marks corresponding to the measures.

Figure 2 shows how the score was written in order to allow the 1st audience participation. The improvised section becomes measured in seconds, in order to permit the pianist the necessary freedom to interact. The same occurs with the use of graphic notation. This type of notation allowed me to focus on my main objectives without losing my compositional ideas. For that, I simplified some of the written elements, which helped the pianist’s freedom and synchronisation with the audience. This allowed a performance that conveyed my ideas and my compositional intent.

Figure 2 – 1st intervention of the audience in the piece “occupied mirrors”, for toy piano and audience

The score for Figure 2 is divided into two staves: 'toy piano' and 'audience'. The 'toy piano' staff starts with a circled note marked '(triple)'. A 'projection 1' instruction is written above the staff, with a duration of 'about 15'' and a note 'lic. at about 15''. Below this, a 'knitting needles' instruction is written, with a duration of 'about 20 seconds' and the note '(griss along the piano keys - cracking sound)'. A graphic notation consisting of a jagged line is drawn across the staff. Below the staff, there are dynamic markings of *p*, *mf*, *p*, and *pp*. A note is marked with '>' and the instruction '(also, irregular gliss - do not accelerate)'. The 'audience' staff is a horizontal line with a wavy line below it, labeled 'audience sound 1: plastic bags (continuous soft sound)'. A box on the right side of the staff contains the instruction 'improvise' and 'pick: F#F#G#C#C#' with a note 'rhythmic: as in measures 4 and 5'.

In the 1st intervention the intention is that the audience improvises using plastic bags, creating a continuous soft sound, accompanying the knitting needles glissando played by the pianist

along the piano keys. This intervention has two purposes: 1) it is a response to the knitting gesture of the pianist; 2) gives transitional time for the pianist to move again to the toy piano sound (last measure of figure 2).

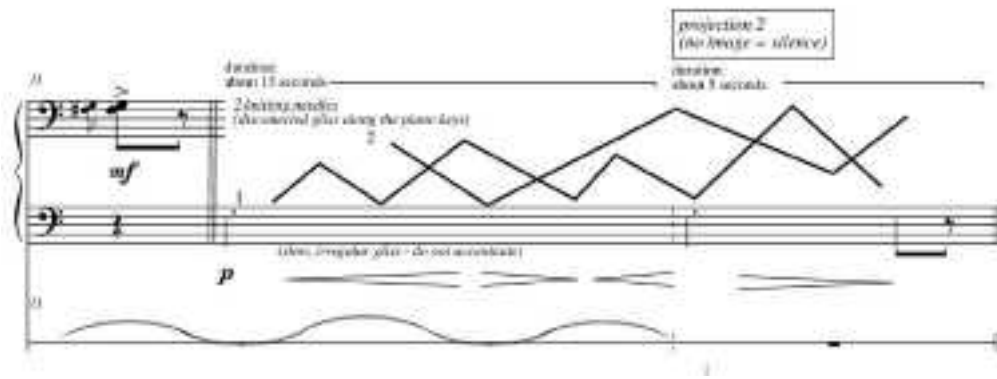
All the audience interventions have the function of assuming the role of other percussion instruments. In this case, the audience has the function of a pedal sound, a continuous sound that toy pianos don't have. This intervention allows time to reflect on what was previously heard, and becomes a bridge for what is to come. This gesture is revisited at the end of the piece, as seen in figure 3.

Figure 3 – Revisited 1st intervention of the audience in the piece “occupied mirrors”, for toy piano and audience

The figure displays a musical score for a piece titled "occupied mirrors". It consists of two systems of notation. The first system, spanning measures 45 to 48, features a piano part with a treble and bass clef. The piano part includes a jagged line representing a sound effect, with annotations: "1 knitting needle (gliss along the piano keys - crackling sound)", "2 2nd time recorder (distorted gliss along the piano keys)", and "3 3rd time recorder (distorted gliss along the piano keys)". Dynamic markings include *ppp* and *p*. A box above the staff indicates "before starting again, the audience must be in silence" and "projection 7 start about 8'". A box below the staff indicates "audience sound 1: plastic bags (continuous soft sound)". The second system, spanning measures 49 to 50, shows a piano part with a treble and bass clef. It includes a circled note with the annotation "bowl (around the edge)" and a box labeled "wood". A box below the staff indicates "projection 8 (silence)".

In order to indicate to the audience when to stop an intervention, a projection appears with the word “SILENCE”. As indicated in the score, it is the pianist that decides when to stop an audience’s improvisation. Figure 4 demonstrates an example that appears in the score.

Figure 4 – Example of the instruction “silence” in the piece “occupied mirrors”, for toy piano and audience



The 2nd intervention

For the second intervention it is suggested to the audience to gently rub their hands. Body percussion has been used for as long as we can remember, and in several contexts (people clap to music, for instance). It is the only intervention where the entire audience participates at the same time, and where everybody does the same thing, whereas in the other two interventions objects are dispersed throughout the audience. This decision not only allowed everybody to participate simultaneously but, because it is a rather soft sound, gave it an amplified texture.

Analytically speaking, and in relation to the previous sound played by the audience, it relates to it as an echo, a softer reflection of the earlier sound. Therefore, as with the plastic bags, its function is again a pedal sound, that accompanies the improvised trills of the pianist (figure 5).

Figure 5 – 2nd intervention of the audience on the piece “occupied mirrors”, for toy piano and audience



The 3rd intervention

Finally, in the 3rd intervention, the audience members with bubble wrap should *pop it*. The idea is to imitate and respond to the pianist's staccato, in order to create an improvised dialogue, which amplifies what is being listened to (figure 6).

Figure 6 – 3rd intervention of the audience of the piece “occupied mirrors”, for toy piano and audience

The image displays a musical score for the 3rd intervention of the piece "occupied mirrors". It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 29, features a piano part with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a series of staccato chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. A dynamic marking of *mp* is present. The second system, starting at measure 33, is labeled "projection 3" in a box. It features a piano part with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a series of staccato chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. A dynamic marking of *p* is present, followed by the instruction "(criar: poca a poca)". Below the piano part, there is a section for "audience sound 2: pop bubble wrap", which consists of a series of small circles representing the sound of popping bubble wrap.

This staccato is related to the other small object used by the pianist, that was not yet mentioned, the soft mallet played on wood. The first time that it is heard is after the 1st intervention of the audience. Firstly, one hears the singing bowl several times; then, the knitting needles along with the piano keys are introduced; and finally, we listen to the sound of wood. Thereafter, and before the 3rd intervention, this sound appears several times, in order to create a relationship between the three types of staccato: the bubble wrap, the wood and the staccato played on the toy piano.

Figure 7 – First time the sound of wood is listened to in the piece “occupied mirrors”, for toy piano and audience

The image shows a musical score for a piece titled "occupied mirrors". It features two staves: a treble clef staff at the top and a bass clef staff at the bottom. The score begins with a circled note in the bass staff labeled "around the edge" and a dynamic marking of *mf*. A bracket above the score indicates a "duration about 7 seconds" leading to a section of graphic notation consisting of several jagged, vertical lines. This section is labeled "Jawing needles (hair disorientated / irregular gliss along the piano keys)". To the right, the tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The score then transitions to a section labeled "Play in wood" with a dynamic marking of *mf*. The notation in this section includes various rhythmic patterns and rests.

Final conclusion

“Occupied mirrors”, for toy piano and audience, was premiered in July 2019 to an audience of 50 people. In this piece the listener was not only engaged in listening, but also physically participated in making-music, in much the same way as the performer. Together, performer and audience produced the final outcome, as they both actively participated in the construction of the sound. As the audience’s role was altered, that allowed space to create a meaningful experience and a very unique synergy. My intention was not only to guide the listener during the performance, but also, simultaneously, to allow them to experience something different by participating in the music-making.

In this piece what was asked from the audience opened up a *new music* experience, as they had to follow instructions from the pianist, and actively participate in the construction of the sound. The use of indeterminate and graphic notation in the score allowed for a more flexible piece, and gave space for the audience to participate.

It is a fact that creativity is a fundamental element in the construction of a positive musical experience. So, by allowing creative participation from the audience, by engaging the audience in the music making process, by exploring this kind of interaction between the musicians and the audience, we can lay out an alternative way to reach future audiences. Also, it could allow further discussion on how listeners recollect, perceive and describe *new music*, and therefore amplify current knowledge on the development of how meaning can be constructed.

In this paper it was not my intention to evaluate the audience's participation experience, but mainly to share alternative compositional approaches, when having the audience in mind. However, after the première several people came to me at the end of the concert saying that they really enjoyed participating in the piece. The listeners-performers referred that their participation made them more involved in the music, as it engaged their imagination in an emotional way.

By including the audience in my piece my intention was not only to guide the listener experience during the performance, but also to create an experience, which could be easily remembered, and evoke different types of memories; the piece becomes something that can be read and interpreted from several angles, as by participating different memories emerge.

It is my believe that engaging the audience in the music making process, and exploring this kind of interaction between the musicians and the public, could approximate and attract audiences to *new music*.

ACKNOWLEDGMENT

This research was funded by the project “Xperimus - Experimentation in music in Portuguese culture: History, contexts and practices in the 20th and 21st centuries”, co-financed by the European Union, through the Operational Programme Competitiveness and Internationalization, in its ERDF component, and by national funds, through the Portuguese Foundation for Science and Technology. Department of Communication and Art, University of Aveiro, Portugal, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança, Portugal.

REFERENCES

CARVALHO, Sara; MARINHO, Helena. Ritual and transgression: A Case Study in New Music. *E-Cadernos*, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, n.8, pp.108–120, 2010.

Available at: <<http://www.ces.uc.pt/e-cadernos/media/ecadernos8/07 - Sara Carvalho e Helena Marinho 12.04.11 FINAL.pdf>>. Accessed on: 30 April 2019.

COOK, Nicholas. Between Process and Product: Music and/as Performance. *Music Theory Online*, v.7, n.2, 2001.

DE HANN, Simone. *The Relationship between the Composer, Performer and Listener in Twentieth Century Music-Making* - Inaugural professorial lecture. Griffith University, Queensland, Australia,

1988. Available at: <<http://hdl.handle.net/10072/368708>>. Accessed on: 2 May 2019.

LOFFREDO, Antonietta. *The Toy Piano*. Bologna: Ut Orpheus, 2018.

MEYER, Leonard. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

KENDALL, Roger; CARTERETTE, Edward. The Communication of Musical Expression. *Music Perception* v.8, n.2, pp.129–163, 1990.

SERAFINE, Mary Louise. *Music as Cognition: The Development of Thought in Sound*. Columbia University Press, New York, 1988.

WAYMAN, Virginia. *The meaning of the music education experience to middle school general music students*. Dissertation (Doctor of Philosophy with a Major in Music). Faculty of the School of Music and Dance, University of Arizona, 2005. Available at: <<https://docplayer.net/41698818-The-meaning-of-the-music-education-experience-to-middle-school-general-music-students-virginia-elaine-wayman.html>>. Accessed on: 29 April 2019.

ABOUT THE AUTHORS

Sara Carvalho is a composer and a lecturer in Aveiro University, and a fellow researcher of INET-md, Portugal. She is interested in the interaction of different Performing Arts, and all aspects associated with gesture, audience as performers and performer-composer collaboration. Her folio has over 60 pieces that are played regularly, including commissions by ensembles of international merit, and prestigious institutions. Several of her pieces are available on CD and many of her scores are published by the Portuguese Music Information Centre. Her research work is presented at international conferences, and is published in several journals and book chapters. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4391-8498>.

E-mail: scarvalho@ua.pt

Drawing texture with the toy piano

Diana Blom

Western Sydney University | Australia

Abstract: This paper discusses the influence of hand drawing techniques in my work for toy piano. It is known that composers often respond expressively to ideas and draw compositional strategies from other domains of life, for example, the mathematical proportions of architecture on some compositions of Guillaume DuFay, Peter Maxwell Davies and Eve Duncan. For me, a chance comment from an artist friend, Deanna Petherbridge's book, *The Primacy of Drawing: Histories & Theories of Practice* (2010) and Elizabeth Cooper's botanical watercolours of the Australian rainforest tree *Stenocarpus sinuatus* (Firewheel Tree) offered ideas and techniques for several works for toy piano, and piano and toy piano (one player). While my musical response to hand drawing techniques is largely an expressive response, there is an element of trying to adapt the drawing techniques in a way similar to how artists use them, but in sound.

Keywords: drawing techniques, line, pentimenti, toy piano, architecture.

This paper discusses the influence of hand drawing techniques in my works for toy piano. Composers often respond expressively to ideas and draw compositional strategies from other domains of life. We're taught in music history that Renaissance composer, Guillaume Dufay's motet, *Nuper rosarum florum*, incorporated mathematical proportions of Santa Maria del Fiore Cathedral, the dome of which was engineered by Renaissance architect Filippo Brunelleschi. The motet was written for the consecration of the building and Warren (1973) finds that "in its overall dimension ... *Nuper rosarum flores* has exactly the same proportions as the interior of the cross and dome of Santa Maria del Fiore" (p. 97) - the isometric motet's rhythmic scheme reflects the proportions – 6:4:2:3 – of the cathedral dome. The influence of Renaissance architecture, in particular the churches of Brunelleschi, is also found in Peter Maxwell Davies's *Symphony No. 3* with his use of Fibonacci numbers in proportioning the symphony being modelled on these buildings (DAVIES, 1994).

Australian composer, Eve Duncan (2017), refers to two composers who have been inspired by architecture – Liza Lim's *Ecstatic Architecture*, composed for the 2014 opening of the Walt Disney Concert Hall in Los Angeles and *Consecration of the House* composed by Ludwig van Beethoven for the opening of the Josephstadt Theater in Vienna in 1822. She calls these "expressive responses to the architecture that do not include incorporating non-musical mathematical architectural parallels in the music" (p. 68). However, in her own work *The Butterfly House* (2011), for piano quintet, Eve Duncan "uses the architectural plans of the modernist McCraith House, designed by architects Chancellor and Patrick in 1957[,],....the linear and angular proportions of the house ...given a parallel in the musical elements, both mathematically and non-mathematically" (BONSHEK, 2015 – no page number). (Image 1)

IMAGE 1 – McCraith House. Photograph by John Lloyd Fillingham (permission of the photographer)



Messiaen links his principle of nonretrogradation (palindrome) to architecture saying – “...thus, in ancient art, Gothic and Romanesque cathedrals, and even modern art, the decorative figures are... symmetrically inverse figures...” (p. 12 SAMUEL, 1986, English trans. by E. T. Glasow, 1994). Here, architectural principles and concepts are adopted rather than precise measurements. And composers often draw on the musical strategies of another culture and adapt them to create a rich sound system within which to play and compose - I’m thinking of Olivier Messiaen and Philip Glass’s interest in Indian rhythmic patterns. The message is that the systems and principles of other domains and other cultures can be a rich source of compositional ideas and strategies.

For me, it was a passing comment made several years ago by a friend who paints, that reminded me artists have as many processes and techniques as music composers. She saw a painting of people on Sumner Beach, New Zealand, by Derek Margetts, a New Zealand painter, on my wall (see Image 2) and commented on it using an illustrator’s style because of a black line around the figures.

IMAGE 2 – Sumner Beach scene, Derek Margetts (1984)



This comment stayed with me and re-emerged when I read Deanna Petherbridge’s book, *The Primacy of Drawing: Histories & Theories of Practice* (2010). Petherbridge explains and illustrates many technical drawing terms - ‘Drawing Strategies’ (p. 152) she calls them, although sometimes she refers to ‘drawing systems’ (p.88). In discussing line in drawing, Petherbridge relates to my painter friend’s passing comment about an illustrator’s style when noting how “the ability of drawing to

unfold in time at both micro and macro levels means that it readily serves time-based disciplines, from book illustration to comic books, graphic novels or animation” (p. 96). She writes of how ‘the basic units of lines, marks and traces and the way that they relate to each other and to the support materials on which they are deployed constitute the primary aspect of the linear economy (p.88)’.

The Blue Ice Cave (2016) for piano and toy piano (one player), composed in 2013, is the first work in which I deliberately drew on the idea of line. It was written for Antonietta Loffredo to play in our collaborative project, *Antarctica*, new music for piano and/or toy piano by composers from five countries, with the southern continent’s landscapes and atmospheres in mind¹. *The Blue Ice Cave* was influenced by a photograph of such a cave taken in Antarctica by Geoff Paul (Image 3), and while the photograph was certainly an influence, the work deliberately explores Petherbridge’s idea of line, and in particular the illustrator’s line.

IMAGE 3 – The blue ice cave. Photograph by Geoff Paul (permission of the photographer)



The piano plays the dominant role but the toy piano, when it appears, is, with one exception, always providing a sharp, ‘icy’ line around the piano’s figure – like an illustrator’s line sometimes together, measure 32 (Image 4), sometimes in counterpoint, measure 37 (Image 5).

¹ 2014 *Antarctica – new music for toy piano and/or piano* – Antonietta Loffredo, piano/toy piano, Wirripang Media Pty. Ltd. CD Wirr 059

IMAGE 4 – *The Blue Ice Cave* (2016) for piano and toy piano mss 31-33 (permission of Wirripang Pty. Ltd.)

The image shows a musical score for Toy Piano (TP) in measures 31-33. The score is written on three staves. The top staff is labeled 'TP' and contains a melodic line with a 'long pause' annotation above it. The middle and bottom staves contain accompaniment with various dynamics such as *mf*, *f*, and *p*. The music is in 7/8 time and features complex rhythmic patterns and articulation marks.

IMAGE 5 – *The Blue Ice Cave* (2016) for piano and toy piano mss. 34-38 (permission of Wirripang Pty. Ltd.)

The image shows a musical score for Toy Piano (TP) in measures 34-38. The score is written on three staves. The top staff is labeled 'TP' and contains a melodic line with a '(c. 130)' annotation above it. The middle and bottom staves contain accompaniment with various dynamics such as *mp*, *mf*, and *rit.*. The music is in 15/8 time and features complex rhythmic patterns and articulation marks. The bottom staff includes a section marked 'arguto' and 'a tempo'.

This clear, defining timbral quality of the toy piano complements the softer, more diffuse timbre of the piano and together forms a rich, wider keyboard palette for one player.

Petherbridge describes how

Lines can be organised into coded systems to approximate the spatial and descriptive aspects of colour or to simulate textures, but unadorned line escapes the inherently sensory/evocative aspects of paint, *except in its apparent ability to suggest movement*: what the seventeenth-century theorist Franciscus Junuis had referred to as a ‘deceitfull similitude of Life and Motion.’ (PETHERBRIDGE, 2010, p. 88).

One example of this suggested movement is seen in Henry Moore’s (1898-1986) *Women Winding Wool* (1949)² which explores “the volume and surface complexities” (Petherbridge, 2010, p. 98) of the figures being drawn. The drawing is described as

a modern and expressionist version of this linear code for defining volume and movement... although its potential motion has been knitted into monumental stasis. The curved lines that capture and enmesh the simplified forms of the headless female figures establish a homological relationship with the subject matter of winding’ (PETHERBRIDGE, 2010, p. 101).

For the viewer, the lines offer an experience of almost being in the wool winding process itself, an immersive experience as a winder and also the conviviality of the paired task. Drawing on this close connection between viewer/listener and the activity, I wrote *Through Shadows* (2020), a work for toy piano in 2018 for the toy piano festival *Music as Play – the toy piano takes the stage*³, held in Como, Italy in 2019. The piece was influenced by driving through an avenue of 100+ year old plane trees in northern Poland, knowing that the Polish government had been told to cut the trees down by the EU as they are considered a hazard to motorists. Leaving politics aside, the moving sensation of the changing volume of shadow, sometimes flickering, sometime very immersive - like Moore’s busy wool winders portraying volume and movement - is something the two sections of the work try to capture. Firstly, the flickering (Image 6) where the two hands are in contrary movement interspersed with a lighter figure; and later the immersive quality (Image 7) where the alternating hand blocks seek to capture darker, denser shadow interspersed with light.

² There are several drawings by Henry Moore titled *Women Winding Wool*. Petherbridge is referring to the busy 1949 drawing in crayon and watercolour.

³ <https://music-as-play.wixsite.com/toypiano>

IMAGE 6 – *Through Shadows* (2020) for toy piano, mss. 74-80 (permission Wirripang Pty. Ltd.).



IMAGE 7 – *Through Shadows* (2020) for toy piano mss 114-119 (permission Wirripang Pty. Ltd.)



In both these examples, there is a link to Petherbridge’s comments on Kandinsky and Klee, both artist/theorists, and their discussions on “lines and shape within a taxonomy of dynamic and passive lines. Line as a dynamic time-trace subsumes a complex layering of signification in the making of drawing and its reception, where it is not easy to unravel actuality and illusion, inherent movement and implied motion and emotion” (p. 90). Driving through shadows experiences this blurring between actuality and illusion, inherent movement and implied motion.

Pentimenti are second thoughts, evidence of traces of previous work where the artist has changed their mind. Petherbridge reminds us that the origin of the word is a ‘stroke of repentance [regret]’ (p. 31). She writes,

It is a condition of linearity that unless lines and *pentimenti* have been deliberately erased, drawing asserts, or has the potential to assert, the fully extended history and processes of its own making.... In this sense, drawing constructs its own narrative of making, distinct but inseparable from its subject matter (PETHERBRIDGE, 2010, p. 92).

In a drawing, *pentimenti* can be a series of studies on one page but more interestingly, for me, can be the sight of the previous drawing still visible under the second thoughts. In Leonardo da Vinci's *The Madonna and Child with a Cat* (Image 8) we easily see where the Virgin's head could have been.

IMAGE 8 – Photograph of a Study by Leonardo da Vinci *The Madonna and Child with a Cat* (c.1480). (© The Trustees of the British Museum <https://www.britishmuseum.org/collection/image/1613428768>. Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0))



The term 'faux pentimenti' (p. 157) is where artists deliberately show second thoughts and Petherbridge refers to Susan Rothenberg's *Untitled*, a charcoal drawing of horses, as a work where "the repeated strokes and *pentimenti* suggest a narrative of primitivism and authenticity" (p. 160). For me, the use of faux pentimenti's many lines in the drawing again indicate movement, not wool winding this time, but movement of unsettled horses, moving to the left of the drawing, for others to the right.

One of my interpretations of *pentimento* is the use of pre-existing musical lines from another work or sound world, lines with a previous history. *Cat's Play* (2018) for toy piano, castanet, horn and bell (Image 9), composed in 2018, outlines Domenico Scarlatti's *The Cat's Fugue* subject in the lower notes of the toy piano in measures 30-33 at the end of the work – a musician's joke, if you like, and a piece I have learnt and played on the harpsichord. Here, I am placing my history with the Scarlatti work, coupled with memories of a contemporary cat into a recent composition and in doing so seeking, to requote Petherbridge, “to assert, the fully extended history and processes of [a works] own making”.

IMAGE 9: *Cat's Play* (2019) for toy piano, castanets, horn and bell, mss. 26-34 (permission Wirripang Pty. Ltd.)

The image shows a musical score for *Cat's Play* (2019) for toy piano, castanets, horn and bell, measures 26-34. The score is divided into two systems. The first system (measures 26-30) features a treble clef staff for Clk, Hrn, and Bell, and a grand staff for the toy piano. The toy piano part includes the instruction "With humour and flexibility" and "accel". The second system (measures 31-34) features a treble clef staff for Clk, Hrn, and Bell, and a grand staff for the toy piano. The toy piano part includes the instruction "Maestoso" and "The Cat's Fugue theme".

And the work uses *hocket*, measure 18-25, that is, broken line between the toy piano and the three toy percussion instruments which together sketch a whole shape, a musical device which I argue is a type of *faux pentimenti* (Image 10).

IMAGE 10 – *Cat's Play* (2019) for toy piano, castanet, horn and bell, mss 16-25 (permission Wirripang Pty. Ltd.)

The image displays a musical score for the piece 'Cat's Play' (2019). It is arranged in two systems. The first system covers measures 16 to 21, and the second system covers measures 22 to 25. Each system consists of two staves. The upper staff is for the castanet, horn, and bell, with a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff is for the toy piano, with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat. The tempo marking 'a tempo' is placed above the first staff of the first system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

In another work, *...earth tones...* for toy piano (2014), composed in 2014, the opening adopts a Bach-like slow movement texture (my own history as a harpsichordist again) and in the final section (Image 11), the sound of three church bell chimes, heard while on holiday in Mostar, Prague and the King's Lynn Minister's 11.30 chime, working with and against each other, end the work. Here musical tourism is a form of history woven through process.

IMAGE 11 – ...*earth tones*... for toy piano (2014) mss 58-65 (permission Wirripang Pty. Ltd.)

Earth Tones 5

The image displays a musical score for the piece "Earth Tones" for toy piano, spanning measures 49 to 65. The score is written for three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 12/8. Measure numbers 49, 54, 59, and 64 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings including *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The piece concludes with a double bar line at the end of measure 65.

Turrumulla January, 2014
for Antonietta Loffredo

My second interpretation of *pentimenti* is akin to the compositional process Steve Reich used in his work *Drumming* (1971). He talks of “the process of gradually substituting beats for rests (or rests for beats) within a constantly repeating rhythmic cycle” (REICH, 1974, p. 58). Kirzinger calls this ‘reduction, that is, changing sounded notes to rests; saturation (replacing rests with notes)’ (Robert KIRZINGER, 2015). *Through Shadows* (2020) for toy piano begins with a four-measure pattern in the ‘reduction’ stage – more rests than notes - adding notes (and gradually repeating each measure of the original four-measure pattern) (Image 12) until the full pattern is revealed then reduced again. This is coupled with repetition of each measure of the four-measure pattern, first twice each, then three times, and so on.

IMAGE 12 – *Through Shadows* (2020) for toy piano mss 1-10 (permission Wirripang Pty. Ltd.)



And in *Saron Study No. 1* (2020) for toy piano and saron CD soundbed, a similar saturation takes place between the two 23 measure halves of the work, the first half single line (Image 13a measures 12-17), the second half, fuller textured (Image 13b measures 35-40). For me, this is reminiscent of the strategy of *pentimento* – hinting at a fuller pattern which is gradually revealed and, in some works, lost again.

IMAGE 13a – *Saron Study No. 1* (2020) for toy piano and saron CD soundbed, mss 12-17



IMAGE 13b – *Saron Study No. 1* (2020) for toy piano and saron CD soundbed, mss 35-40



In *Saron Study No. 1* the terms saturation and *pentimento* take on other layers of meaning because the timbre and tuning of the saron and the timbre of the toy piano together create a shimmer of conflicting sound waves, and the piece brings together the Javanese gamelan's sound world through the saron, plus the steady pulse of the gamelan, with Western toy piano, one culture merging with another.

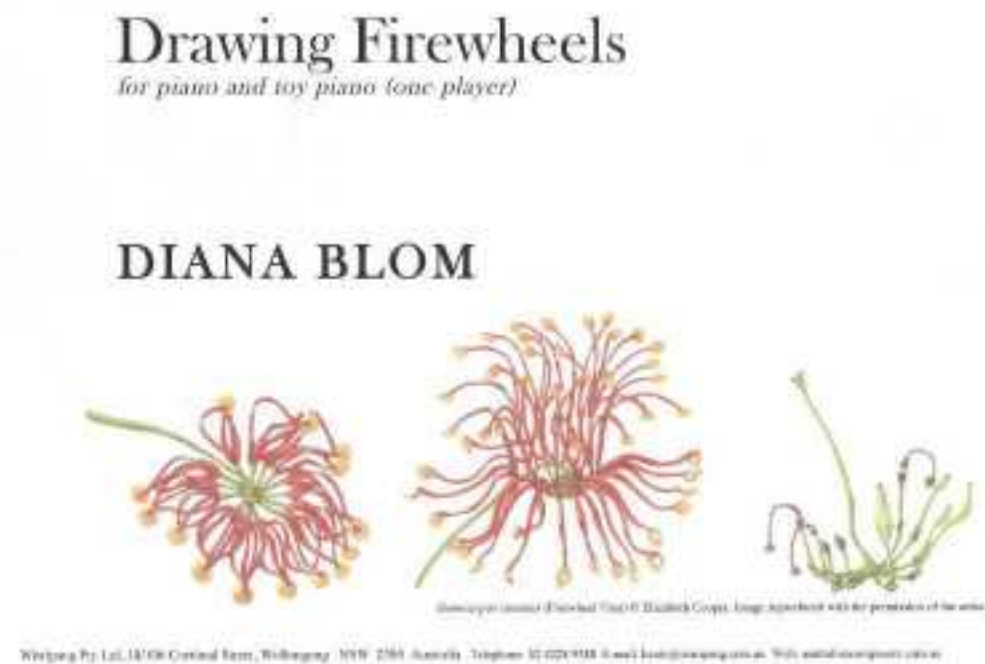
Elizabeth Cooper's⁴ watercolour of the Australian rainforest tree *Stenocarpus sinuatus* (Firewheel Tree) depicts its wheel-like inflorescences and developing fruits. To record the details of the plant subject, Cooper (2020) does a series of sketches in graphite and creates a composition she is happy with. After carefully tracing and transferring the image to her final watercolour paper, she begins the process of applying colour. She sets down an initial, quite pale wash of watercolour which she leaves to dry before applying the next, slightly darker shade. Working from light to dark, she builds up multiple layers of watercolour, leaving highlights as she goes and creating an appropriate intensity

⁴ Cooper's botanical illustrations are held in collections at the Royal Botanic Gardens Kew and Royal Botanic Gardens, Melbourne.

and transparency of colour. To create the fine botanical detail of the subject, and to build up form and texture, she applies her dry brush technique, using a small brush with pigment but very little water. She describes this technique as “rather like drawing with paint”. Petherbridge (2010) talks of how “painting participates in a spatial dance whether we want it or not: cold colours recede, warm colours appear to come forward; juxtapositions of colour set up optical vibrancies; forms expand or contract by virtue of their colour relationships” (p. 88). This description shares some observations with Cooper’s description of her botanical watercolour process yet her process does include line too in the initial stages.

Drawing Firewheels for piano and toy piano (one player) (2017), was composed in 2016 for toy pianist and pianist Antonietta Loffredo and strongly influenced by the firewheel botanical drawings of Cooper. The cycle of the flowers and fruit through all stages shaped the work (Image 14), the sound gestures and sustain pedal acted as ‘sound brush’ colouring specified notes and note groups, the role of line is present and the possible movement of firewheel’s fireworks-like flowers was also in my mind as I composed.

IMAGE 14 – Cover of the score of *Drawing Firewheels* for piano and toy piano (one player) (2017). Botanical drawing of *Stenocarpus sinuatus* (Firewheel Tree) by Elizabeth Cooper, used with permission. Score published by Wirripang Pty. Ltd.



The relationship between the toy piano and piano in the work changes with each section. The opening and closing (see measures 117-119, Image 15) of *Drawing Firewheels* use the toy piano as a faint tracing line, bringing the spaced-out pivot notes of the piano into sharper focus.

IMAGE 15 – *Drawing Firewheels* for piano and toy piano (one player) (2017), mss 112-119.
(permission Wirripang Pty. Ltd.)

The image displays a musical score for measures 112 through 119 of the piece *Drawing Firewheels*. The score is written for piano and toy piano, with a single player indicated. It consists of two systems of staves. The first system (measures 112-115) features a piano part with a treble clef and a bass clef, and a toy piano part with a treble clef. The second system (measures 116-119) features a piano part with a treble clef and a bass clef, and a toy piano part with a treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Annotations in the score include: "(both hands press including all notes down)" at the start of measure 112; "GFA slowest movement of the notes back down - c. 2 sec" in the piano part of measure 112; "♩ = 12 (slightly wayward pulse - intended quality)" at the start of measure 116; "static time to place (7F notes)" in the piano part of measure 116; "dry brush" in the toy piano part of measure 116; "press" in the piano part of measure 116; and "mark each LH entry clearly" in the piano part of measure 116. The score is presented in a clear, legible format with standard musical notation.

In the middle section (Image 16) the toy piano uses the pedalled sustained sound of thick piano chords as a layer on which to place Cooper's dry brush technique, through the toy piano line, bringing the slow section into sharper timbral focus.

IMAGE 16 – *Drawing Firewheels* for piano and toy piano (one player) (2017), mss 56-62.
(permission Wirripang Pty. Ltd.)



In the fast, middle section, the instruments are working together to build active, loud textures before a short lyrical melody and accompaniment section (toy piano melody, piano accompaniment). There is a return to the fast, active texture but this time with a splintering between the two instruments as they swap roles, at times the toy piano in accompanying role, piano with interjections (Image 17 measures 103-106), and vice versa (Image 15, measures 113-115), Cooper’s dry brush technique again.

IMAGE 17 – *Drawing Firewheels* for toy piano and piano (one player) (2017), mss 103-106.
(permission Wirripang Pty. Ltd.)



A series of runs between the two instruments leads to a truncated return of the opening texture with the toy piano again tracing and highlighting the line of the piano figure’s pivot notes. It might be drawing a long bow but the idea of the stages of the Firewheel’s development from fruit to flower and return to fruit again, which underpins the structure of the work, is a *faux pentimento* technique, not necessarily heard but very present.

I'm not a drawer or painter but have written an improvisation frame for toy piano and manual-wind music box, *Biffo in the toy box*, in 2012 (Image 18). And I'm now aware that graphic scores such as this require similar thinking when performed – that is, my primitive images require careful consideration of texture line in the score and then in interpretation by the performers.

IMAGE 18 – *Biffo in the toy box* (2014) for toy piano and manual-wind music box, *Strange Terrain – a new anthology of New Zealand graphic scores 1965-2012* (permission Wai-te-ata Music Press)

Biffo in the Toy Box
Improvisation frame for toy piano and manual-wind music box. Diana Blom 2012

Subtitle* -

Manual-wind music box**

Wind medium speed

Stop

Wind faster

Stop

Wind faster still

Stop

Wind very fast

Stop

Wind at tempo of the music box tune

Finish with piano

Toy piano

* The subtitle and last box depend on the music of the music box. Choose a subtitle relevant to the music box's music. The first performance on 17 Nov. 2012, had the subtitle, 'Forever and Just Works it Out', as the music box's music was 'Forever and Just'.

** The music box must have a handle and be able to be manually controlled by the player. Players to take each other.

My musical response to hand drawing techniques is largely an ‘expressive response’, to use Duncan’s (2017) term, yet there is an element of, not non-musical mathematical parallels, but trying to use the drawing techniques in a way similar to how artists use them, but in sound. Whether the architectural proportions represented in the Dufay, Duncan and Maxwell Davies works are accurately represented in the music doesn’t matter musically (it would architecturally), and whether my musical outcomes bear any overt relationship to drawing, doesn’t matter either. But these drawing techniques foster ideas for me. Petherbridge discusses other techniques such as chiaroscuro, grisaille, parerga, reverso, ébauche among others and looking on the web there are many other drawing and painting strategies or techniques waiting to be discovered. All potentially offer ideas which I can draw into sound but the few I have worked with and discussed above have taken my compositional thinking into different directions and encouraged rethinking and new thinking in sound for the toy piano and other sound sources.

REFERENCES

BLOM, Diana. Biffo in the Toy Box (2012) for toy piano and manual wind music box. *Strange Terrain – a new anthology of New Zealand graphic scores 1965-2012*, editor Jack Body. Wellington, New Zealand: Wai-te-ata Music Press, 2014. Music score.

_____. *Cat’s Play* for toy piano, castanets, horn and bell. Wollongong: Wirripang Pty. Ltd., 2019. Music score.

_____. *Drawing Firewheels* for piano and toy piano (one player). Wollongong: Wirripang Pty. Ltd., 2017. Music score.

_____. *...earth tones...* for toy piano. Wollongong: Wirripang Pty. Ltd., 2014. Music score.

_____. *Saron Study No. 1* for toy piano and saron CD soundbed, unpublished, 2020.

_____. *The Blue Ice Cave* for piano and toy piano (one player). Wollongong: Wirripang Pty. Ltd., 2016. Music score.

_____. *Through Shadows* for toy piano. Wollongong: Wirripang Pty. Ltd., 2020. Music score.

BONSHEK, Corrina. *Eve Duncan’s Butterfly Modernism*. Australian Music Centre resources. *Resonate*, 2015, 11 June. Available at: <https://www.australianmusiccentre.com.au/article/eve-duncan-s-butterfly-modernism>. Accessed 3 June 2019.

COOPER, Elizabeth. Sydney, Australia. 7 May, 2020. Email conversation.

DAVIES, Peter Maxwell. Notes in the booklet to *Maxwell Davies: Symphony No. 3*, 2–3. BBC Philharmonic, Sir Peter Maxwell Davies, conductor. CD recording. Collins Classics 14162. St Mary

Cray, Orpington, Kent: Lambourne Productions Limited, 1994. Available at Wikipedia [https://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._3_\(Davies\)#CITEREFDavies1994](https://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._3_(Davies)#CITEREFDavies1994). Accessed on 21 May 2020.

DUNCAN, Eve. *Butterfly Modernism: composing with non-musical mathematics of architecture, East Asian aesthetics, and Steiner spirituality*, 2017. Doctor of Creative Arts, Western Sydney University, Australia.

KIRZINGER, Robert. *Steve Reich Drumming* – San Francisco Contemporary Music Players press release. 2015. Available at <https://sfcmp.org/drumming/>. Accessed 3 June 2019.

PETHERBRIDGE, Deanna. *The Primacy of Drawing – histories and theories of practice*. Yale University Press: New Haven and London, 2010.

REICH, Steve. *Steve Reich – Writings about Music*. Halifax, Canada: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1974.

SAMUEL, Claude. *Olivier Messiaen: Musique et couleur*, Paris: P. Belfond, English translation by E. T. Glasow, 1994, Portland, USA: Amadeus Press, p. 77, 1986.

SOMFAI, Laszlo. Haydn's Esterhaza. The Influence of Architecture on Music. *The New Hungarian Quarterly*, 23.87, Fall, 1982.

WARREN, Charles. Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet, *The Musical Quarterly*, 59, 1, 92-105, 1973.

ABOUT THE AUTHOR

Diana Blom, composer and keyboard player (piano, harpsichord, toy piano), has published on higher education music performance, the artist as academic, preparing new music for performance. She has co-curated several composition/performance/CD projects including: Shadows and Silhouettes – new music for solo piano with a Western-Chinese confluence; Antarctica – new music for piano and/or toy piano; and Multiple Keyboards – new music for pianos, toy pianos. Scores and CDs are published by Wirripang Pty. Ltd., Orpheus Music and Wai-te-Ata Press. Music Composition Toolbox, a co-authored composition textbook, is published by Science Press. Diana is Associate Professor of Music at Western Sydney University. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6527-6233>. Website: www.dianablom.com. E-mail: d.blom@westernsydney.edu.au

The Toy Piano Is Not a Toy

Antonietta Loffredo

Istituto Comprensivo Statale Cernobbio | Italy

Abstract: this paper describes a two-day composition workshop dedicated to the toy piano held in 2019 at a state middle school with a musical address in Italy. Eight young pupils in the early years of their piano studies took part. The resulting compositions are shown and indicate that the toy piano is a useful means to stimulate creativity in young pupils. A further consideration addressed is that operating in the educational field means expanding the future audience with respect to new musical languages and means of musical expression. In discussing both pedagogical practise and composing and performing, the author's aim is to contribute to the comprehension of the 'toy piano phenomenon' which in recent years has increasingly seen this instrument take centre stage on the contemporary music scene.

Keywords: Toy Piano, Music Composition, Creativity, Contemporary Classical Music, Pedagogy.

Described by performer and composer Elizabeth A. Baker (2016, p. 4) as a ‘valuable teaching instrument’ and educational tool when introducing piano studies, my opinion of the toy piano in this role is somewhat critical. From experience, I have found the differing weight and dimensions of the keys, the required posture, unpredictable overtones, limitations in dynamics and imperfect pitch (at least in the models with metal rods, usually played in public by professional musicians) to be problematic. But useful elements can be found by asking the following questions: might the ‘imperfect’ sound and limitations of the toy piano enhance creativity in young pupils? Could the toy piano serve young musicians to give direction to their imagination? The answers are positive with regard to the adult performing world, testified by an increasing interest towards the toy piano in contemporary classical music. Outcomes are less evident when referring to young pupils and the toy piano, and this needs further investigation. In this paper, I will discuss the two questions posed above from a pedagogical point of view, through observations conducted during a workshop entitled *Seriously or Jokingly? Toy piano composition workshop for early stages* held by Spanish composer Mercedes Zavala¹ as invited professor to the state middle school where I teach piano. The steps of the two-day workshop will be described and excerpts of the resulting compositions shown and discussed. Finally, my experience report will be the starting point for personal considerations on the toy piano phenomenon in the light of its current musical status and future performance, teaching and composition perspectives.

1. The two-day workshop

Eight of my students (aged 11 to 12 years), at the beginning of their piano studies, were invited to compose short toy piano pieces under the guidance of composer Mercedes Zavala. My role during the workshop was that of facilitator (being the piano teacher of the pupils involved) and observer. None of the pupils knew this instrument, except for one of them and, in this sense, the toy piano can be considered for most of them an ‘object trouvé’, to be discovered and explored.

¹ Mercedes Zavala studied piano and composition at the Madrid Music Conservatoire. She has been a pupil of Malcolm Singer, a main figure in her development as composer and teacher. In 1997 she graduated in Philosophy. In the 2000s she worked for Radio Nacional de España and was President of Spanish Women in Music Society. Nowadays Mercedes Zavala teaches music composition at Madrid Conservatorio Teresa Berganza. Within her nearly 90 works, there are chamber and orchestral works, pedagogical works, an occasional musical theatre work, and there is the persistent influence of literature.

On the first day, we introduced the toy piano giving particular attention to the sound and how it is produced, and on the performance possibilities of the instrument. We then invited pupils to play some pieces from their repertoire at the piano. Zavala followed, asking questions to the students so they could focus on some simple elements as a useful input to start the composition phase. Her guiding idea at this step is that resource limitations are convenient in the early stages of composition and the toy piano can be, in this sense, a facilitator. Zavala says:

The choice of the toy piano favours some aspects that help the initiation to compose. At this student level, to compose means a change of perspective, a step to another way of understanding music, indeed a passage to another musical reality. The toy piano is a new instrument for all of them, so they have to do prior work of exploration to understand how that new instrument works, and they have to react to its sound and possibilities; but at the same time it is a familiar instrument [since it's a keyboard instrument], so they can manage it very well. Also, it has a restricted range of possibilities that makes the writing easier. Last, but not least, the toy piano is freed from the sometimes-overwhelming weight of the music repertoire of the past. This gives the act of creating music a playful aspect, outside the overwhelming responsibility that the concept of composing sometimes implies. (ZAVALA, 2019, p. 21).

Primary elements used during the execution/listening/analysis initial phase are discussed. At first, the *Gavotte* HWV 491 in G major by G. F. Handel was played. Mercedes asked pupils how many voices they listened to and they identified two lines, characterised by patterns of quavers in the right hand against 'slower' crotchets at the left hand. The second piece (Fig. 1) was *Bagatella Balcanica* (Balkan Bagatelle), taken from a collection of easy piano pieces by Denes Agay (2010, p. 42).

Fig. 1 – Excerpt from *Balkan Bagatelle*, measures 1-8.



Source: AGAY (2010, p. 42) *La gioia del primo anno di Pianoforte*
(Courtesy Edizione italiana © 2010 Volontè & Co. s.r.l. – Milano/Hal Leonard s.r.l. Europe)

Pupils grasped the following basic elements: questions and answers; a voice speaks and the other one is silent (with rests) then replies; a voice speaks loudly and the second one speaks softer. The third piece (Fig. 2) was a study by J.B. Duvernoy (1903, p. 3). Here pupils observed how long chords accompany waves of notes above.

Fig. 2 – Excerpt from *Elementary Studies Op. 176 n. 1*, measures 1-10.



Source: DUVERNOY (1903, p. 3)

Shortly after, the composition phase began. Pupils were invited to work in pairs, on the basis of collaborative learning strategy and my previous school teaching experience with them, balancing pupils' bonds of friendship with their different individual skills. We assigned a classroom to each couple, spaces familiar to them and sufficiently isolated to allow maximum concentration. They had at their disposal pencils, papers (no music notation software) and a toy piano, and Zavala and I moved from class to class to supervise the works. The pupils' task consisted in trying to write some music, starting from the few elements initially identified; specifically, to compose using the musical resources acquired, and in a language they know. The texture of the pieces intuitively analysed would provide models to start from, but Zavala made it clear to pupils they were free to introduce variations and innovations.

On the basis of the initial assumption that less material makes it easier to handle, the pupils' toolbox contained few but essential elements, which Zavala further summarised to them: "you have listened to works with a melody in one hand and an accompaniment in the other; sometimes the accompaniment comprises repeated notes; sometimes there is another melody in the bass; now and then both hands play independently, or they alternate; somewhere one hand repeats what the other one has previously played, ...". Thanks to Zavala's guidance in suggesting how to develop their

initial ideas and how to represent them on paper as precisely as possible, pupils finished their pieces by the beginning of the next day, and we asked them to give a title to their works.² The reasons behind the choice of the composition titles indicate another composition impetus. While looking for a title was an interesting step that further stimulated pupils' creative and imaginative thinking, in most of the cases it also indirectly illustrated (and guided) the compositional process they carried out.

The first couple (pupils 1-2) took inspiration from a poster hung on the wall, entitled *Il linguaggio segreto delle piante* (The Secret Language of Plants), which resulted in *The Secret Language* (Fig. 3). Keeping only what was useful to their task, they established a link between the title of the piece with the structure of their composition (intended for two performers) pointing out that when they played, it was as if they were talking to each other.

Fig. 3 – *Il linguaggio segreto* (The Secret Language).



² All the pieces have been then performed at the “Music as Play. The toy piano takes the stage” festival, held in Como on the 6-7 July 2019. <<https://music-as-play.wixsite.com/toypiano>>

The composers (pupils 3-4) of the second piece (Fig. 4) were motivated in their choice of the title *La danza del mare* (The Dance of the Sea) because “the melody goes up and down, like the waves of the sea”, once again establishing a link between title and the movement of the sea and key characteristic of their composition.

Fig. 4 – *La danza del mare* (The Dance of the Sea).



For the third piece (Fig. 5), and in the pupils’ words (pupils 5-6), the title *Notte stellata* (Starry night) was because “the toy piano has a ‘metallic’ timbre and so its sound looks like stars appearing in the sky”. It is worth noting the rhythmic approach in this work as what at first might look like a writing error was instead an uncomplicated way to write a more complex rhythmic barring. At first, it was not clear what the composer pupils wanted from a metric point of view but after asking their

intentions, pupils played the piece, and it was clear what they wanted – mixing common and irregular meters.

Fig. 5 – *Notte stellata* (Starry Night).



While the young composers (pupils 7-8) were writing the fourth piece, *Musical changes* (Fig. 6), and facing the difficulty of putting together different ideas/materials, Zavala suggested to place the ideas side by side. This compositional thinking suited the title of the work and the composer pupils said they took the title from the assembly procedure adopted “because there is no logical thread, but continuous changes”. Here the pupils’ compositional approach raises some key points. In the first bar only one beam connects the first eight notes, instead of two or four beams. This indicates phrasing, and it is a practise often used nowadays to show more clearly musical ideas that music writing software programs usually standardise. Thanks to handwriting, pupils instinctively beamed

all the flagged notes. In contrast, and logically, when isolated notes appear, the composers showed that they didn't want to play them with one hand but with alternate hands.

Fig. 6 – *Musical Changes*



The last piece, *Nuvola nera* (Black Cloud) was previously written for piano and then 'perfected' and adapted to the toy piano during the workshop (Fig. 7). The composer (pupil 3, not a pair this time) was the pupil who had performed the Duvernoy's piece and the reference to this source of

inspiration is clear in the texture's waving melody and simple accompaniment of long chords. The pupil chose the title "because it is a 'dark' song" and she was the only one who conveyed personal and emotional content in her piece.

Fig. 7 – *Nuvola nera* (Black Cloud).



As a last activity, an improvisation session, named a *Crazy Improvisation*, gathered all participants together in the music room of Villa Bernasconi Museum, where we moved to on the second day. Once the rehearsal started, Zavala suggested the pupils use very simple elements, such as: small patterns of sounds that may comprise two notes and changing octaves; rhythmic patterns played

with three black keys; four black keys freely played. She emphasised a gestural approach in conducting, with the aim of encouraging pupils to handle the toy piano freely while following her signals and listening to each other.

At the end of the second day, we invited the participants to give a title to the two-day experience. During a brainstorming session, some one-sentence titles arose: “It is not a toy piano!” (pupil 6), “Extraordinary emotion in its small size” (pupil 1), “Even the smallest are important” (pupil 7) and finally “It is not a toy!” (pupil 4). These statements highlight that the instrument is not a ‘miniature real piano’; that it can be a means of expression and that they found symbolic aspects in it; and that it is more than a simple plaything, despite its external shape. Although, when searching for a title, pupils focused their attention on the instrument and not on the activity of composing, the importance of the creative work they carried out on the toy piano is implicit in what they said, highlighting the toy piano as a ‘true instrument’ (It is not a toy!).

2. Personal considerations on the toy piano composition workshop

My first aim in inviting Mercedes Zavala to hold this workshop at the school where I teach was to allow pupils to experience the toy piano in a creative way, not just to play it, and to observe how it was perceived by the young composers. Also, to understand if and how the making of a didactic process, such as the one carried out, could contribute to a wider discussion regarding the growing interest in, perception and consideration of, the toy piano.

To answer these questions, I will begin by looking back at the current debate on new classical music. One view, strongly connected with the toy piano, concerns the interest in self-limitation of pitch and other compositional materials. Considering this issue within a broader sociological context, Cage’s assertion “There seemed to me to be no truth, no good, in anything big in society” (1959, p. 117), which refers to the times when he wrote his *Suite for Toy piano* (1948) after the Second World War, is brought into sharper musical focus by Kyle Gann (2005) who observes that the idea of pitch limitation was in the air from this time:

In 1950, Elliott Carter employed extreme pitch limitations in his Eight Etudes and a Fantasy, using only a D Major triad in the Third Etude and only the pitch G in the Seventh. European works on one pitch were written by Witold Lutoslawski and Giacinto

Scelsi. Those may have been isolated experiments, but in 1960 La Monte Young wrote a piece using two pitches: B and F#, "to be held for a long time." In 1966 Steve Reich wrote Piano Phase using five pitches. Three years later, Philip Glass produced Music in Fifths using only seven pitches, five in each hand with three overlaps. [...] Perhaps it was the very freedom opened up by the emancipation of dissonance and atonality that required Cage and others after him to create their own limitations. (GANN, 2005, para. 3).

Gann also matches the concept of self-limitation with the marginalised composers' condition of today, examined as a consequence of the "capitalist logic of waste and planned obsolescence" (ZIZEK, 2002, p. 6) or in Adorno's words, "the built in demand to be discarded after a short while like empty food cans" (ADORNO; HOECKNER, 1997, p. 120):

In this situation the industry faces an insoluble problem. It must arouse attention by means of the ever-new products, but this attention spells their doom. If no attention is given to the song, it cannot be sold; if attention is paid to it, there is always the possibility that people will no longer accept it, because they know it too well. This partly accounts for the constantly renewed effort to sweep the market with new products, to hound them to their graves; then to repeat the infanticidal maneuver again and again. (ADORNO, 1941, p. 39).

This is a concept to which Berthold Hoekner returns in his insight into Adorno's theories:

The culture industry thus aims to optimize an ever-increasing cycle of commodity production and destruction. While changes in fashion are sometimes grounded in genuine sociocultural needs, most of the music produced in the ensuing style, cannot answer to these needs. Necessarily, such music is drained of musical values that may transcend the contingencies of that style. So, musical expressions that encourage the discipline of imaginative concentration, for example, will not be marketed or promoted. The more deeply satisfying and rewarding to listeners such music turns out to be, the less it is in the interest of the commercial industry to produce and promote it. With its exclusive focus on maximizing turnover through rapid-fire stylistic shifting. (HOECKNER, 2013, p. 173).

In this circumstance, if self-limitation can be a choice by composers, "the limitations of our current marginalisation as composers can be as much of a spur to our creativity as Cage's use of the toy piano was" (GANN, 2005, para. 32), so contingency and immediate obsolescence don't represent an option but a risk. This is especially so when applied to the toy piano and because of the instrument's 'symbolic ambiguity', intended as the "Coexistence of the cognitive meaning of the symbol (which can be conceptualized) and the change-processes elicited and put in motion within the contemplating and experiencing subject" (FRANKENSTEIN, 1987, p. 98). Of course, the

possibility of making several plausible interpretations is fundamental for creative thinking, but a problem arises when composers and interpreters consider and propose the toy piano exclusively ‘sub specie ludi’ [under the aspect of play and playfulness]. On these terms, “the visual matters more than the aural” (TEAGUE, 1991, p. 88) and only the notion of spectacle in performance is enhanced, with the risk of relegating the toy piano to ephemeral occurrences.

It is not a total criticism as many current experiences are worthy of interest (both serious and humorous). Rather, it is a matter of continuing to maintain a critical attitude in the pluralism that pervades the current production of new music. Moreover, in response to the ‘disposable attitude’ culture, into which the toy piano could be easily embedded, the instrument is not a contingent event on the music scene but has a history that dates back over seventy years, without taking into consideration lesser-known experiences that preceded Cage’s *Suite for Toy Piano*. I notice that even professional musicians rarely know the toy piano’s history. Instead they often have a complacent smile when a colleague shows interest in this instrument, banishing it (and her/him) immediately into an undefined area of fun and games. But I have seen how this attitude changes when the sceptic approaches the toy piano for the first time and realises how many challenges they have to face.

It is a matter of lack of knowledge. Even though an ever-wider repertoire choice is available, an in-depth understanding will profit from increasing research and musicological monographs on the topic. For audiences, carefully planned program choices with informative program notes help listeners to not dwell only on the unconventional/curious aspects which characterise a toy piano performance, but hear the instrument as a valid sound source. But to achieve this, “composers and other program note writers might benefit from asking themselves when, where, how, and in what form each work is best communicated to different stakeholders” (BLOM; BENNETT; STEVENSON, 2016, p. 9).³

How can a composition and improvisation workshop carried out with young pupils contribute to the collective perception of the ‘toy piano phenomenon’? In my opinion, all that has been said cannot be separated from a ‘pedagogy in action’, involving young pupils, namely the future audience. Taking into consideration pupils’ composing process, it reflects the attitude of the

³About implications for program note writers and readers, and for educators see: *The Composer’s Program Note for Newly Written Classical Music: Content and Intentions*, Diana Blom et al., 2016.

professional composers towards this instrument. Composers usually convey their own languages in composing for toy piano, as pupils do when transferring the languages they know over to writing their pieces. In doing this, I observed three directions among professionals, from previous discussions on the scored repertoire for toy piano:

[...] provocation with respect to tradition (both from the composing and performing point of view); the enhancement of the instrument's symbolic aspect (childhood with its related imaginative paths) while remaining rooted in tradition; and research and electro-acoustic experimentations evoked by its distinguished sound (e.g. the overtones which are louder than the fundamental pitches). (LOFFREDO, 2013, p. 82).

Focusing on the second point made above, childhood symbolism, the linguistic reference to tradition mostly depicts childhood metaphors or memories.⁴ In the pupils' compositions a tonal language prevailed but this was disconnected from 'memories' – avoiding associations with childhood images – a very different outcome from many adult composers writing for toy piano. The use of a traditional language, conveyed by the distinctive sound of the toy piano and without previous extra musical influences, leads 'towards the new', or better towards 'new sounds'. I mean this in the same sense as intended by Cage when, on his decision to write for toy piano, he said what he wanted was "to discover again, as though they were completely unfamiliar, the most familiar sounds" (KOSTELANETZ, 2003, p. 68-69). And it resonates with the first point made in my quote above although for the pupils, not deliberate 'provocation with respect to tradition'. This thought came to my mind after the workshop when I invited my pupils to play their pieces at the piano and one of them (pupil 1) said: "I like it this way too, but it sounds different, it almost looks like another piece". Here is a key observation on the part of the pupil – the piece was written for toy piano, and while it works on piano, it's not the same sonic experience.

What I observed during the two-day activity – and contrary to my expectations – was that pupils didn't perceive the peculiar sound of the toy piano, including the unpredictable overtones and the restricted dynamic range, as limits but as possibilities. In other words, they didn't reject the 'imperfections' but welcomed them as a distinctive feature. In fact, pupils didn't seem to give particular attention to these aspects, but when it happened, the sparkling sounds of the toy piano

⁴For an overview of the scored repertoire for toy piano, see "The Toy Piano. From the Playroom to the Concert Platform" (LOFFREDO, 2019, p. 92-112).

were compared by pupils to stars appearing in the sky (see *Nocte stellata*/Starry Night; pupils 5-6). Comparisons with the real piano were initially inevitable, both being keyboard instruments, and the difficulties in mastering the clumsy mechanics of the instrument became immediately evident when they played their pieces, facing the same challenges as professional musicians. Except, they immediately moved away from the reference icon, the piano, accepting the toy piano as a new instrument to be explored. I take this as a first step which traces Cage's path, from when he wrote for toy piano as a solo instrument, before introducing it in electro-acoustic music in 1960 with *Music for Amplified Toy Pianos*. Consequentially, the toy piano, combined with the possibility of manipulating its sound, could be a future step for a next project/workshop, to broaden pupils' creative experience while promoting knowledge of the contemporary music compositional possibilities.

As a performer and piano teacher, to make known new musical languages and aesthetics to pupils from the early stages of their piano studies has been a constant aim of mine. Quoting myself from eleven years ago, "It is not a question of introducing this music because it is 'appreciated', but of offering significant means and programmes in a broader context" (LOFFREDO, 2009, p. 9). And the choice to involve composer Mercedes Zavala was not by chance; we collaborated on several initiatives aimed at bringing young pupils closer to contemporary classical music. For this reason, and also for our previous collaborations in projects focused on the toy piano, I invited Zavala to run the composition workshop with my pupils.

After the workshop Mercedes Zavala provided in depth descriptions and discussions on the workshop process and outcomes during two conferences – "¿En serio o enbroma? La composición en las primeras etapas del aprendizaje musical" (Conservatorio "Teresa Berganza", Madrid, 28 October 2019) and "From Piano to Toy Piano: composing as a rite of passage" ("Music as Play", toy piano festival and conference, Como, IT, 7 July 2019). Zavala intends 'rite of passage' to mean the possibility given to pupils to work creatively, for the first time, with composing, her focus during the workshop. This didn't necessarily have to be with the toy piano. According to Zavala (personal communication), the use of the toy piano in this workshop was not an end, but a means to an end (the initiation to compose). From my point of view as an observer, interested in speculating on the current and future status of the toy piano, I return to the initial questions to conclude that, in view of the experiences and outcomes discussed above, drawing further on the

anthropological metaphor, I offer two complementary perspectives on the toy piano for consideration: toy piano ‘as a rite of passage’ towards new listening attitudes; and the toy piano as a ‘music marker’ under construction within and for our culture, open to many and contrasting interpretations, depending on how musicologists, pedagogues, composers, interpreters and the audience receive it.

ACKNOWLEDGMENT

I am grateful to Mercedes Zavala, for having shared once again with me and my pupils her knowledge and experience. I thank Alessandro, Alice, Eleonora, Jacopo, Sofia, Sophia, Vittoria and Yann for having joined me in this project. Thanks are also due to the State middle school “Don Umberto Marmorì” – I.C. Cernobbio (IT) and the “Associazione Ex Alunni Scuola Media Don Umberto Marmorì”, for having supported the organization of the workshop. Special thanks are due to Villa Bernasconi Museum in Cernobbio (IT), for having hosted the second day workshop.

REFERENCES

ADORNO, W. Theodor; HOECKNER, Berthold. *Dialectic of Enlightenment*. Trans. John Cumming. London: Verso Classics, 1997.

_____. On Popular Music. *Studies in Philosophy and Social Science*, New York, v. 9, p. 17-48, 1941.

AGAY, Denes. *La gioia del primo anno di pianoforte*. Trans. Paolo Subrizi. Milan: Volontè & Co., 2010.

BAKER A., Elizabeth. *Toyager: A Toy Piano Method*. Saint Petersburg (FL): Elizabeth A. Baker, 2016.

BLOM, Diana; BENNETT, Dawn; STEVENSON, Ian. The Composer’s Program Note for Newly Written Classical Music: Content and Intentions. *Frontiers in Psychology*, v. 7, 2016. DOI. 10.3389/fpsyg.2016.01707. Available at: <https://www.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2016.01707>. Accessed: 1 May 2020

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown (CT): Wesleyan University Press, 1961.

_____. *Suite for Toy Piano*. New York: Henmar Press, 1960.

_____. *Music for Amplified Toy Pianos*. New York: Henmar Press, 1960.

DUVERNOY, Jean-Baptiste. *Elementary Studies Op. 176*. Leipzig: Edition Peters, 1903.

FRANKENSTEIN, Carl. *Between Philosophy and Psychotherapy*. Jerusalem: Magnes Press, Hebrew University, 1987.

GANN, Kyle. Keynote Address for the Extensible Toy Piano. In: THE EXTENSIBLE TOY PIANO PROJECT, 1, 2005, Worcester. Available at: <<https://www.kylegann.com/ToyPianoKeynote.html>>. Accessed: 5 April 2020

HOECKNER, Berthold. *Apparitions: Essays on Adorno and Twentieth-Century Music*. London/New York: Routledge, 2013.

KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. London/New York: Routledge, 2003.

LOFFREDO, Antonietta. Contemporary Music in Piano Pedagogy. In: AUSTRALASIAN PIANO PEDAGOGY CONFERENCE, 9, 2009, Parramatta (AU). Available at: <<https://www.appca.com.au>>. Accessed: 1 April 2020

_____. The Toy Piano: Semi-Serious Icon of Serious Musical Changes [Abstract]. In: EIGHTH BIENNIAL INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC SINCE 1900, 8, 2013, Liverpool Hope University, p. 82.

_____. *The Toy Piano. From the Playroom to the Concert Platform*. Bologna: UT Orpheus, 2019.

TEAGUE N, Frances. *Shakespeare's Speaking Properties*. Bucknell University Press, 1991.

ZAVALA, Mercedes. From Piano to Toy Piano: composing as a rite of passage [Abstract]. In: MUSIC AS PLAY FESTIVAL. THE TOY PIANO TAKES THE STAGE, 1, 2019, Como. Como (IT): Nodo Libri, 2019, p. 20-21.

ŽIŽEK, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real*. New York: Verso Books, 2002.

ABOUT THE AUTHOR

Antonietta Loffredo, pianist, toy pianist and musicologist, is a graduate of the Conservatorio “F.E. Dall’Abaco” in Italy and of the Conservatoire de Musique d’Issy les Moulineaux in France. She has also conducted studies in a teaching and educational context at the Department of Musicology and Cultural Heritage of Pavia University at Cremona (Specialisation school for secondary teaching, SSIS) and earned a Master of Music degree in musicology from the University of Milan with a thesis on the toy piano. Her book, *The Toy Piano – From the Playroom to the Concert Platform*, was published by Ut Orpheus Edizioni (Bologna, 2019). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4502-1804>. E-mail: antonietaoffredo36@gmail.com

Visuals, Structure and Emotion: The Toy Piano in the Dramaturgy of Piano Recitals

Késia Decoté Rodrigues

Independent researcher | Brazil

Resumo: este artigo examina a contribuição do piano de brinquedo para a dramaturgia de recitais de piano solo. Como ponto de partida para o estudo, o conceito de *artform recital* é apresentado, onde todos os elementos contribuem juntamente com o programa musical para a construção da experiência de escuta. É então proposta a aplicação de ideias da dramaturgia como ferramenta para a combinação coerente desses múltiplos elementos na estrutura do recital. Tomando como estudo de caso três recitais de piano desenvolvidos e apresentados por essa autora, é observado como a inclusão de performance de piano de brinquedo pode contribuir para o enriquecimento da dramaturgia de recitais ao se oferecer como um elemento de interesse visual, também ao trazer outras possibilidades de exploração do espaço e de movimento corporal da/do pianista, estimular percepções afetivas na experiência de escuta, e funcionar como elemento chave na estrutura do programa.

Palavras-chave: Piano de brinquedo, Performance pianística, Recital, Artform Recital, Dramaturgia.

Abstract: this paper examines the contribution of the toy piano to the dramaturgy of piano recitals. As a starting point for the study, the concept of *artform recital* is introduced, as the understanding that all elements come together with the music programme to build the listening experience. In order to weave all these elements together coherently, it is then proposed the application of ideas from dramaturgy. Three piano recitals are observed as case studies, demonstrating how the addition of toy piano performances can contribute to the dramaturgy of recitals by offering a distinct visual interest, allowing other possibilities of exploration of the space of performance and of the pianist's body movement, suggesting emotional connotations to the listening experience, and by working as a key element in the structure of the programme.

Keywords: Toy piano, Piano performance, Piano recital, Artform recital, Dramaturgy.

This article will discuss the toy piano as a relevant addition to the dramaturgy of solo piano recitals. As a pianist, usually the main concerns faced when preparing a recital is the programming of repertoire. This includes choice of work, or works, to be performed and, in the case of a programme with multiple pieces, the order in which they will be presented. In fact, the very question: “What to play on a piano recital?” opens Rosy Ge’s study titled “The art of Recital programming” which examines the transformations of the tendencies in the piano recital programming from the turn of the twentieth century to the present days. Ge observes, from experiences of concerts in what we consider are traditional contexts¹, the frequent feature of a chronological approach to a piano recital programme: “a conventional recital starts with a piece from the baroque era, followed by a German/Austrian composer from the classical era. A collection of works from the romantic era would be next, with something contemporary concluding the program” (GE, 2017, p. 1-2). The crucial importance of the programming in a piano recital was also highlighted by scholar Edward Said: “One looks for programs that appear to *say* something - that highlight aspects of the piano literature or of performance in unexpected ways - that highlight aspects of the piano literature or of performance in unexpected ways” (SAID, 2008, p. 15). Said suggests the sense of narrative as an interesting approach to frame the programme of a piano recital, explaining that “this narrative maybe conventional, moving historically (...) Or a program may have an inner narrative based on evolving forms, tonalities, or styles” (idem, p. 16).

In the research developed in my doctorate studies, I proposed the concept of the piano recital as an artform in itself. In such a proposal, the process of preparing a piano recital would go beyond the programming and practice of the music repertoire alone. The piano recital as an artform in itself calls the attention to the fact that all elements involved in the performance also convey meaning and make altogether the artistic experience - from the means of advertising to the space of performance, and the interaction with the audience.

This approach is also inspired by the concept *musicking* as created by Christopher Small, which proposes that music in itself is an activity, “something that people do” (SMALL 1998, p. 1). According to Small, the act of make music - i.e. of *musicking* - includes any activity which contributes

¹ The cited study was carried on at the University of Kansas, and examined the programmes of solo recitals presented at the Carnegie Hall in New York, USA.

to a music performance happening, from composing and performing to listening, also selling tickets, and ushering the audience in. In this concept, the very meaning of music involves much more than the aural aspect - it is generated through relationships which take place in the act of musicking (idem, p. 13).

It is interesting to consider that listening and the music experience may involve a more encompassing perceptual approach. Erik Clarke points out the ability of our perception to change the focus:

at one moment I can be aware of the people, clothing furniture, (...) and lighting of a performance venue, among which are the sounds of a performance of Beethoven's string quartet Op. 132 (...); and at another moment I am aware of nothing at all beyond a visceral engagement with musical events (...). Music does afford intensely absorbing and particular kinds of perceptual meanings (CLARKE, 2005, p. 188)

By accepting all those “extra-musical” elements as an integral part of the music experience and embracing the proposal of an *artform recital*, it becomes now crucial to engage in a creative process of integration of the various elements coherently. For this, it can be useful to consider concepts of dramaturgy, which is the “weaving of the performance’s different elements” (BARBA, 1985, p. 75).

The next section of this article will briefly introduce concepts of dramaturgy applied to piano recitals, drawing from results of my previous research. Subsequently, the growing incorporation of the toy piano in piano recitals nowadays will be discussed. Three case studies of recitals which I have developed and presented will then be examined to demonstrate the contribution of the toy piano to the dramaturgy of those specific concerts.

1. Dramaturgy of the piano recital: developing the *artform recital*

In my doctoral research I investigated strategies to develop a more comprehensive and immersive piano recital, which culminated in the development of the concept of the piano recital as an artform in itself.

As an art form, the recital should now be approached as an artistic compositional practice, being conceived as a whole artwork, yet thoroughly encompassing the craft of of all elements - from the interaction with the audience to the programming, and the design

of the interdisciplinary elements and their weaving by the dramaturgy. (Decoté Rodrigues, 2017, p. 72)

In this sense, the piano recital would not be seen singularly as a performance of a sequence of works (or of a single work, in the case of a programme made of one larger major piece). The piano recital would now be seen as a work of art in itself, where all the elements speak altogether - from the music programme to the space of performance, as well as the visual components and the aesthetic concept behind it all.

Among some elements which were observed to build, together with the music programme performance, what we call “live music experience”, it has been highlighted: (1) the space of performance, (2) social aspects involved between performer and audience, and audience and audience, and (3) the performative body of the pianist.

It has been found out that a deliberate preparation of the space of the performance can contribute to create a sense of anticipation for audience members, thereby helping to contextualise and frame their listening experience. Also, it has been found out that a space set up to bring a sense of intimacy is effective in heightening the affective aspect of live music performances.

Practical investigations during my doctoral research demonstrated that the social relationships resulting from interactions with other audience members and performers, even if temporary, have a powerful impact on an individual’s engagement in live music performances (BURLAND and PITTS, 2014, p. 176). Furthermore, the body of the pianist (with its performative gestures) carries in itself potential to generate meaning, communicate musical expressivity, also to shape the structure of the whole concert.

Once all these other elements are acknowledged as essentials in the structure of the *artform recital*, side by side with the music programme, the challenge that now emerges is to find strategies to weave them in a cohesive and meaningful way. For this, it became relevant to explore ideas from dramaturgy and their application in music performances.

Here, dramaturgy is understood as ‘the composition, structure or fabric of a play or performance (TURNER and BEHRNDT, 2008, p. 3). Key aspects have been identified in order to build the dramaturgy of the artform piano recital, i.e. to blend the elements together so the recital can be experienced as a cohesive whole, which include:

- The development of a sense of narrative as guideline to the unravelling of the performance;
- Craft of transitions between the pieces of music and the sections of the programme, so to allow the programme to flow;
- The intentional exploration of the physical gestures involved in the music performance, as essential elements in the communication of the artistic content and to hold together the whole of the music performance (DECOTÉ RODRIGUES, 2017, p. 67)

The approach of the piano recital as an artform in itself and the development of dramaturgies to structure them have been guidelines, explicitly or not, in my latest piano performances. In this process, I have found a relevant addition to the development of such projects, the toy piano. The toy piano has become a valuable element to enrich my solo piano concerts regarding: (1) the music content in terms of programme and timbre, (2) the visual aspect and possibilities of exploration of the space, and (3) alternatives to structure the programme and the development of an aesthetic concept within these performance projects.

Before examining three case studies of piano performances which benefited from the feature of toy piano pieces, this article will discuss relevant aspects of the toy piano in the literature, as a contextualisation.

2. The toy piano as a concert instrument

John Cage's *Suite for Toy Piano* written in 1948 is considered the first proposal to take the toy piano as a concert instrument. Since then, the toy piano has been getting more attention by composers and performers and has secured its place in the concert music scene. Pianist Margaret Leng Tan has been a pioneer and pivotal figure in the development of the toy piano in the context of art music (GOH, 2015, p. 36). From performances of John Cage's *Suite for Toy Piano*, Margaret Leng Tan has contributed to building up the repertoire for toy piano through transcriptions and commissions.

As potential reasons for playing on and writing for toy piano, Baker points out emotional connotations, technical challenge, and distinctive musical characteristics:

the toy piano causes one to think about music in a different manner. For some it evokes a child-like sense of whimsy, for other it is about the challenge of writing for an instrument with a limited pitch range, others just like the way it sounds in all it's non-standard tuning glory (BAKER, 2016, p. 3).

Reinforcing the emotional aspect which may be associated with the toy piano, composer David Smooke observes that “the general sound of the toy piano is an instant nostalgia for childhood” (interviewed by McCABE, 2014).

The unique sound characteristics of the toy piano have also been an element of fascination for both composers and performers. Toy pianist Isabel Etternauer calls the attention to the fact that “each [toy piano] has a different sound” (interviewed by POOLE, 2002). Composer Geoff Hanna points out the interesting aspect of the irregularities and inconsistencies of the toy piano: “it's slightly out of tune. The top half and the bottom half of the range are two different harmonic regions. In the bottom half you can hardly hear the fundamental - you tend to hear a fifth up” (interviewed by POOLE, 2002).

Among the factors of the toy piano attractiveness for performers, in particular, the portability of the toy piano is highlighted by pianist and researcher Xenia Pestova Bennett. Pestova mentions the feeling of liberation:

The pianist (...) is able to bypass practical considerations and perform in milieus that include (for example) a tropical rainforest, a natural cave system, a desert landscape, a mountain top, experimental music lofts and other potential public performance environments where there simply isn't a piano, and no practical way to bring one in' (PESTOVA, 2017, p. 2).

Pestova also suggests the incorporation of the toy piano into one's practice as a welcome contribution to a versatile career, as well as an opportunity to bring freshness from the tradition inherited from the nineteenth century piano culture. In that respect, composer David Smooke has said about one of the reasons he enjoys writing for the toy piano:

I also like that there really isn't a traditional performance practice for the toy piano. If I get onstage with a piano, there's hundreds of years of comparison that people just automatically will draw upon. (...) With the toy piano the associations are much more personal and music less attached to a cultural tradition (interview to McCabe, 2014).

As another stimulus for the development of toy piano performance, Margaret Leng Tan has pointed out the challenge to mastering of the toy piano technique and the eventual benefit it will bring to one's piano technique itself:

When I go back to the real piano [I find that] it's refined my technique no end [...] I can play [...] so reliably now after working with the toy piano. I tell my students: "Take any chance you get to work with a toy piano - it will do so much for your technique" (Tan interviewed by WILLIAMS, 2007).

Bringing attention to another aspect of music performance, Pestova mentions the unconventional theatrical visual feature of the toy piano and the eccentric and humorous flavour it can bring to a concert:

The act of crouching on the floor in front of the audience is in stark contrast to the majestic silhouette we associate with the open wing of the concert grand, and acts as an invitation to participate in the event, drawing audiences closer. Traditional barriers between performer and audience are removed, the performer is reduced in stature and can't help contributing to an unusual situation (PESTOVA, 2017, p. 2).

In this respect, Margaret Leng Tan also has highlighted the visual appeal of the toy piano and its role in expanding her concerts towards a more theatrical experience: "They're theatre events rather than just concerts. It's very vivid and colourful - there are all these toy instruments involved, and all this choreography" (Tan interviewed by WILLIAMS, 2007).

The freshness of the toy piano in relation to tradition, the opening of possibilities for mobility and suggestion of sense of scale, its theatrical potential, timbre distinctiveness and connotations of nostalgia, are elements which have been particularly interesting in some of my latest piano recitals. The next section of this article will discuss the role of the toy piano in three of those performances.

3. Case studies - the toy piano in the dramaturgy of three piano performances

In this section, three piano performances which I have developed and presented will be observed as case studies. The contribution of the toy piano to the dramaturgy of those recitals will

be examined by offering possibilities for exploration of the space, other visual and aural perspectives, and as a structural element within the music program.

3.1. Case study 1. *House-Dream* - a short piano performance

*House-Dream*² was a short piano performance presented as part of a showcase event promoted by CARU - Contemporary Arts ReSearch Unit, at Modern Art Oxford art gallery in Oxford, UK. My act was a 20 minutes solo music performance to be presented at the foyer of the gallery, following a programme of artistic numbers ranging from world music to live art performance. I had then the challenge to develop a dramaturgy of this short piano performance, which should contain both a variety of elements and unity among them, presenting distinctiveness in such a limited timeframe.

The theme of “dream” was the chosen thread for the programme, and the space was set with objects that would remind of a house setting - cushions and a wind-chime around a digital piano and a toy piano. The music programme performed was:

Késia Decoté - *Bagatelle 1*, for piano
John Cage - *Dream*, for piano
Késia Decoté - *Bagatelle 2*, for piano
Silvia Berg - *El sueño... el vuelo*, for piano
Késia Decoté - *Bagatelle 3*, for piano
Stephen Montague - *Almost a lullaby*, for toy piano, wind chimes and musical box.

The toy piano piece, *Almost a lullaby* by Stephen Montague, plays with the idea of a deconstructed lullaby. It requires that a wind chime (or a recording of it) is played, chiming throughout the piece. It also asks the toy pianist to wind up a musical box and allow it to play simultaneously with the toy piano during the last sections of the piece.

The feature of a piece for toy piano at the end of the performance created a spacial dynamic, since I had to walk from the digital piano to the toy piano. This could be seen as a subtle but effectively distinct element for visual and kinaesthetic engagement of the audience, since a piano performance is usually still in terms of movement in space due to the characteristic of the instrument itself.

² <https://vimeo.com/162903232>

The performance of this toy piano work also played with perceptions of a sense of scale, as an audience member mentioned having an impression of “a sonic Russian doll” (audience member feedback). This scale aspect was further highlighted because the music box used in this occasion, as a happy coincidence, had the shape of a piano. There was then the dynamic of the pianist coming from the “real size” piano from the previous piece to the toy piano and ending up handling the 20 centimetres musical-box piano.

FIGURE 1 – Késia Decoté performs *Almost a lullaby* by Stephen Montague, Modern Art Oxford, 27/09/2015.
Photo: Stu Allsopp



The toy piano itself brought some intended and not-intended connotations, shaping the emotional impact of the performance in different ways. Whilst some audience members related an impression of sweetness, another spectator felt uncomfortable because the toy piano brought unpleasant memories from their childhood. Other people said they had a sense of creepiness, by

linking the toy object with terror movies, corroborating Pestova's remark that "many of us naturally appear to associate the bell-like sound of the toy piano with the slightly unnatural world of childhood, creepy lullabies and horror films"³.

Here in a practical situation is how the toy piano has the potential to affect the listening experience due to its link to each person's emotional past and nostalgia.

In this case study, we could see the toy piano creating a distinctive interest and engagement even in such a short piano performance. It contributed to building a physical and emotional ambience that allowed the unravelling of the theme of the performance - dream. It also contributed to shaping the performance as an interdisciplinary work. On this occasion, there was a perception that the act was more than a presentation of music – there was a concept framing the music programme and performance, also combining visual interest and exploration of space.

House-Dream was a work-in-progress for the development of a full-length concert titled *casa*, discussed in the next section.

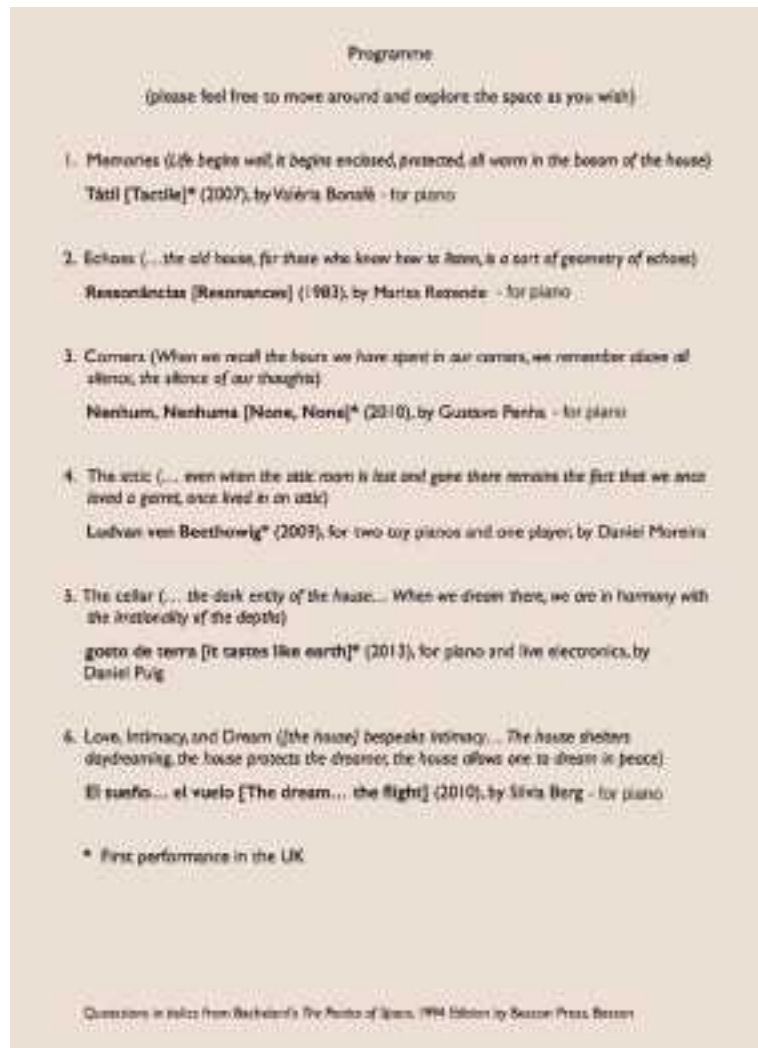
3.2. Case study 2. *casa - reflections on house and home*

casa - reflections on house and home was an interdisciplinary piano recital which combined the performance of contemporary Brazilian piano music with theatrical actions. The project was inspired by Bachelard's *The Poetics of Space*, and had an autobiographical character.

This project also aimed to explore the space of the performance and to challenge conventions of spectatorship: the performance space was "arena" style, with no distinction between stage and audience. There were two pianos and two toy pianos in the space which I alternated playing throughout the programme. There were no seats for the audience, who were informed they were free to walk and explore the space during the performance.

³ <http://www.bbc.co.uk/programmes/b06sgxjp>, cited by PESTOVA, 2017, p. 9.

FIGURE 2 – Music programme for *casa - reflections of house & home*



Movement was an integral part of this project, which was highlighted by the fact that I had to walk across the space to play the different pianos. Adding to this dynamic, the toy pianos were on top of a scaffolding tower, so in a way there was also a shift of vertical levels, the spacial aspect (see Fig. 3).

The programme (see Figure 2) was structured in scenes which were related to specific spaces of the house - following Bachelard's reflections - and to phases of my life. Each musical piece corresponded to a scene and was followed by a theatrical gesture. The toy piano piece corresponded to the scene of the 'attic' and suggested the moment to bring out nostalgia and happy memories from childhood.

The toy piano scene was a humorous moment in the dramaturgy of this performance, following a dynamic of releasing tension before increasing again up to the climax in the storyline. The timbre of the toy piano and the fragments of Beethoven's *Pour Elise*, which were deconstructed in Daniel Moreira's piece, built up effectively the scene related to childhood memories.

Also, the act of going up the scaffolding brought a change of visual perspective (see Figure 3): the performance space, which had been explored horizontally through the movements from one piano to another, now also being explored vertically.

FIGURE 3 – *casa - reflections of house & home*: audience's perspective of Késia Decoté performing toy pianos at top of scaffolding tower. Photo: Stu Allsopp



We can see, in this project, here the toy piano is a key element in building up the visual, structural and emotional aspects of the performance. The toy piano brought variety of timbre and visuals, conveyed perceptions of childhood, added an element of humour, and allowed an additional exploration of the space of performance.

3.3. Case study 3. *light, leve, luz*

light, leve, luz was an intimate recital⁴ exploring the word “light” in its various aspects when related to music. In Portuguese, my mother tongue, there are two different words for light: *leve*

⁴ Recital presented at The Abbey Sutton Courtenay, UK, on 22 December 2019.

meaning weightlessness and *luz* meaning luminosity. The music programme presented works which explored these aspects in musical terms. The programme was structured in three sections, each exploring an aspect of the word “light” through the pieces included in those sections (see Figure 4).

FIGURE 4 – Music programme of *light, leve, luz*



Differently from the other projects discussed in this paper, this recital presented a fairly traditional format, being performed to an audience placed in a standard classical music seating arrangement, at a traditional venue. This project was developed with a focus on the performance of the music works, with no interdisciplinary processes being deliberately explored in the sense of visual or theatrical elements.

In this recital, the toy piano pieces acted as signposts in the structure of the programme, marking clearly the beginning of a new section. On one hand, these toy piano moments brought a freshness to the listening process through the intervention of a different timbre. On the other hand, they linked the different sections of the programme. In this respect, if they brought in novelty in terms of timbre and visual perception, with the recurrence at the beginning of each section they started to become recognisable features. Like effective signposts, the toy piano pieces could be understood as the sign for a new section to start immediately once heard. In this way, the toy piano

pieces worked simultaneously as an element of variety and of unity within the programme of a fairly traditional piano recital.

Thus, by working as an element of transition between sections, the toy piano assumed a crucial role in the dramaturgy of this recital, allowing the programme to flow organically while developing the concept of the recital. The transitions are in fact the key to the dramaturgy of a performance work, as pointed out by Turner and Behrndt: “It is the ‘links’ or the ‘bridges between events that are, in fact, key to understand the ‘inner logic’ of the piece. Transitions are not just a question of moving from one moment to another; it is in these transitions that the dramaturgy of the performance is discovered.” (Turner and Behrndt, 2008, p. 33)

Additionally, although the visual element was not an element deliberately explored in this performance, the presence of the toy piano in itself added a visual variety to the performance. It also offered a new element of perspective in relation to a traditional solo piano recital: usually only the audience members seated on the left side of the auditorium can see the keyboard and the hands action of the pianist. In this recital, because I placed the keyboard of the toy piano on the opposite direction to the piano keyboard, the audience seated on the right side could also see the action of the keyboard during the toy piano pieces. Finally, the toy piano brought in a spacial dynamic similar to the first case studied in this paper, for the simple fact that I needed to move from the toy piano to the grand piano, and vice versa.

Conclusion

In this paper I examined how the feature of toy piano pieces contributed to the dramaturgy of three piano performances which I have developed and performed. Drawing from my previous research was the concept of the artform recital where all elements of the performance are understood as essential for carrying expressivity and meaning in the live music experience - from the space of the performance including visual elements, to interactions with the audience, plus the music programme and performance. It also showed the concept of dramaturgy as an relevant tool to weave all these elements together in order to make this artform recital a cohesive whole.

It was observed that the toy piano contributed to the dramaturgy of the piano performances

examined in this paper by: adding visual interest and theatricality, liberating from traditions of classical music concerts, bringing freshness of timbre, offering more possibilities of movement and exploration of the space of the performance (which has allowed variety of perspectives and eventually played with a sense of scale), suggesting emotional connotations such as nostalgia, and working as a key element in the structure of a programme.

Although the outcomes draw from practical experiments involving varied contexts, it is recognisable that the limitations of this study are in terms of scope of repertoire and focused parameters of evaluation. It is our expectation that more studies in the field of toy piano performance will build on and complement the understandings generated by this discussion.

On one hand the tradition of piano recital dates back from the 1800s, on the other hand the toy piano has been gaining its place in the world of concert music only since the late 1940s. These reflections aim to demonstrate how this recent tradition of toy piano performance can contribute to refresh and enrich solo piano recitals, and to enchant audiences sonically, visually, and emotionally in a unique way.

REFERENCES

- BARBA, Eugenio. The Nature of Dramaturgy: Describing Actions at Work. *New Theatre Quarterly* 1 (01): 75. doi:10.1017/S0266464X00001421. 1985.
- BAKER, Elizabeth Ann, & PANAGIOTOUROS, Fofi. *Toyager: a toy piano method*. Florida: Elizabeth Ann Baker, 2016.
- BURLAND, Karen, & PITTS, Stephanie. (Org.) *Coughing and Clapping: Investigating Audience Experience*. SEMPRE Studies in the Psychology of Music. Farnham, Surrey; Burlington, VT: Ashgate, 2014.
- CLARKE, Eric F. *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2005.
- DECOTÉ RODRIGUES, Késia. *For a Dramaturgy of the piano recital: an investigation of interdisciplinary strategies for live classical piano performances*. 2017. Thesis (PhD). Oxford Brookes University, Oxford.
- GE, Rosy Yuxuan. *The Art of Recital Programming: A History of the Development of Solo Piano Recitals with a Comparison of Golden Age and Modern-Day Concert Programs at Carnegie Hall*. 2017. Dissertation (D.M.A.). University of Kansas.
- GOH, Yen-Lin. Toy Orchestra: Serious Art Instrumentas in the Performing of Melodramas. In

Malaysian Music Journal. Vol. 4, Num. 1 (34-46), 2015. ISSN 2232-1020.

McCABE, Bret. Peabody's Smooke Debuts Toy Piano Concerto Inspired by Dollhouses, Murder, in *Hub* (23 April 2014). Available at <http://hub.jhu.edu/2014/04/23/smooke-nutshell-peabody/> Accessed on: 19 Feb. 2017

PESTOVA, Xenia. Toy Pianos, Poor Tools: Virtuosity and Imagination in a Limited Context. Manuscript of the author. 2017. Available at <https://nottingham-repository.worktribe.com/output/875147/toy-pianos-poor-tools-virtuosity-and-imagination-in-a-limited-context>. Accessed on: 01 April 2020. Published in *Tempo*, 71(281), 27-38. doi:10.1017/S0040298217000456

POOLE, Steven. Tinkle, tinkle little star, in *The Guardian* (29 Nov 2002). Available at <https://www.theguardian.com/music/2002/nov/29/classicalmusicandopera.artsfeatures>. Accessed on: 06 May 2020

SAID, Edward Wadie. Remembrances of Things Played: Presence and Memory in the Pianist's Art. In *Music at the Limits*. New York: Columbia University Press, 2008. 11-22

SMALL, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Music/culture. Hanover: University Press of New England, 1998.

TURNER, Cathy, & BEHRNDT, Synne K.. *Dramaturgy and Performance*. Theatre and Performance Practices. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2008.

WEBER, William. Recital. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com.oxfordbrookes.idm.oclc.org/subscriber/article/grove/music/23018>. Accessed on: 24 Sept 2017

WILLIAMS, Maggie. Child's Play. *International Piano* (March/April 2007). Available www.isabelettenauer.com/en/reactions/childs-play-international-pian. Accessed: 01 April 2020

ABOUT THE AUTHORS

PhD and MA (Distinction) in Interdisciplinary Arts and Music from Oxford Brookes University (CNPq and Santander scholarships respectively), and Masters and Bachelors in Music - Piano Performance from Universidade Federal do Rio de Janeiro (PIBIC/ CNPq and CAPES scholarships respectively). Késia has a special interest in contemporary music and interdisciplinary arts practices as innovative ways to present music. As a performer, Késia Decoté has a record of solo, chamber music and interdisciplinary performances in the UK, Brazil, Canada, Norway and Portugal. Areas of interest: music performance, piano performance, contemporary music, improvisation, interdisciplinary arts and art in context. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3366-7189>. E-mail: kesiadecote@gmail.com

Serendipity Poetry and Play in Toy Piano composition and *Four Pieces for Toy Piano*

Brian Inglis

Middlesex University | UK

Abstract: In this paper I draw on literature by Xenia Pestova, Antonietta Loffredo and Maggie Williams/Margaret Leng Tan, and primary research in the form of an interview with Kate Ryder (transcribed as an Appendix) exploring aspects of toy piano performance/composition and focussing on my *Four Pieces for Toy Piano* (2018). These pieces were commissioned by Ryder and premiered by her in London in 2018, and subsequently published and recorded. I identify themes which emerge in, and out from, this and other professional repertoire for toy piano relating to composition and performance practice: material/materiality; sonic character, notation, collaboration and communication. I provide a poietic account of some of the processes involved in the pieces' composition and realisation in performance.

Keywords: Toy piano, Composition, Play, Found objects, Serendipity.

Toy piano practitioners have commonly referred to the alternative and playful elements inherent in and integral to their practice and identity – that of a professional adult musician giving concert performances on an instrument intended as a children’s toy. Loffredo (2018, p.122) suggests “the presence of this small musical toy piano on the stage by itself, reminds all of us... that ‘the essential nature of all musical activity is play’”. Other manifestations of this might be the toy piano as a mirror; a special perspective through which the broader contemporary music scene can be viewed, encouraging us to reflect on contemporary music practice more generally. The toy piano has even been described as a “grained” instrument (*pace* Roland Barthes and post-structuralist philosophy), whose “difference” from, and implied inferiority to, the normative piano is a source of special sensual charm through quirks of timbre, articulation and tuning (SMITH, 2019). The instrument’s specific characteristics and quirks have been identified as potential limitations; ways in which it is restricted – but also not; the perceived restrictions can be overcome, exploited or reframed as positive qualities. Loffredo (2018, p. 121) hints at the serendipitous aspect here in reflecting: “The lack of intonation, unpredictable overtones, noisy mechanism and difficulties to master, are ‘deficiencies’ that don’t seem to hinder but instead inspire this curious play-community”. The establishment of the toy piano in the 1990s as a consistently useful and serious resource for concert music can be seen as part of a broader wave of postmodern (re)habilitation of neglected and/or denigrated sound-sources; it blurs the boundaries between children’s entertainment and professional musical resource in a typical postmodern fashion. Another postmodern trait is the instrument’s frequent association with multimedia elements – not just combination with other instruments (toy or not), but visual/theatrical elements and extended sound-sources, often electronic. While I would therefore explicitly link the toy piano with postmodern aesthetics, other perspectives – not necessarily mutually exclusive – include Ryder’s (2019, section 5) linking of the instrument with the experimental tradition, clearly justified through the John Cage connection; and Loffredo’s (2018, p.120) speculation: “Perhaps there was a need to wait for the interest in timbre which has characterised compositional research during and since the twentieth century, plus the advent of electro-acoustic music, another sound world in which the toy piano is often collaborating”.

1. Collaboration and exploration

The composition processes behind my *Four Pieces for Toy Piano*, and their realisations, were the outcome of a collaborative relationship which is summarised by Ryder (2019, section 5) in more general terms as: “that important interim stage. The first step is to listen to the instruments, and there’s the other major step of trying things out, saying does this work? and being delighted when it does work”. Williams (2007) quotes Margaret Leng Tan, who notes that: “A successful work for toy piano is one that capitalises on what the instrument has to offer... it has to exploit the qualities of the instrument, or why bother?” Ryder (2019, section 6) goes further, in talking of an authentic new keyboard repertoire for toy pianos, defined as pieces which are: “written specifically for these instruments and for me, my personality, how I might stack them and how I might do them”, describing this as “the really fascinating thing”.

So what are the qualities of the instrument? Following on from the features identified by Loffredo above, Ryder (2019, sections 5, 6 & 8) talks of it as: “a contemporary instrument – a new instrument” which is “very much part of the experimental genre” in that “It’s re-inventing something; listening to something differently”. Besides the limited, varying ranges, key sizes and dynamic possibilities, Pestova (2017, p.31) identifies the tuning as being unstable, though Ryder (2019, section 2/4) proposes alternatively that: “It can be slightly microtonal, and... that’s a great attraction...”.

One thing Ryder, Pestova, Tan and Loffredo have all noted is the use of extraneous sound sources to expand the toy piano soundworld – sometimes to theatrical effect. These commonly include voice or electronics. Isabel Ettenauer (WILLIAMS 2007) cites Karlheinz Essl (2005) in the latter regard; an example of the former is Joe Cutler’s *La maison de Fred* (2001). Turning to my own pieces, let us first consider the second movement, Laugh.

2. Laugh

This short movement has (unsurprisingly) the character of a scherzo. It is derived from a concrete poem of the same name by Derek Shiel, the late Irish artist and writer (see figure 1).

FIGURE 1 – Derek Shiel (1939-2017), LAUGH.

AH HA
AAH AHA
HA HA HA HAHA
HAW
AAH HA HAHA
HEY
HAHA HAW
HAH
AAH AHA
HE HE HAH HEY
HOHO HA HI HAHE
HUM HUM HO
HOHUM HO
HA HO HAW
HI HAH AAH
HA HA
HEW
HAHA HEHE HOHO
HI HI HI HI
HI HI HA
HEW
HUH HEY
HO HUM HOHO
HUHUUH
HO HA
HA HUH

Source: SHIEL (2011, pp.22-23)

In itself this poem was inspired by Umberto Boccioni's Futurist painting, *La Risata* (figure 2).

FIGURE 2 – *La Risata*.



Source: BOCCIONI (1911) Public domain

Having decided to use the poem, the piece came very quickly and spontaneously, in a manner suggested by the poem's structure. Using a simple cipher expanded from the type used by Robert Schumann and other Romantic composers, I allocated each letter used in the poem to a musical note, always at the same pitch level (helpful given the limited range of toy pianos): figure 3. Rhythms are derived from the number of letters in each word. This systematic process could have generated the piece in its entirety, but it occurred to me that having the performer recite the words of the poem between the musical groups (see figure 4) would make the piece more fun, more memorable, more theatrical, and really bring it to life. So the text is conveyed by two means – in a way which is private, coded and implicit, and in a way which is extrovert and entirely explicit.

FIGURE 3 – Mapping of letters used in poem LAUGH to pitches used in composition.

Letters:	A	H	W	E	Y	O	I	U	M
Pitches:	A	B	C#	E	D#	F#	G#	Bb	C

FIGURE 4 – Score page image of Laugh.

Toy: Derek SHELL
Music: Brian INGLIS

♩ = ca. 120 (ritrato)
Transpose up or down an octave - or play in octaves - ad lib.

AH HA AAH AHA HA HA HAH HA
AHH HA HAH HA HAH HA HAH HA
AHH AHA HE HE HAH HEY HOHO HA HI HAH
HUM HUM HO HOHUM HO HA HO HAW
HI HAH AHI HA HA HEW HAH HHH HOHO
HI HI HI HI HI HI HA HEW HUH HEY
HO HUM HOHO HUHUI HO HA HA HUH

July 2017/February 2018

Source: INGLIS (2018, p. 7)

The realisation of the spoken text gives considerable leeway to the performer. Bearing in mind Ryder’s comment about authentic repertoire, and her personality, I knew she would bring this off with great aplomb.¹ And her success here is borne out by the following comment on the piece: “it enabled me to go really crazy within a certain discipline; a delight” (2019, section 7). Like Wolfe (1996), Laugh exploits the instrument’s potential for humour, though this is:

not to be confused with not taking it seriously, a bit of a joke. I think particularly when you’re working with instruments that are originally toys, you have to have a serious approach, because the composers I work with have never treated them as some kind of joke, but as an alternate soundworld, and that’s the difference. (RYDER, 2019, section 6).

Loffredo (2018, p. 101) contextualises this by observing: “A thread of humour in the use of toy instruments runs through to today but with a slight difference. In the past it was more joking and poking fun... whereas now associative humour prevails”. Ryder (2019, section 8) develops her point

¹ Ryder’s studio recording of this movement has been commercially released (INGLIS, 2020).

in commenting that: “in a wonderful way [the toy piano] cuts through any kind of pretention. But (...) it is an instrument, and not a toy”. This also connects with Ryder’s position on the instrument being valorised in particular by and within the experimental tradition associated with John Cage: “I think Cage validated it immediately, because by the stage [of writing his *Suite for Toy Piano*] he’d won the argument with the prepared piano for a decade”. The argument referred to being that all potential sound sources and modifications thereof should be included and welcomed into Cage’s – and others’ – compositional practice.

3. Beautiful Lofty Things

Beautiful Lofty Things, the third movement of my suite, follows Laugh in two ways. Firstly, it invokes the work of an Irish artist – in this case, the celebrated poet and politician William Butler Yeats. Secondly, it extends the use of a musical cipher, this time into a comprehensive and more systematic “communicable language” of the type employed by Messiaen (1969). Although the title is taken from another Yeats poem, the content is drawn from Yeats’ name and his better-known poem *Sailing To Byzantium*.

This time all 26 notes of the alphabet are linked with the full chromatic gamut in an entirely abstract way; figure 5.

FIGURE 5 – Mapping of letters to pitches in Beautiful Lofty Things.

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M
C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	Bb	B	C	C#
N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z
D	D#	E	F	F#	G	G#	A	Bb	B	C	C#	D

In terms of Piercian semiotics, this is a symbolic sign system. The musical spelling-out of William Butler Yeats’ name occurs both vertically (in the repeated chords which preface the piece) and horizontally, in the linear gesture used as a kind of refrain – see figure 6. (Again, the rhythm is linked to the lengths of the words.) It may be interpreted as a kind of emblematic tribute – just as *Laugh* and the *Prelude* were written in memory of Derek Shiel.

4. Water and Stone: Notation and performance

The fourth movement, Water and Stone, offers some novel strategies for notation and performance. The conceptual principles are related to the world of natural and organic elements. An optional accompanying soundtrack consists of field recordings of water sounds recorded in Georgia in August 2017: fountains in the capital Tbilisi, and night-time rain in Mestia, in the mountainous region of Svaneti. When it comes to the notated score, a graphic strategy is employed (see figures 8 and 10). While graphic notation generally forms an important strand within my practice and research,² using the technique in the specific context of this movement had a twofold rationale (as will be explored in this section). Firstly, to extend and develop the kind of performer freedom essayed in *Laugh*; and secondly to efficiently notate clusters of different kinds. The score has a tangibly tactile relationship with natural phenomena: trees, stones, crystals. Some of the graphics are traced from close-up photographs of branches (see fig. 7 and fig. 8, 6th system) and of pebbles (figs 9-10). Other graphics are drawn around templates formed by cut crystals (figure 11).

² See for instance the graphic score cadenza for my *Concerto for Piano Solo (Homage to Alkan)*, Composers Edition 2015; and my paper *Towards an analytical framework for graphic scores, and a proposed typology* (online at <http://eprints.mdx.ac.uk/25905/>).

FIGURE 6 – Beautiful Lofty Things score page image.

8

3. Beautiful Lofty Things

$\bullet = \text{ca. } 88-100$
marcato

The musical score for 'Beautiful Lofty Things' is presented on a single page. It begins with a tempo marking of approximately 88-100 beats per minute and a 'marcato' articulation. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first system (measures 1-3) features a series of chords, starting with a forte (*f*) dynamic and moving to mezzo-piano (*mp*). The second system (measures 4-6) is a melodic line with slurs and dynamic markings of mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*). It includes time signature changes to 7/8, 6/5, and 5/4. The third system (measures 7-9) continues the melodic line with slurs and dynamic markings of mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*), with time signature changes to 7/4 and 5/3. The fourth system (measures 10-12) is marked 'libero quasi cadenza' and features a more complex melodic line with slurs and dynamic markings of mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*). The fifth system (measures 13-15) includes a tempo marking of approximately 180-200 beats per minute and dynamic markings of mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*), with time signature changes to 3/2 and 4/3. The sixth system (measures 16-18) concludes the piece with a melodic line and dynamic markings of mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*), with time signature changes to 11/7 and 9/4.

Source: INGLIS (2018, p. 8)

FIGURE 7 – Branch photograph, source material for Water and Stone graphic score.

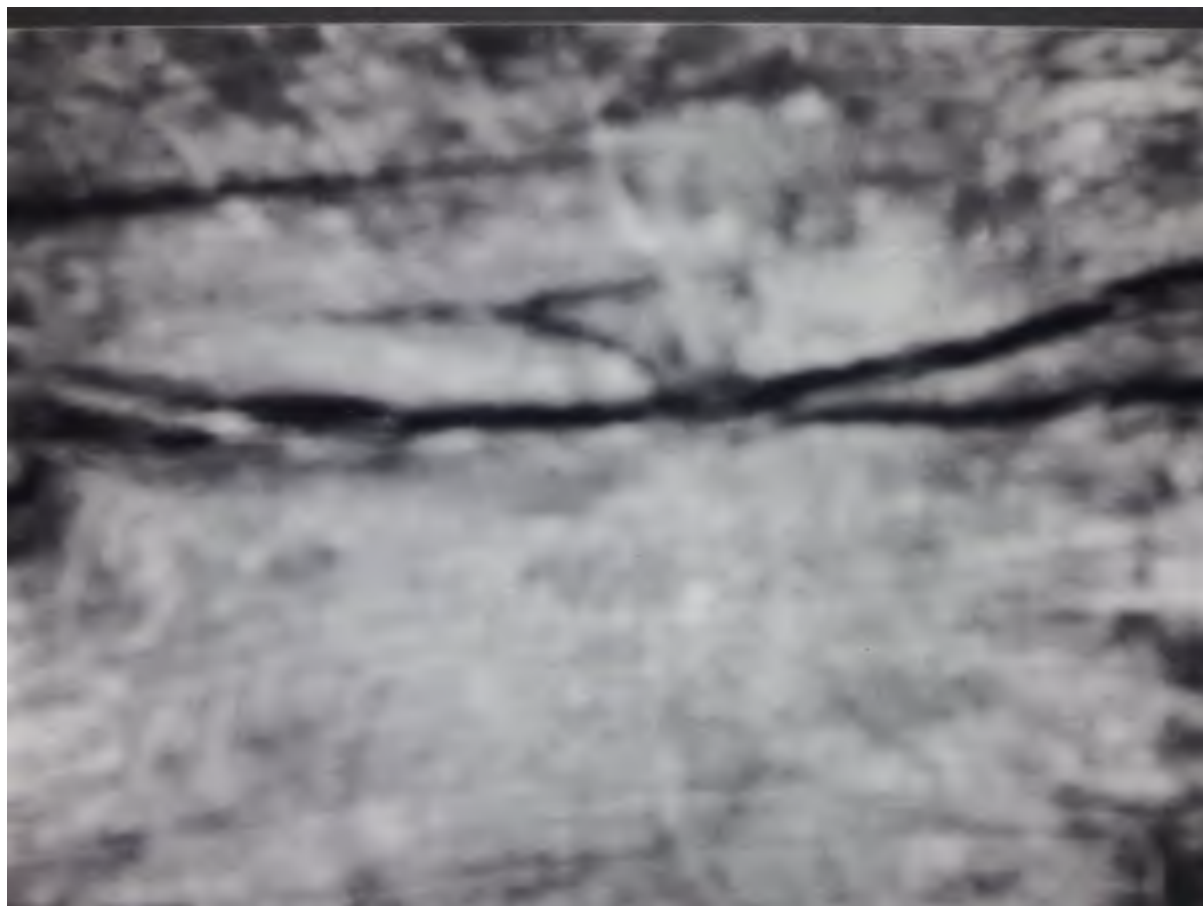
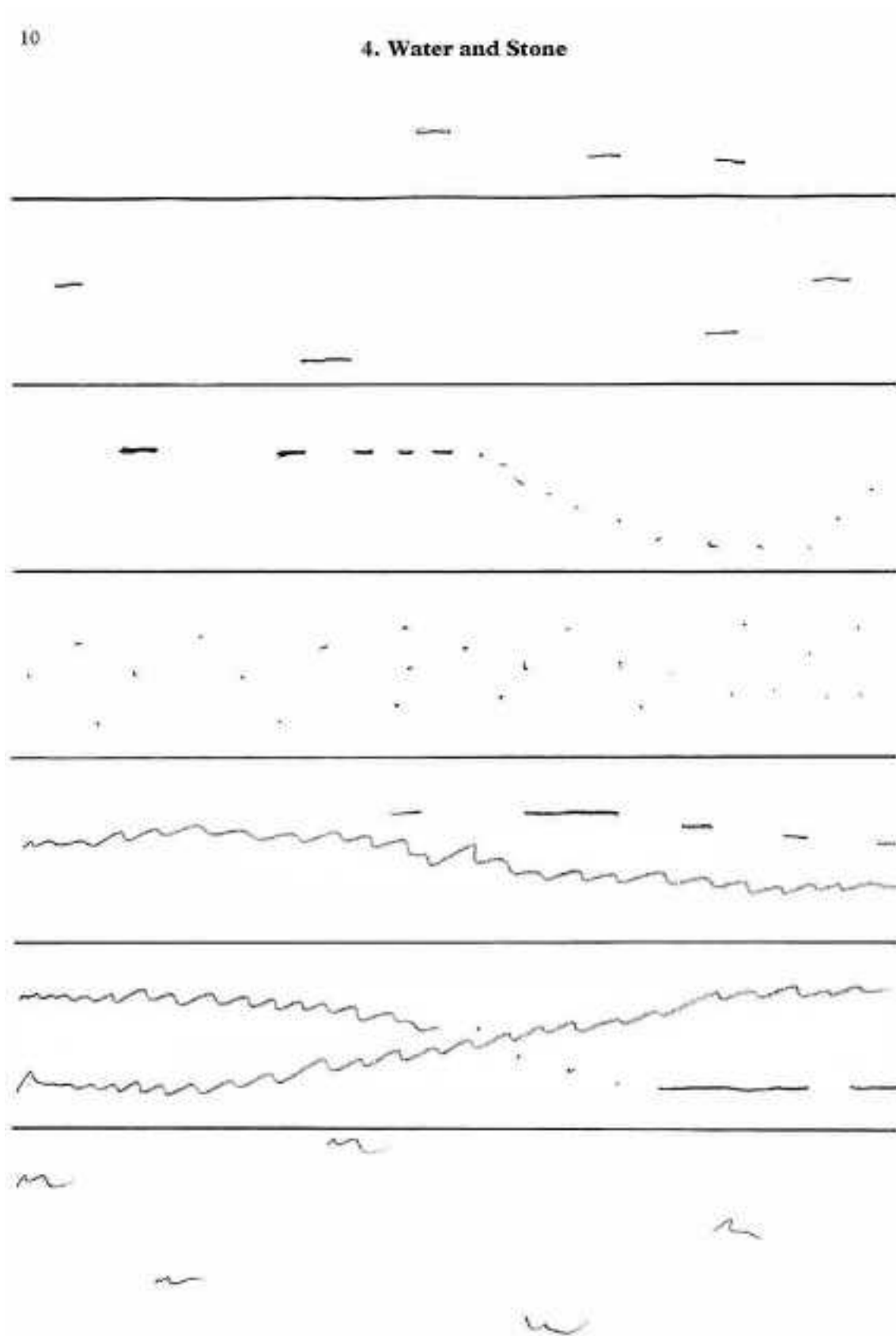


Photo credit: Brian Inglis (2017)

FIGURE 8 – Water and Stone score page image.



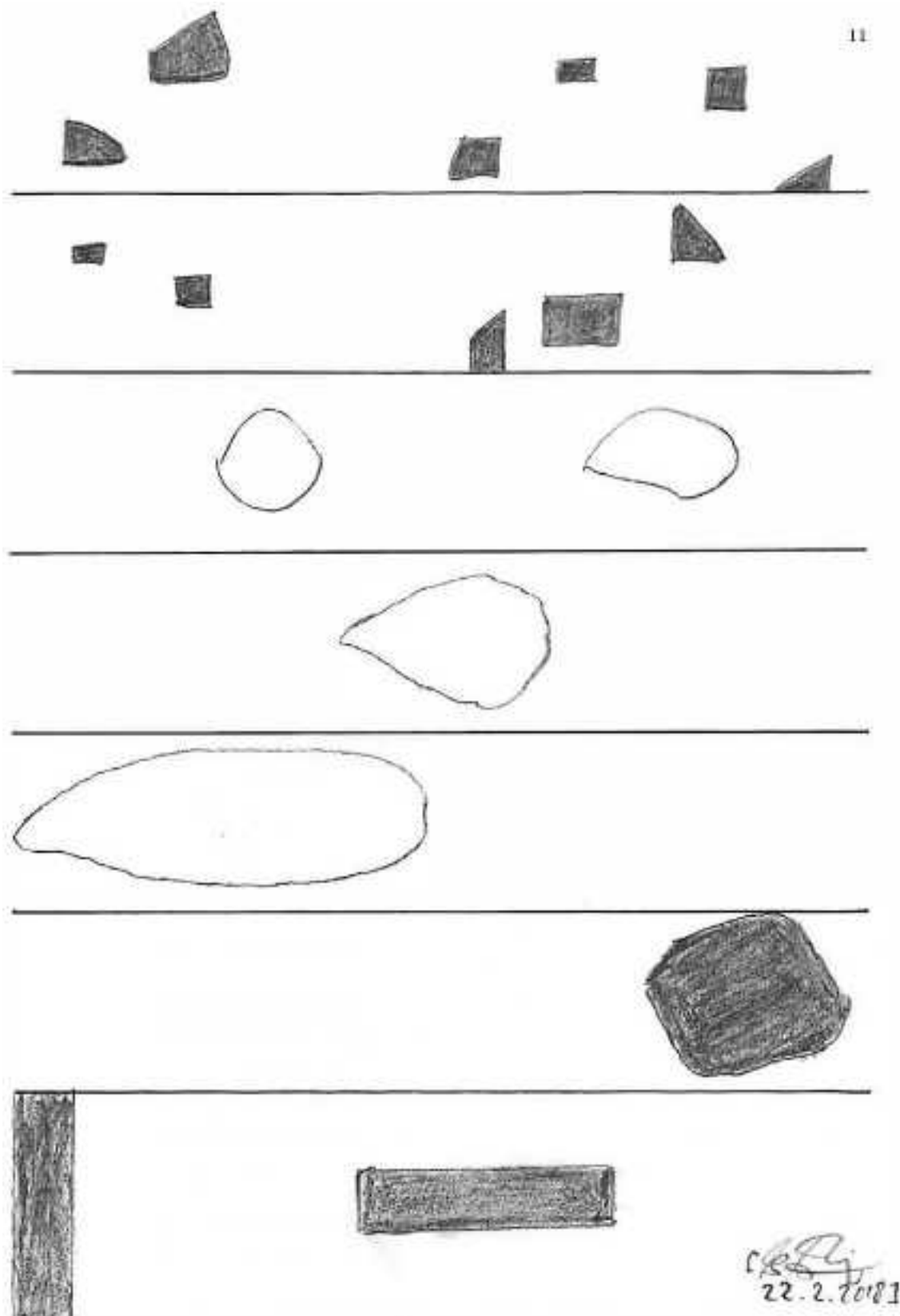
Source: INGLIS (2018, p. 10)

FIGURE 9 – Pebble photograph, source material for Water and Stone graphic score.



Photo credit: Brian Inglis (2017)

FIGURE 10 – Water and Stone score page image.



Source: INGLIS (2018, p.11)

FIGURE 11 – Crystals used as templates for Water and Stone graphics.



Photo credit: Brian Inglis (2020)

The resultant graphic shapes denote clusters of different kinds – chromatic, diatonic, expanding, contracting. The contexts for such realisations are varied, but highlight some of the more general advantages of graphic notation. For instance, in some early piano works by Schumann, such as *Papillons* (figure 12), the composer indicates the gradual reduction of a chord to one note. In conventional notation this is somewhat cumbersome. In graphic notation, this effect – and the opposite one of gradually increasing a chord’s density – can be achieved with great directness and simplicity, even if the specificity is less.

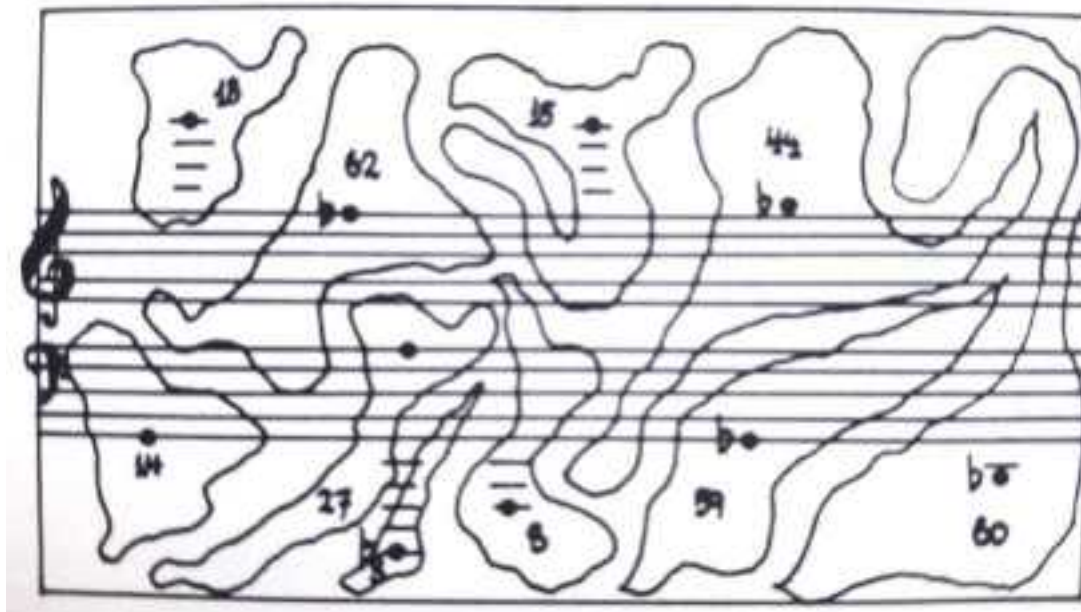
FIGURE 12 – Robert Schumann, *Papillons* op.2 (1832), ending.



Source: HERTTRICH (2009, p.30)

Similar strategies can be found in a more contemporary context in examples by Ligeti and Cage. Notations T and Z from Cage (1960) show a variant, where the focal pitch of a cluster is shown conventionally on a staff, but the shifting limits of the clusters are indicated as graphic “islands”:

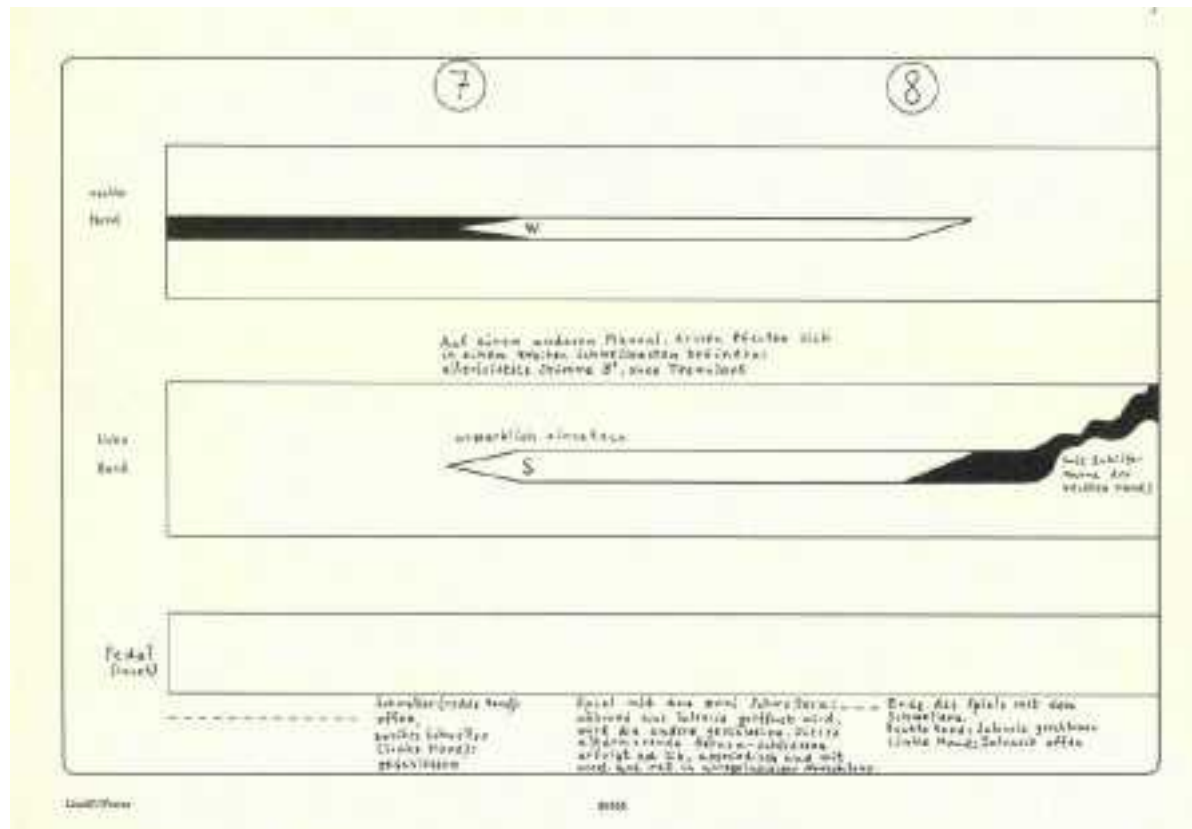
FIGURE 13 – Notation T from Cage, *Concert for Piano and Orchestra*, Edition Peters No. 6705



Source: CAGE 1960. © 1960 by Henmar Press Inc., New York. Reproduced by permission of Peters Edition Limited, London.

Ligeti's organ composition *Volumina* (1962) consists entirely of clusters of different types, and is notated purely graphically, without recourse to any conventions apart from the relative positions on the page of right hand, left hand and pedal (see figure 14). Ligeti also, in a relatively precise way, indicates the expansion and contraction of chromatic and diatonic clusters, and their movement:

FIGURE 14 – Ligeti, *Volumina* for organ, excerpt from Edition Peters No 5983



Source: LIGETI (1962, p. 7) © 1962 by Henry Litolf's Verlag, Leipzig. Reproduced by permission of Peters Edition Limited, London.

Pestova (2017, p. 31) counsels against thick chords in toy piano writing, maintaining that: “Additive resonance of the rods contributes to the general thickness of texture, and the most successful repertoire tends to work with rather than against these limitations, avoiding thick textures and heavy, dense harmonies”. Yet in the case of clusters, sonic saturation is rather the point, so if anything, this limitation - if it is that - *enhances* the effect. For me, working with such material was also a way of avoiding the excessive prettiness of some toy piano repertoire and performance styles also alluded to by Ryder (2019, section 6).

Another effect of the graphic notation is the paradoxical relationship engendered between flexibility and specificity. Graphic or indeterminate notation is particularly suited to the toy piano

medium, as the issue of restricted and variable ranges is dissipated, if not dissolved.³

This has implications for the realisation of *Water and Stone*, as the smaller the range of the instrument employed, the more specific the notation will be, given fixed system heights and the understanding that each system denotes the full range of the instrument. As a phenomenon I find this aesthetically neutral, though it certainly both relates to and enhances the sense of serendipity which is part of the culture of acquiring and collecting the instruments. As Ryder (2019, section 10) advises prospective toy pianists: “it’s... very appealing to look around junk shops, antique shops and... sales.... You have to like them as [literally found] objects”. The serendipitous use of various kinds of found object finds an echo in the employment of natural materials in *Water and Stone*.

Thoughts on performing *Water and Stone* are encapsulated in Ryder’s (2019, section 9) comment that it: “gives a lot of leeway and yet in some ways is incredibly difficult... having to play it within a certain timeframe. And this is one where (...) absolutely, you would have to work closely with the composer”.

5. Concluding thoughts: performance and audience

A final thought relates to the audience for toy piano compositions. There are growing toy piano “scenes” in the USA, Europe and East Asia where professional, amateur and student pianists and composers share their work in concerts, festivals and conferences/conventions. Moreover the instrument has a particular ability to “cut through” to more general, less specialised audiences, seeming more accessible than forms of contemporary music using the conventional instruments of Western classical music. This is not necessarily due to musical languages, as composers drawn to write for toy piano cover a wide stylistic field, and tend to use their own compositional idiolects rather than “writing down” for the instrument, notwithstanding a certain attraction to childhood topics (see Ryder 2019 section 6). Perhaps toy piano composers and performers are (almost inevitably) more drawn to and from the experimental tradition, as already discussed, which tends to be more aware,

³ For another example of graphic notation intended for toy piano see for instance Blom (2014). Smith (2019) compares the “sensual” communication inherent in graphic notation with the “semantic” language of common practice notation (CPN), again echoing Roland Barthes’ (1984, p.182) concept – following Julia Kristeva – of *geno-song* and *pheno-song*.

and inclusive, of the audience. The presence of the sound source outside the realm of high art music – in childhood and popular culture (such as the *Peanuts* cartoon strips) – increases its relatability, in particular, obviously, to children.⁴

Extra-musical elements such as the visual, theatrical and comic provide a “way in” for audiences unfamiliar with contemporary music but accustomed to contemporary culture more generally. In essence, the joy of the practice is that no-one and nothing is excluded: “the fact that music is played with a toy suggests to the listener that something different will happen and they will have a chance to ‘join the game’... even if they are not ‘an expert’” (LOFFREDO 2018, pp. 121-22).

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to thank Kate Ryder, for generosity with interview time (and indeed in preparing for performances and recordings); and Sam Roberts of Composers Edition, for assistance with score page images.

REFERENCES

- BARTHES, Roland, trans. HEATH, Stephen. *Image/Music/Text*. Flamingo edition. London: Fontana, 1984.
- BLOM, Diana. Biffo in the Toy Box, for toy piano and music box. In *Strange Terrain: a new anthology of New Zealand graphic scores 1965-2012*. Wellington: Wai-te-ata Music Press, 2014.
- BOCCIONI, Umberto. *La Risata*, 1911. Painting.
- CAGE, John. *Concert for Piano and Orchestra*. New York: Henmar Press, 1960. Score.
- CUTLER, Joe. *La maison de Fred*. 2001. Score. For playing, speaking, singing and whistling toy piano.
- ESSL, Karlheinz. *Kalimba*. 2005. Score. For toy piano and playback.
- HERTTRICH, Ernst, ed. *Schumann: Complete Piano Works, Volume 1*. München: Henle Verlag, 2009. Score.

⁴ An example is *Seriously or jokingly? Toy piano composition workshop for early stages*, conducted by Mercedes Zavala with pupils of Antonietta Loffredo from the middle state school I.C. Cernobbio, described in the paper *From Piano to Toy Piano: Composing as a Rite of Passage*, MUSIC AS PLAY, 2019, Como.

- INGLIS, Brian. *Four Pieces for Toy Piano*. Chipping Norton: Composers Edition, 2018. Score.
- _____. Laugh. Performer: Kate Ryder. In compilation album *I hope this finds you well in these unusual times Vol. 1*. London: Nonclassical, 2020. Online at <https://nonclassical.bandcamp.com/album/i-hope-this-finds-you-well-in-these-strange-times-vol-1>
- LIGETI, György. *Volumina*. Leipzig: Henry Litolf's Verlag, 1962. Score. For organ.
- LOFFREDO, Antonietta. *The Toy Piano*. Bologna: Ut Orpheus, 2018.
- MESSIAEN, Olivier. *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*. Montrouge: Alphonse Leduc, 1969. Score. For organ.
- PESTOVA, Xenia. Toy Pianos, Poor Tools: Virtuosity and Imagination in a Limited Context. *Tempo*, Cambridge, 71/281, 27-38, July 2017.
- RYDER, Kate. London, June 2019. Interview (see transcription in Appendix).
- SHIEL, Derek. *Poems*. London: Lulu, 2011.
- SMITH, Paul. Subversive Sounds: Toy Piano and Voice as Counterhegemonic forces in *The City/The Forest*. Paper delivered at MUSIC AS PLAY, 2019, Como.
- WILLIAMS, Maggie. Child's Play. *International Piano*, London, March/April 2007. Available at www.isabelettenauer.com/en/reactions/childs-play-international-piano.
- WOLFE, Julia. *East Broadway*. 1996. Score. For toy piano and toy boombox.

ABOUT THE AUTHOR

Born in Münster, Germany, of Scottish and Irish heritage, Dr Brian Andrew Inglis is Senior Lecturer at Middlesex University, London, UK, where he is Programme Leader for BA Music. A composer and musicologist, his practice and research explore overarching themes of genre and identity. Recent outputs include an album of solo piano music *Living Stones* (Sargasso), and an edition (with Barry Smith) of *Kaikhosru Sorabi's Letters to Philip Heseltine (Peter Warlock)*, published by Routledge in 2019. A chapter on John Tavener's *To a Child Dancing in the Wind* is forthcoming in *Heart's Ease* (Peter Lang 2020). He is a member of the Editorial Board for the Journal of the Royal Musical Association (UK), and on the steering committee of the international network Music, Spirituality and Wellbeing. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0663-4693>. E-mail: b.inglis@mdx.ac.uk

APPENDIX: Interview with Kate Ryder

Young Vic Theatre, London, 10 June 2019

1. Instruments

BI: I'd like to ask you, when did you first become a participant in the fascinating world that is toy piano practice?

KR: I was thinking about this. Back in Sydney in the 1980s I had been aware of [John Cage's] *Suite for Toy Piano* but at the time I didn't have a [toy] piano, so I might have even played it on a big piano as a little diatonic exercise. But it wasn't until about 2005/2006 I started collecting them.

BI: So the repertoire – the Cage suite – in a sense led you to the instruments?

KR: Yes, I think so. And also performances. I was doing a performance for one of the Cutting Edge series concerts.⁵ Roger [Redgate] wrote me a piece for toy piano, prepared piano and music box.⁶ So it was really for that reason that I started to focus on them, and the first one I ever found was in an antique shop in Crystal Palace [south London], and it was a tiny little thing, kind of Dorian mode, painted keys, not particularly useful! But I had it restored, painted nicely, and it just sat there rather adorably. So that kick started it. I ordered a Jaymar on eBay (it was much easier in those days.) And then I did another Cutting Edge series in which I commissioned a lot of pieces for the instrument, and one of them was by Catherine Kontz, called *Siegfried & Melusina* [2008], based on I think an Icelandic tale. And it was very interesting, as Catherine's pieces are, a little theatre piece, a modular piece in fragments, which had text, puppets, and a personalised music box.

BI: So when you acquired the piano from the antique shop in Crystal Palace was it the sound of the instrument that captivated you or its possibilities?

KR: I would say the sound and the individual character of each; they're all so different. And my attraction has not been to the modern manufactured mini grand pianos, although I do have one and they're wonderful.

BI: So the sound of the antique instruments, and also their individuality, is the key thing here isn't it; their uniqueness, and the fact that they're not as commodified or homogenised as the major modern brands.

KR: There's an interesting thing about them: each one is a piece of visual theatre. It's not just the sound, though each one does have a distinct sound, like found objects, which has always interested me, a bit like percussion. A lot of the instruments I've bought I'd say are slightly disabled, you know they'll have one note that doesn't quite work; for example they'll have a very flattened 7th, or there'll be a scale that's slightly wonky. That to me is very appealing.

⁵ A concert series run by the British Music Information Centre in the 2000s at The Warehouse, Waterloo (London, UK).

⁶ *Koan* for toy piano, prepared piano and music box, 2007.

2. Characteristics

BI: That's interesting because that's something that Pestova (2017, p.31) picks up on, the fact that the tuning is unstable. That's something that might concern some performers and composers and excite others. It sounds like you fall into the latter category.

KR: You see I wouldn't agree with that. I don't think that the tuning's unstable. The tuning is stable, but it's not regular tuning.

BI: It's not homogenised?

KR: It's not homogenised. For example, I would say the prepared piano was unstable, because you can't tell from one instrument to the next what you get. And also, as you prepare, you might do it slightly differently. With the toy piano, what you get is what you get. You do have fixed range – you'll have many different ranges. Of course the other thing is the articulation. This is an interesting challenge because of the way I put them together (stack them) which is a unique way to do it.

BI: So it's a little bit like the registers of an organ, would you say; you're using them like ranks and registration?

KR: More like manuals of a harpsichord, where you might have a buff stop. In a way that is interesting to me, rather than playing one diatonic instrument.

BI: That's a way of extending the range and the sounds as well, I guess.

KR: The point I want to make is that that is what is interesting to me. It's the uniqueness of the antique instruments. Although the Schoenhut company sent me a beautiful 3 octave grand, which is a fabulous theatre piece in itself. I've had two from them actually and the latest one they sent me was for a concert in 2015 at Wellcome Trust [London]. It's a lovely instrument and very responsive. They've made improvements, because they know that it's out there as a performing instrument; they no longer think of it as just for kids.

3. History

BI: That is interesting. Because obviously you have the Cage, an iconic piece from the 40s written for a dance by Merce Cunningham; that's a specific context. You then have things from the 1970s like Hugh Schrapnel and the Promenade Theatre orchestra using toy pianos and reed organs. But it seems to have emerged as a solo instrument quite notably since the 1990s. Why do you think that is?

KR: Maybe the interest composers have in writing for them, and the availability of new pieces. There were some seminal pieces then. Like those early commissions for Margaret Leng Tan (who was really one of the first pianists to embrace it as a solo instrument), like Stephen Montague's *Mirabella*, those pieces are little classics - almost in the same vein as the Cage suite. And her wonderful little CD.⁷ So they're played by everybody; I've played *Mirabella* many times over the last decade. Another one is

⁷ *The Art of the Toy Piano*, Point Music, 1997. Includes original compositions for toy piano by Stephen Montague, David Lang, Jed Distler and Julia Wolfe.

by Errollyn Wallen, also written for Margaret Leng Tan, which is based on little ornamentations and fragments of Louis Couperin.⁸ It's a very popular piece and can also be played on piano, and I've done it both ways. It was handwritten and very much in the vein of writing something quickly for someone, you know – I think Margaret wanted a piece overnight. But it's a very skillful, witty little piece. So things like that, as far as I'm concerned they're classics.

BI: So you'd say it was performer-led, and that leads then to repertoire; people writing pieces.

KR: To repertoire, that's right. Another is Austrian pianist Isabel Ettenauer. But they were really the first two pianists who started pushing the instrument, if I can put it like that. The Karlheinz Essl pieces with electronics⁹ were written for Isabel. So many of those initial, quite successful pieces, were written for Margaret, and for Isabel, back in the 90s. I was aware of them, but I wasn't immediately attracted to them, until the early 2000s, when I started commissioning.

4. Practice

BI: So how do you see toy piano performance relating to other areas of keyboard practice – yours specifically, and the field more generally?

KR: Well in mine specifically I've always been interested in extended sounds, working to add things to the piano. Definitely for me the prepared piano, and electronics, came first – particularly the prepared piano. And so I think again, coming out of Cage and his prepared piano pieces and what he was writing for in the 1940s, the toy piano seemed an absolutely natural extension for him. Seemingly simplified, writing for smaller forces, working with smaller forces, is a kind of discipline. But for me it was always about the sound, and adding instruments *to* instruments as well.

BI: Yes, I think with Cage it was part of his aesthetic of objectivity and restraint wasn't it, and I guess the fact he had a 9-note mode to play with relates to some of his earlier pieces from the 1930s.

KR: I think that's true, but also with Cage, he'd been writing for quite large forces. Obviously the prepared piano occupied him almost totally in the 40s. But I think it was somehow the discipline, where there are constraints, and being imaginative within those constraints.

BI: So with the toy piano as an instrument obviously there are strengths and weaknesses. We've talked about some of the weaknesses (if they are weaknesses)...

KR: You see I wouldn't say they are. Again I come back to the idea of the tuning. It can be slightly microtonal, and I think for me that's a great attraction. And I think for very interesting composers that's a great attraction. The fact that the pitch isn't exact. But it is stable. There are other examples where it's much more difficult on toy piano. Repetitions, tremolo can be tricky, particularly on old instruments. Notes can stick – if you talk about anything being unstable, that's the biggest thing. So anything that's really robust I tend to do on the bigger, modern instruments. Obviously you can't use pedal. You have to be more precise. And the other areas are, of course, dynamics. You can still make subtle differences.

⁸ *Louis' Loops* (Peters Edition, 1999).

⁹ *Kalimba*, op cit; *Sequitur V* for toy piano and live electronics, 2008.

5. Performance & composition

BI: So this brings us to performance & composition and the relationship between the two. Because it seems to me that the toy piano, like the prepared piano, problematises the sign-sound relationship - you don't know necessarily exactly what you're going to get, particularly from one instrument to the next. Which is very interesting.

KR: Are you talking in terms of what – audience?

BI: No - in terms of composers and their relationship with performers. For instance if you're writing for prepared piano, as a composer you need to work very closely with a performer. Would you say the same applies to toy piano?

KR: I would. I'd say it's very much part of the experimental genre of instruments. I would say certainly for composers writing specifically for that format, there is, as you know very well, that important interim stage. The first step is to listen to the instruments, and there's the other major step of trying things out, saying does this work? and being delighted when it does work!

BI: I found in that sense it's similar to writing for certain types of percussion, the more unusual percussion, and things like sound sculptures which as you know I've done with [the late artist and sound sculptor] Derek Shiel. And my first encounter with him, having decided that we would work together, was going to his studio to try out his various sculptures and the sounds they made and make recordings; there were pictures of course as well. With what we did you had the briefing sheets with the ranges, and I went round to your house, took pictures and made recordings.

KR: That's essential really.

BI: Yes, if the instruments are all individual.

KR: So of course these days technology can send sound files of individual instruments, but that's an essential step, and – they shall remain nameless – but I did lend a composer (and I rarely do this) an older instrument, one of the first Schoenhuts that I'd been sent, so I didn't miss it. But it wasn't, I don't feel it was a success, because there wasn't this interim stage, to try things out. So I think it has to be seen in that experimental genre.

6. An authentic repertoire – performance practice

BI: On your website you talk about creating an authentic new keyboard repertoire for toy pianos, it seems in particular vintage toy pianos, as we've discussed. So could you expand on what this might be, this authenticity, within the context of discussing repertoire more generally?

KR: The exciting thing is people use toy pianos for different things. There are those in America particularly who'll play Mozart and bits of Rachmaninoff – that doesn't interest me at all. And so for those of us who are working with it as a contemporary instrument – a new instrument – the really fascinating thing is building a new repertoire. That's a very exciting thing for me. In a sense you're building a unique repertoire, through commissioning and people writing for you, which is very much

your own. I suppose authenticity in this context means really that it's written specifically for these instruments and for me, my personality, how I might stack them and how I might do them. A lot of repertoire I've had written for me has been specifically for my instruments. It doesn't mean that they couldn't be played - and many of them have been played - by other performers. (And it's not that, in my own case, I'd never play music written for anybody else.) But they will have very distinct soundworlds. I think people who write for me know my openness to experiment with different genres, specifically genres, because I'm not ever genre biased as you know, I'll try lots of things; something with a rock base.

BI: Like the Julia Wolfe piece.¹⁰

KR: That wasn't written for me, but I couldn't resist the toy boombox, it appeals to my sense of humour.

BI: Yes, that's something that comes out in toy piano performance isn't it, humour, quirkiness.

KR: Quirkiness and humour, yes definitely. But not to be confused with not taking it seriously, a bit of a joke. I think particularly when you're working with instruments that are originally toys, you have to have a serious approach, because the composers I work with have never treated them as some kind of joke, but as an alternate soundworld, and that's the difference.

BI: Which would link with their presence in the experimental tradition.

KR: Just to add to that, talking about repertoire, and pieces I've commissioned, pieces seem to roughly fall between two stools. There's the kind of, what I would say, the wind chime/lullaby school, childlike school – not that the writing's childlike – of toy piano writing. Pieces called somebody's lullaby, little waltz for so-and-so.

BI: So it's a sort of childhood topic rather than childish?

KR: Indeed, referencing always childhood and the toy. And there's another, treating it very much as an extended instrument, an extension of the piano as well.¹¹ Don't forget there's a very interesting piece by Walter Zimmerman, *The Missing Nail at the River* for piano and T.P.¹² which the concert pianist Nicholas Hodges has performed.

BI: That's interesting, because when toy pianists are mentioned it tends to be women who specialise in this area rather than men.

KR: You would think so, but maybe they're the ones that get the attention, because I've found a lot of guys do it as well. Again, can I just say – in a way – that's an image I wanted to get rid of right away.

BI: You mean the cute image?

KR: This sort of sweetly playing the toy piano in a smock. This is one of the reasons that I often stand a little bit like a rock musician, with keyboards stacked around me. I commissioned a piece from a

¹⁰ *East Broadway* for toy piano and toy boombox, 1996.

¹¹ These observations on repertoire are borne out by Loffredo (2018, p.100): "Note that many composers so far have drawn strongly on childhood associations, enhanced by the childish chime-like sound of the toy piano. Other composers have considered the instrument from completely different perspectives, both by focusing on the sonorousness of the instrument (but far from any childhood relationship) or by bringing to light other possible associations."

¹² 2003/4.

jazz musician, Tim Richards,¹³ which was for all my pianos, and it used loops; a very complex piece to play. Incidentally I took all the instruments including the looper to Russia, to St Petersburg. I think that was almost the end of my touring with toy pianos, so exhausting doing that! In a way the freedom of standing and playing is much more liberating than sitting down.

BI: And it's not something pianists are used to. How do you find audiences respond? because one of the things about toy pianos is you can do it in locations which don't have a big piano; it enables pianists to access more interesting and more unconventional spaces; even outdoor spaces.

KR: Well I did a festival down in the [English] West Country, a rock festival; that was pretty crazy! That was in a big coloured tent. The amplification of them is something I should mention, that needs to be factored in; that's another big thing.

BI: That would add another different element, and I guess with that there's the potential to manipulate sound. So that links with the theme of extended sound sources.

KR: We have these tiny little instruments, reasonably small, and yet you have all these tremendous logistics around them, because really if you're going to work in a big hall you need – particularly if you're going to work with soundtracks - you need to amplify the instruments. So in a way that's one of the most fascinating things about it, that you've got these tiny instruments which should be very simple and actually we've added this massive layer of complexity to it.

BI: And I suppose composers as you said relate to and approach the instruments in very different ways. Obviously as part of your practice you've asked people to write pieces, and commissioned pieces from many composers. Could you talk about some of the people you've commissioned, and pieces which have been written for you?

KR: Well I'd say the earliest pieces were this piece *Koan* from Roger Redgate, which used a specific music box as well, and the pitches worked around the music box. There's a piece from Yumi Hara [Cawkwell], called *Farouche* [2008], where she later added a massive drum solo at the back, in the background, which I think is hilarious, because the actual melody was using a specific one of my instruments, the red-golden Jaymar (completely unique) and that was very witty, whether she intended it or not – this very simple piano line and then with this massive Japanese rock drummer in the background

BI: With live drums?

KR: No – they *were* live, but recorded; piano and CD playback. The piece by Catherine Kontz, of course; the piece commissioned from Tim Richards with many instruments. (I've got so many of them!) My friend from Sydney, Elena Kats-Chernin, wrote me a little waltz, which I premiered on [London's] South Bank for a multi keyboard festival. Errollyn [Wallen] wrote me a tiny little piece too. I have to say also that I played a whole collection of pianos in the Tête-à-tête music festival, the opera festival,¹⁴ called vocal motions; it was a theatre piece and a lot of that involved improvising on the instruments as well, which I've used quite a bit.

¹³ *Syzygy*, 2010.

¹⁴ Founded in London by Bill Bankes-Jones in 2007, originally at Riverside Studios Hammersmith.

7. *Four Pieces for Toy Piano*

BI: So if we could move on to the pieces you commissioned from me, the *Four Pieces*. These pick up on some of the themes we've explored so far. One of them as you know uses text and voice; one of them uses graphic score and another sound source, field recordings.

KR: In a way you seem to experiment with lots of genres, which I find very appealing.

BI: Yes, also some of the music is quite complex, and some of the music is more simple. So would you say there were any specific sort of challenges and/or pleasures of preparing and performing them?

KR: Well I enjoy working with my voice and I absolutely loved Laugh, wonderful, because it enabled me to go crazy really within a certain discipline; a delight.

BI: Yes, there are parameters but it allows the performer a lot of interpretation. So as you know the text is by Derek Shiel, itself inspired by Boccioni's painting *La Risata*. I hadn't actually considered using voice, it just happened; this piece occurred very spontaneously one day, it was just dashed off like you say some [toy piano] pieces have been. And I thought, why not just speak the text as well. The notes are actually based on the letters, they're transcriptions using a sort of musical cipher à la Schumann and Messiaen. So I thought that would be a way of both extending the sound palette and also making it fun. Which it is, and I'm looking forward to performing that myself in Italy,¹⁵ although slightly scared!

KR: It's not simple.

BI: No it's not as easy as it seems at first, and I will have to practice quite a lot.

KR: This is the thing, they're not easy.

8. A serious toy instrument

KR: Playing on toy piano isn't easy – and to actually get academia to take it seriously. Over many years I've done workshops using toy pianos, and having people write for them, I've got quite a body of music written by students.

BI: It's something that the students seem to be very interested in, along with prepared piano, which is perhaps a related thing.

KR: It's re-inventing something; listening to something differently. We come back to this whole thing about it all – if you're giving restrictions to a composer, this can force them to be more inventive; it can be quite inspiring.

BI: Absolutely, it goes back to Stravinsky dictum, through Cage, as we discussed. And this thing of a toy becoming a serious instrument, do you think that's linked to the experimental tradition and its aesthetics, valorising the marginalised?

KR: I think Cage validated it immediately, because by that stage [of composing *Suite for Toy Piano*

¹⁵ At MUSIC AS PLAY, 2019, Como.

in 1948] he'd won the argument with prepared piano for a decade.

BI: He had an inclusive attitude to sound; nothing was excluded.

KR: Further, composers like Karlheinz Essl started adding electronics and playback. Another person I should mention is Stace Constantinou, who wrote that piece [*Cactus Prelude No 6*] originally for piano but then did a version for toy and electronics. He was using Max MSP, which is quite funny when you consider this tiny little instrument and this sophisticated programme. But I think all that kind of thing validates the fact that people put it into the context of concerts, as I try to do, with other instruments, with [concert] piano.

BI: There are earlier precedents like the Leopold Mozart toy symphony,¹⁶ but that seems to treat toy instruments as a bit more of a joke.¹⁷

KR: I would say the essence of it is, not to be pretentious about it, because in a wonderful way it cuts through any kind of pretention. But to take it as an instrument; it is an instrument, and not a toy.

9. Graphic notation for toy piano

BI: Let's move on, via talking about the fourth piece in my little suite, *Water and Stone*, which as you know is notated using a graphic notation. Obviously you have experience of interpreting graphic scores, not only on toy piano but in other contexts too. Do you have a specific approach to them, or does this vary from score to score, because there are different types, as we know.

KR: There are many different types. For me it's interesting whether they're purely [indeterminate] graphic scores, or whether it's pictographic; the graphics are just another form of quite specific notation.

BI: Yes, you can get symbolic signs and pictorial signs; pure ones and different types of hybrid with conventional notation.

KR: I would argue that they're not graphic, that they are simply other forms of notation, some of the Lachenmann pieces, whereas I think something like *Water and Stone* gives a lot of leeway and yet in some ways is incredibly difficult. I have to admit, I found this the most difficult of all the pieces you wrote.

BI: Is it the co-ordination with the track? Or the interpretation?

KR: It was delightful you had a track that was a wash of sound.

BI: Ah yes, there's not much to synch with, apart from the shift in the middle from one kind of sound to the other.

KR: And this is one where, in a sense, absolutely, you would have to work closely with the composer. Unless you had a composer who said, do whatever you wish, interpret it as you will, you can turn it upside down.... But in terms of this one, having to play it within a certain timeframe – graphic scores

¹⁶ The attribution of the *Kindersinfonie* is in fact uncertain. Historically it was attributed to Joseph Haydn, and more recently to Edmund Angerer, but no definitive attribution has been established. See Loffredo 2018, pp.34-35.

¹⁷ See again Loffredo's observation on humour and toy instruments, quoted earlier (2018, p.101).

like this are actually quite tough. People wrongly assume that it's free interpretation, quasi improvisation. I don't think it's free at all because here, the timeframe, and the fact that there is a physical score, limits your interpretative abilities. Because you're always slightly concerned in a performance with when it's got to move on; whether or not it's getting slightly stuck.

BI: I think it's freeing in some ways, but it's not a free-for-all, that's true. And I think most composers of graphic and text instruction scores don't want it to be a free-for-all, including Cage, he was very resistant to that.

KR: Most good composers, yes, serious ones. You see with a lot of students (mind you I've had some fabulous scores from students over the years with brilliant ideas) I think where they fall down is by often not having clear instructions.

BI: Or at least a clear sonic vision in their mind, however that's expressed.

KR: If I were composing a graphic score I would always bear in mind that somebody on the other side of the world might be playing it, and we might not have very good internet access! Therefore the composer needs some kind of clear expression of intent. Of course some composers like Earl Brown, Lou Harrison, Christian Wolff, deliberately obfuscated the instructions.

BI: Encoded ambiguity?

KR: Exactly, encoded ambiguity; deliberately ambiguous. In which case the composer has to be prepared to accept what comes out of that. You can't say "I didn't mean it to be like that", in which case I would say, "Write it as you mean it to be".

BI: I guess with this graphic score, you're right, in a way it is quite specific, with the cluster notation, the various types of trill, notes of different durations, and the quite specific timescale. Having practised this myself with the track, I think it's best not to count it and just feel it, which is the conclusion you came to when you were performing and recording it.

KR: I did. In a way I gave myself a little leeway and I said look, you know what, it's better that I go for it.

BI: Yes, and in that sense it is liberating.

KR: It's kind of a guide.

BI: That's the thing. It's not as specific as it would be in conventional notation, but it's not a complete free-for-all either

KR: Or indeed with a [more synchronised] tape part.

BI: What I was also interested in, it's quite an efficient way of notating things like clusters, particularly clusters which are expanding and contracting. You get this a little bit in Schumann, not with clusters obviously but there are those pieces where you lift each note of a chord. In conventional notation that's quite clunky and cumbersome, but in graphic notation it's very easy and very visual and direct. You get that in Cage's *Concert for Piano and Orchestra* and in Ligeti's *Volumina* as well. You start with one note and you gradually add, diatonically or chromatically. And there's nothing more visual or dramatic than notating a full arm cluster with that [a filled-in vertical rectangle – see score page image in Figure 10, beginning of last system]. It's very satisfying to play and notate. In using the clusters I was trying to get away from that cute thing you talked about, and just explore the

instrument as another sound-source. It's also very interesting playing clusters on the toy piano.

KR: Especially if they're amplified!

BI: It's been said that thick chords don't work that well because of the inharmonic resonance and richness of that, but of course with a cluster you're aiming for saturation; it seems to work very well.

KR: Who's to say what works well and what doesn't?

BI: Quite, everyone has their own idea about that, it depends on the person and the aim.

KR: For me they [clusters] work better on the toy piano than on the big piano.

BI: Because they're more subtle and less masculinist? There can be something macho about very loud, very big piano clusters, perhaps!

KR: That's a whole other ball game!

10. Concluding thoughts for composers & pianists

BI: Finally – do you have any tips for composers wanting to write for toy piano, and pianists who'd like to acquire and work with them?

KR: For composers, in the first instance you've got to be enthusiastic about the instrument; you've got to find out the ranges. The ultimate, professional T.P. – which so many pieces have been written for – is three octaves from F below middle C. That's a standard concert instrument. A lot of the instruments including the Jaymar might go from middle C to F. For many other pianos it's just middle C to C. I think probably the piano Cage originally worked on was just 2 octaves, C to C. And then you need to be aware that it doesn't respond like a piano. It's not like a celeste, which is very heavy. A little bit like clavichord, but that's a much quieter instrument and it's an entirely different mechanism. I try to think of it as a unique instrument of its own. For performers, it's still very appealing to look around junk shops, antique shops and car boot sales. Toy pianos are still out there, and you have to like them as (found) objects. If you want to be more specific and play the Cage *Suite for Toy Piano*, which is a great place to start, you can buy them in toy shops. Some of them aren't particularly marvellous – I personally wouldn't go for anything less than two octaves, C-C. I must say they don't like being moved around very much! To take mine to Sydney I had a flight case made at some expense. In Russia I thought I'd be hauled off by security at the airport, but I knew the Russian words for "toy" and "play" and it was fine. In Hong Kong, getting through security – imagine the cameras – they saw these spindles at the back which looked like knives! And they asked "would you mind opening your case?" ... and I said all it is, is a musical instrument – I had to demonstrate in the airport! It was a bit of a surreal moment. And of course they were all smiles and thought it was absolutely marvellous.

Sight-reading as an important factor in the professional growth of future music teacher

Anna Adamyan

Armenian State Pedagogical University after Khachatur Abovyan | Armenia

Abstract: The aim of the following study is to highlight the significance of the development of sight-reading skills both in the higher stages of music education implemented in the university, conservatory, and in the music career of performer-teachers. The author has examined a large number of Soviet, Post-Soviet and Western studies concerning the topic with sufficient practical recommendations and methods for developing this skill. According to the results of the online questionnaire-based survey, carried out among participants, the data analyses showed that, in spite of giving importance to sight-reading, the respondents seek to pay more attention to this skill by involving it in the curricula on their own initiative. As a result, the author's hypotheses are fully supported. Besides, based on her own experience, the author confirms that sight-reading provides the music teacher with a broad range of benefits leading to professional development and a good reputation among the students.

Keywords: instrumental performance; music teacher; performing skills; pedagogical skills; sight-reading.

In the contemporary world the creative activity of the music teacher implies many professional and pedagogical skills and abilities. So, what do we mean by saying the teacher's creative activity? Probably, within the concept of the teacher's creative activity, we mean the chance of free improvisation, extempore presentation of works, speech delivery with illustrative examples such as songs, performances and vivid descriptions in parallel with a lesson plan. At the same time, in the teaching process, it is very important for a music teacher to take into account the disposition and desires of the students and be flexible trying to provide not only materials made in advance but also perform and show the learners' favorite works. Thus, the essential part of the music teacher's activity is the performance-based activity, which means playing an instrument, singing, accompanying the school choir or ensemble. Therefore, for ensuring a proper performance, the music teacher should possess performance skills that promotes self-confidence and freedom.

It is impossible to imagine the professional abilities of a music teacher without a high level of sight-reading skill. It should be noted that sight-reading is necessary for the music teacher's activities. The music teacher may not even notice how often sight-reading is used in a professional work. Certainly, sight-reading skill is an integral part of a music teacher's activities, even without direct intention. Sight-reading is used both for the choice of teaching materials, accompanying students, and for the presentation of new musical works. So, it is necessary to analyze its role in the further development of music-teachers' professional skills. In addition to this, it is also important to try some methods and strategies for the development of sight-reading skill. What does it mean to sight-read music? It is an initial, "on-the-spot" acquaintance that a musician acquires when learning a new composition. To learn and perform each work, the performer first of all should sight-read a music. The musician's proficiency in sight-reading can make it easy to understand the composition and develop the forthcoming work on it.

Sight-reading is a complex skill based on the level of the musician's full readiness, quick orientation, and artistic intuition. The high level of sight-reading can solve such an issue for musicians and music teachers as time pressure; that allows them to master a new playlist in a short time and have complete concert activities. In the modern world, it is important for the musician to be able to respond quickly to new offers, auditions, educational programs, and in any case to create and prepare an appropriate concert program or examination materials. It is not a secret that

performance anxiety is one of the major issues for the musician, and in many cases the lack of time can cause anxiety, even forcing the performer to reject the performance offers or beneficial suggestions.

By enhancing performers' self-knowledge, combined with the application of anxiety management strategies when under pressure, these studies show that the negative effects of performance anxiety can be reduced. Commensurate with this, performance resilience increases through improved confidence, self-belief, courage, persistence and ability to recover from mistakes (OSBORNE, 2016, p. 93).

In this context, the sight-reading can give the musician some freedom and an alternative to the tedious work of many hours, reducing some stages of learning new musical compositions. It will reduce the anxiety associated with performance and help to keep a mental balance by giving self-confidence, and a strong belief in their own abilities.

It is no secret that many prominent musicians like List, d'Alber, Bloomenfeld, Rachmaninoff, Goldenweizer and many others have excelled in sight-reading. Looking through the pages of music history, it should be noted that in the second half of the 19th century, the requirement of sight-reading was included not only in the curriculum in Russian but also in foreign authoritative music institutions. Not all places may have taken this seriously, but in institutions run by high-quality, experienced leaders, daily sight-reading was given precise attention. At the Moscow Conservatory, for instance, the demands of this field were quite serious. N.G. Rubinstein forced his students to accompany concerts by sight-reading. There is evidence that many prominent pedagogue-musicians such as N.S. Zverev, V.I. Safonov, F. M. Blumenfeld, L. V. Nikolaev, H. H. Neyhaus built their lessons on this extempore foundation. They found that sight-reading should occupy a certain place in the daily "ration" of a student-musician (TSIPIN, 1984, p. 45).

The purpose of our questionnaire-based survey is:

- To study sight-reading, its theory, and the ability to comprehend and analyze the musical score by the inner hearing. Therefore, we are going to examine the performance skills and to reveal the significance of sight-reading among performers and music teachers. According to our

hypothesis, more attention should be paid to the sight-reading in the learning process carried out by future music teachers.

- The analysis and comparison of soviet literature and western studies to perceive the current sight-reading situation and compare it with the results of our survey.

Methods

The research methodology includes an online questionnaire-based survey sent via emails to the current students, graduates, and musicians working as music teachers who have graduated from the “music education” department of Armenian State Pedagogical University after Khachatur Abovyan. The questionnaire was created by the author via google forms and involves 8 questions with possible answers that provide detailed information on the importance and usage of sight-reading in the participants’ professional activities. After collecting the data, the author uses diagrams to calculate and obtain a certain picture of the issue.

Discussion

It is well known that the prominent Russian pedagogues, pianists such as KORYKHALOVA (2006), BRYANSKAYA (2005), VERCHOLAZ, (1960), YEGOROV (1953) and others have touched upon the problem of sight-reading. Western studies also have huge quantity of studies on this subject. OSBORNE (1976), STEVEN; CASSIDY (2000), KOSTKA (2000), PENTTINEN; HUOVINEN (2011), PIKE (2012), HAYWARD; GROMKO (2009) and others mainly present a number of observations and methods in their studies for developing the sight-reading skill. In our study we try to prove that the sight-reading plays a big role in the education and further development of a music teacher as it contributes to the effective work of future music teachers.

Based on our observation, some education programs don’t pay close attention to sight-reading. It is a spontaneous process rather than an evolving skill. Generally, nowadays the amateur music-making is in decline by giving way to audio and video recordings. As a result, musicians are not eager to play a musical instrument even for their own pleasure. On the other hand, in the

learning process, it is important to learn the tasks by heart that attracts the student's full attention. Generally speaking, the sight-reading becomes essential only at the beginning of the learning process, especially in the early grades of music schools as a part of musical literacy. Then the sight-reading gets little attention being replaced by the comprehension of assignments.

The skill of music sight-reading-the ability to read and play music at first sight-is highly valued in the field of music education. The inclusion of music sight-reading at state contests in secondary schools suggests that the ability to read and play with speed and accuracy is an important indicator of music achievement. Despite the value placed on music sight-reading at the secondary school level, auditions at college and university levels are often based solely on performance ability and don't include sight-reading (HAYWARD; GROMKO, 2009, p. 26).

Certainly, all studies mentioned above indicate the importance of sight-reading for musicians. Moreover, this should be one of the primary tasks faced by music teachers that make their functions more interesting and comprehensive. Let's consider some views on the development of sight-reading skill from the Soviet and Post-Soviet as well as western studies.

The Soviet pedagogue Raisa Vercholaz (1960) notes that the sight-reading is mainly examined at the preliminary stage and she presents a number of methods for the development of sight-reading skill. Besides, in her work Raisa Vercholaz cited the major Soviet musicians' standpoints on the sight-reading skill. Here are some quotes:

Professor Mostras notes that the sight-reading should be involved in daily training as a mandatory, systematic training of a relatively simple and more complex musical compositions. He thinks that the following discipline helps the student stay focused, improves the essential musical listening skills, the sense of rhythm as well as develops the ability to accomplish difficult music assignments and succeed in chamber ensembles, orchestras, and solo performances. D.F Oistrakh advised his students to look through the music literature at least once in a week (VERCHOLAZ, 1960, p. 8).

Based on our teaching experience, it can be stated that students are often unable to read and comprehend the assigned work while mastering a new work. In many cases, they have to listen to a recording or ask the teacher to show and often explain a structure of the musical work in the classroom. This indicates the low level of self-determined work of students and the lack of some skills. However, many studies indicate that a learner's mental development only results when it is built on active and independent work. The concept of independent work is very capable,

combining both the ability to self-orientate with unfamiliar musical material, to interpret the author's text correctly, to create a convincing performance "hypothesis" and to find effective ways to express it, embody the artistic idea, and, of course, the ability to find and critically to evaluate one's own as well as the others' performance, and other abilities (TSIPIN, 1984, p. 69).

Of course, the more the teacher develops the learner's independence and the above-mentioned skills, the more the learner's aural hearing, imagination and the broader range of knowledge are formed. Since sight-reading is also linked to aural music listening and its development, therefore it can be improved. Experience shows that beginner musician who does not have a high level of technical competence also doesn't have good sight-reading, and on the contrary, a good professional musician can read well, although exceptions are also possible. So, the more the student tries to improve his/her technical apparatus, the better will be developed the sight-reading. The technical exercises, mandatory exercises may be useful and can develop specific technical formulas, making them predictable for the eye. As technical capability develops, the ability of sight-reading will begin to develop, which will ensure a faster and a more stable result.

Speaking about the sight-reading skill and its development methods, it can be noted that a broad knowledge of musical, tempo, and characteristic terms is also important for developing this skill. It is important for the students to be suggested to read the notes of tempo, tone, keys, size, and meter before performing. This will at once give them some insight into the pace, nature, and other details of the composition. In some music institutions, sight-reading was included in the accompaniment class, which was certainly very useful, as it was more important for the accompanist to have a high level of sight-reading. On the other hand, the accompanying part of pieces is often written using specific texture techniques; Chords, arpeggios, gammas, and very convenient to use as teaching material.

Since sight-reading is often associated with the initial phase of music education, it is very important to provide good literary, rhythmic, and proficient reading skills at an early stage. Some studies show that the students without having some basic piano knowledge face various difficulties in reading two lines at the same time, as well as in coordination and comprehension of tonal, structural and artistic essence of musical composition.

A large number of studies indicate the importance of the development of eye contact,

especially the ability to look straight ahead. It should be noted that different studies offer different approaches that are expressed in the following observations:

From a cognitive standpoint, sight-reading involves four components: 1. Perception (where we must decode patterns), 2. Kinesthetics (executing motor skills that have been programmed to the aforementioned patterns), 3. Memory (recognizing patterns when we see them in the score and being able to recall both the pattern and the associated motor skill quickly), 4. Problem-solving skills (improvising and guessing about what lies ahead based on context and previous experience) (PIKE, 2012, p. 24).

According to our previous studies, it is important to conduct a theoretical analysis of the piano texture, and study the musical scores in great detail, because given the insufficient independence and lack in the development of fingers, aural and visual work gains greater importance. While playing, it is important to differentiate between primary and secondary parts of the texture from an aural point of view in order to be able to make the main melody more expressive and create a background melody by means of the accompanying sounds.

Since the piano texture is extremely complex, one is occasionally required to play multiple lines with one hand; therefore, it is important to develop the competence of keeping track of multiple sounds by means of one's ears. It is important to improve the skill of 'looking ahead' in the score. The beginner must try to look ahead, to the next bars, while playing, after the whole phrases, lines and so on. The learner must start from shorter easier pieces and increase the repertoire gradually (ADAMYAN, 2018, p. 195).

According to Bryankaya (2005, p. 6), the music teacher faces a number of challenges when trying to improve the beginner piano player's sight-reading skill which is both complex and comprehensive. At first glance, it seems that the problems aren't directly related to the instrumental class and they are involved in the competence/duties of a solfege and music literacy teacher. While these problems include the development of auditory perception and sense of rhythm as well as the improvement of music-related memory, attention and other skills. No matter how important they are for solfege lessons, only instrumental classes accomplish the final synthesis of the theoretical and practical knowledge that the child acquires at music school.

When sight-reading music, grouping individual notes into meaningful patterns and developing the associated motor skills is critical. We cannot expect that the majority of our students will learn how to chunk on their own, without explicit help from us, in the form of chunking drills that accompany sight-reading exercises. We must insist that our students sight-read each time they sit down to practice. If we do not make sight-reading a priority in our studios during lesson time, we send a strong message that being able to read at sight is not as important as performing. Since the majority of our students will not go on to become elite performers, perhaps our emphasis should place equal importance on performing adeptly and being able to play music well after very little rehearsal (or even at sight) (PIKE, 2012, p. 28).

The last quote is in line with the purpose of our study, as we emphasize the importance of sight-reading skill for music teachers. Besides, not all music students become performers, and sight-reading is more useful for their work (choir management, teaching, accompaniment, etc.).

Students should respond to this challenge by a ‘never-say-die’ attitude and a pride in their ability to make sense of a composition the first time through. The ability to sight-read gives the opportunity to double or triple the amount of literature the group can explore during the school year. The group that excels in sight-reading can prepare the compositions used in concerts, festivals, and contests in less time, avoiding some of the tedium and boredom of endless repetition” (OSBORNE et al., 1976, p. 62-63).

Both choirs and small ensembles can definitely put this idea into practice as the ability to sight-read in the rehearsal avoids long and monotonous repetitions at the beginning of learning a music composition. It should be noted that this topic needs more detailed and comprehensive study.

Lowder (1983) surveyed college faculty members and in-service teachers to determine what they believed were the most important piano skills and found that sight-reading ability was ranked second (‘cadences’ was first), followed by score-reading, harmonization, and accompanying (KOSTKA, 2000, p. 115)

The main purpose of this study is to prove the effectiveness of sight-reading skill for music teachers. The analysis of the results presented below is based on the responses to each question.

Chart 1.

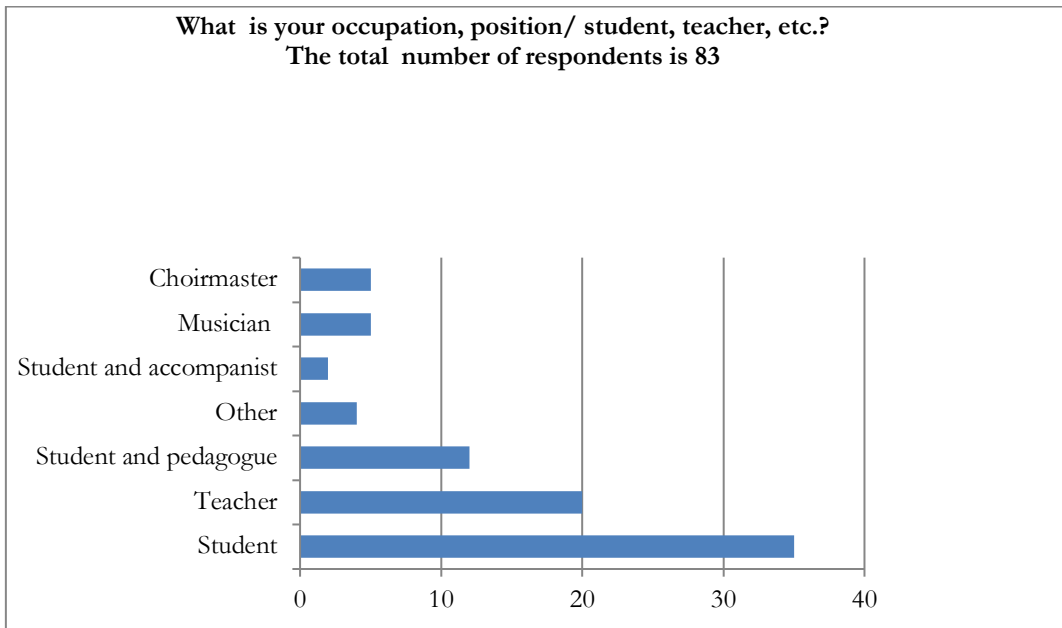


Chart 2.

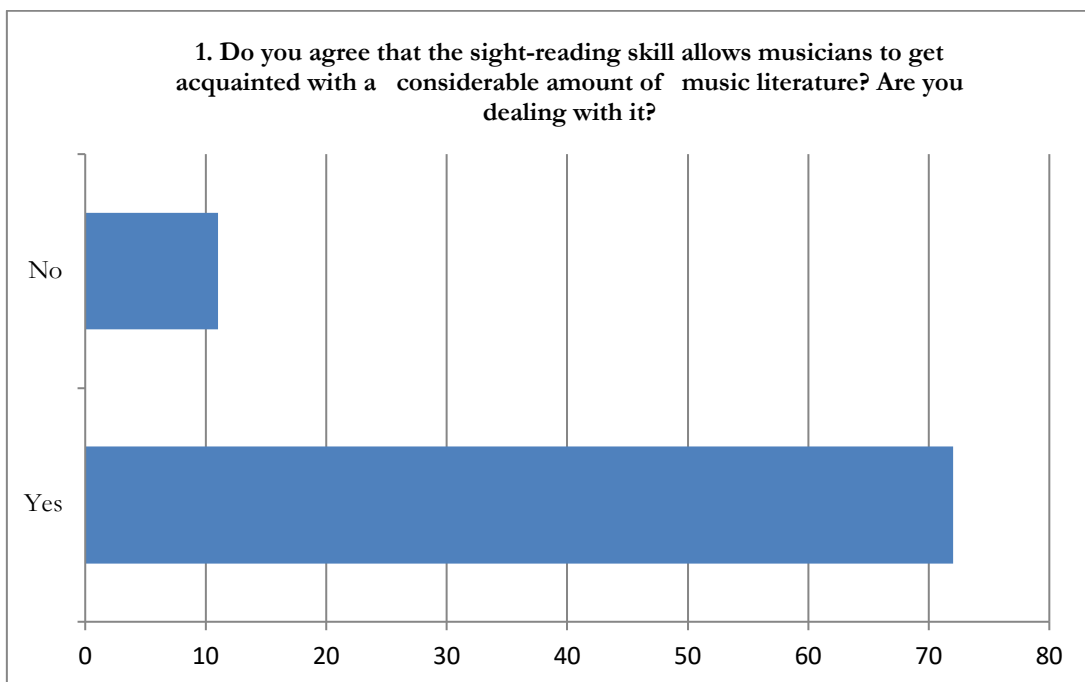


Chart 3.

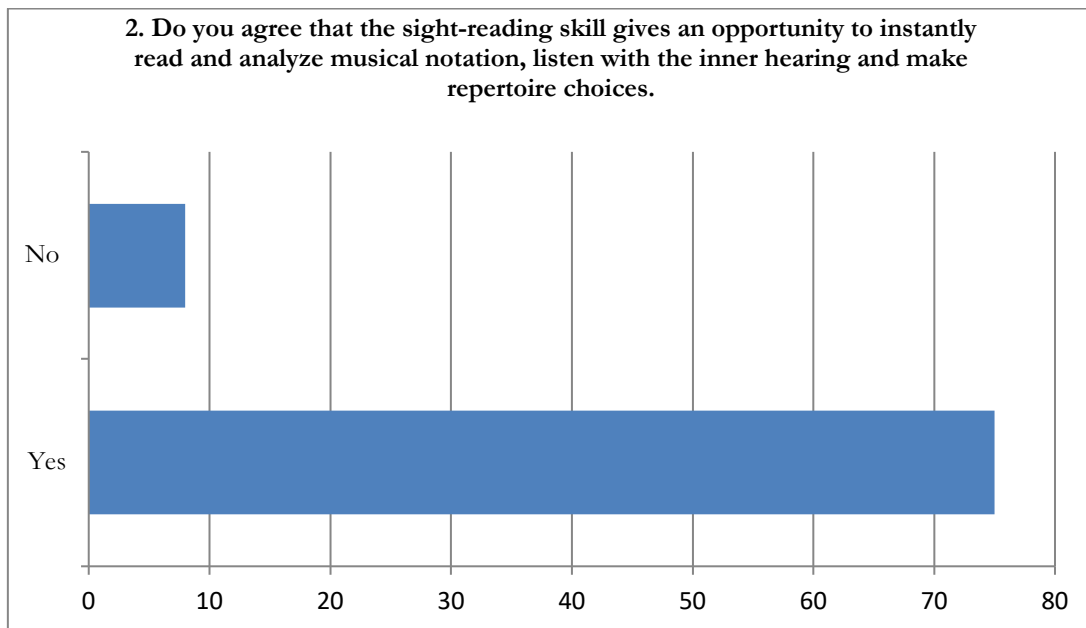


Chart 4.

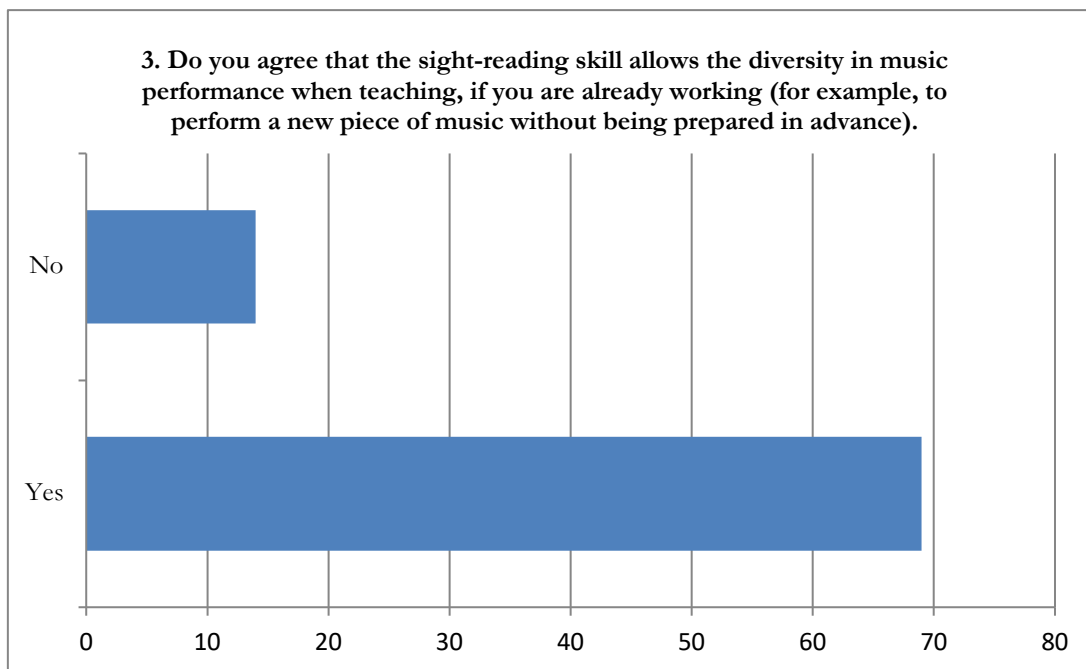


Chart 5.

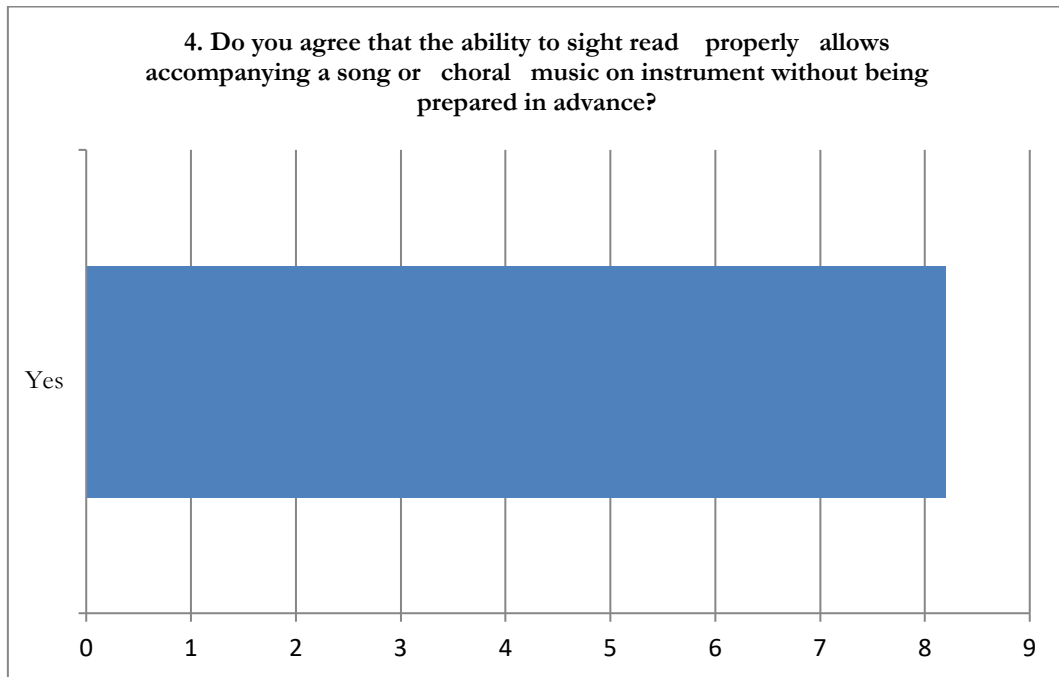


Chart 6.

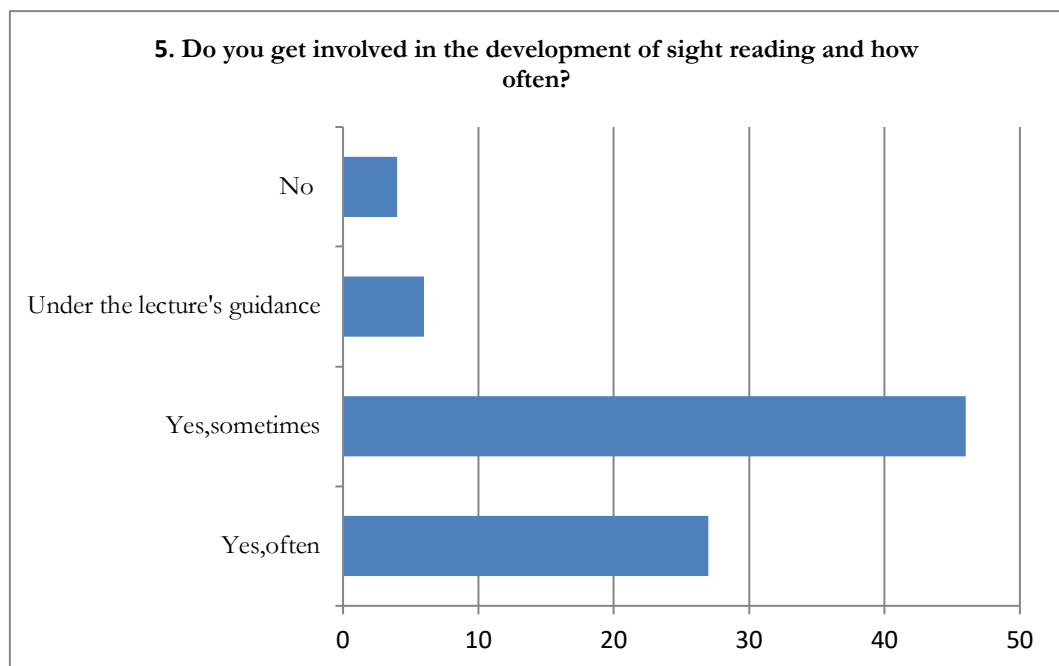


Chart 7.

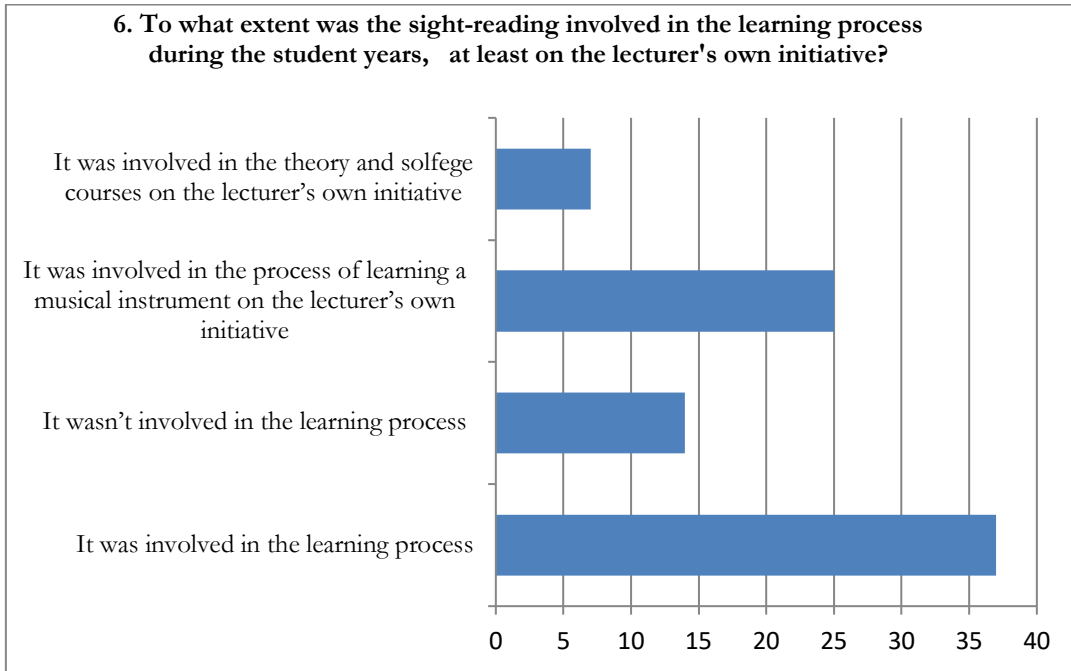


Chart 8.

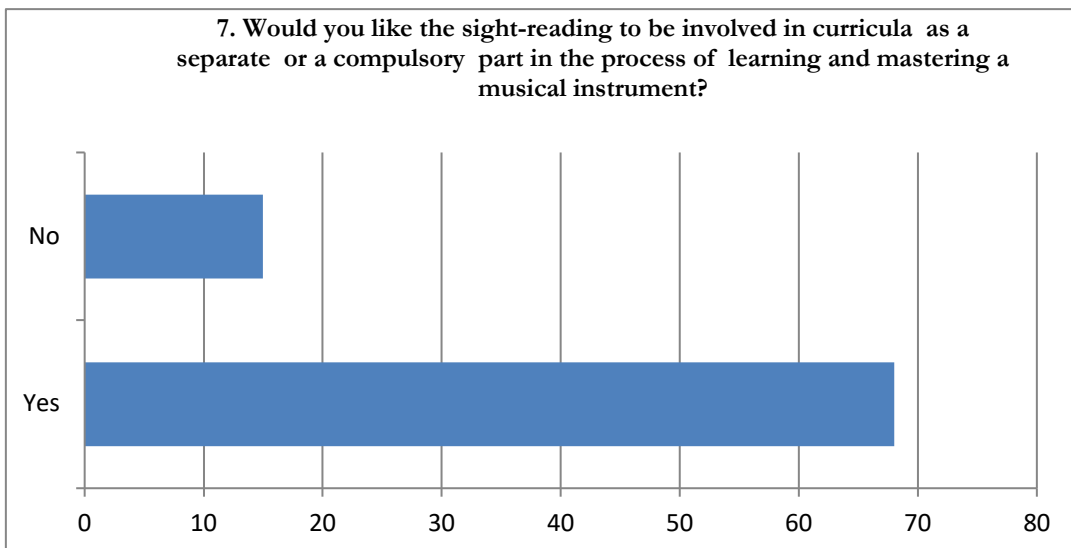
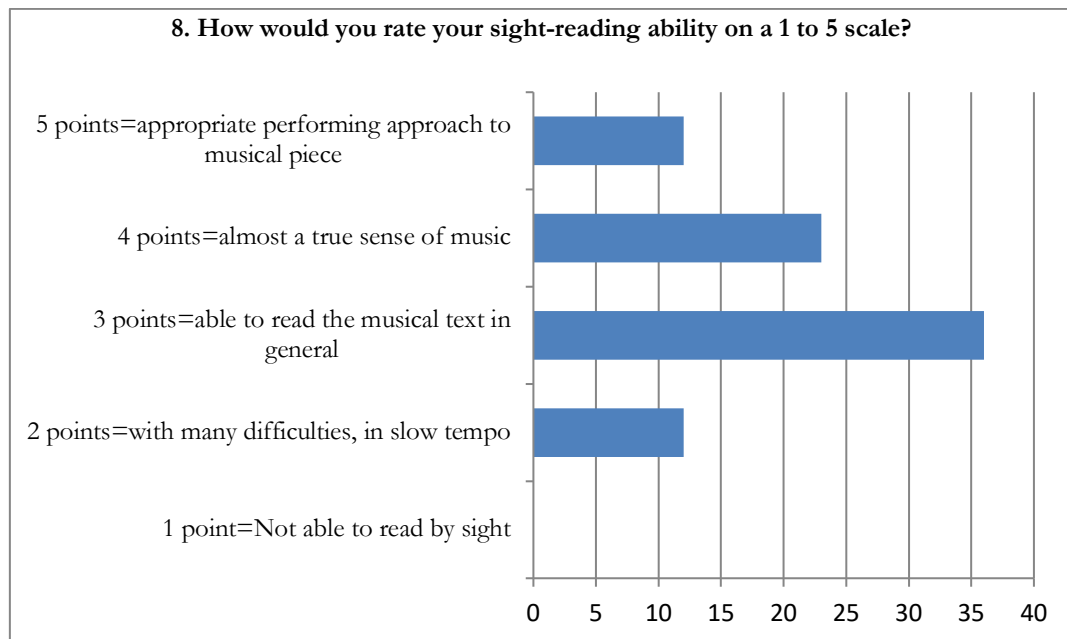


Chart 9.



Conclusion

In conclusion, analyzing the responses of participants to the first four questions, our results show that they agree with our hypotheses. The answers to the fourth question reveal that 100% of respondents agree that the sight-reading has an important role in accompanying a song or choral music while the responses to the fifth question reflect their non-serious attitude toward the sight-reading skill. The sixth question regarding the inclusion of sight-reading in the learning process indicates that the sight-reading is involved in the process of learning a musical instrument. Besides, the majority of respondents want the sight-reading to be involved in curricula as a separate or a compulsory course. Based on survey results, it should be noted that the respondents pay enough attention to the development of sight-reading skills in the process of learning a musical instrument.

In response to the rating question on the important skill of sight-reading, the majority of respondents consider themselves to be good sight-readers. However, this can be subjective as we haven't carried out a qualitative experiment.

In this study, we tried to compare a large number of Soviet, Post-Soviet and Western studies. It turns out that the methods and suggestions are generally the same while in learning process and self-directed training the sight-reading skill fails to get enough attention it deserves. It is important

that along with so many studies and methods, the sight-reading is still a topical issue for musicians. On the one hand, there are all resources we need to deal with an issue more thoroughly, but on the other hand, we don't see proper attention to the sight-reading and consistent practice in the learning process and it is usually left to the discretion of the teachers.

The lecturer should highlight the importance of sight-reading in the learning process and be able to choose the right methods and musical compositions to motivate the students and develop the sight-reading skill by taking into account the student's abilities. Essentially, mastering a new composition already implies sight-reading skill and prior acquaintance with the musical work. However, the latter can't replace the sight-reading.

Since the sight-reading is not included in curricula and entirely depends on the lecturers' individual approach, a lecturer is expected to plan and work up methods in professional piano, accompaniment and general piano courses for developing the skill of sight-reading which will be an important stimulus to the professional growth of future teachers. Based on the results of our study, we can state that the hypotheses about the importance of sight-reading skill are fully supported. In conclusion, we can assure that the survey respondents recognize the importance of sight-reading in their work. Certainly, they will contribute to the development of this skill in the future. Generally speaking, the sight-reading is of great importance to every pedagogue, future music teacher and musician involved in performance. Moreover, it is important for the future music teacher to have the ability to sight-read and analyze the notes at first sight in order to identify favorite works when turning the sheet music pages and quickly get oriented to the choice of work. Certainly, it is impossible to learn to play or sing musical pieces and select them without having the ability of sight-reading.

The sight-reading provides the opportunity of studying a wide range of music literature and getting a multi-styled and multifunctional playlist. In this regard, of course, the sight-reading ability plays a key role in the future music teacher's performing skills.

The sight-reading is an activity that opens up the most favorable and wide-ranging opportunities to get acquainted with music literature. Regularly in front of the sight-reading musician, the works of various authors, artistic styles, and historical epochs shine through. Note that the musician in front of the piano is particularly advantageous; In addition to compositions for piano, he/she can also enjoy transcriptions and scores of operas, symphonic, chamber-instrumental and vocal compositions. In other words, sight-

reading is, in essence, a constant and rapid change in musical perceptions, impressions, “revelations”, an intense flow of rich and varied musical information (TSIPIN, 1984, p. 145-146).

Certainly, the instrumental performance is the most difficult thing which requires both an appropriate technical skills and artistic maturity. It is crucial to develop sight-reading skill both in schoolchildren and adult beginners already at the pedagogical university or college.

The development of sight-reading ability is also essential for the accompaniment which has a major role in the teacher's activities. Accordingly, it is absolutely necessary for music classes as well as for extracurricular activities and events.

The sight-reading skill expresses the teacher's high performing skills, the mature comprehension of the creative nature that the teacher should obtain not only before the pedagogical activity but also throughout the career by reaching perfection. It also improves the teacher's reputation in the eyes of the students and, as a result, they are filled with respect and admiration.

ACKNOWLEDGEMENTS

The author would like to thank all participants who enthusiastically took part in this study, and the two anonymous reviewers for helpful comments made about this study.

REFERENCES

ADAMYAN Anna, Music education issues for adult beginners in Armenia: specifically the analysis of the difficulties of piano playing. *British Journal of Music Education*, Volume 35, Issue 2, pp. 191-202, July, 2018. <https://doi.org/10.1017/S0265051717000249>.

BRYANSKAYA Faina, Formirovanie i razvitiye navyka igry s lista v pervye godi obucheniya pianista [The formation and development of sight-reading skill in the early grades of pianist's learning process], Izdatelskiy dom Klassika-XXI, Moscow, 2005.

HAYWARD M. Carol and GROMKO E. Joyce, Relationships among Music Sight-Reading and Technical Proficiency, Spatial Visualization, and Aural Discrimination, *Journal of Research in Music Education*, Vol. 57, No. 1, pp. 26-36, 2009.

KOSTKA J. Marilyn, The Effects of Error-Detection Practice on Keyboard Sight-Reading Achievement of Undergraduate Music Majors, *Journal of research in Music Education*, Volume 48, number 2, pp. 114-122, 2000.

KORYKHALOVA P. Natalya, Za vtorym royalem: Rabota nad muzikalnim proizvedeniyem v fortepiannom klasse [At the second piano: Working on a musical composition in a piano class], Saint Petersburg, 2006.

OSBORNE M.E. et al., The Idea bank: Teaching sight reading, *Music Educators Journal*, Vol. 62, no.7, (Mar., 1976), pp. 62-69, 1976.

OSBORNE. S. Margaret, Art in Motion III: Performing under pressure; chapter “Psychological skills to support performance under pressure”, Peter Lang, Frankfurt, pp. 93-114, 2016.

PENTTINEN Marjaana.; HUOVINEN Erkki., The Early Development of Sight-Reading Skills in Adulthood: A Study of Eye Movements, *Journal of Research in Music Education* 59(2), pp. 196–220, 2011.

PIKE D. Pamela., (2012), Sight-reading strategies: For The Beginning And Intermediate Piano Student: A Fresh Look At A Familiar Topic, *American Music Teacher*, Vol. 61, No. 4, pp. 23-28, February/March, 2012.

STEVEN L. Betts; CASSIDY W. Jane, Development of Harmonization and Sight-Reading Skills among University class piano students, *Journal of research in music education*, , Volume 48, Number 2, pp. 151-161, 2000.

TSIPIN M. Gennadiy, Obucheniye igre na fortepiano, [Learning piano playing], Moscow, 1984.

VERCHOLAZ Raisa, Voprosi metodiki chteniya not s lista [Questions concerning the methodology of sight-reading], Moscow, 1960.

YEGOROV Tikhon G., Psichologia ovladeniya navikom chteniya [Psychology of mastering the sight-reading skill], Moscow, 1953.

ABOUT THE AUTHOR

Anna Adamyan is a PhD in Arts, and Associate Professor of the chair of Music Education of Armenian State Pedagogical University (ASPU). She was born in 1980, and graduated as a pianist from Yerevan Komitas State Conservatory with honors in 2003. In 2012 she completed her doctorate study, and received a PhD degree in Musical Art in 2013. Anna Adamyan has 15 years of pedagogical experience as a piano teacher and accompanist. Her research interests include Armenian piano music history, performing arts, music psychology, music education, and piano teaching methods. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1484-4744>. E-mail: adanna80zh@gmail.com

Developing a Crossover Idiomatic Writing for the Double

Bass: Composing/Arranging & Playing, and ... *Da capo!*

Fausto Borém

Universidade Federal de Minas Gerais | Brazil

Resumo: A partir de obras de natureza crossover (erudito + popular) compostas ou arranjadas para a “2019 International Society of Bassists Convention”, discuto o desenvolvimento da escrita idiomática do contrabaixo acústico. A partir da interação entre três processos musicais criativos – compor, arranjar e tocar, em vários gêneros musicais (canção erudita, canção de musicais da Broadway, blues, rock, balada e samba), discuto (1) o refinamento da notação na partitura; (2) a heterogeneidade dos sete registros do contrabaixo; (3) a exploração do contrabaixo como instrumento harmônico; (4) a exploração do contrabaixo como um instrumento de percussão; (5) a exploração do binômio texto-música (6) a redução de instrumentações maiores (orquestra sinfônica, grupos de câmara, bandas de blues e rock) para grupos menores (duo, trio e quarteto com contrabaixo, voz, piano e percussão) e (7) o desenvolvimento de técnicas estendidas no contrabaixo não documentadas na literatura.

Palavras-chave: construção da performance, escrita idiomática para contrabaixo acústico, composição e arranjo no contrabaixo, performance no contrabaixo, música crossover e gêneros musicais.

Abstract: Based on works of crossover nature (classical + popular) composed or arranged for the “2019 International Society of Bassists Convention”, I discuss the development of idiomatic writing of the acoustic double bass. Departing from the interaction between three creative musical processes - composing, arranging and playing, in various musical genres (classical song, Broadway musical song, blues, rock, ballad and samba), I discuss (1) the refinement of the notation in the score; (2) the heterogeneity of the seven double bass registers; (3) exploring the double bass as a harmonic instrument; (4) exploring the double bass as percussion instrument; (5) the exploration of the text-music binomial (6) the reduction of larger instrumentations (symphony orchestra, chamber groups, blues and rock bands) to smaller groups (duo, trio and quartet with double bass, voice, piano and percussion) and (7) the development of extended techniques on the double bass not documented in the literature.

Keywords: music performance construction, idiomatic writing for the double bass, double bass composition and arrangement, double bass performance, crossover music and music genres.

This auto-ethnographic study¹ has three motivations: (1) the need to develop the idiomatic writing for the double bass,² especially in the interface between classical and popular music (the so-called crossover music); (2) an invitation for me to present a recital of new compositions and arrangements at the the “2019 ISB (International Society of Bassists) Convention”, which was held on the 6th of June, at Auer Hall, Jacobs School of Music, Indiana University, USA and (3) the receipt of the Grand Award in the “2018 ISB Research Competition”, a prize accompanied with the publication of an interdisciplinary paper (available at www.ojbr.com/volume-10-number-1.asp), co-authored with professor and researcher Guilherme Menezes Lage of UFMG’s School of Physical Education (BORÉM and LAGE, 2019). The paper abovementioned explains how the integration among the senses of vision, touch and hearing allows for greater control of pitch intonation in the double bass, what opens a window for expanding the compositional language of this instrument.

1. Composing/arranging and playing the double bass

In the narrow space of this exploratory article, I briefly address issues of the double-bass idiomatic writing in works taken from the program of this recital, namely “*Dream with me*” by Leonard Bernstein; “*My Melancholy Blues*” by Freddy Mercury; “*Surprise Samba*” by Bill Mays; “*Song of Love*” by H. Villa-Lobos and Dora Vasconcelos; “*Sol e Chuva*” by Chico Buarque and Edu Lobo; “*Sunset Blues*” and “*Gimme Five*” both by myself. The selection of the repertoire comprising the primary sources of this study was based on the following traits: (1) original twentieth-century music that includes the voice, (2) composers who transit between and mix classical and popular music, (3) diversity of styles and genres, (4) instrumentation based on small chamber formations with the double bass (duo, trio and quartet) and (5) idiomatic crossover writing, that is integrating classical and popular performance practices. In contemplates a repertoire and its compositional techniques

¹ As previously discussed (BORÉM and TAGLIANETTI, 2016, p. 195-196), I am very parsimonious about auto-ethnographic research in Music Performance. Auto-ethnography is still a controversial modality even in the areas it arose (Cultural Studies, Anthropology and Sociology; see SPARKES, 2000, p. 22). The reason is not only because of the possible researcher bias while evaluating his/her own results, but also due to the common lack of consolidated methods, methodological procedures, and the quality of research impacts.

² Idiomatic writing here refers to the compositional ability to effectively and comfortably explore the sound possibilities of an instrument.

that are not explained, let alone illustrated, in the relevant orchestration or instrumentation references to date.

In this process, three creative figures (the composer, the arranger, and the performer) were combined in one person, the present author of this text. It led, I feel, to a much more gradual, exploratory, and creative approach than what is observed in a traditional compositional process. Or even when the dual composer-performer collaboration occurs, which usually includes two or three versions of the score before the final cut of the work is presented. Like in a two-person collaboration, the situation presented here (either the composer-performer or the arranger-performer) has the privilege of intrinsic and/or concurrent feedbacks (MAGILL, 2000, p. 199), but with the plus of being more agile and challenging. The processes of composing/arranging and building a performance at the same time is an interdependent, continuous, and online one. When the performer is also the composer/arranger, there is a much more intense pursuit of an idiomatic language and, very often, it results in the development of new instrumental or vocal techniques. In fact, the music scores in the present study went through the process of having 6 to 10 versions each, with corrections, additions and cuts, all of which were documented through logbook notes on digitally printed scores. Two concepts from the *mAAVm* (Method of Analysis of Audios and Music Videos; Borém, 2019 and 2016), namely *EdiP* (Performance Edition, that is, a score edition notated with the performer's decisions) and *EdiPA* (Audiovisual Performance Edition, that is, the combination of music notation with graphic signs to indicate events of a performance), were used in the musical examples to present and describe relevant techniques used in my compositions and arrangements.

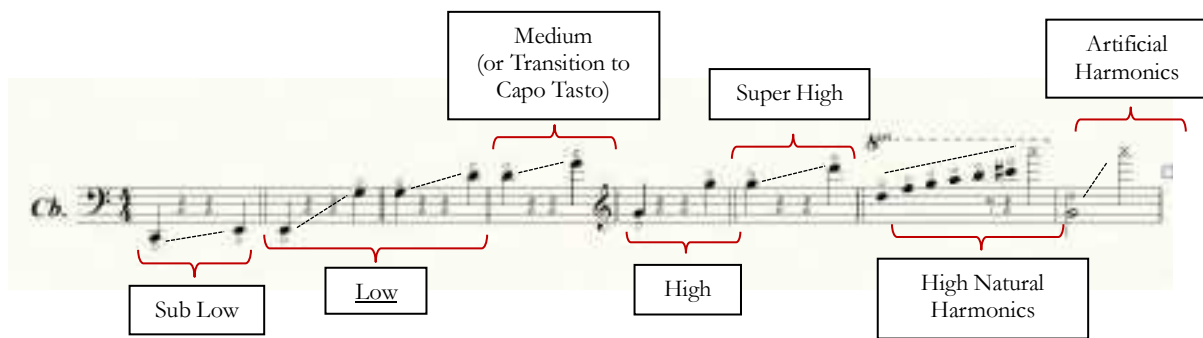
2. The Double bass: “seven instruments in one”

Differently from other violin family members, the double bass had a complex and controversial genealogy that mixed with the gamba family. Its very ambiguous terminology during the baroque and classical periods (SAS, 1999; PLANYAVSKY, 1998; BONTA, 1990; COHEN, 1967; SACHS, 1940), the constructive limitations of its materials and accessories generating confusing and almost superhuman patterns for over four centuries (BRUN, 1989; BONTA, 1988; BONTA, 1976) and the inconsistency of its performance practices and tuning types until the late nineteenth century (DREW, 1979; COHEN, 1967; BILLÈ, 1928) caused a historical delay in the formation of double

bass schools and a shortage of high level instrumentalists. An obvious and mistaken output in this scenario was the common belief that double bass players could manage well its instruments only in lower registers, which began to change punctually with virtuosi such as Domenico Dragonetti and Giovanni Bottesini in the first and second halves of the nineteenth century, respectively.³

Departing from a terminology presented in a previous study (BORÉM, 2011, p. 53), I propose the scheme below (FIGURE 1) to divide the double bass registers into seven different pitch regions,⁴ which marked differences in sound production and timber let us think of “seven instruments in one”.

FIGURE 1 – The double bass tessitura divided into seven pitch regions characterizes its heterogeneous tessitura.



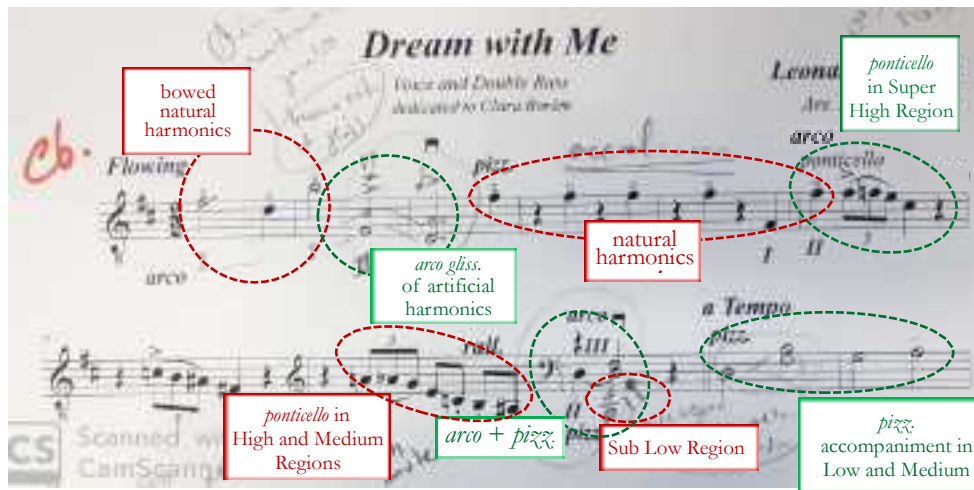
Leonard Bernstein wrote “*Dream with me*” in 1950 as part of the musical “*Peter Pan*”, but a change of plans in its production cut off this and other soundtrack songs from its Broadway debut, which imposed a long period of ostracism over them. It was not until 1997 that Alexander Frey, conductor of the Rome Philharmonic Orchestra at the time, rediscovered “*Dream with me*”, recording it for the first time in 2005 with soprano Linda Eder (LACHER, 2008). The dreamlike

³ An exception was the so-called Viennese violone, which experienced a virtuosic period in the second half of the 18th century (COHEN, 1967).

⁴ The seven regions of the double bass I propose here are: (1) **Sub Low**: ranging from C₁ to E₁ (NOTE: the pitches here are sounding pitches as the double bass transposes one octave below all written notes. The octave designation used here considers the central C of the piano as C₄). Exceptionally, in some *scordature*, the double bass may go lower to Si₀ (as in Richard Strauss’s symphonic poem “*Also sprach Zarathustra*”; Cohen, 1989: 190) or even Si_{b0} (as in Richard Wagner’s opera “*Rienzi*”; Brun, 1989); (2) **Low**: going from E₁ (open 4th string on 4-string double basses) through G₂ (open G string) till D₂ (a perfect 5th above the open G string); (3) **Medium** (or **Transition to Capo Tasto**): ranging from D₂ on G string to G₂ on the same string, which coincides with the beginning of the traditional *capo tasto* position (1st partial of the harmonic series on each string); (4) **High**: ranging from the first octave above open strings (the beginning of the traditional *capo tasto* position; e.g., the G₂ on the G string) to two octaves above open strings, i.e. the 3rd partial of the harmonic series (e.g., the G₃ on the G string); (5) **Super High**: which goes from the 3rd partial of the harmonic series (e.g., the G₃ on the G string) till the end of the fingerboard, around (since there is no length pattern for the double bass fingerboard) the 5th partial of the harmonic series, e.g. around D₄ on the G string; (6) **High Natural Harmonics**: which goes from G₃ till the bridge; (7) **Artificial Harmonics**: theoretically, it ranges from the 1st octave of each string to the bridge.

atmosphere of this song refers to the platonic love of the character Wendy (already an adult in the play) for the adolescent protagonist who gives name to the musical. Thus, the flights of the main character with its “unreachable” and “dreamy” moods is represented by Bernstein via incessant modulations to distant tonalities. In the introduction, written especially for this arrangement (FIGURE 2), the at once fleeting, light and ethereal atmosphere is emphasized by (1) the use of all 7 double bass pitch regions, (2) the use of natural/artificial harmonics, (3) the use of *rubati* preceding and preparing modulations, (4) the use of artificial harmonics *glissandi*, (5) the use of *ponticello* in the Medium, High and Superhigh Regions of the double bass and (6) the timbral use of simultaneous *arco* and *pizzicato*. For a performance to this excerpt, please refer to [0:09-0:38], that is 0:05 to 0:38 seconds of the video, at youtu.be/b3s4q8_k7xQ (BORÉM, MEDEIROS and BERNSTEIN, 2019).

FIGURE 2 – Introduction to the arrangement for “*Dream with me*” by Leonard Bernstein using different techniques in phrases covering all seven double bass registers.

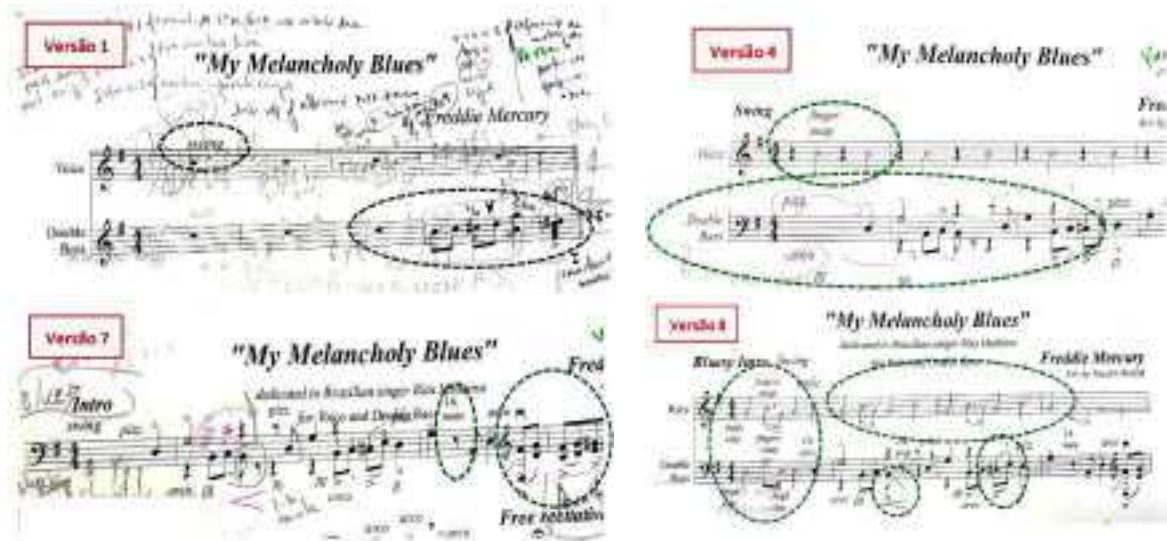


3. Composing/arranging, playing and ... *da capo!*

The definitive score version of a work rarely coincides with the first ideas that come to the composer’s mind. When the figure of the instrumentalist mingles with that of the composer and/or arranger, the search for a mature and definitive version and the reach for a sophisticated idiomatic language may become a quicker and more intense process of experimentation. The following paragraphs narrate some of these auto-ethnographic experiences.

Freddie Mercury stood out as an eclectic and prolific singer, composer, lyricist and arranger for the rock group Queen. The blues “*My melancholy blues*”, one of his lesser known songs, is autobiographical in nature (“Another party is over...”). In the arrangement for voice and double bass, rhythmic swing sections (as in the Introduction) alternate with recitative-style sections based on dialogic phrases between the two performers. FIGURE 3 shows the beginning of Versions 1, 4, 7, and 8 of the arrangement, in which the evolution of idiomatic writing can be observed. In the still fledgling Version 1, the Introduction has only the idea of rhythmic realization with blues swing and a rising chromatic line drawn from Freddie Mercury’s original song. This chromaticism is placed in the double bass High Region along with harmonies (the G_6 and F° chords) spelled out by means of arpeggios or double stops. This chromatism was used as a recurring motif throughout the arrangement. In Version 4, the double bass line drops from the High Region to the Low Region, which is more appropriate to the typical accompaniment instrumentation of the blues. A second line was also assigned to the double bass player, who must perform the extended technique of *arco* + *pizzicato*. In this version, one can observe the demand for the singer to also participate in the Introduction as a percussionist, performing the typical finger snap pattern, marking the 2nd and 4th beats of the 4/4 metrics, similar to the hi hat of the jazz drums. In Version 7, the left-hand mute and solo using double-stops in the High Region were added to the double bass. In Version 8, which is the final version of the arrangement, the rhythm of the percussion performed by the singer is refined with the addition of finger snaps alternating with thigh slapping in the swung repeated pattern of a dotted eighth note followed by a sixteenth note. In the double bass two-voice texture (*pizzicato* + *arco*), the effect of a *glissando* with bow on some notes in the lower voice was added. For a performance of this excerpt, please refer to [0:08-0:24] of the video at youtu.be/CkORRh5EuwY (BORÉM, MEDEIROS and MERCURY, 2019).

FIGURE 3 – Progressive idiomatic writing for the double bass in 4 versions of the arrangement to Freddie Mercury's “*My melancholy blues*”. Version 1: Rhythmic realization of the blues, chromatism and harmonies G₆ and F^o;
Version 4: finger snap and *arco-pizzicato* texture, Version 7: left-hand mute effect and double stops;
Version 8: finger snaps + thigh slapping, bow with *glissando*.



4. “*The contrabass as a drum...*” and other instruments

In the late 1980s, Bertram Turetzky already announced the potential of the double bass as a percussion instrument in his treatise about the idiomatic writing for this instrument (1989, see chapter *The Bass as a Drum*). Here, in the Introduction composed for the arrangement of Bill Mays' “*Surprise Samba*” (which I arranged for quartet of voice, double bass, piano and percussion), this possibility was used within a context of Brazilian samba. The sound ambience is scenic and mimics the beginning of a soccer game, exploring the percussive possibilities of the three instrumentalists (FIGURE 4). After the “soccer referee” (that is, the percussionist) blows the whistle loudly while seated in the audience with a samba tambourine, the double bass emulates a typical *cuíca* riff, performing short ascending and descending *glissandi* without indefinite pitches in the Super High Region. Simultaneously, the pianist strikes the piano wood with his/her hands, imitating a samba tambourine groove. And, before performing a *pizzicato* with the left hand, the double bass player mimics a samba *surdo* playing on the instrument's top in two distinct areas with his/her fist clenched to produce low sounds similar to those of a drum. For a performance of this excerpt, please refer to [0:08-0:17] of the video at youtu.be/Tuobi1XE6C8 (MAYS, BORÉM, MEDEIROS and FRONCEK, 2019).

FIGURE 4 – Introduction of the arrangement to Bill Mays' “*Surprise Samba*” with percussion references: soccer whistle and Brazilian samba instruments (*cuíca*, tambourine and *surdo*).

The image shows a musical score for "Samba de breque" in 3/4 time, marked with a tempo of 88. The score is divided into three parts: Voice, Double Bass, and Piano. The Voice part has lyrics in Portuguese and English. The Double Bass part includes annotations for "soccer whistle" (a red dashed oval), "samba cuíca" (a green dashed oval), and "samba surdo" (a blue dashed oval). The Piano part includes annotations for "samba tambourine" (a red dashed oval). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

5. The text-music relationship between the double bass and the voice

The sophisticated lyrics of Chico Buarque and Edu Lobo's “*Sol e Chuva*” deals with a woman's desire for freedom in love, what leaves room for images that suggest the developing drama of this song. In the arrangement for voice and double bass, the phrase “... Yes, a flood could come and wash away everything I had ...” [“*Sim, pode vir uma enxurrada e levar tudo que eu tinha*”] may be felt as an index of loss (both material and psychological) within a metaphor of a sudden weather change. Therefore, right after the word “flood” [“*enxurrada*”] (see FIGURE 5), this image is suggested by a virtuosic ascending *pizzicato* + *glissando* double-stop (the major 10th interval in the G₁-B₂ bichord), obtained with an unconventional left-hand shape, with fingers 1 and 3 pressing strings I and IV (G string and E string). It begins in the Low/Medium Regions and rises the fingerboard up to the High Region, leading to a descending chromatism, also in *pizzicato*. For a performance of this excerpt, please refer to [2:12-2:20] of the video at youtu.be/OprZ-M5qTI (BORÉM, MEDEIROS, BUARQUE and LOBO, 2019).

FIGURE 5 – Text-music relationship in the arrangement to Chico Buarque's “*Sol e Chuva*” [“Sun and Rain”]: the voice in “Yes, a flood may come [and wash away everything I had]...” is followed by a double bass ascending bichord in *pizzicato* + *glissando* and then by a descending chromaticism.

The image shows a musical score for the song "Sol e Chuva" by Chico Buarque. The top staff is the vocal line with the lyrics: "Yes, a flood may come". The bottom staff is the double bass line. A red dashed oval highlights the vocal line from the first measure to the end of the phrase. A blue arrow points from the end of the vocal line to the beginning of the double bass line. A green arrow points from the beginning of the double bass line to the end of the phrase. The double bass line features an ascending bichord in *pizzicato* + *glissando* and then a descending chromaticism. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *fz*.

“*Song of Love*” is one of four poems Heitor Villa-Lobos commissioned Dora Vasconcelos to fit melodies he had already written for the MGM film “*Green Mansions*” but decided to recycle them in the symphonic poem “*Amazon Forest*” (HATOUM, 2010, p. 12). One of the challenges to arrange this Brazilian *lied* was the need to drastically reduce its huge orchestration which represents “... one of his [Villa-Lobos’s] last major compositions” (HATOUM, 2010, p. 11). Thus, much information from the score for the full orchestra (which includes choir and additional Brazilian ethnic instruments) was filtered down to the much thinner texture of voice and double bass only. To preserve minimal instrumental variety, an exploration of extended double bass techniques was planned in order to emulate other instruments and textures and suggest more than one voice at a time. FIGURE 6 shows the use of a long stretch in natural harmonics on the double bass “being” a flute, while the double bass in the “bass function” occasionally punctuates this line with left-hand *pizzicati* (l.h. *pizz.*) in open strings in the Low/Medium Regions. Thus, this two-layer double bass provides, at the same time, counterpoint and accompaniment to the singer line. For a performance of this excerpt, please refer to [3:24-4:05] of the video at youtu.be/C8-jEwbtVtU (BORÉM, MEDEIROS, VILLA-LOBOS and VASCONCELOS, 2019).

FIGURE 6 – Two-layer double bass providing counterpoint (bowed natural harmonics) and accompaniment (open-string left-hand *pizzicati*) at the same time to the voice in the arrangement of “Love Song” [“*Canção de Amor*”] by H. Villa-Lobos and Dora Vasconcelos.



FIGURE 7 shows another instrumental emulation on the double bass, which is played like a guitar in various ways as an accompaniment to the voice. First, scalar fragments like the Brazilian seven-stringed guitar typical of the *choro* genre (FIGURE 7a). Second, the lowest bass line is articulated by the thumb and, above it, the syncopated bichords are articulated with right hand fingers 1, 2 and 3 (FIGURE 7b). And finally, an emphatic *rasgueado* is imitated with nail down strokes in the III and IV strings (FIGURE 7c). For a performance of this excerpt, please access [0:53-1:40] of the video at youtu.be/C8-jEwbVtU (BORÉM, MEDEIROS, VILLA-LOBOS and VASCONCELOS, 2019).

FIGURE 7 (a, b, c) – Double bass extended techniques emulating a guitar to accompany the voice in the arrangement of “Love Song” [“Canção de Amor”] by H. Villa-Lobos and Dora Vasconcelos.



6. Double bass, electric bass, EU bass and rock idioms

The orchestral double bass emerged around mid-sixteenth century and evolved in the interactions between the gamba and the violin family (BORÉM, 2011, p. 121),⁵ while the electric double bass guitar only emerged some four centuries later, in the early 1950s, with the advent of electric sound amplification and experiments of the Gibson and Fender makers (DENYER, 1983, p. 41, 100-101). If the double bass was embraced into the popular jazz realm, the electric bass guitar excelled into rock'n'roll bands. In the meanwhile, the EU bass (electric upright bass, also called stick bass), a hybrid instrument, appeared as an option to combine traits of the double bass (the curved bridge that allows the use of the bow, the lack of frets that allows regular *glissandi* and non-tempered intonation, and the upright playing position) and traits of the electric bass guitar (more efficient electric amplification of the sound, better mobility and more articulation and timber control of the sound envelope).

In the rock inspired *Gimme Five*, for voice and double bass, I exploited traits of these electric and acoustic bass instruments. For example, the introduction section of this song (FIGURE 8) shows the use of an electric bass pick (or a fingernail to emulate its timber) to continuously hit the strings

⁵ See concluding and divergent remarks in the thorough studies of Alfred Planyavsky (1998: 159-161; also in German, 1984) and in Irving Cohen (1967: 233-234).

in a typical octave double-stop rock groove, enhanced by the effect of *molto vibrato*. Otherwise, its percussive articulation, especially in *marcato* notes, could not be effectively done with the regular double bass *pizzicato*. FIGURE 8 also shows the use of a *glissando* to reach the interval of a minor 10th in the adjacent A and D strings (strings I and II). To listen to a sample of this excerpt, watch [1:20-1:25] of the video at youtu.be/cVJIuC_enD4 (BORÉM and MEDEIROS, 2019a).

FIGURE 8 – Use of pick/fingernail, *molto vibrato*, octave double stops and *glissando* to emulate the timber of the electric bass guitar in a typical rock groove.



Other idiomatic resources were used in *Gimme Five*, such as the *ponticello* to approximate the acoustic sound to the electric rock reference. Similarly, the ability of rock band musicians to also sing while they play was exploited as shown in FIGURE 9. In m.41-43, the double bassists should play a sequence of double stops of various intervals (minor and major 3rd, perfect 4th and 5th, tritone, and major and minor 6th) in the Medium and High Regions and, simultaneously, sing back vocal lines (“... gimme, gimme, gimme...” and “... Oh, oh, oh, oh!...”). Due to the fact the voice-limbs coordination in this extended technique is tricky, separate practice of both lines is advisable before trying to put them together. To listen to a sample of this excerpt, watch [1:20-1:25] of the video at youtu.be/cVJIuC_enD4 (BORÉM and MEDEIROS, 2019a).

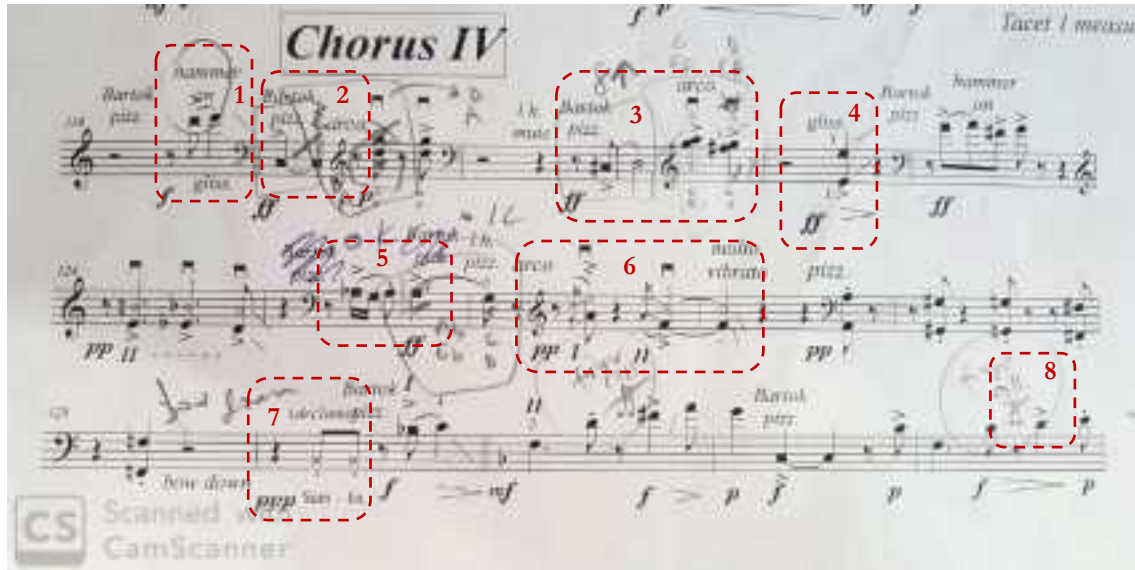
FIGURE 9 – High coordination demands in simultaneous singing and playing double-stops on the double bass in *Gimme Five*.

The image displays a musical score for the piece "Gimme Five". It features two staves: a vocal line (V) and a double bass line (D.b.). The vocal line includes lyrics: "Should we fit like a glove...". The double bass line is marked "sing & play", indicating simultaneous performance. Two specific sections of the double bass line are highlighted with red dashed boxes, showing complex double-stop passages. Chord symbols such as B7(b5), Cm7, Bb7, Bbm7, F7(9), Eb7(9), D7(9), Db7(9), and Am7 are written above the vocal staff. The score includes various musical notations like slurs, accents, and dynamic markings.

7. The Search for new extended techniques

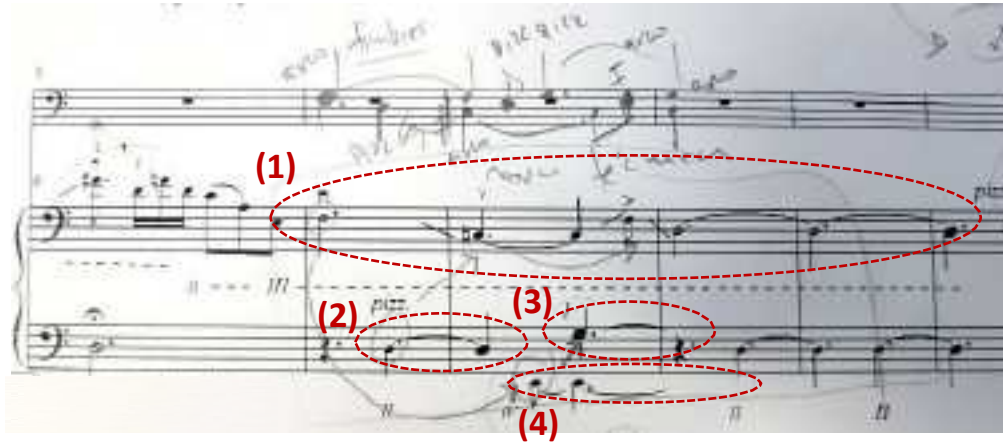
In the arrangement for Bill Mays' "*Surprise samba*", I started from a simple lead sheet to reach the quartet formation for voice, double bass, piano and percussion. I sought after an intense exploration of extended bass techniques to emulate a diverse instrumentation into a single instrument. This resulted in several short interventions with very different timber and articulation techniques which requires great motor coordination in their realization. The excerpt shown in FIGURE 10, taken from Version 8 of this arrangement (out of a total of 10 versions), shows many changes in compositional style, both pointillist and atonal, which is an intentional emulation of procedures and aesthetics of both Second Vienna School and free jazz, reflecting Bill Mays' versatile background and the crossover nature that permeated this project. In this short excerpt, I present an array of rarely used techniques on the double bass: (1) slap *pizzicato* followed by hammer-on and then followed by descending *pizzicato glissando*, (2) Bartok *pizzicato* with ascending *glissando*, (3) ascending *pizzicato glissando* up to natural harmonics double-stops in *arco*, (4) *glissando* of octaves in *pizzicato*, (5) two Bartok *pizzicati* followed by a pull-off reaching an open string, (6) ascending *glissando* of artificial harmonics followed by another one in descending motion with *molto vibrato*, (7) whisper declamation and (8) *pizzicato* roll. For a performance of this excerpt, please refer to [4:05-4:30] of the video at youtu.be/Tuobi1XE6C8 (MAYS, BORÉM, MEDEIROS and FRONCEK, 2019).

FIGURE 10 – Sequence of double bass extended techniques: (1) slap + hammer + descending *glissando*, (2) Bartok *pizzicato* + ascending *glissando*, (3) ascending *glissando* in *pizzicato* to double stops in natural harmonics, (4) *glissando* of octaves in *pizzicato*, (5) double slap *pizzicato* + pull off to open string, (6) ascending-descending *glissandi* of artificial harmonics, (7) whisper declamation and (8) *pizzicato* roll.



Another instance of developing systematically double bass extended techniques can be seen at the end of the *cadenza* that opens "Sunset Blues", a piece I composed for trio of voice, double bass and piano. FIGURE 11 shows a demand on the double bassist to play an embryonic four-strata texture using the left hand to simultaneously press the string down onto the fingerboard and articulate open-string *pizzicati* with finger 1 of the same hand. The whole sequence is better described as follows: layer 1: the bowed winding line $F_2-C\#_2-F_2-D_2$ should be played entirely on the A string with finger 2 only (alternatively, with finger 3 only) of the left hand; layer 2: the note D_2 should be played on open D string in *pizzicato*; layer 3: the note G_2 should be played on the open G string in *pizzicato*, and layer 4: the note E_1 should be played on the open E string in *pizzicato*. To listen to a sample of this excerpt, watch [0:23-0:36] of the video at youtu.be/sCgANI3QFsE (BORÉM and MEDEIROS, 2019b).

FIGURE 11 – Emulation of a four-strata texture (1, 2, 3 and 4) using the right hand to bow the string (1) and the left hand to both press the string (1) and play open-string *pizzicati* (2, 3 and 4).



8. Final considerations

In this study of creative nature, I aimed at refining and developing the idiomatic writing of the double bass repertoire in the cyclic process of composing/arranging and playing. It encompasses music genres centered on the interaction of this instrument with the voice, such as *lieder*, Broadway musical, blues, rock, ballad, and samba. Crossover aesthetics were explored, combining instrumental techniques from classical music (natural and artificial harmonics, traditional and Bartok *pizzicato*, extreme registers of the instrument, *ponticello*, double stops, declamation, and percussive techniques), and popular music (hammer-on, pull-off, finger snap, various *glissandi* and *pizzicati*). Also, there was an intentional pedagogical use of double bass extended techniques, such as several types of *pizzicato* (left-hand *pizz.*, *glissando pizz.*, simultaneous *arco* and *pizz.*); textures with two-, three- and four-voice strata; imitation of other instruments such as the flute, guitar and the samba's *cuíca*, tambourine and *surdo*; use of the double bass as a percussion instrument and the instrumentalist's voice while playing.

It is my hope that the repertoire developed here could serve as a reference to 1) a better understanding of the cyclical process experienced by the performer-composer-arranger; 2) the consolidation of a idiomatic writing for today's acoustic double bass; 3) the expansion of double bass extended techniques and, therefore, its performance practices; 4) adaptation procedures when reducing larger instrumentations; 5) the integration between classical and popular music in crossover repertoires.

TEXT REFERENCES

- BILLÈ, Isaia. (1928). *Gli strumenti ad arco*. Roma: Ausonia.
- BONTA, Stephen. (1988). Catline strings revisited. *American Musical Instruments Society Journal*. v.19. p.38-60. 171p.
- BONTA, Stephen. (1976). Further thoughts on the history of strings. *The Catgut Acoustical Society Newsletter*. N.26, November, p.21-26.
- BONTA, Stephen. (1990). The Use of Instruments in Sacred Music in Italy 1570–1700. *Early Music*, vol. 18, pp. 519–536.
- BORÉM, Fausto. (2011) Um Sistema sensório-motor de controle da afinação no contrabaixo: contribuições interdisciplinares do tato e da visão na performance musical [A Sensorimotor system for the control of intonation on the double bass: interdisciplinar contributions of tact and vision in music performer]. Belo Horizonte: UFMG. 187 p. (Post-Doctoral Dissertation).
- BORÉM, Fausto. (2019) mAAVm: um método de análise de áudios e vídeos de música e suas ferramentas [mAAVm: a method for the analysis of audios and videos of music and its tools]. Belo Horizonte: UFMG, 25p. (Projeto de pesquisa submetido e aprovado pelo CNPq).
- BORÉM, Fausto. (2016) MaPA e EdiPA: duas ferramentas analíticas para as relações texto-som-imagem em vídeos de música [MaPA and EdiPA: two analytical tools for the text-sound-image trinomial in music videos]. *Musica Theorica*, v.1, p.1-37. São Paulo: TeMA/USP.
- BORÉM, Fausto; LAGE, Guilherme Menezes. (2016) Intonation in the Performance of the Double Bass: The Role of Vision and Tact in Undershoot and Overshoot Patterns. *The Online Journal of Bass Research* (OJBR). vol.10, May. (Available at www.ojbr.com/volume-10-number-1.asp).
- BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI, Ana. (2016) Construção de uma performance cênica para as três modinhas imperiais de Lino José Nunes (1789-1847) [Construction of a theatrical performance for the three imperial modinhas by Lino José Nunes (1789-1847)]. *Opus*, v.2, n.2. Campinas: UNICAMP, 2016, p.195-196. DOI 10.20504/opus2016b2208.
- BRUN, Paul. *A History of the double bass*. (1989). Trad. Lynn Morrel e Paul Brun. Enschede, Holanda: Febodruk Press.
- COHEN, Irving Hersch. (1967) *The historical development of the double bass*. New York: New York University. 263p. (Doctoral Dissertation).
- DENYER, Ralph. (1983). *Toque; curso completo de violão e guitarra* [Play: A Complete course for acoustic and electric guitar]. Translated into Portuguese by Ingrid Lena Klein and José Augusto Lemos. Revised and enlarged Brazilian edition by Sílvio Lancellotti and Maurício Kubrusly. Rio de Janeiro: Rio Gráfica.
- DREW, Lucas. (1979) “Comparative Double Bass Fingerings Systems,” *International Society of Bassists*, v.5, no. 2, p.480.
- HATOUM, Milton. (2010) Floresta do Amazonas. Preface to the CD jacket “Floresta do

Amazonas” [“Amazon Forest”], with Orquestra do Estado de São Paulo, John Neschling (orchestra conductor), Anna Korondi (soprano), Male Choir of OSESP, Naomi Munakata (choir conductor). São Paulo: OSESP, 2010.

LACHER, Iene. Peter. Wendy. Lenny? (2008) Los Angeles Times. Seção Teatro. Santa Barbara. December, 14, 2008. p.1-2. Available at: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2008-dec-14-ca-peter-pan14-story.html>. (Access in August, 3, 2019).

MAGILL, R. A. (2000). *Aprendizagem motora: conceitos e aplicações*. 5.ed. São Paulo: Edgard Blucher.

PLANYAVSKY, Alfred. (1998) *The Baroque Double Bass*. Translated by James Barket. London: Scarecrow Press.

SACHS, Curt. (1940). *The history of the musical instruments*. New York: Norton.

SAS, Stephen. (1999). A history of double bass performance practice: 1500-1900. New York: Juilliard School. (Doctoral Dissertation).

SPARKES, Andrew. C. (2016) Autoethnography and Narratives of Self: Reflections on Criteria in Action. *Sociology of Sport Journal*, v.17, p.21-43, 2000. Available at: <https://tinyurl.com/y6ezbjba>. Access in: November, 29, 2016.

TURETZKY, Bertram. (1989). *The Contemporary contrabass*. 2ed. rev. Berkeley: University of California.

MUSIC SCORE REFERENCES

BERNSTEIN, Leonard. (1950) Dream with me. Song from Peter Pan (music score for voice, cello and piano trio). Winona, Minnesota: Hal Leonard.

BORÉM, Fausto. (2018) Sunset Blues, for voice, double bass and piano. Belo Horizonte: Musa Brasilis (edition by the composer).

BORÉM, Fausto. (2019) Gimme Five, for voice and double bass. Belo Horizonte: Musa Brasilis (edition by the composer).

BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. (1994) Sol e chuva [Sun and rain]. In: Song Book - Edu Lobo. Transcribed and edited by Almir Chediak. Revision by Ian Guest and Ricardo Gilly. Rio de Janeiro: Editora Lumiar (leadsheet). p.207.

MAYS, Bill. (2018) Surprise Samba. New York: manuscript (lead sheet by the composer).

MERCURY, Freddie. (2018) My melancholy blues. (transcribed from the Youtube video). Available at <https://www.youtube.com/watch?v=85gBquP4y3k>. (Access in January, 3, 2018).

VILLA-LOBOS, Heitor; VASCONCELOS, Dora. (2002) Canção de amor [Love song]. Song from the symphonic poem “Floresta do Amazonas”. Revision and edition by Roberto Duarte. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música (electronic music score).

MUSIC VIDEO REFERENCES

BORÉM, Fausto; MEDEIROS, Rita; BERNSTEIN, Leonard. (2019) Dream with me. Song by Leonard Bernstein, arrangement by Fausto Borém, performed by Fausto Borém (double bass) and Rita Medeiros (voice). Bloomington: Jacobs School of Music (Auer Hall), Indiana University. Available at youtu.be/b3s4q8_k7xQ.

BORÉM, Fausto; MEDEIROS, Rita. (2019a) Gimme Five. Music and lyrics by Fausto Borém, performed by Fausto Borém (double bass) and Rita Medeiros (voice). Bloomington: Jacobs School of Music (Auer Hall), Indiana University. Available at youtu.be/cVJIuC_enD4.

BORÉM, Fausto; MEDEIROS, Rita. (2019b) Sunset Blues. Composition by Fausto Borém, performed by Fausto Borém (double bass) and Rita Medeiros (voice). Bloomington: Jacobs School of Music (Auer Hall), Indiana University. Available at youtu.be/sCgANI3QFsE.

BORÉM, Fausto; MEDEIROS, Rita; BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. (2019) Sol e chuva [Sun and Rain]. Song by Chico Buarque and Edu Lobo, arrangement by Fausto Borém, performed by Fausto Borém (double bass) and Rita Medeiros (voice). Bloomington: Jacobs School of Music (Auer Hall), Indiana University. Available at youtu.be/OprZ-_M5qTI.

BORÉM, Fausto; MEDEIROS, Rita; MERCURY, Freddie. (2019) My melancholy blues. Canção de Freddie Mercury, arrangement by Fausto Borém, performed by Fausto Borém (double bass) and Rita Medeiros (voice). Available at youtu.be/Ck0RRh5EuwY.

BORÉM, Fausto; MEDEIROS, Rita; VILLA-LOBOS, Heitor; VASCONCELOS, Dora. (2019) Canção de amor [Love Song]. Song by H. Villa Lobos and Dora Vasconcelos, arrangement by Fausto Borém, performed by Fausto Borém (double bass) and Rita Medeiros (voice). Bloomington: Jacobs School of Music (Auer Hall), Indiana University. Available at youtu.be/C8-jEwbtVtU.

MAYS, Bill; BORÉM, Fausto; MEDEIROS, Rita; FRONCEK, Tim (2019) Surprise Samba. Peça de Bill Mays, arrangement by Fausto Borém, performed by Bill Mays (piano and voice), Fausto Borém (double bass and voice), Rita Medeiros (voice) and Tim Froncek (samba tamborim). Bloomington: Jacobs School of Music (Auer Hall), Indiana University. Available at youtu.be/Tuobi1XE6C8.

ABOUT THE AUTHOR

Fausto Borém is Full Professor at UFMG, Brazil, where he created the Music Graduate Program and the scholarly journal *Per Musi*, to which he has served as Chief-Editor for 20 years. He has premiered significant double bass works in the US, Europe and Brazil, and published dozens of double bass originals, transcriptions and scholarly articles on music analysis and performance. He has won several prizes in Brazil and US as a soloist, composer and theorist (see details at <http://lattes.cnpq.br/5589268218426587>). He has accompanied musicians such as Yo-Yo Ma, Midori, Menahen Pressler, Gismonti, Hermeto Pascoal, Toninho Horta, Henry Mancini and Bill Mays. Fausto Borém leads the theatrical music ensemble "Musa Brasilis". ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4769-106X>. E-mail: faustoborem@gmail.com

On the nature of musical scores and the rationale to prepare them: formulating directives

Marcus Alessi Bittencourt

Universidade Estadual de Maringá | Brazil

Resumo: este artigo investiga a natureza das partituras musicais e o seu papel na comunicação entre compositor e intérprete. Amarrada pela narrativa da revisão de uma antiga partitura problemática, a investigação parte da ênfase dada por Derrida (1982) à ausência no fenômeno da escrita e do conceito de Leitor Modelo de Eco (1979), e sublinha a importância da improvisação no processo criativo e seu impacto no ato da escrita, introduzindo uma noção de hermenêutica a partir da distinção de Barthes (1977) entre Obra e Texto, do conceito de desapropriação poética de Bloom (1975) e da teoria dos atos de fala de Austin (1962), que é utilizada para trabalhar um modelo interpretativo tripartido. Segue-se uma discussão sobre a natureza puramente abstrata de uma composição e os obstáculos envolvidos na transcrição de performances. Durante o curso das discussões, a teoria investigada engendra doze diretrizes para a preparação eficaz de partituras musicais.

Palavras-chave: partituras, hermenêutica musical, escrita musical.

Abstract: this paper investigates the nature of written musical scores and their role in the communication between composer and performer. Using as thread the narrative of the rewriting of a problematic earlier score, the investigation starts from Derrida's emphasis of absence in the phenomenon of writing (1982) and Eco's concept of model reader (1979), and stresses the importance of improvisation in the creative process and its impact in the act of writing, introducing a notion of hermeneutics from Barthes' distinction between Work and Text (1977), Bloom's concept of poetic misprision (1975), and Austin's theory of speech-acts (1962), which is used to create an interpretative tripartite model. There is then a discussion on the purely abstract nature of a composition and the pitfalls involved in the task of transcribing performances. During the course of the discussion, the rationale investigated engenders twelve directives for the effective preparation of musical scores.

Keywords: musical scores, music hermeneutics, music writing.

One of the most challenging things for an apprentice composer to master is the ability to effectively write down his/her compositions. Speaking about myself (and from the perspective of a composer that also earns a living teaching exactly music composition), even though I have been composing and preparing scores for more than thirty years, I still marvel at how painful the process of starting the business of writing down a new composition can be, a feeling that only after a good deal of perseverance and patience during the course of the endeavor ends up evolving into a wonderful sense of real achievement when successful completion of the task has been attained. In this splendid (or perhaps not *so splendid*) age of ours of ubiquitous recording apparatuses, electronic music and fast circulation of recorded music and information, we may be tempted to think that written music is only a quaint remnant of olden days. Nonetheless, from a linguistic point of view (setting aside the obvious relevance and gain of being able to quickly communicate music to other musicians), to be able to formalize one's musical inventions through written means is of utter importance.

For the novice, first, there is the matter of aural training, the task of acquiring the ability to listen and then write, and to read and then perform. After that, there is the matter of gaining an understanding of what a musical score exactly represents, of what role it plays in the communicative process between a composer and a performer. After those two items are considered, then the final problem is to master the ability to prepare musical scores in the clearest and most effective way possible. In this paper, I intend to be dealing with the last two problems: I will try to shed some light into the meaning that musical scores have for the musicians who read and interpret them¹, and I will try to derive from this rationale some directives on how a composer can best prepare a musical score for a new composition.

As a composer myself and a teacher of music composition, I have naturally spent a great deal of time and effort trying to master the art of writing music scores, both in practice and in theory. Nonetheless, it has been only recently, stimulated by a complicated compositional project of mine, that I felt that I could and should try to formalize my own theoretical thoughts about the preparation of musical scores. These present theoretical reflections were the by-product of my recent endeavor to

¹Do notice that we will not be dealing here with understanding the multitude of potential meaning a musical work can have for its final destination listener, only with the meaning a musical score potentially has as a means of communication between composer and interpreter, in specific, and among musicians, in general.

rewrite the score of an 18-year-old composition of mine, whose original score I deemed to have been insufficiently – if not inappropriately – written down.

1. Enter “*Malédiction*”.

In 2001, I received a commission to write a piece for piano and live computer music, a kind of a concerto for piano and “unmanned electroacoustic ensemble”, to be played at a Columbia Composers² recital at Columbia University in New York, having myself as soloist. It was actually my first experience with such type of composition (live instrument and electronics), and quite a lot of research had to be done at that time to develop that project. Since I had about two months to write the piece, program it in the computer and rehearse it, I decided that the best compositional approach would be a blend of fully-notated passages and structured-improvisation passages. In the first edition of the score of that work (which was dubbed “*Malédiction*”), this is how I described the piece for its reader-performer:

This piece is not exactly an improvisation and it is not exactly fully written out, either. While playing the piano part, the pianist will also control the live electronics through a little keyboard attached to the lid of the piano. (...) The pianist will follow the instructions in the score and trigger the computer at the prescribed times. The computer will then take care of its own agenda and sound engineering. Each electroacoustic event is a set of live computer-generated improvisations on very strict pre-programmed patterns and structures. Each event will bear more or less the same elements, although they will never occur the same way twice. The pianist will interpret the score instructions according to his/her inner listening, but always reacting to the whole ensemble of sounds. (BITTENCOURT, 2001, cover instructions).

As intended, I did end up premiering the work in December 2001 at a recital at Columbia University’s Philosophy Hall in its New York Morningside Heights Campus, indeed with myself as soloist. I actually also had the opportunity to perform it live another three times, twice in 2004 at recitals at the University of Cincinnati (Ohio, USA) and at the College of William and Mary (Williamsburg, Virginia, USA), and then again in 2009 at a recital at the State University of Maringá

²“Columbia Composers” is a student-run organization supporting the creation and performance of new works by graduate students enrolled in Columbia University’s Doctoral Composition Program, with the generous support of the Alice M. Ditson and the Fritz Reiner Funds (for more information, see <https://music.columbia.edu/columbia-composers>).

(Paraná, Brazil).

In terms of the actual musical composition itself, I have always been very satisfied with it: it is a single-movement, 18-minute work that makes use of a diverse collection of different and contrasting musical objects, all unified by one single strand of non-dodecaphonic serial DNA and contextualized in a formal structure that I consider to be one of the best I have ever designed for a large-form project. But its first musical score has been for me always problematic. I deemed it sufficiently fine only for *myself* to perform it. I never felt comfortable handing the piece to another pianist to do it. I just didn't have the confidence that the information contained in the pages of the score would lead the performer to produce the desired musical effects I intended, however competent and well-intentioned the performer may have been. During the years, I did receive some requests to perform the piece, and I promptly – and politely, I hope – turned them all down because I could not as a composer reconcile myself with the idea of accepting the possible outcome of another performer's reading of my score. The last of these requests happened at the beginning of last year and, since I was planning anyway a revival and a possible new recording of that work, I decided to go for a total rewrite of the piece, not a rewrite of the composition itself, but of its musical score. So, the question was: what was it in the score of the piece that mortified me? What was conceptually so utterly wrong about it that I should thoroughly set to neutralize and correct? Thus, the mission was set and stated: to produce a new score of *Malédiction* so that a reading of it by a competent musician would surely lead to the production of musical results that are acceptable and akin to the results I myself produced in my performances of it. Setting to accomplish that mission, the first action would be to uncover my theoretical misconceptions about the nature of musical scores and the very process of writing them down. The first clue to investigate: my symptomatic and clear aversion to handing over that piece's score to someone else.

2. The natural realm of writing (in general) and music writing (in specific).

The philosopher Jacques Derrida (1982) stresses that the phenomenon of writing is strongly marked by the long shadow of *absence*. First, the absence of the addressee: “one writes in order to communicate something to those who are absent”; and second, the absence of the sender, “the

addressor, from the marks that he abandons, which are cut off from him and continue to produce effects beyond his presence and beyond the present actuality of his meaning, that is, beyond his life itself” (DERRIDA, 1982, p. 313). And he continues further:

A written sign is proffered in the absence of the addressee. (...) My “written communication” must, if you will, remain legible despite the absolute disappearance of every determined addressee in general for it to function as writing, that is, for it to be legible. It must be repeatable – iterable – in the absolute absence of the addressee or of the empirically determinable set of addressees. (...) A writing that was not structurally legible – iterable – beyond the death of the addressee would not be writing. (DERRIDA, 1982, p. 315).

What holds for the addressee holds also, for the same reasons, for the sender or the producer. To write is to produce a mark that will constitute a kind of machine that is in turn productive, that my future disappearance in principle will not prevent from functioning and from yielding, and yielding itself to, reading and rewriting. (...) For the written to be the written, it must continue to “act” and to be legible even if what is called the author of the writing no longer answers for what he has written, for what he seems to have signed, whether he is provisionally absent, or if he is dead, or if in general he does not support, with his absolutely current and present intention or attention, the plenitude of his meaning, of that very thing which seems to be written “in his name”. (DERRIDA, 1982, p. 316).

To write is to prepare a message-in-a-bottle, so to speak, with indeed all the perks that metaphor entails, including – and mainly – the enforced separation between sender and receiver. The composer Cornelius Cardew once expressed it quite nicely: “written compositions are fired off into the future; even if never performed, the writing remains as a point of reference” (CARDEW, 1971, p. xvii). If there is any chance of rescue (if not the rescuing of the very sender from the remote island, at least the rescuing of the sender’s memory from oblivion), whoever finds that bottle needs to be able to somewhat decode its message. This will be possible either because the message is constructed by means of a conventional code commonly known by a society (and the receiver has to either belong to that society or at least have enough theoretical knowledge about it), or possible by means of the use of a “self-explainable” code that contains in itself the very key to its decoding. The fact that true writing needs to be structurally legible – iterable, as Derrida insists, “*beyond the death of the addressee*” – produces even curious by-products, as Cornelius Cardew (1971) points out:

The great merit of a traditional musical notation, like the traditional speech notation i.e. writing, is that it enables people to say things that are beyond their own understanding. A 12-year-old can read Kant aloud; a gifted child can play late Beethoven. Obviously one can understand a notation without understanding everything that the notation is able to notate. To abandon notation is therefore a sacrifice; it deprives one of any system of formal guidelines leading you on into uncharted regions. (CARDEW, 1971, p. xix).

If the written message is to be understood as close as possible to the way the sender intended it – and I mean not simply to be able to decode *the* message, but to understand what the sender means *by* that message –, then it becomes clear that there must be some kind of supposition on the part of the sender of what type of receiver might be at the other end of his writing, and that it is quite natural that the sender will have to construct his writing based on that supposition. The writer and semiotician Umberto Eco (1979) wove this very theme into his notion of the *Model Reader*:

To organize a text, its author has to rely upon a series of codes that assign given contents to the expressions he uses. To make his text communicative, the author has to assume that the ensemble of codes he relies upon is the same as that shared by the possible reader (hereafter Model Reader) supposedly able to deal interpretatively with the expressions in the same way as the author deals generatively with them. (ECO, 1979, p. 7).

At the minimal level, every type of text explicitly selects a very general model of possible reader through the choice (i) of a specific linguistic code, (ii) of a certain literary style, and (iii) of specific specialization-indices (a text beginning with /According to the last developments of the TeSWeST .../ immediately excludes any reader who does not know the technical jargon of text semiotics). (ECO, 1979, p. 7).

It is actually pertinent to point out here that Eco was at that time very much interested in evaluating theoretically what was happening on contemporary music compositions by Karlheinz Stockhausen and Luciano Berio that are indeed very similar in spirit to that *Malédiction* work of mine:

Nonetheless, it is obvious that works like those of Berio [*Sequence*, for solo flute] and Stockhausen [*Klavierstück XI*] are “open” in a far more tangible sense. In primitive terms we *can* say that they are quite literally “unfinished”: the author seems to hand them on to the performer more or less like the components of a construction kit. He seems to be unconcerned about the manner of their eventual deployment. (ECO, 1989, p. 4).

From observing that type of musical repertoire, Umberto Eco posits the concept of an *open work*, a work that, whenever *performed* (or *experienced*, or *read*), “will never be quite the same on different

occasions. Yet they will never be gratuitously different. They are to be seen as the actualization of a series of consequences whose premises are firmly rooted in the original data provided by the author” (ECO, 1989, p. 19). Eco explicitly stresses here the limits imposed by the author’s rules on the possible interpretations of an open work:

However, in this type of operation, “openness” is far removed from meaning “indefiniteness” of communication, “infinite” possibilities of form, and complete freedom of reception. What in fact is made available is a range of rigidly preestablished and ordained interpretative solutions, and these never allow the reader to move outside the strict control of the author. (ECO, 1989, p. 6).

You cannot use the text as you want, but only as the text wants you to use it. An open text, however ‘open’ it be, cannot afford whatever interpretation. An open text outlines a ‘closed’ project of its Model Reader as a component of its structural strategy. (ECO, 1979, p. 9).

From this, Eco had naturally to formulate the inverse notion, one for a supposedly *closed* work, and I say “supposedly” because it seems that, although the positing of such concept would indeed illuminate in some respect its antipode counterpart, we may be dealing here with a cryptid like the Loch Ness Monster:

We have seen that, pragmatically speaking, this situation [a perfectly well-formulated Model Reader] is a very abstract and optimal one. In the process of communication, a text is frequently interpreted against the background of codes different from those intended by the author. Some authors do not take into account such a possibility. They have in mind an average addressee referred to a given social context. Nobody can say what happens when the actual reader is different from the ‘average’ one. Those texts that obsessively aim at arousing a precise response on the part of more or less precise empirical readers (...) are in fact open to any possible ‘aberrant’ decoding. A text so immoderately ‘open’ to every possible interpretation will be called a *closed* one. (ECO, 1979, p. 8).

A little return to *Malédiction* is needed at this point. As I mentioned before, that piece was originally designed as a blend of written music and structured improvisation. When I say “structured”, I stress here exactly the fact that in the score there is a certain number of rules to be followed by the performer in order to solve the improvisational sections of the piece. My approach to building that piece’s original score was to give the performer exactly that very sort of “construction kit” idea posited by Umberto Eco and, in this respect, that piece surely and closely orbits his concept

of the open work. As such, some *closed* sort of model reader has to be formulated for *Malédiction* in order to best prevent possible “aberrant decodings” of its score. Nonetheless, before we can begin to define such model reader, it will be necessary to investigate in more detail the individual nature of the roles played by the composer and the performer in the creation of a musical performance, especially one that involves some component of improvisation. If there is any amount of improvisation involved in a piece, then there is no question that there will be some partial transfer of authorship to the performer. How much of it will depend on how *open* the work is. From Eco we learn that the amount of this transfer of ownership will be somehow regulated by the rules stipulated by the author-composer. Before trying to understand this, we will have to take a closer look at what improvisation is.

3. The somewhat long road towards the nature of improvisation.

In his *Liber de Arte Contrapuncti* of 1477, Johannes Tinctoris used the expression “*cantare super librum*” for the practice of improvising a second melodic line against a written *cantus firmus* (which was read directly from a music book), the idea here being that the singer would strictly ground his invention on previously learned counterpoint rules (BENT, 1983, p. 372-373). Whenever a more dense and complex counterpoint was needed, or whenever one wanted to formalize in more strict terms a given polyphonic invention (and a more *auspicious* one, in the sense that only the *best* musical solutions were to be kept), one could resort to fully notating down the musical lines created. The result of this process was called by Tinctoris “*res facta*” (the “accomplished thing”). On a quick first glance, one can see here a connection between *res facta* versus *super librum cantare* and the concepts of written-down composition versus improvised composition, respectively (FERAND, 1957, p. 142)³.

When I was first writing down *Malédiction*, I did entertain that the act of reading its score would be somewhat similar to that “*cantare super librum*” practice of the Renaissance. Indeed, the first solution I actually intended to give to the problem of rewriting that score was to prepare two

³Actually, the full extent of the meaning of those two terms is subject to quite a bit of musicological dispute (for this, see FERAND, 1957; and BENT, 1983), but this more general version of their meaning will be sufficient for our purposes here.

different ones for the piece: one to be performed “*super librum*” (and that score was to be indeed just its original first score, *tout court*), and a “*res facta*” score, one in which I would not only have my improvisational passages fully written down (based on my best improvised versions), but I would also turn the piece’s electroacoustic part (which was fabricated live by the computer by the application of strict algorithmic rules) into a fixed-media version, evidently containing only the most auspicious runs of the computational algorithms. This solution bothered me for two reasons. First, the *super librum* score was obviously still destined “for my eyes only” and of course that didn’t solve my original complaint that I couldn’t give the piece to someone else to play. Second, the *res facta* score, which was to be probably destined for all “other performers”, did remove all the improvisational aspects of the piece, both the pianist’s and the computer’s, and that initially just seemed to me to violate the very spirit of the piece: its open-work, construction-kit aspect. But at a second glance, I felt that working out more fully my own improvisational solutions did help to better reveal the nature of my musical intentions; so I realized I could be misjudging the subtlety and nature of the relationship between improvised and written-down music.

Investigating further the *res facta* and *super librum* concepts (as avatars of the pair written music versus improvisation), we see that they refer more to an opposition between composing in a nonlinear sort of time (one in which the composer can linger all he/she wants when thinking up a musical passage and can go back in the music to correct mistakes or redo bad choices) versus composing in real time (that is, instantaneously and without the possibility of taking back what one has already uttered⁴). The pianist and composer Frederic Rzewski explains this with a very nice anecdote:

In 1968, I ran into Steve Lacy [the experimental jazz saxophonist and composer] on the street in Rome. I took out my pocket tape recorder and asked him to describe in 15 seconds the difference between composition and improvisation. He answered: ‘In 15 seconds, the difference between composition and improvisation is that in composition you have all the time you want to decide what you want to say in 15 seconds, while in improvisation you have 15 seconds’. His answer lasted exactly 15 seconds and is still the best formulation of the question I know. (RZEWSKI apud BAILEY, 1993, p. 140-141).

⁴As in “Honour thy error as a hidden intention” (ENO, Brian; SCHMIDT, Peter. *Oblique Strategies*. 1975).

As a matter of fact, in many occasions I myself did hear the composer Willy Corrêa de Oliveira say that composing was to improvise in slow motion:

[Composing] is not an improvisation in real time but in slow motion. The composer has enough time to eliminate the weaknesses of the work, and this is what we demand from him. What we ask him is that he correct those weaknesses, for he has ample time to do that. In one word: the composer must be picky. An improvisation is performed in the context of a system of reference, and it is the fruit of an expertise on an instrument, associated to a musical background. (Willy Corrêa de Oliveira, apud ULBANERE, 2005, Anexos, p. 102, author's translation)⁵

One can infer from both these last two statements that, under the same referential musical language, written compositions and live improvisations are made out of the same musical ingredients: “something” is to be said, and this something is anyway said according to the same “rules of speaking”, no matter how one came about to saying it. So, we have it that writing and improvising music should be but two different approaches to the same process/act of composing.

As a corollary to this, we have it that improvisation – even if only performed mentally – is an integral, component part of the creative process involved in the composition of a written piece of music. I would even say that improvisation is actually imbricated to the compositional process to such an extent that it is just not possible at all to compose, either instantly or in nonlinear time, without the recourse of improvisation as a tool. I like explaining the way improvisation is used in the process of composing by making an analogy to the plot of the 2007 American science-fiction action thriller “*Next*”⁶: in that movie, a man has the power of somewhat seeing into the future, but with the twist that he can only see into the next two minutes of his own future. This ability allows him to investigate beforehand the outcomes of all the possible actions he might take in the present, and he then uses this knowledge (which miraculously seems to the outsider to have been acquired instantly) to select only the best and most fortunate course of action. When composing in nonlinear time, the author first tries out musical ideas during multiple sessions of improvisation, either mentally or at an

⁵In the original: “[Compor] não é um improviso em tempo real, mas em câmera lenta. O compositor tem tempo de eliminar as fragilidades do trabalho, e é isso que cobramos dele. O que pedimos é que ele corrija essas fragilidades, pois tem tempo hábil para isso. Em uma palavra: o compositor tem de ser crítico. Um improviso é feito dentro de um sistema de referência, e é fruto de uma destreza com um instrumento, aliada a uma experiência musical” (Willy Corrêa de Oliveira, apud ULBANERE, 2005, Anexos, p. 102).

⁶The film “*Next*” (2007) was directed by Lee Tamahori and it has Nicholas Cage starring in the leading role.

instrument, and from these sessions follows a selection process whose purpose is to zoom in to the most well-formed and useful version of those musical ideas. It is only at this point of the creative process that an idea can be deemed ‘ripe’ for being committed to writing. A real-time version of this composition process (which necessarily has to be a somewhat simplified version of it, concocted diachronically and without the ‘redo’ option) would be what we usually refer to as *extemporization*, or the ‘miracle’ of live improvisation.

That corollary explains a lot about my reluctance to accept another person playing my piece. Deep down (alack, the vicissitudes of the unconscious...), I somewhat knew that the improvisatory aspects of the piece represented just an intermediate step in the creative process of the piece’s composition. Several other further creative steps still had to be taken for turning those improvisational instructions into the final musical product I envisioned as an author. Since I am exactly *the* very author of the piece, in my own performances I could indeed, by extemporization, successfully overcome that gap between the sketched written signs and the well-formed version of the music intended to be played. It is clear why I could never delegate that task to another performer: it was not just a matter of simply accepting his/her *interpretation* of my score (the nature of which we will also discuss here later on), but I would have to be delegating to someone else the task of completing my sketches into a finalized piece. I would be sharing a parcel of authorship which I was not comfortable at all to give away and, as such, my score was *not yet* a finalized product, just a seed for one. My *absence*, as author, was *not yet* possible. Recalling Derrida, we find that my score was *not quite yet* writing, in that sense meant by him. Thus, we discover our **first directive** for effective score preparation: *one should write in such a manner that one oneself can – and will desire to – be absolutely absent from the posterior activity of reading one’s score*. My supposed musical score was felt to be inappropriate precisely because it contained passages which, after all, just consisted of unfinished scribbles, and worse: scribbles that only I could successfully read.

A **second directive** can also be posited at this moment: *before being up to the task of exercising the act of writing, one must decide exactly how far to go in enforcing one’s own authorial vision, and then take the necessary steps to shape that idea all the way up to that point; an idea will be ready to be successfully written only when it has been acknowledged that it has reached its most adequate formulation possible*. In his *Klavierstück XI* of 1956 (the piece mentioned here earlier in a quote by

Umberto Eco), Stockhausen decided (and meant) to give the performer the permission to choose freely the playing order of 19 very short fragments of music he conveniently disposed over one single – and rather large – page, and he was indeed very happy with his decision of doing so. This very freedom and the multiplicity of possible musical results that ensued from it were an integral part of Stockhausen's musical design for that piece. This was not the case of my *Malédiction* piece, else I would be also happy to grant a similar freedom to the performer, which I clearly was not. In order to be able to really prepare a written score of that piece, I would have to effectively undergo the process of taking all the creative steps still necessary to finalize the musical objects I did envision but had only hurriedly sketched in my initial notation.

Writing down musical ideas can be a very slow, painful and exasperating experience. Not exactly because of its technical difficulty (for our discussion here, we are indeed assuming that the composer has already mastered the aural skills necessary for music transcription), but because the act of writing entails making choices, and this is hard, for choosing means favoring one formulation of an idea in detriment of all others that end up being jettisoned to our dismay. Choosing means being *picky*, as Willy Corrêa de Oliveira said, it means accepting only the most perfect solution and not resting until that has been found. And it also means knowing when to stop fiddling with an idea, accepting that it has reached a sufficiently satisfactory formulation. Karl Filtsch (1830-1845), a young pupil of Frédéric Chopin's, recorded on a letter from March 1842 a very touching testimony on the painful difficulties his teacher had when writing down his compositions:

The other day I heard Chopin improvise at George Sand's house. It is marvelous to hear Chopin compose in this way: his inspiration is so immediate and complete that he plays without hesitation as if it could not be otherwise. But when it comes to writing it down and recapturing the original thought in all its details, he spends days of nervous strain and almost terrible despair. (Karl Filtsch, apud HEDLEY et al, 1980:298).

I will return later on to investigate further this task of transcription, but at this point I would like to remark that the first scribbles of an idea are nonetheless very important written intermediate steps in the quest for the idea's final formulation, which usually only materializes after the patient layering of sketches upon sketches of it. And hence comes our **third directive**: *one composes music by means of the combined effort of several trial runs of improvisation sessions, either at an instrument or mentally, either in real time or in a nonlinear time; thus, properly transcribing those improvisations is*

a common and very important part of the compositional creative process, one which should never be underestimated.

To complicate matters further, when a musical passage encounters its final written form, one is usually left with the feeling that something important ended up being lost after its translation as writing. The composer Ferruccio Busoni (1911) asserts that this loss is unavoidable and that the performer (the addressee of the text prepared by the addresser-composer) should be the person able to restore that back to us:

Notation, the writing out of compositions, is primarily an ingenious expedient for catching an inspiration, with the purpose of exploiting it later. But notation is to improvisation as the portrait to the living model. It is for the interpreter to *resolve the rigidity of the signs* into the primitive emotion. (...) What the composer's inspiration *necessarily* loses through notation, his interpreter should restore by his own. (BUSONI, 1911, p. 15-16).

How is it that the performer is able to resolve that “rigidity of the signs”? When discussing Eco's open work concept, we did single out the necessity of a formulation of a specific model reader for one's text, a hypothetical reader that the writer supposes can, within an acceptable margin of error, handle the contents of the written message and understand *what* it means, even though supposedly mutilated by its own “written rigidity”. The next matter at hand will surely have to be to investigate the mechanics behind the interpretation of texts.

4. Exeunt all. Enter Hermeneutics.

The evidence already presented here suggests that we will do better by casting off from our brains the notion that texts are to be understood merely by their “face value”, by what is crudely represented by just its formative elements (the written symbols). Whatever a musical composition is (it is some sort of purely mental construction, but we haven't discussed this yet), its score is definitely not something like a photograph or an X-ray of it. A musical score is more like an architectural blueprint of the musical composition, a collection of graphemic indications which the composer-author prepares in such a way that they can, by the interpretive powers of the right type of reader (our “model performer”), conjure a sufficiently appropriate image of that musical composition in the mind of that reader, which then goes on to play a version of that in the real world (a version of the

music, *not the actual written text markings!*), and appropriately, that is, in a manner that would supposedly “please” the composer, even if only in an imaginary way. Thus, invoking the writer, semiotician and philosopher Roland Barthes, “to compose, at least by propensity, is *to give to do*, not to give to hear but to give to write” (BARTHES, 1977, p. 153). And so, we trespass into the domain of hermeneutics.

Starting from the usual widespread notion of hermeneutics as being “the art of understanding and of making oneself understood” (ZIMMERMANN, 2015, p. 2), I will here posit for us a little twisted version of that: hermeneutics is the art of understanding *a text* and of making oneself understood *by means of preparing texts*. To figure out what a ‘text’ is – which should definitely be our next step –, we will have to invoke again Roland Barthes (1977), which makes an important distinction between the ‘work’ and the ‘text’. If the ‘work’ is simply the product itself prepared by the author (physically speaking), the ‘text’ is that work caught in the web of a vast network of multiple other texts. Barthes explains:

The difference is this: the work is a fragment of substance, occupying a part of the space of books (in a library for example), the Text is a methodological field. The opposition may recall (without at all reproducing term for term) Lacan’s distinction between ‘reality’ and ‘the real’: the one is displayed, the other demonstrated; likewise, the work can be seen (in bookshops, in catalogues, in exam syllabuses), the text is a process of demonstration, speaks according to certain rules (or against certain rules); the work can be held in the hand, the text is held in language, only exists in the movement of a discourse (or rather, it is Text for the very reason that it knows itself as text); the Text is not the decomposition of the work, it is the work that is the imaginary tail of the Text; or again, *the Text is experienced only in an activity of production*. It follows that the Text cannot stop (for example on a library shelf); its constitutive movement is that of cutting across (in particular, it can cut across the work, several works).

(BARTHES, 1977, p. 156-157).

We know now that a text is not a line of words releasing a single ‘theological’ meaning (the ‘message’ of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture.

(BARTHES, 1977, p. 146).

Thus is revealed the total existence of writing: a text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation, but there is one place where this multiplicity is focused and that place is the reader, not, as was hitherto said, the author. The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text’s unity lies not in its origin but in its destination. (BARTHES, 1977, p. 148).

Here, it goes without saying that the figure of the supposed author is by necessity also a type of reader. And every author, because of being a reader, suffers the anxiety of having to cope with the weight of the whole canon of writings made by humanity. As the literary critic Harold Bloom (1975) would say – in his usual poetic and psychoanalytic vein –, “poetry is poems speaking to a poem, and is also that poem answering back with its own defensive discourse” (BLOOM, 1975, p. 276). We are here under the aegis of Bloom’s theory of poetic misprision as a strategical defense mechanism for the self-survival of authors:

Poetry begins, always, when someone who is going to become a poet *reads a poem*. But I immediately add – when he *begins* to read a poem, for to see how fully he reads that poem we will have to see the poem that he himself will write *as his reading*. If we are talking about two strong poets, with a genuine difference between them, then the reading we are talking about is necessarily a mis-reading or, as I like to call it, a poetic misprision. (...) A reader understanding a poem is indeed understanding his own reading of that poem. If the reading is wholly a received one, then it will not produce other readings. An entire academy can convene to declare that reading the right one, but of course it will be wrong. It will also be weak. There are weak mis-readings and strong mis-readings, just as there are weak poems and strong poems, but there are no right readings, because reading a text is necessarily the reading of a whole system of texts, and meaning is always wandering around between texts. (BLOOM, 1975, p. 275).

If one asked a Text its name, the reply would be similar to “the words of the man possessed by demons (Mark 5:9): ‘My name is Legion: for we are many’ ” (BARTHES, 1977, p. 160) – to what Harold Bloom would most likely further add that those voices would be heard in the inquirer’s own voice-over. And so, we have our **fourth directive**: *a musical composition is always created as a response of an author to another composition that author [mis]read; as such, a composition always inhabits an intertextual universe, no matter if its author consciously desires it or not.*

Roland Barthes leaves us still another clue for understanding the nature of this “writing-as-reading” affair, stating that such writing would designate “exactly what linguists, referring to Oxford philosophy, call a performative, a rare verbal form (...) in which the enunciation has no other content (contains no other proposition) than the act by which it is uttered (...)” (BARTHES, 1977, p. 145-146). Barthes is here speaking of the theory of *speech-acts* developed by the philosopher of language J. L. Austin in the mid-twentieth century.

J. L. Austin worked out the idea that, upon the utterance of certain types of sentences, three kinds of meaningful acts could be performed: the locutionary, illocutionary, and perlocutionary acts.

The *locutionary act* would be simply “uttering a certain sentence with a certain sense and reference, which again is roughly equivalent to ‘meaning’ in the traditional sense” (AUSTIN, 1962, p. 108). Austin then remarks that there are some “utterances which have a certain (conventional) force” (AUSTIN, 1962, p. 108), and that those utterances cause what he called and *illocutionary act*, a “performance of an act *in* saying something as opposed to performance of an act *of* saying something” (AUSTIN, 1962, p. 99). Austin also posits the *perlocutionary act*, which is “what we bring about or achieve *by* saying something (...)” (AUSTIN, 1962, p. 108), explaining that “saying something will often, or even normally, produce certain consequential effects upon the feelings, thoughts, or actions of the audience, or of the speaker, or of other person: and it may be done with the design, intention, or purpose of producing them (...)” (AUSTIN, 1962, p. 101).

Extrapolating from Austin’s speech-acts theory (actually hijacking it perhaps by some poetic misprision of my own), we can make the analogy that the plain contents of a musical score (which would be our actual “written utterance”) represent the locutionary act performed by the composer-author. This would be simply the meaning represented by the “face value” of the written markings contained in the score, to which we will refer as the *locutionary statement* of the musical score. But, as we’ve seen earlier, something important is left from the notation, and that something is the illocutionary act, that is, the meaning the composer actually intended to transmit *by* his/her locutionary act, which is the image of the purely mental entity that is the musical composition. We will refer to this as the *illocutionary intention* of the musical score. If the illocutionary intention is strong enough, the musician-reader will indeed understand the actual meaning intended by the author with his/her locutionary statement and react back accordingly, producing an appropriate performance of the composition, and that is the perlocutionary act of the whole written utterance process, to which we will here refer as the *perlocutionary response* of the musician-reader.

Returning to the original speech-acts theory, a perlocutionary act can only be as successful as the utterance’s illocutionary effect is strong, that is, the issuance of an appropriate response from the audience depends on the degree of success in the transmission of the meaning one actually intended to convey with one’s utterance. Of course, one may expect that things can eventually go haywire in respect to the reader correctly understanding the illocutionary act, as J. L. Austin explains:

Unless a certain effect is achieved, the illocutionary act will not have been happily, successfully performed. (...) I cannot be said to have warned an audience unless it hears what I say and takes what I say in a certain sense. (...) So the performance of an illocutionary act involves the securing of *uptake*. (AUSTIN, 1962, p. 115-116).

Austin calls “*infelicities*” the doctrine of “*the things that can be and go wrong* on the occasion of such [performative] utterances” (AUSTIN, 1962: 14), and he argues that, for the illocutionary act to be successful, “there must exist an accepted conventional procedure having a certain conventional effect, that procedure to include the uttering of certain words by certain persons in certain circumstances (...)” (AUSTIN, 1962, p. 14).

Continuing my extrapolation from that theory, I will refer as *illocutionary infelicity* to the failure or deficiency on the part of the musician-reader in actually comprehending the illocutionary intention meant by the composer-author with his/her score – which of course will result in an inappropriate perlocutionary response. And we can pinpoint Austin’s “conventional procedure” – the ace-in-the-sleeve at the author’s disposal to help preventing the occurrence of ‘infelicities’ – as being precisely the selection by the composer of a *model performer* (which is, naturally, Eco’s model reader). In other words, the composer tries to prevent illocutionary infelicities by assuming that his/her score will be read only by a performer potentially able to operate inside the intertextual web inhabited by that score (because it is a *Text*, in the sense meant by Barthes). And so comes our **fifth directive**: *the model reader for a musical composition is decided precisely at that moment in which its composer embarked on the act of composing as a response to a [mis]reading of another work; if this is true, then the author of a composition always also suits the prototype for its model reader, which is a person who can properly navigate and operate inside the intertextual universe inhabited by the composition.*

To further exemplify this adaptation of J. L. Austin’s theory, I would like to take the following opening line from Frédéric Chopin’s Mazurka Op. 17 n° 4 (1834), as seen in figure 1:

FIGURE 1 – Introductory phrase (ms. 1-4) from Frédéric Chopin’s Mazurka Op. 17 n° 4.



Source: (CHOPIN, 1834, p. 8)

In the excerpt of figure 1, the very collection of its written markings – which indicate graphically (and in quite plain terms) the features of that musical phrase in terms of specified durations, pitches, dynamics, character and articulation – represents the locutionary statement of that score fragment. I say here “in quite plain terms” because no musician worthy of that name would dare to play that phrase exactly as it is codified in symbols, like, for example, playing the indicated durations with perfect mathematical precision, playing the dynamics all evened out under the same *pianissimo* low intensity in decibels. If the pianist is compatible with the model-performer envisioned for that text, that is, if the pianist, aside from being literate in the sense of being able to decode the musical graphemic symbols used in the markings, knows the place that mazurka occupies in Chopin’s repertoire and knows how it relates and connects, as a text, to that author’s compositional output, to the whole canon of Western music, and to the historical performance practice of Romantic 19th-century piano music, then there will be a certain illocutionary effect involved in reading that notation, and the pianist will have an understanding of what was meant by it, that is, its illocutionary intention (which most definitely transcends the notation’s face-value locutionary statement), and he/she will respond by playing his/her version of that understanding as a perlocutionary response. As a matter of fact, if you (and I mean *you*, the reader of this very paper) are yourself compatible with the model performer for that score, then you would have already known exactly what I am talking about at the moment you first laid your eyes on those four bars of figure 1. If you have not, at this point, understood in what capacity the playing of the pianist has to transcend the mere notation contained in that example (and I most sincerely apologize in advance for the presumptuousness of this next statement of mine), then you yourself are not compatible with the model-reader for that text, and it is most certain that an *infelicity*, in J. L. Austin’s sense, has just happened. *Quod erat demonstrandum.*

5. The forest of the purely abstract nature of a musical composition.

I have already hinted at the idea that a musical composition has a “purely mental” nature, but we have not pursued this yet in detail. What, then, is a musical composition? We have already determined that it is not the actual musical score of a piece, for the score itself is merely a locutionary statement. It is only after a reader succeeds in grasping the score’s illocutionary intention that the composition gets conjured in the reader’s imagination and, as such, the composition should reside more in that imagination than in the score itself. The next question would be to know if a live performance or a recording of a musical piece, that is, a perlocutionary response of a performer, is equivalent to the musical composition. This is a question that has haunted, for example, quite a few ethnomusicologists when they try to study folk repertoire by means of analyses of performances. Bruno Nettl (1974, p. 7-8), for example, brings to our attention studies which show that it is not uncommon for improvising folk musicians to regard performances which on the surface sound rather dissimilar as being essentially one and the very same composition:

An example of this attitude can be found in the first reaction of a Persian musician who was asked to comment on the fact that two of his performances of the same *dastgah* were rather different: he denied that there was a difference. When confronted with the concrete evidence of the recordings, he admitted the existence of the differences, but not their significance, and implied that the essence of what he performed in a *dastgah* is always the same. His statements show that in Persian music it is possible to distinguish between what is essential and what is not; the former remains constant and is learned, while the latter is simply a result of the performer’s mood of the moment. (NETTL, 1974, p. 8).

This account suggests that the correlation between what musicians think they are accomplishing and what they actually end up playing is not of an easy, straightforward type, being quite ambiguous and complex at times. Nonetheless, there are indeed recurring elements in a musician’s renditions of a same piece, and the assumption is that those elements are the ‘essential’ features of the composition, essential in the sense that players will try to never leave them out of their executions. On the other hand, the noted differences in the renditions are deemed to be irrelevant precisely because such differences are not considered to be part of the music composition design, and therefore their presence in the playing does not hinder the unfurling of the composition itself, as composer and ethnomusicologist Constantin Brăiloiu (1949) remarks:

In the absence of any irrefutable counterevidence, we must accept that we can only collect variants, and that an ideal archetype is latent in the minds of the singers, who provide us with ephemeral incarnations of it. We have to discover the essential properties of this archetype, which would not be what it is if the musicians could disguise all of its elements simultaneously. We must therefore assume that its basic structure cannot be altered by improvisation, which can only proceed freely insofar as it does not affect any of the features which make the abstract model recognisable. Comparison of variations will automatically bring out which parts of the melody are inalterable and which are ductile. (BRĂILOIU, 1949, p. 319-320 apud AROM, 1991, p. 141).

It is here clear that a performance of a piece of music, either live or recorded, also cannot be equated to the actual composition itself. One can then imagine the complications that can arise in the process of preparing a written transcription of a specific piece of music either from recordings or from live performances. Should the locutionary statement which is the score one is attempting to transcribe depict only the essential, recurring elements of the composition? If all one has of a piece are its performances, how does one distinguish if a heard element is an essential or a non-essential trait of the composition? The ethnomusicologist and social anthropologist John Blacking (1959) gives the following report on the problem of transcribing the music of the Venda people of South Africa:

Unless we are specifically studying interpretation, we want to know what a musician sets out to do each time he plays a certain piece of music, not *exactly* what he did on one particular occasion. If we were studying, say, a Chopin Mazurka from the evidence of performances, as we study an item of folk music, we would have to transcribe several different pianists' interpretations before arriving at a transcription which resembled Chopin's score. Only then would we be in a position to understand the structure of the music. The actual performance of the folk musician is really equivalent to the composer's act of writing down the music on paper, so that the music 'to be performed' has already been 'in existence' in the mind of the composer (...). (BLACKING, 1959, p. 15).

What we discover is that abstract ideas always pay a certain toll to be borne into the real world. As such, they can never manifest themselves into this world in any form other than a translation. Thus, we will always be dealing in the transcription process with two partially conflicting – but strongly correlated – entities: the inferred mental construct versus its actual manifestation in the real world. I will try to elucidate the source of that correlation extrapolating, *mutatis mutandi*, from the following comments by the linguist Roman Jakobson (1987) on the operation of metrical laws in poetry:

Far from being an abstract, theoretical scheme, meter – or in more explicit terms, *verse design* – underlies the structure of any single line – or, in logical terminology, any single *verse instance*. Design and instance are correlative concepts. The verse design determines the invariant features of the verse instances and sets up the limits of variations. (JAKOBSON, 1987, p. 78).

Taking “verse instance” for a performance in the real world of a particular musical idea, we see that the instance can only be as pliant as its ‘design’ allows it to be (taking “verse design” for the abstract mental version of that musical idea). For a transcriptionist to actually be able to correctly identify the “verse design” implied by a “verse instance”, he/she must – once again – necessarily be operating from within the same intertextual network of the repertoire being transcribed. Here we arrive at our **sixth directive**: *fitting the model-reader profile, a proper transcriptionist will be the one who succeeds at recognizing the illocutionary intention that motivated the perlocutionary response which is the performance (or mental improvisation) being transcribed, and then goes on to operate the miracle of figuring out the most appropriate written locutionary statement that would be able to produce again such illocutionary effect in the mind of another reader suiting the same model reader prototype, eliciting anew the perlocutionary response of yet another proper performance.*

Back to our former track, the nail-in-the-coffin to finish once and for all our illusions of a recording or live performance actually equating to a musical composition will come from this most radical stretch of the compositional act: the *Musique Concrète*, a type of music which exists solely as a studio-manufactured recording. The composer Pierre Schaeffer, the pioneer and arguably the most important theorist of that type of music, also noticed the abstract thought aspect involved in that – and any – type of music making, and tried to explain this with his concepts of *Thème et Version*. Schaeffer (2017) considered that musical activity is like a stream that flows from the mind of the musician into the real world. The mind of the musician is the court inhabited by the ‘*Thème*’:

If he [the composer] listens, it is upstream of his musical activity; he sings in sol-fa in his head, plays in his mind and, if he is a very good musician, reads a score mentally, without any help from instruments; he composes in the same way. He does not hear; he reads — he ‘prehears’. (SCHAEFFER, 2017, p. 60).

Do notice in that statement the expression “he reads”: Schaeffer’s *thème* is, of course, the abstract entity which is a musical composition: a complex blend of illocutionary intentions deduced from

intertextual contexts and practices. Downstream that path, there is the real world, the place where the sounds are effectively heard and which is the court inhabited by the ‘*Version*’:

The sound engineer [that is, our performer], in contrast, makes it his duty to listen downstream from the sound phenomenon. What he is continually comparing, from his own listening, is the sound image provided by the electroacoustic system and the original sound phenomenon [the *Thème*], which he is endeavoring to reconstitute (...). (SCHAEFFER, 2017, p. 60).

Schaeffer’s *version* is then only a translation of the *thème* into the real world of sounds, that is, only a sort of avatar of the idea of the *thème*, not the theme itself. A *Musique Concrète* recording is in the end also just the perlocutionary response of a performer-composer who composed at the studio using the same improvisation-in-slow-motion creative technique described earlier.

And it is in this sense that I say that a musical composition is a “purely abstract construction”, for it can’t exist in the real world. Nonetheless, it always controls and determines its double in the real world, the performance, and, because of this, its performance is indeed capable of successfully impersonating a reflection of it. As for the musical score, it is also doubtlessly conditioned by the abstract model which it intends to imply. Even though its locutionary statement can be at times extremely precise in what it indicates in written symbols, it always needs to be intertextually read for a felicitous illocution and, in this respect, it also impersonates only a reflection of the abstract idea. Thus, the musical composition shows itself to be exactly that which Roland Barthes posits as being a ‘Text’, which can only be “experienced in an activity of production”, like Lacan’s ‘Real’, never capable of being directly shown, only demonstrated by means of its real-world activities of reflection (BARTHES, 1977, p. 157). Hence our **seventh directive**: *do understand that a musical composition is a purely abstract phenomenon; its written score and its performances are, each in its own way, only translated reflections of it.*

From all this, we can generalize three crucial points. First, the musical score necessarily carries only essential traits of the composition, because its mission is to symbolically point at the “verse design”. However, it carries only an aliquot of those essential features, and the remaining ones have always to be inferred by the illocutionary part of the reading process. Second, the performance is always and only a somewhat distorted imitation of the composition, it is always a “verse instance” of it. Its likeness to the composition is due to its success in carrying and respecting a sufficient number

of the design's essential traits. Its degree of distortion is due to the inevitable mingling of the essential elements with nonessential ones. Third, proper demonstration of the composition demands an active reading participation from all persons involved in the communicative process. Because of this, everyone involved in it has to be competent with the system of reference used, that is, the musical language being operated, and all must be immersed in the stylistic and referential intertextual universe inhabited by the composition.

6. Re-enter "*Malédiction*".

And so, we return to my original enterprise of recasting the score of *Malédiction*, a task I can now recount under the perspective of the rationale just discussed. Having realized that a good portion of that piece's music was not really improvisational at all as I first thought (which would make that initial solution of "*super librum*" and "*res facta*" scores a quite preposterous one), the first step in that rewriting process had inevitably to be to effect a revision of those musical ideas that had in the original score been shortsightedly sketched in the form of improvisational directions. The ultimate goal was to be absolutely faithful to the very specific way in which I used to solve those improvisational parts in my playing. The challenge to be met was to figure out how far I really wanted and needed the boundaries of my own authorial vision to go and use that limit to establish definitive final formulations for those sections of the piece. Luckily, I had recordings of my own successful performances of it to rely upon for this formalization task. I had also made in 2005 a studio recording of it, one in which I had explicitly selected and spliced in only my most favorite studio renditions of that score. This recording served as the basis for a meticulous work of transcription.

We have already discussed the high complexity of the task of transcribing a score from a performance, and to continue further we'll once again invoke Bruno Nettl:

Assuming that no human transcriber could reproduce all of the acoustical phenomena of a musical utterance, he should reproduce those which are essential, and deciding this is probably the most agonizing part of transcription. Electronic devices which transcribe probably cannot be made selective in this way. They record everything regardless of its importance, and selection of the essentials must be made later by the scholar. (NETTL, 1964, p. 102-103).

The goal in the transcription of a performance is not, as one may first imagine, to obsessively and accurately notate every single detail that was played. Recalling our sixth directive, here we must really work under the assumption that a musical score is only a locutionary statement of the musical composition it aims to evoke. The written markings of a score are thus, by their very nature, rather coarse and incomplete, and one has to accept and embrace that, which does not mean at all that musical notation can't or shouldn't be – and it often is – quite precise at times. However, one should definitely be on guard against those mentioned obsessive impulses when doing a transcription, for those impulses will not necessarily produce in writing the expected high level of accuracy, as Zygmunt Estreicher – yet another ethnomusicologist struggling with the task of transcription – points out to us:

The musician-performer attempts to materialise a specific musical structure. His deviant intonations, the occasional interruptions in his production, etc., do not count for him. (...) With respect to the formal aim (*res facienda*), the actual execution (*res facta*) is always imperfect. (...) A musical transcription which makes allowance for the performer's inaccuracies (...) takes over all his imperfections and becomes inaccurate itself. (ESTREICHER, 1957, p. 91 apud AROM, 1991, p. 143).

A good solution for this dilemma is to perform the transcription work of a specific passage in several steps, using each new step to further purge the notation of the nonessential elements. As Bruno Nettl observes: “it should be possible to move from transcription of all musical phenomena perceived by the transcriber to another transcription which gives only the essentials” (NETTL, 1964, p. 104).

Another characteristic feature of musical writing we've already investigated is that it must be calibrated to purposefully bear a certain illocutionary intention, that can only be felicitously understood by one of the model-reader kind. This means what we will posit here as our **eighth directive**: *the composer can indeed safely omit some details from the score if those are easily inferable from intertextual contexts by the expected reader*. One example of this practice of the reader filling in the gaps of the score's notation has been observed by Pierre Aubry (1909) on his work on medieval manuscripts of motets and troubadour songs. Aubry says that, although some 13th-century manuscripts show no indication or notation of rhythm, rhythm was nonetheless a very important component of that music. But it was understood as an intrinsic, latent knowledge, whose

interpretation was subject to performance laws that were second nature to the musicians of that time, hence the relative innocuousness of its omission from the written text (AUBRY, 1909, p. 190-199). We see here what will become our **ninth directive**: *the more consensual and established the performance practice of a musical genre is, the more implicit and laconic its respective musical scores can be (because the locutionary statement in them already bears a strong illocutionary intention); and conversely: the less consensual and established the performance practice of a musical genre is, the more explicit and detailed its respective musical scores must be (because the locutionary statement in them has to be more precise to compensate for carrying a markedly weaker illocutionary intention)*. Furthermore, the illocutionary intention can't be fully taken out of the game, for if it were possible to pedantically put in written symbols absolutely every single detail of a composition, one would most certainly invite the Loch Ness Monster to the dinner table: this would mean the absurdity of completely 'closing' the text, an act that would either invite all sorts of 'aberrant' decodings or would make the text stale by the preclusion of the possibility of any other reading of it. Our **tenth directive** comes right from this: *only stale or aberrant readings are possible of a score of a composition for which there is absolutely no tradition of performance practice at all, even the tiniest one, because the illocutionary effect of its writing would be null*.

Now, when we are specifically dealing with transcribing contemporary music, which often includes experimental linguistic elucubrations that lead naturally to equally experimental and more arcane performance practices, one can imagine that figuring out and calibrating the proper level of relaxation in the precision and obsession of the writing can be an extremely complicated matter. In this case of contemporary music, how does one figure out the proper way to operate and navigate the intertextual web? Is there even an actual intertextual web in that case? In my doctoral dissertation at Columbia University (BITTENCOURT, 2003), I defined the music I was – and still am – composing as an “Experimental Music”:

What interests me the most in contemporary music is its attempt to exist outside the orbit of a Musical Language, marginal, sometimes pointing to some known Musical Language, sometimes delving into such an individualistic position that it becomes unintelligible except to itself (or even to itself, in some more unfortunate cases). Maybe the best term to describe what we are doing is “Experimental Music”, precisely because of its marginal “linguistic” character, because of its “tabula-rasianist” aspirations. The experimental composer desires this “Tabula-Rasa” even though he knows this is unattainable, that history cannot be wiped out. This is a music that tries to speak no Musical Language but

nonetheless can't help but to remain informed by all the languages past and present.
(BITTENCOURT, 2003, p. 10-11).

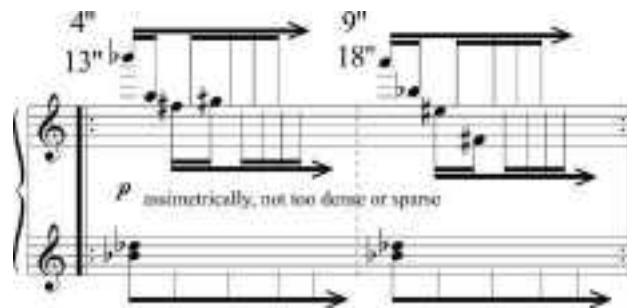
In fact, it becomes clear that not even the pursuit of a *tabula-rasa* can take a text out of the intertextuality web: on Harold Bloom's list of creative anxiety-defense mechanisms (called by him "revisionary ratios"), the desire for a *tabula-rasa* would most likely be a case of 'askesis', that is, "purgation and solipsism" (see BLOOM, 1973, p. 115) – and this already says it all. Specially in our current globalized world – despite any wishes a composer may have to the contrary – it is impossible for a musical text to do anything but to "remain informed by all the languages past and present" – to which I would further add "as well as by the whole canon of known texts" –, even if by the renunciative act of *askesis* (recall here our fourth directive).

Once again back to *Malédiction*, after a process of becoming aware of the exact intertextual space my piece inhabited (either by affirmation or by negation – of the solipsistic kind), I could at last envision a specific model-reader for the new score of *Malédiction*. My plan was to work under the assumption that the piece was to be interpreted only by pianists knowledgeable and competent at a specific type of well-known 20th-century piano repertoire – such as the one's by Messiaen, Ives, Ligeti, Stockhausen, Babbitt, Rzewski, for example – which operate in a linguistic vein akin to the one of my piece, and thus neighboringly inhabit, give or take, pretty much the same intertextual universe. This model-reader election naturally required the use of traditional Western music notation for the score, with all the extra add-ons, perks and complexities – especially rhythmical ones – which are a common staple to that type of repertoire. As such, I carefully calibrated the inventory of graphemic symbols used in my new score to suit that assumption of a model reader. In this sense, what I did was to make those exact three decisions needed for the selection of a model reader that Umberto Eco singled out: the choices "(i) of a specific linguistic code, (ii) of a certain literary style, and (iii) of specific specialization-indices" (ECO, 1979, p. 7). These choices aim at securing that only a specific type of reader will get encouraged to attempt decoding the score. And from this we can formulate our **eleventh directive**: *everything that can be written using the most traditional writing procedures accepted by the model-reader collectivity must be so written; everything that can't be done in that way must be written either using procedures that are less common but still known to the model-reader circles, or, that being also impossible, using newly-created symbols; nonetheless, the use of new and*

more obscure linguistic codes always warrant the need to include in the score some appropriate prefatorial explanatory charts.

Now, to give an account of the magnitude of the transcribing effort that had to be done in the process of rewriting the score of *Malédiction*, the next four figures show excerpts from two of the aforementioned improvisational solo piano passages as they are presented in the original score of the piece (reproduced in figures 2 and 4), followed by those same passages in their fully-notated newly-transcribed version (shown in figures 3 and 5).

FIGURE 2 – Excerpt from an improvisational passage of the piano part of the original *Malédiction* score.



Source: BITTENCOURT (2001, p. 3)

FIGURE 3 – New fully-notated version of the music excerpted in figure 2.



Source: BITTENCOURT (2020, p. 10)

FIGURE 4 – Excerpt from a semi-improvisational passage in proportional rhythmical notation from the piano part of the original *Malédiction* score.



Source: (BITTENCOURT, 2001, p. 5)

FIGURE 5 – New fully-notated version of the music excerpted in figure 4.

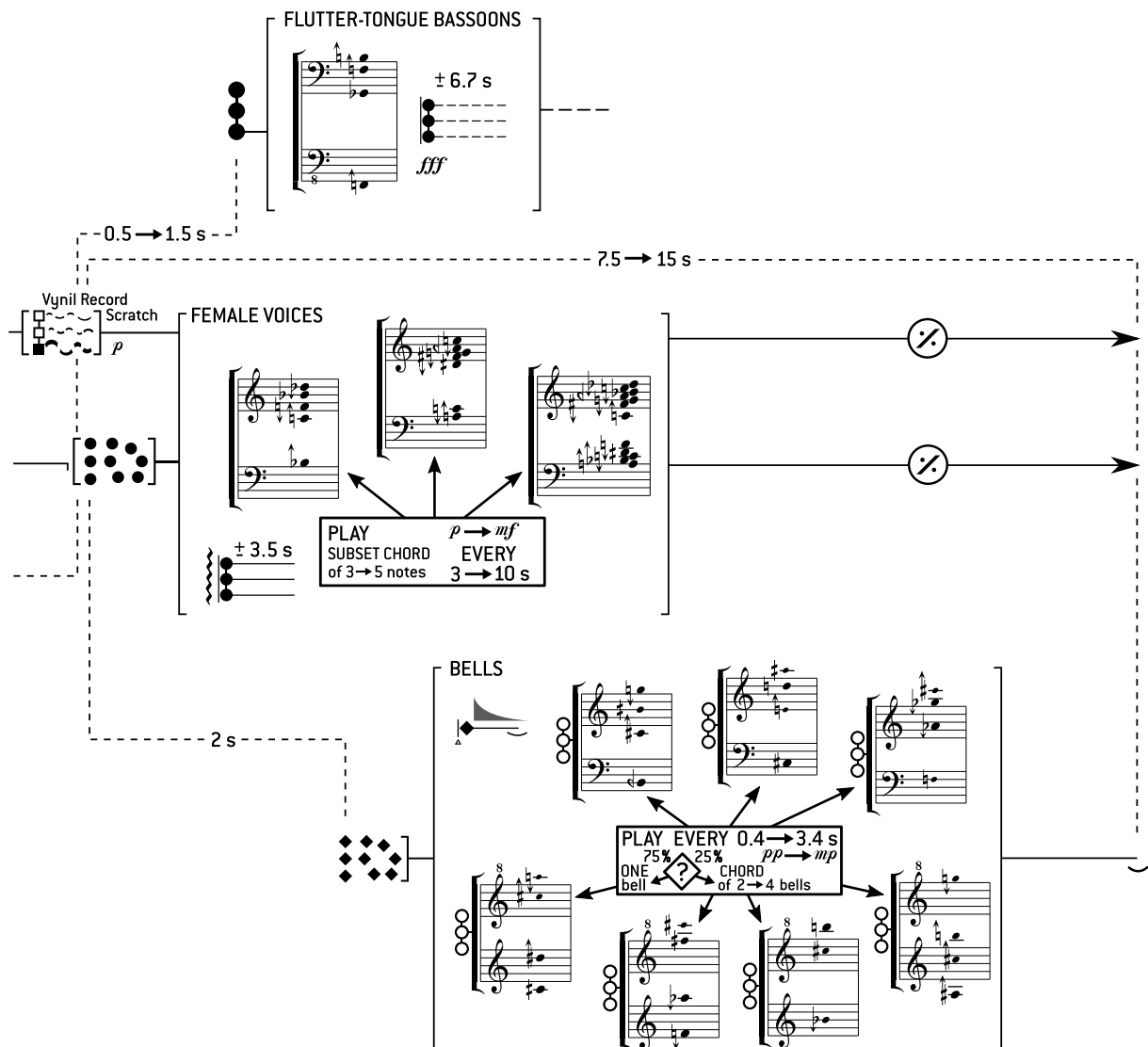


Source: (BITTENCOURT, 2020, p. 19)

Following this step of retranscribing the piano parts of the piece, the next mission was to address the problem of what to do with the written indications for the electroacoustic parts. The pianist wouldn't have to interpret those (in the sense we interpret texts), because computational algorithms integrally operate those parts live. Nonetheless, the presence in this type of score of some sort of notation for the electroacoustic parts is usually quite convenient not only to stir the imagination of the performer but to give important cues that facilitate his/her navigation of the piece. In my original score, those were just plain English-language indications – and very terse at that –, such as “wait for the introduction; after [a] gong, a massive crane noise starts” (BITTENCOURT, 2001, p. 1).

This time, my intention was to hopefully do substantially better than that, and so I decided to actually notate in full those parts using a combination of extended traditional music notation – extended in the sense that it includes some rather less common symbology, such as microtone accidentals and proportional rhythmic notation – with flowchart-style diagrams, so the pianist could understand what sort of musical objects and live algorithmic procedures the computer was supposed to be operating at a given point in time. The notations for the electronics were of course planned to be much simpler and more bare-bones than the solo piano parts, which were notated with the painful precision and completeness required of a piece of its repertoire genre. After all, there was no need to secure a correct interpretation of those electroacoustic parts from the reader-pianist, for the algorithms I myself programmed already guarantee that during the execution of the piece one will only listen to appropriate instances of the compositional designs. In a way, my programming work and all its deterministic rule-based behavior make *myself* the actual interpreter of these parts, my absence in the reading process being compensated for by the presence of an automaton made to mimic my own preferences. I also decided to use in the score a modified version of the excellent graphic symbols and notation methodology created by composer Lasse Thoresen for his adaptation of Pierre Schaeffer's typomorphology of the sound objects (THORESEN, 2007), which I find not only visually appealing but also very useful. Such use of new symbology naturally warranted the inclusion in the score of prefatorial explanatory charts. As an example of the resulting graphic designs utilized, figure 6 reproduces an excerpt from the electroacoustic part of the new score of *Malédiction*.

FIGURE 6 – Example of notation for the electroacoustic part in the new score of *Malédiction*.



Source: (BITTENCOURT, 2020, p. 2)

The final step in finalizing my new score was, of course, to combine together all those graphic elements in a full-score format. For that, I chose again to draw upon Lasse Thoresen's work (2007), combined with the traditional 20th-century-style Western music notation. The rather unorthodox format for the score required its typesetting to be accomplished by the joint effort of one ubiquitous commercial software (Finale⁷) with a couple of custom-made algorithmic postscript notation applications programmed by myself. The final assemblage of the graphical blocks was done in a free-software vector graphics editor (Inkscape⁸).

The last two figures show a more full-fledged example of the revamping process undergone by *Malédiction*'s score. Figure 8, which reproduces the complete page 15 of the new score, rebuilds entirely the first half of the original corresponding laconic notation reproduced in figure 7.

FIGURE 7 – Original laconic notation for the music excerpted in figure 8.

The image shows a musical score excerpt with various annotations and directives. At the top left, a box contains the text: "Arpeggiate massively, use entire keyboard, madly. Finish moving towards the low register of the piano." Below this, the word "lunga" is written above a musical staff. A box labeled "START EVENT 8" is positioned above the staff. To the right, a box labeled "Bossa Nova" contains the text: "clock, multiphonics, notes, barlines." Below the staff, the text "filter into: pp" is written. Further right, the text "repeat chords using bossa nova rhythms" is written above the staff. Below the staff, the text "see ex. ped. point, together with other 2 chords" is written. An example of a rhythmic pattern is shown with the text "Ex: transform it into bossa nova rhythm, listen for the clock pattern". At the bottom left, a box labeled "STOP SPEECH CASCADE" is positioned. At the bottom right, a box labeled "RESTART MONOLOGUE" is positioned. The musical notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and various chord symbols and rhythmic markings.

Source: (BITTENCOURT, 2001, p. 4)

⁷<https://www.finalemusic.com>

⁸<https://inkscape.org>

FIGURE 8 – Page 15 from the new score of *Malédiction*, showing the first half of the music excerpted in figure 7.

The score is divided into sections by vertical lines with circular symbols. The sections include:

- BASSOON MULTIPHONICS**: A section with a diamond-shaped icon and a duration of ± 3 s.
- FEMALE VOICES**: Includes a 'Vocal Record' section with a 'Scratch' icon and a 'PLAY ONE, EVERY' instruction with a duration of $4 \rightarrow 10$ s.
- SYNTHETIC GONG**: A section with a diamond-shaped icon and a duration of ± 31.5 s.
- BERIMBAUS**: Includes a 'PLAY ONE NOTE, EVERY' instruction with a duration of $1.5 \rightarrow 7.5$ s. A note is marked with ± 3.5 s. A section below it has a duration of ± 1.8 s and a 'REQUEST ONE MISTUNED NOTE, AND PLAY' instruction with a duration of $-12.5 \rightarrow -12.5$ s.
- CLOCKS**: A section with a diamond-shaped icon and a duration of ± 2 s.
- SPEECH CASCADE**: A section with a diamond-shaped icon and a duration of ± 2 s.
- PIANO**: The main piano part, starting with a 'START EVENT 9' marked with a circled '9'. It includes dynamic markings like *ppp*, *sfz*, and *ff*. The lyrics 'PULSANTE, COME UNA BOSSA NOVA' are written below the piano part.

Source: (BITTENCOURT, 2020, p. 15)

I trust these last two examples will be enough to give a good idea of the effort which was undertaken to give *Malédiction* a more proper, definitive and finalized score, one which – I say it happily and not without some sense of relief – I am now very much comfortable in giving to other pianists to play. Which brings us – *voilà* – to our last and **twelfth directive**: *if one has understood well both the model-reader and the intertextual universe of one's composition, and one has acted accordingly in one's writing by making the appropriate choices and taking the proper actions, then there is no reason for not having faith in the ability of a reader to fruitfully resolve the rigidity of one's written signs.*

ACKNOWLEDGMENTS

This research was conducted under the auspices of the Graduate Studies in Music Program of the State University of Maringá-PR, Brazil (Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Maringá – <http://www.pmu.uem.br>) and its research groups “Laboratório de Pesquisa e Produção Sonora – LAPPSO” (<http://www.dmu.uem.br/lappso>) and “Os Problemas da Interpretação”.

REFERENCES

- AROM, Simha. *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- AUBRY, Pierre. *Trouveres et Troubadours*. Paris: Felix Alcan, 1909.
- AUSTIN, J. L.. *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- BAILEY, Derek. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. New York: Da Capo, 1992.
- BARTHES, Roland. *Image - Music - Text*. London: Fontana Press, 1977.
- BENT, Margaret. “Resfacta” and “Cantare Super Librum”. *Journal of the American Musicological Society*, University of California Press, Vol. 36, No. 3 (Autumn, 1983), p. 371-391, 1983.
- BITTENCOURT, Marcus Alessi (composer). *Malédiction* (1st ed.). New York: Vultur gryphus (author's editions), 2001. Musical score, for piano and automated live electronics.
- BITTENCOURT, Marcus Alessi. *Doctor Frankenstein, I Presume ... or The Art of Vivisection*. 2003. Doctoral Dissertation (Doctor of Musical Arts). Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University in the City of New York, New York, USA.

- BITTENCOURT, Marcus Alessi (composer). *Malédiction* (2nd revised ed.). Maringá: Vultur gryphus (author's editions), 2020. Musical score, for piano and automated live electronics.
- BLACKING, John. Problems of Pitch, Pattern and Harmony in the Ocarina Music of the Venda. *African Music*, International Library of African Music, Vol. 2, No. 2, p. 15-23, 1959.
- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: a theory of poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.
- BLOOM, Harold. The Necessity Of Misreading. *The Georgia Review*, University of Georgia, Vol. 29, No. 2 (Summer), p. 267-288, 1975.
- BRĂILOIU, Constantin. "Le folklore musical". In: *Musica aeterna*. Zurich: Metz, 1949, p. 277-332.
- BUSONI, Ferruccio. *Sketch of a New Esthetic of Music*. New York: G. Schirmer, 1911.
- CARDEW, Cornelius. Towards an Ethic of Improvisation. In: "Treatise Handbook", London: Edition Peters, 1971, pp. xvii-xx.
- CHOPIN, Frédéric (composer). *Quatre Mazurkas, Op.17* (1st edition). Paris: Maurice Schlesinger, 1834.
- DERRIDA, Jacques. "Signature Event Context". In: DERRIDA, Jacques. *Margins of Philosophy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982, p. 307-30.
- ECO, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- ECO, Umberto. *The Open Work*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.
- ESTREICHER, Zygmunt. Une technique de transcription de la musique exotique (Expériences pratiques). In: *Bibliothèques et Musées de la Ville de Neuchâtel (Rapport)*, 1956, Neuchâtel, 1957, p. 67-92.
- FERAND, Ernest T.. What Is "Res Facta"? *Journal of the American Musicological Society*, University of California Press, Vol. 10, No. 3 (Autumn), pp. 141-150, 1957.
- HEDLEY, Arthur; BROWN, J. E.; TEMPERLEY, Nicholas; MICHALOWSKI, Kornel. "Fryderyk Chopin". In: SADIE, Stanley (editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6th ed.. London: Macmillan Publishers Ltd., 1980, vol. 4, p. 292.
- JAKOBSON, Roman. *Language in Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- NETTL, Bruno. *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: Collier-Macmillan Publishers, 1964.
- NETTL, Bruno. Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach. *The Musical Quarterly*. Oxford: Oxford University Press, Vol. 60, No. 1 (January), pp. 1-19, 1974.
- SCHAEFFER, Pierre. *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines* (translated by Christine North and John Dack). Oakland: University of California Press, 2017.

THORESEN, Lasse; HEDMAN, A. "Spectromorphological analysis of sound objects: an adaptation of Pierre Schaeffer's typomorphology." *Organised Sound*, v. 12, issue 02 (August): pp. 129-141, 2007.

ULBANERE, Alexandre. *Willy Corrêa de Oliveira: por um ouvir materialista histórico*. 2005. Dissertation (Master's Degree). Universidade Estadual Paulista - UNESP, Instituto de Artes, São Paulo, Brazil.

ZIMMERMANN, Jens. *Hermeneutics: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

ABOUT THE AUTHOR

Marcus Alessi Bittencourt (b. 1974) is an American-Brazilian composer, pianist and music theorist born in the United States of America. He holds master's and doctoral degrees in music composition from Columbia University in the City of New York, and a bachelor's degree in music from the University of São Paulo, Brazil. He is currently a professor of composition, music theory and computer music at the Universidade Estadual de Maringá (State University of Maringá), in Paraná, Brazil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5108-1777>. E-mail: mabittencourt@uem.br

Sistema Composicional Intermarkoviano

Esdras Sarmiento Ferreira | Universidade Federal da Paraíba | Brasil

Raphael Sousa Santos | Pesquisador independente | Holanda

Flávio Fernandes de Lima | Instituto Federal de Pernambuco | Brasil

Hugo Tremonte de Carvalho | Universidade Federal do Rio de Janeiro | Brasil

Liduíno Pitombeira | Universidade Federal do Rio de Janeiro | Brasil

Resumo O presente artigo trata da descrição do *Sistema Composicional Intermarkoviano*, resultado de uma convergência entre a teoria da intertextualidade e das cadeias de Markov, com o objetivo de estabelecer diretrizes pré-composicionais. Tais diretrizes se originam, no caso específico deste trabalho, das partições texturais rítmicas e dos contornos melódicos de uma obra musical original: o segundo movimento dos *Cinco Movimentos para Quarteto de Cordas, Op. 5* de Webern. A operacionalidade do sistema é facilitada através de um aplicativo computacional denominado *Markov Model*, desenvolvido durante a pesquisa. Como resultado composicional, foi planejada e composta uma nova obra, cujas relações profundas de interdependência textural e contorno melódico se aproximam da obra original.

Palavras-chave: Sistemas Composicionais, Cadeias de Markov, Intertextualidade, Teoria dos Contornos, Partições Texturais Rítmicas.

Abstract: This article deals with the description of the *Intermarkovian Compositional System*, the result of a convergence between the theory of intertextuality and Markov chains, with the purpose of establishing pre-compositional guidelines. Such guidelines originate, in the specific case of this work, from rhythmic textural partitions and melodic contours of an original musical work: the second movement of the *Five Movements for String Quartet, Op. 5* by Webern. The system's operability is facilitated through a computational application called *Markov Model*, developed during the research. As a compositional result, a new work was planned and composed, whose deep relationships of textural interdependence and melodic contour are close to the original work.

Keywords: Compositional Systems, Markov Chains, Intertextuality, Contour Theory, Rhythmic Textural Partitions.

Nos capítulos I a III de sua obra *Formalized Music*, Iannis Xenakis (1992) introduz a possibilidade de utilizar elementos estocásticos na composição musical, em particular cadeias de Markov (capítulos II e III). Baseados nesse princípio, propomos, neste trabalho, o *Sistema Composicional Intermarkoviano*, que utiliza cadeias de Markov como forma de definir relações sintáticas pré-composicionais a partir dos contornos melódicos e das partições rítmicas observados no segundo movimento dos *Cinco Movimentos para Quarteto de Cordas, Op. 5* de Anton Webern. Assim, nesse sistema, além de princípios markovianos e da teoria da intertextualidade (que juntas originam o nome do próprio sistema), utilizamos concomitantemente a teoria dos contornos (SAMPAIO, 2012) e a análise particional, proposta por Pauxy Gentil-Nunes (2009). Durante a pesquisa, as operações de geração dos repositórios composicionais foram automatizadas com o auxílio de um aplicativo computacional denominado *Markov Model* elaborado em Java por um dos autores, Raphael Sousa Santos.

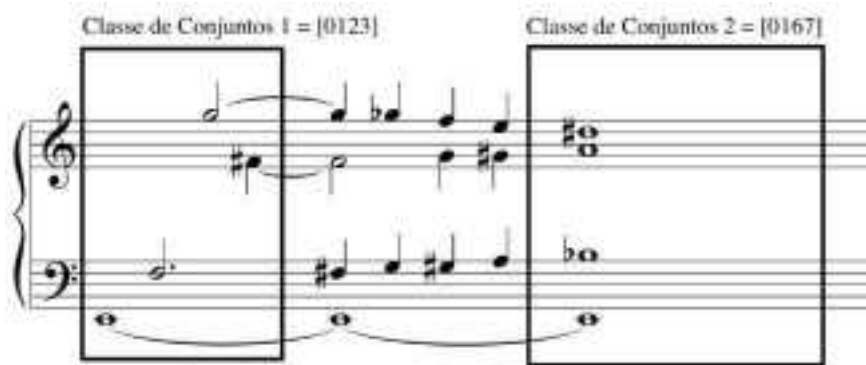
Faremos inicialmente uma breve fundamentação dos conceitos de sistema composicional (Seção 1), intertextualidade (Seção 2), contornos (Seção 3), partições texturais rítmicas (Seção 4) e cadeias de Markov (Seção 5). Em seguida, descreveremos o aplicativo, que é o núcleo do sistema composicional (Seção 6) que foi utilizado por um dos autores, Liduino Pitombeira, para o planejamento (Seção 7) e a composição do primeiro movimento (*Infinito*) de uma obra para corne inglês e trio de cordas, intitulada *Plate Two: Érebo, Op.255* (2020).

1. Sistemas composicionais

Denomina-se sistema composicional um conjunto de definições generalizadas pré-estabelecidas que se relacionam aos aspectos léxicos e sintáticos de um trabalho composicional, ou seja, que são intimamente ligadas à geração de materiais e às relações de interconexões entre esses materiais. Tais materiais são tratados em nível de sistema de forma genérica, isto é, sem particularizações. As definições sistêmicas são manipuladas pelo compositor durante o planejamento composicional, ao conferir-lhes particularizações específicas. Assim, se imaginarmos um léxico que se

resume a duas classes de conjuntos que se conectam por movimentos parcimoniosos¹ entre seus elementos (sintaxe), teremos definido um sistema composicional. Ao planejarmos uma composição com esse sistema, teremos que escolher duas classes de conjuntos e uma maneira de conectá-las que se adequa à condição de movimento parcimonioso estabelecido pelo sistema. Um esboço pré-composicional deste processo pode ser observado na Figura 1, onde o primeiro conjunto de classes de notas (4567), cuja forma prima é [0123]², se conecta o segundo conjunto (349A), cuja forma prima é [0167], de tal maneira que três de seus elementos se movem por grau conjunto enquanto um permanece estático (Mi). O efeito secundário desse processo é a geração de diversas outras sonoridades entre os componentes que formam a classe de conjuntos [0123] quando tais componentes se movem parcimoniosamente em direção à classe de conjuntos [0167].

FIGURA 1 – Sistema composicional parcimonioso: o conjunto de classes de notas (4567), cuja forma prima é [0123], se conecta parcimoniosamente ao conjunto de classes de notas (349A), com forma [0167]. Diversas sonoridades se formam durante o processo.



Formalmente, um sistema composicional pode ser definido como “um conjunto de diretrizes, formando um todo coerente, que coordena a utilização e interconexão de parâmetros musicais, com o propósito de produzir obras musicais” (LIMA, 2011, p. 62). Posteriormente, Pitombeira (2015, p.

¹ A parcimônia, um conceito introduzido pela Teoria Neorriemanniana, consiste no movimento econômico entre dois acordes. Como afirmam Douthett e Steinbach (1998, p. 243), ainda que a definição de parcimônia esteja ainda evoluindo, as diferentes abordagens têm pelo menos dois fatores em comum: 1) notas comuns são mantidas e 2) as notas remanescentes se movem por um intervalo menor ou igual a um tom inteiro.

² Neste trabalho utilizamos a teoria dos conjuntos de classes de notas segundo a metodologia de Rahn-Straus (2013). Assim, representamos formas primas entre colchetes e formas normais entre parênteses. As letras A e B são usadas respectivamente para as classes de notas Sib e Si \sharp . Utilizamos intercambiavelmente os termos classe de altura e classe de nota, que são sinônimos.

69) atualizou essa definição incluindo materiais em sua totalidade e não só perspectivas paramétricas desses materiais³, o que será útil, por exemplo, para a manipulação de intertextos sem transformações. Operacionalmente, um sistema composicional pode ser implementado a partir de 1) um conjunto de definições acerca do funcionamento de determinados parâmetros musicais com a finalidade de produzir materiais e de estabelecer regras de interconexão entre esses materiais; 2) um algoritmo computacional que encapsula diretrizes paramétricas gerando como resultado desde partituras finalizadas até repositórios a serem manipulados pelo compositor; ou 3) tabelas, diagramas e gráficos que guardam informações sobre o comportamento de parâmetros musicais.

Quanto à sua natureza, um sistema composicional pode ser original ou modelado. No primeiro caso, as diretrizes do sistema são elaboradas sem o apoio de estruturas prévias. O exemplo da Figura 1 é um sistema original. No segundo caso, o sistema composicional é um modelo de uma obra musical pré-existente. Trata-se, nesse caso, de um modelo sistêmico⁴, cuja base epistemológica é um tipo de intertextualidade abstrata⁵, no sentido de que apenas relações internas (e não objetos superficiais⁶) são intertextualizadas. Tal sistema composicional é hipotético, uma vez que as intenções do compositor da obra modelada não entram necessariamente em sua configuração. Neste trabalho, lidaremos com um sistema modelado, já que suas relações formadoras são oriundas de uma obra musical pré-existente.

Antes que examinemos mais detalhadamente a modelagem sistêmica, é interessante que nos debrucemos inicialmente sobre a noção de modelo. Segundo Mikhail Malt (2000, p. 91), “a noção de modelo abrange um campo semântico complexo, com um espectro muito amplo de significados, que vai de formalismos matemáticos a maquetes e moldes”⁷. Klaus Niemeyer (2007) observa que um

³ Em outras palavras, um sistema composicional aceita como entrada (no caso de sistemas abertos) tanto os materiais em sua integralidade (um trecho melódico com suas alturas, ritmos, articulações etc., por exemplo) como também um parâmetro específico desses materiais (somente suas alturas, por exemplo). No primeiro caso, nos referimos aos sistemas composicionais que desenvolvem operações de colagem e superposição de intertextos, sem alteração em seus conteúdos; no segundo caso, o compositor extrai elementos paramétricos específicos que lhe interessam antes da inserção no sistema.

⁴ A modelagem sistêmica trata da proposição de sistemas composicionais hipotéticos partindo da análise de um texto musical (ou de outra natureza) com foco em determinadas perspectivas paramétricas. Para um maior aprofundamento sobre essa teoria ver Pitombeira (2018).

⁵ Definida na Seção 2 deste trabalho.

⁶ Objetos superficiais são estruturas léxicas perceptíveis de maneira imediata em um texto musical. Esses objetos são associados aos parâmetros altura, dinâmica, ritmo (duração e ponto de ataque) etc.

⁷ No original lê-se: “La notion de modèle couvre un champ sémantique complexe, avec un spectre très large de significations, qui va des formalismes mathématiques aux maquettes et aux moules”.

modelo pode ser a representação de um objeto ou estrutura original (*modelo perceptual*) ou o protótipo para algo que será construído no futuro (*modelo antecipatório*). Em termos de pesquisa em composição musical, o primeiro tipo de modelo se relaciona com os sistemas composicionais modelados, ou seja, originados através de modelagem sistêmica; o segundo, por sua vez, se relaciona aos sistemas composicionais originais. Em ambos os casos há uma estrutura original que é modelada para gerar uma estrutura virtual: um modelo. A diferença é que nos sistemas modelados a estrutura original está no passado e nos sistemas originais a estrutura está no futuro.

Malt (2000, p.101-102) diferencia quatro tipos de modelo no âmbito musical: [1] **Lógico**, que é construído a partir de relações lógicas ou abstratas; [2] **Analógico**, que se baseia em estruturas formalizadas não musicais; [3] **Metafórico**, que se baseia na linguagem ou outras estruturas extramusicais; e [4] **Fórico**, que intertextualiza uma estética ou mesmo uma obra. Esses quatro tipos de modelos podem ser construídos originalmente, pela prospecção e planejamento de uma nova obra musical, ou podem surgir como modelo de uma obra pré-existente, através da modelagem sistêmica⁸.

A modelagem sistêmica (Pitombeira, 2018) é metodologicamente operacionalizada em três fases. Na primeira fase, denominada **seleção paramétrica**, o compositor seleciona, a partir de uma análise prospectiva inicial, o parâmetro (ou os parâmetros) mais adequado à análise⁹. Essa adequação se estabelece em função de uma calibragem entre parâmetros que podem produzir resultados tautológicos e aqueles que produzem resultados nos quais seja impossível detectar algum tipo de correlação e recorrência. Escolhido o parâmetro, passa-se à segunda fase, que consiste na **análise** propriamente dita. Essa análise pode se valer de teorias já estabelecidas como também pode suscitar a proposição de novos procedimentos analíticos. A análise produz como resultado o que denominamos **perfil composicional**, o qual consiste em um conjunto de objetos específicos e relações entre esses

⁸ É importante enfatizar que a modelagem sistêmica não se relaciona com a modelagem perceptual proposta por Edson Zampronha (1998). Enquanto na modelagem perceptual "a linguagem não mais está na obra. Ela está na escuta, no modelar da percepção no contínuo de possibilidades que é a composição" (p.261), a modelagem sistêmica ainda trabalha com a ideia de sistematicidade e sequencialidade, ou seja, se insere no âmbito de um paradigma tradicional. Vale ressaltar que, no entanto, é intenção nossa ampliar o escopo da pesquisa no sentido de incluir também o campo estético.

⁹ Neste trabalho, empregamos o conceito expandido de parâmetro (Pitombeira, 2018). Assim sendo, consideramos que há duas categorias de parâmetro: [1] **Parâmetros superficiais**, perceptíveis visual e auditivamente na superfície de uma textura musical (altura, duração, dinâmica etc.) e [2] **Parâmetros abstratos**, que se relacionam com os parâmetros de superfície por uma função não bijetora, de tal sorte que partindo de um parâmetro abstrato é impossível se chegar ao parâmetro superficial que lhe deu origem. São exemplos de parâmetros abstratos os contornos, os eixos inversivos, as partições texturais, as formas primas etc.

objetos. Na última fase da modelagem sistêmica, denominada **generalização paramétrica**, os objetos são generalizados e tem-se como resultado um modelo sistêmico formado por objetos genéricos e suas interrelações. Tal modelo sistêmico é um sistema composicional hipotético.

Como exemplo de modelagem sistêmica, tomemos o trecho mostrado na Figura 2, terceiro movimento de *Drei kleine Stücke*, Op. 11, de Anton Webern (1952)¹⁰. Na primeira fase da modelagem sistêmica dessa obra, selecionamos o parâmetro altura (mais precisamente, classe de altura) por apresentar uma maior variedade léxica e também por revelar, em uma análise prospectiva inicial, um resultado de caráter musicológico interessante, que pode indicar o uso da série cromática bem antes que Webern adotasse o dodecafonismo como técnica composicional¹¹. A análise busca identificar objetos (classes de alturas) e suas interrelações para chegar a um perfil composicional da obra.

FIGURA 2 – Terceiro movimento de *Drei kleine Stücke*, Op. 11, de Anton Webern (1952).



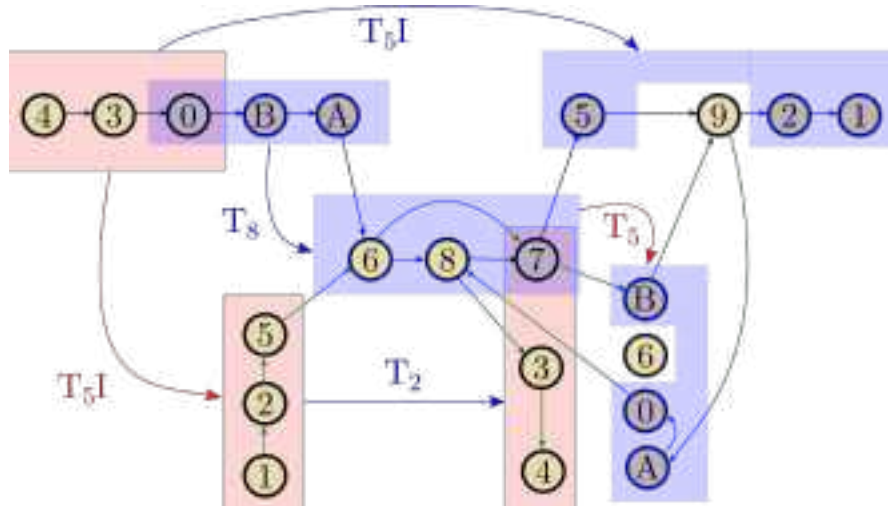
No grafo da Figura 3 podemos observar duas apresentações de uma série cromática: no formato “original” (praticamente linear), apresentada prioritariamente no violoncelo (430BA6875921), e no

¹⁰ Obra composta em 1914, segundo indicação no final da partitura.

¹¹ A produção composicional de Anton Webern (1883-1945) pode ser dividida em cinco fases, segundo Kathryn Puffett (2001): obras juvenis, que demonstram uma tonalidade expandida (1899-1908), atonalidade aforística instrumental (1908-1914), novo lirismo atonal (1915-1926), dodecafonismo instrumental (1927-1940) e dodecafonismo vocal (1933-1943). Webern apresenta uma série linearmente pela primeira vez na terceira canção do *Drei Volkstexte*, Op.17, obra composta em 1924. O Op.11 (1914), aqui modelado, é a última obra da fase atonal aforística instrumental. É interessante perceber, já nessa obra, as raízes de uma busca pelo uso das doze notas cromáticas sem repetição, algo que aliás pode ser detectado mesmo em Richard Strauss (seção *Von der Wissenschaft de Also sprach Zarathustra*, de 1895) e em Charles Ives (*Three-page Sonata*, de 1905).

formato inverso (parcialmente linear), apresentada exclusivamente no piano (12567B9A0834)¹². As classes de alturas são mostradas dentro de círculos. As setas (verdes e pretas) indicam o fluxo cromático, ou seja, indicam operações de sequenciamento de classes de alturas. Outra camada analítica pode ser evidenciada se agruparmos algumas classes de alturas para formar conjuntos tricordais. Separamos conjuntos contidos em retângulos rosas, correspondentes à classe [014], e outros em retângulos azuis, correspondentes à classe [012]. Esses conjuntos se relacionam entre si através das seguintes operações: **verticalização**, representada por uma seta vermelha, que verticaliza estruturas horizontais, e **repetição variada**, representada por uma seta azul, que apresenta uma forma transposta ou invertida do mesmo conjunto. Tanto a verticalização como a repetição variada alteram as formas normais dos conjuntos por meio de **transposição** (T_x) e **inversão** (T_xI), operações essas indicadas ao lado das setas. Se eliminarmos os objetos específicos de superfície e nos concentrarmos somente nas relações entre objetos genéricos, chegaremos ao modelo sistêmico da obra, sob a perspectiva do método analítico adotado. Esse modelo sistêmico é mostrado no diagrama da Figura 4.

FIGURA 3 – Perfil composicional do terceiro movimento de *Drei kleine Stücke*, Op. 11, de Anton Webern (1952), segundo uma perspectiva de grafos.



Partindo do modelo sistêmico mostrado na Figura 4, uma série de experimentos nos revelou que é praticamente impossível encontrar (pelo menos sem um auxílio computacional altamente

¹² Somente o primeiro hexacorde dessa série apresenta alguma direcionalidade clara.

especializado, como, por exemplo, de redes neurais de aprendizagem profunda) outra série, distinta da série utilizada por Webern, que satisfaça a todas as condições de conexão. Contudo, uma flexibilização em alguns aspectos do modelo sistêmico tornou o sistema viável. A primeira flexibilização se deu nas operações de transposição e inversão: tanto os fatores como as próprias operações em si foram flexibilizados para satisfazer os mapeamentos tricordais. Assim, as cinco operações foram generalizadas para O_x , O_y , O_z , O_w e O_k . O tipo e o fator da operação serão decididos durante o planejamento composicional. O segundo aspecto a ser flexibilizado consistiu em eliminar a obrigatoriedade da segunda série se relacionar, por transposição, inversão, ou retrogradação, à série original. Com essas flexibilizações foi possível propor um sistema composicional o mais próximo possível do modelo sistêmico oriundo do terceiro movimento do Op.11 de Webern. O diagrama desse novo sistema, denominado AW, é mostrado na Figura 5 e sua descrição formal é declarada na Tabela 1.

FIGURA 4 – Modelo sistêmico do terceiro movimento de *Drei kleine Stücke*, Op. 11, de Anton Webern (1952), segundo uma perspectiva de grafos.

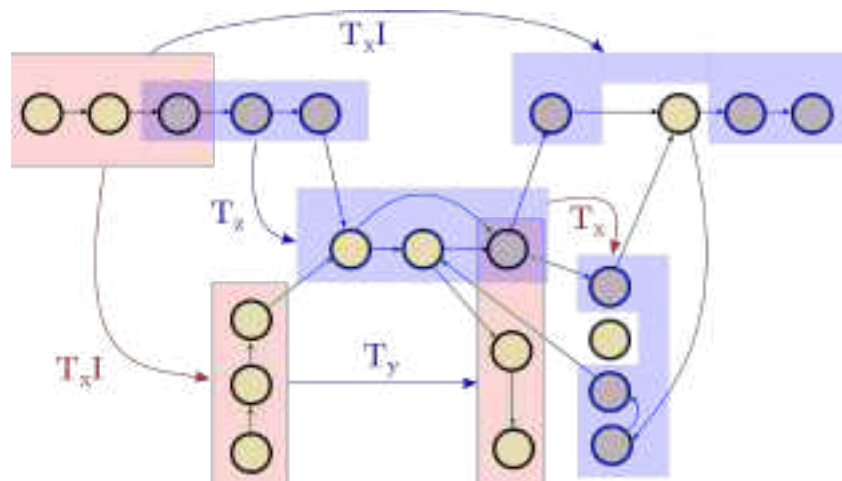


FIGURA 5 – Modelo sistêmico viável do terceiro movimento de *Drei kleine Stücke*, Op. 11, de Anton Webern (1952), segundo uma perspectiva de grafos.

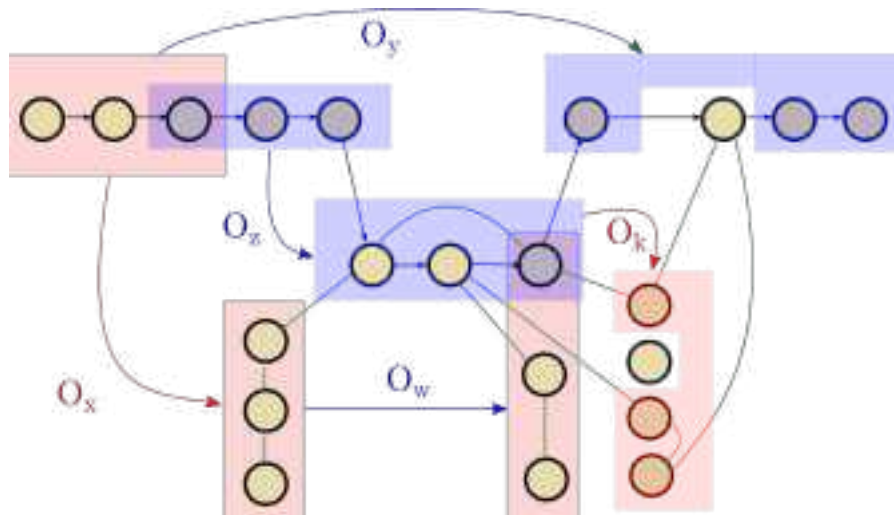
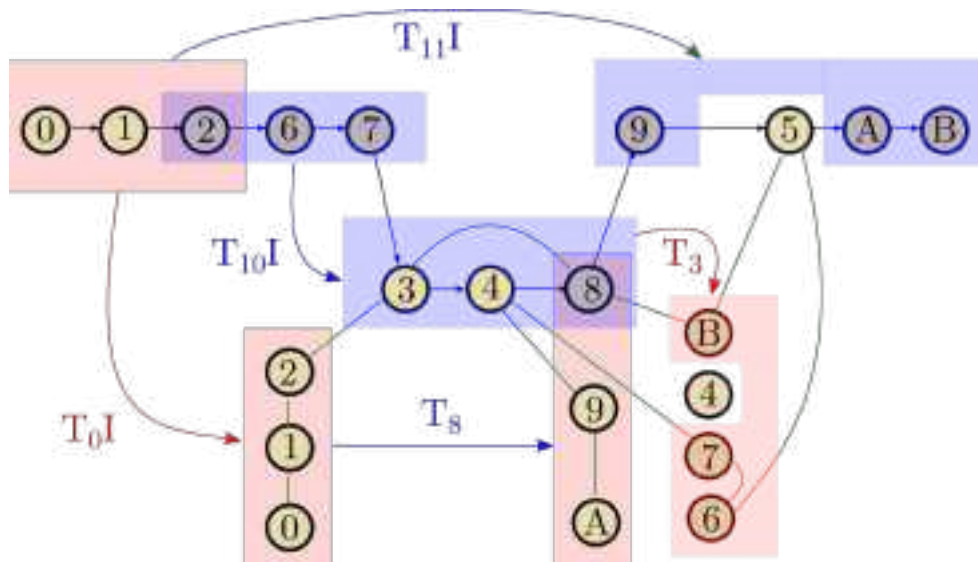


TABELA 1 – Sistema AW, oriundo da modelagem sistêmica do terceiro movimento de *Drei kleine Stücke*, Op. 11, de Anton Webern (1952), segundo uma perspectiva de grafos.

DEFINIÇÃO 1	A obra se constrói pelo entrelaçamento de duas séries cromáticas. A primeira série tem uma apresentação horizontal. A segunda série é predominantemente vertical. As séries não precisam se relacionar entre si por transposição, inversão ou retrogradação. O grafo da Figura 5 mostra a primeira série, cujas classes de alturas são conectadas por setas pretas direcionais, e a segunda série, cujas classes de alturas são conectadas por setas verdes não direcionais.
DEFINIÇÃO 2	As séries são segmentadas em tricordes pertencentes a somente duas classes distintas, definidas durante o planejamento composicional e identificadas no grafo da Figura 5.
DEFINIÇÃO 3	Uma série de operações de transposição e inversão conecta esses tricordes, de acordo com o grafo mostrado na Figura 5.
DEFINIÇÃO 4	Ritmo, timbre, dinâmica e articulação serão escolhidos livremente pelo compositor.

Partindo desse sistema composicional (Figura 5 e Tabela 1), realizamos o planejamento composicional de uma nova obra. Essa metodologia é efetivada em três fases. Na primeira fase, denominada **particularização**, conferimos valores particulares aos valores genéricos do sistema. As séries foram selecionadas por experimentos de tentativa e erro. A primeira série selecionada foi 0126734895AB e a segunda série 01238B56749A. Essas séries viabilizam a segmentação em duas classes tricordais: [012], inseridos em retângulos rosas, e [015], inseridos em retângulos azuis.

FIGURA 6 – Particularização do sistema AW.



Na segunda fase do planejamento composicional, denominada **aplicação**, as classes de alturas são aplicadas à superfície musical ao lhes serem conferidos registros específicos. A aplicação gera um esboço inicial da obra em duas pautas (Figura 6). A terceira fase do planejamento composicional, denominada **complementação**, consiste na aplicação dos demais parâmetros não declarados no sistema. Orquestramos o esboço para quinteto de sopros, com andamento igual a 90 semínimas por minuto. Os ritmos, as articulações e as dinâmicas foram livremente escolhidos. O resultado é a partitura mostrada na Figura 7 (sons reais).

FIGURA 6 – Esboço de alturas produzido pela aplicação das classes de alturas do sistema AW.



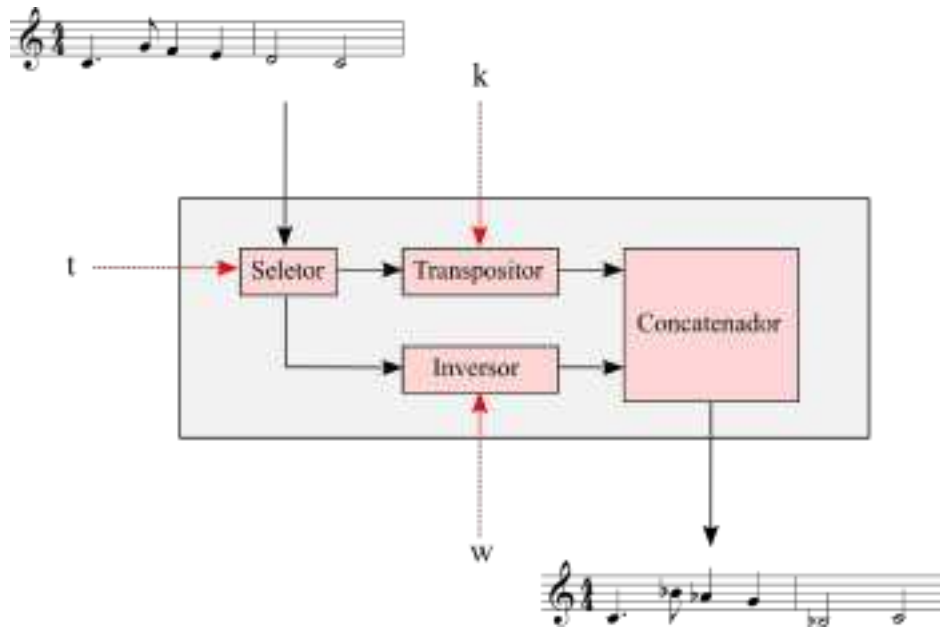
FIGURA 7– Partitura gerada pela complementação do esboço gerado em um possível planejamento composicional partindo do sistema AW.

The image shows a musical score for five instruments: Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Horn in F, and Bassoon. The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as *pp*, *ff*, *mf*, and *f*. The Flute part starts with a tempo marking of quarter note = 90. The Clarinet in Bb part has a *pp* marking followed by a *ff* marking. The Oboe, Horn in F, and Bassoon parts have *mf* markings. The Flute part has a *f* marking and a *p* marking. The score is written in a system of five staves.

Uma análise comparativa entre a nova obra produzida por modelagem sistêmica e a obra original de Webern pode nos revelar similaridades e diferenças. Uma similaridade clara é percebida no aspecto textural, especialmente no que concerne à tendência pontilhista de ambas as obras, ou seja, ambas apresentam uma textura rarefeita. A sonoridade atonal, presente nas duas obras, é herdada da obra original e impressa nas próprias definições sistêmicas, de tal forma que qualquer planejamento partindo do mesmo sistema apresentará esse tipo de sonoridade. As diferenças mais salientes se concentram no timbre e na dinâmica.

Um sistema composicional, tanto modelado como original, pode ser classificado, quanto à sua arquitetura, como aberto, semiaberto ou retroalimentado. O sistema aberto apresenta em sua configuração entrada e a saída de materiais ou parâmetros. Esse tipo de sistema pode ser visto flexivelmente como uma função ou conjunto de funções que realizam transformações em parâmetros e/ou materiais musicais. Um exemplo desse tipo de sistema composicional é mostrado na Figura 8, na qual um fragmento musical, mostrado na parte superior da figura, é inserido no sistema.

FIGURA 8 – Sistema composicional aberto: o fragmento musical na parte superior é inserido no sistema. Uma faixa de alturas é selecionada e submetida à filtragem ou inversão. O resultado é concatenado gerando novo fragmento (parte inferior).



Esse sistema lida especificamente com o parâmetro altura, sendo os demais parâmetros desconsiderados. Uma variável de controle t define um ponto de corte para o **seletor**, módulo que separa o trecho em duas partes. No caso específico desse exemplo, $t = 62$ (valor MIDI que equivale a Ré₄, se considerarmos que o Dó central do piano vale 60). Assim, alturas acima de Ré₄ serão enviadas a um módulo **transpositor** enquanto as demais alturas serão enviadas a um módulo **inversor**. Por sua vez, tanto o transpositor como o inversor têm variáveis de controle. A variável k indica o número de semitons de transposição; a variável w indica o eixo em torno do qual será realizada a inversão. No nosso exemplo $k = 3$ e $w = 60$, indicando que o trecho selecionado será transposto em 3 semitons e a inversão ocorrerá em torno de 60 (Dó₄). As saídas do transpositor e do inversor são enviadas a um módulo **concatenador** produzindo o trecho final. Assim, em nosso sistema aberto as alturas Dó e Ré serão invertidas em torno de Dó e as alturas Sol, Fá e Mi serão transpostas uma terça menor acima.

O sistema semiaberto apresenta apenas saída de materiais, ou seja, não há entrada de materiais ou parâmetros (exceto variáveis de controle). Exemplos desse tipo de sistema são o sistema

parcimonioso mostrado na Figura 1¹³, bem como os geradores randômicos de parâmetros. Na Tabela 2, mostramos o projeto de um sistema composicional semiaberto que tem por núcleo um gerador randômico. Esse sistema, denominado SR, é constituído por seis definições.

TABELA 2 – Sistema composicional semiaberto randômico (SR).

DEFINIÇÃO 1	Propõe-se a construção randômica de duas linhas de classes de alturas, as quais podem ser distribuídas em diversas outras linhas durante a fase de planejamento.
DEFINIÇÃO 2	As alturas serão oriundas de dois hexacordes A e B. Cada hexacorde fornecerá material para uma linha específica. As classes de alturas componentes de cada hexacorde serão armazenadas em tabelas indexadas (1,2,3,4,5,6).
DEFINIÇÃO 3	Uma escala rítmica de seis valores será construída na fase de planejamento. Esses valores serão armazenados em uma tabela indexada.
DEFINIÇÃO 4	Pausas são distribuídas livremente e classes de alturas repetidas podem ser agrupadas produzindo uma figura rítmica de maior valor.
DEFINIÇÃO 5	Através do sorteio de um dado de seis faces, são escolhidos simultaneamente os valores de alturas e figuras rítmicas, os quais são dispostos ordenadamente em cada linha.
DEFINIÇÃO 6	Timbre, dinâmica e articulação serão escolhidos livremente pelo compositor.

A Definição 1 explicita a função e o modo operacional do sistema. Com base nessa definição fica claro que o sistema lida com a produção de duas linhas de classes de alturas (isto é, sem registro especificado) a partir de procedimentos randômicos. As Definições 2—4 tratam das variáveis de controle que serão particularizadas pelo compositor na fase de planejamento composicional. A Definição 5 explica como são gerados os valores, ou seja, pelo lançamento de um dado de seis faces. Por último, a Definição 6 menciona o tratamento a ser dado aos parâmetros não declarados.

Na Tabela 3, apresentamos um possível planejamento composicional para o sistema SR. O planejamento consiste basicamente na escolha dos dois hexacordes (A e B) e das seis figuras rítmicas. Posto em funcionamento (por um algoritmo computacional ou pelo lançamento de um dado real de seis faces) o sistema produziu o esqueleto de valores mostrados na Figura 9, ao qual foram adicionados pausas, timbres, andamento, dinâmicas e articulações (Figura 10).

¹³ No sistema parcimonioso da Figura 1 não se deve confundir a atribuição de valores particulares aos valores genéricos inerentes ao sistema com a entrada de materiais, procedimento que é claro ao se examinar o *modus operandi* do sistema aberto (Figura 2).

TABELA 3 – Planejamento composicional com base no sistema composicional semiaberto randômico (SR).

Índice	Hexacorde A	Hexacorde B	Figuras rítmicas
1	0	1	Mínima
2	2	3	Semínima
3	4	5	Semínima pontuada
4	6	7	Colcheia
5	8	9	Colcheia pontuada
6	10	11	Semicolcheia

FIGURA 9 – Resultado do sorteio de dados do sistema SR, produzindo duas linhas de classes de alturas.



FIGURA 10 – Inclusão de pausas e de outros parâmetros nos resultados produzidos pelo sistema SR.



Um sistema retroalimentado pode ser construído com base em processos iterativos e é geralmente associado a sistemas dinâmicos não-lineares (caos determinístico)¹⁴. Utilizamos como exemplo o oscilador de Van der Pol, um sistema caótico de uma dimensão, que evolui no tempo segundo a Equação 1.

¹⁴ Um exemplo de sistema retroalimentado sem o uso de sistemas dinâmicos não-lineares pode ser examinado em Pitombeira (2020, p.56-57).

$$\frac{d^2x}{dt^2} - \mu(1 - x^2)\frac{dx}{dt} + x = 0 \quad \text{Eq.1}$$

Um programa em Python, elaborado por John Cook (2019) nos permitiu produzir resultados para três valores de μ^{15} . Nos interessam particularmente os valores 1 e 2, que produzem um estado caótico no sistema. Seleccionamos $\mu = 2$, normalizamos os resultados para a faixa de valores MIDI (0—127) e, através da biblioteca *music21*, produzimos um arquivo MIDI (Figura 11). Partindo unicamente desse conjunto de alturas, produzimos um trecho para trompete, trompa e tuba (mostrado no Apêndice 3), através da aplicação de diversas operações, tais como transposição, expansão temporal e inversão¹⁶.

FIGURA 11 – Alturas produzidas pelo oscilador Van der Pol.



Fizemos, nesta Seção, uma rápida descrição e exemplificação de conceitos fundamentais à teoria dos sistemas composicionais. Essa teoria, vem sendo construída desde 2010 e ao longo desses dez anos vem passando por diversos ajustes e expansões, decorrentes principalmente dos experimentos

¹⁵ Este programa está disponibilizado no Apêndice 2.

¹⁶ Inicialmente atribuímos ritmo a esse conjunto de alturas e distribuímos entre os instrumentos. Para os doze primeiros compassos, a linha melódica está localizada no trompete. Os materiais dos compassos 4, 8 e 12 são expandidos temporalmente em 4 vezes (ou seja, colcheias transformam em mínimas), transpostos respectivamente em dois, cinco e cinco semitons abaixo e dispostos na trompa. O material da tuba é uma transposição 15 semitons abaixo do material da trompa. A partir desse ponto outras transformações similares foram aplicadas mantemos uma organicidade e consistência interna da obra.

realizados¹⁷. A definição do conceito de sistema composicional deriva, de certa forma, dos trabalhos de George Klir (1991) e Ludwig von Bertalanffy (2008). Para esse último “um sistema é um conjunto de elementos em interação” (BERTALANFFY, 2008, p. 84). Esse autor hierarquiza os sistemas, colocando a música e as artes em geral, juntamente com a linguagem, em um nível hierárquico denominado sistemas simbólicos. Por sua vez, Klir (1991, p. 4) formaliza uma definição de senso comum, extraída do *Webster's New World Dictionary*, em tradução livre dos autores: “um conjunto ou arranjo de coisas relacionadas ou conectadas de tal maneira para formar uma unidade ou todo orgânico”¹⁸.

Em uma definição formal, podemos denotar o sistema, representado pela letra S , como um par (O, R) , onde O representa o conjunto de objetos e R o conjunto de relações entre esses objetos. A partir dessa definição se observa que um sistema necessita simultaneamente de objetos e relações. Assim, um conjunto de notas musicais em uma partitura, por exemplo, não é um sistema, mas simplesmente um aglomerado de objetos simbólicos. Contudo, quando organizamos essas notas de alguma forma, por exemplo, através de uma regra de ordenação, essa coleção de notas passa a constituir um sistema. Como é afirmado por Klir (1991, p. 5), essa definição é aparentemente simples na superfície, embora seja extremamente geral e aberta, e tem a capacidade de conter todas as demais definições de sistema¹⁹. Partindo destes princípios, desenvolvemos o *Sistema Composicional Intermarkoviano*, que encapsula em um aplicativo computacional um conjunto de algoritmos que gerenciam materiais intertextuais por meio de uma sintaxe oriunda das cadeias de Markov. Como a intertextualidade é um fundamento teórico essencial para a elaboração desse sistema, passaremos a examiná-la na Seção 2.

¹⁷Muitos desses experimentos estão documentados em artigos e disponíveis gratuitamente em <https://ufrj.academia.edu/LiduinoPitombeira>.

¹⁸O Webster online (<http://www.merriam-webster.com>) apresenta diversas definições, de certa maneira, similares à citada por Klir (1991).

¹⁹Uma leitura do início do Capítulo 2 de KLIR (1991) nos revela que essa definição pode englobar sistemas bastante complexos, dependendo dos objetos e das relações.

2. Intertextualidade

A teoria da intertextualidade trata da reciclagem de ideias já existentes, como forma de desenvolvimento de novos materiais. Para Bakhtin (1981, p. 304), esse processo denomina-se construção híbrida. Kristeva (2006, p. 68), por sua vez, parte do princípio de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Assim sendo, um texto é, de certa maneira, ele próprio e outro – ou outros – que o precede(m)”.

Atualmente, o termo “intertextualidade” tem seu enfoque intrínseco voltado também à linguagem musical, tanto do ponto de vista teórico, notadamente nos trabalhos de Straus (1990), Korsyn (1991) e Klein (2005), bem como do ponto de vista composicional propriamente dito, como se observam em obras de Rochberg e Berio, por exemplo.

Straus (1990, p. 17) relaciona oito procedimentos composicionais, comuns aos compositores da primeira metade do século XX, utilizados na reconstrução de formas antigas, elementos de estilo e sonoridades. Tais procedimentos são verdadeiras ferramentas que podem ser utilizadas para manipular intertextos, gerando como resultado obras originais. Os procedimentos relacionados por Straus são:

- [1] **Motivização:** O conteúdo motivico do trabalho precedente é radicalmente intensificado;
- [2] **Generalização:** Um motivo do trabalho precedente é generalizado no conjunto de classes de alturas desordenado, do qual é um membro. Este conjunto de classes de alturas é então desdobrado no novo trabalho, de acordo com as normas do uso pós-tonal;
- [3] **Marginalização:** Os elementos musicais que são centrais à estrutura do trabalho precedente (tais como cadências dominante-tônica e progressões lineares que abrangem intervalos triádicos) são relegados à periferia do novo trabalho;
- [4] **Centralização:** Os elementos musicais que são periféricos à estrutura do trabalho precedente (tais como áreas de tonalidade remota e combinações não usuais das notas resultantes de ornamentações lineares) movem-se para o centro estrutural do novo trabalho;
- [5] **Compressão:** Os elementos que ocorrem diacronicamente no trabalho precedente (tais como duas tríades numa relação funcional a cada outra) são comprimidos em algo síncrono no novo trabalho;
- [6] **Fragmentação:** Os elementos que ocorrem juntos no trabalho precedente (tais como a fundamental, a terça, e a quinta de uma tríade) são separados no novo trabalho;
- [7] **Neutralização:** Os elementos musicais tradicionais (tais como acordes de sétima da dominante) são desnudados de suas funções de costume, particularmente de seu impulso progressivo. A progressão para adiante é bloqueada; e
- [8] **Simetrização:** Progressões harmônicas e formas musicais tradicionalmente orientadas para um objetivo (forma sonata, por exemplo) são feitas inversamente ou retrógrada-simetricamente, e são assim

imobilizadas²⁰.

Reforçando a enorme importância da intertextualidade como procedimento composicional, Kaplan (2006, p. 19) afirma que “fora da intertextualidade uma obra musical é simplesmente incompreensível”. Desta maneira, podemos manipular materiais já desenvolvidos por outros compositores, criando diferentes visões do mesmo ponto de partida e abrindo um grande leque de possibilidades à inovação no trabalho composicional.

Neste trabalho, utilizamos o conceito de intertextualidade abstrata, em oposição à intertextualidade literal. Lima (2011, p.48) fala de

duas perspectivas de utilização da intertextualidade – literal ou abstrata, patente ou latente, manifesta ou velada, assumida ou dissimulada – [que] nos permite tratar os intertextos em diversos níveis, desde o mais literalmente superficial até o mais profundo, onde apenas elementos estruturais ou oriundos de operações transformacionais são utilizados, através do uso de ferramentas intertextuais específicas

Uma ferramenta útil, tanto para a compreensão das noções de intertextualidade literal e abstrata bem como para uma aplicação racional das diversas modalidades de intertextualidade na música, é a bússola intertextual, desenvolvida por Gabriel Mesquita (2018), mostrada na Figura 12.

A bússola categoriza nove modalidades de intertextualidade, segundo os critérios de presença e intencionalidade, revelando uma gradação da mais literal (citação) à mais abstrata (modelagem sistêmica). A presença se relaciona com o material temático do intertexto, enquanto a intencionalidade diz respeito ao contexto no qual o material temático é inserido. Desta forma, em

²⁰ No original lê-se: “[1] Motivicization: The motivic content of the earlier work is radically intensified; [2] Generalization: A motive from the earlier work is generalized into the unordered pitch-class set of which it is a member. That pitch-class set is then deployed in the new work in accordance with the norms of post-tonal usage; [3] Marginalization: Musical elements that are central to the structure of the earlier work (such as dominant-tonic cadences and linear progressions that span triadic intervals) are relegated to the periphery of the new one; [4] Centralization: Musical elements that are peripheral to the structure of the earlier work (such as remote key areas and unusual combinations of notes resulting from linear embellishment) move to the structural center of the new one; [5] Compression: Elements that occur diachronically in the earlier work (such as two triads in a functional relationship to each other) are compressed into something synchronous in the new one; [6] Fragmentation: Elements that occur together in the earlier work (such as the root, third, and fifth of a triad) are separated in the new one; [7] Neutralization: Traditional musical elements (such as dominant-seventh chords) are stripped of their customary function, particularly of their progressional impulse. Forward progress is blocked; and [8] Symmetricization: Traditionally goal-oriented harmonic progressions and musical forms (sonata form, for example) are made inversionally or retrograde-symmetrical, and are thus immobilized”. Tradução nossa.

uma paródia o contexto é subvertido, mas a presença temática é explícita; por outro lado, em um pastiche, ocorre o inverso: o contexto é o mesmo do intertexto, mas o material temático é totalmente implícito. Essas duas modalidades ocupam na bússola posições diametralmente opostas. Da mesma forma, na citação literal, tudo é identificável: material temático e contexto. Contrariamente, na modelagem sistêmica, tanto o material temático, como o contexto estão o mais distante possível do original. A perspectiva da bússola intertextual corrobora os resultados mostrados na seção anterior deste trabalho, quando realizamos a modelagem sistêmica de uma obra aforística de Webern (Op.11).

FIGURA 12 – A bússola intertextual de Gabriel Mesquita (2018)



Tendo em mente que a modelagem sistêmica é um tipo de intertextualidade que lida com parâmetros prioritariamente abstratos ou com relações entre parâmetros superficiais, modelamos o segundo movimento dos *Cinco Movimentos para Quarteto de Cordas Op. 5*, de Anton Webern, para, por meio de suas configurações de contorno melódico e partições texturais rítmicas, ambos parâmetros abstratos, propor o *Sistema Composicional Intermarkoviano*, o qual será o ponto de partida para a criação do primeiro movimento de *Plate Two: Érebo*. Esse sistema, como veremos na Seção 6, se utiliza de cadeias de Markov para gerenciar computacionalmente o aspecto sintático das relações entre os parâmetros abstratos (léxico) que foram a base da construção do modelo sistêmico.

Nas duas próximas seções faremos uma breve descrição da teoria dos contornos e da análise particional.

3. Teoria dos contornos

A ideia de contorno surge intuitivamente com o ato de analisar a silhueta de melodias. Como exemplo disto, temos as análises dos contornos realizadas em melodias no início do século XX, feitas por George Herzog (1928). Entretanto, na condição de teoria, os contornos foram apresentados por Michael Friedmann em 1985. Segundo Marcos Sampaio (2012, p. 1):

Contorno é o perfil, desenho ou formato de um objeto. Contornos podem ter duas ou mais dimensões e podem relacionar altura a comprimento, largura ou tempo. Em música, contornos podem ser abstraídos de um parâmetro em relação a outro. Contornos melódicos, por exemplo, são abstrações do movimento de altura de notas em relação ao tempo. É possível abstrair contornos de qualquer parâmetro musical como altura, densidade, ritmo, timbre e intensidade.

Em nosso sistema composicional, utilizamos contornos referentes exclusivamente às alturas. Empregaremos na representação de contornos a notação amplamente utilizada na literatura, que consiste no estabelecimento de uma correspondência biunívoca entre números inteiros e alturas, de forma que o menor número representa a menor altura, o maior número representa a maior altura e os números intermediários representam as alturas intermediárias. Assim, por exemplo, o contorno do primeiro conjunto de alturas da Figura 13 pode ser representado por <021>. As relações de contornos nos permitem ainda perceber semelhanças profundas entre conjuntos que aparentemente não apresentam similaridades. Vejamos, ainda na Figura 13, como todos os conjuntos, embora pertencentes a classes de conjuntos distintas, apresentam o mesmo contorno.

FIGURA 13 – Três classes de conjuntos diferentes dispostas com as mesmas relações de contorno.



Os contornos melódicos serão segmentados no presente trabalho de acordo com os seguintes delimitadores: 1) Pausas; 2) Ligaduras de articulação indicadas pelo compositor; 3) Notas cuja duração seja maior que a nota anterior e a posterior. Este último critério foi definido por James Tenney e Larry Polansky (1980, p. 208-209) como um dos fatores de delimitação das unidades temporais gestálticas denominadas *clangs*. Robert Morris (1993, p.209) também define alguns critérios de segmentação em sua análise do *Op.19, n.4*, de Arnold Schoenberg: “ligaduras e outras formas de articulação, pontos de separação, contorno e afinidade referencial”²¹.

4. Partições texturais rítmicas

De acordo com Wallace Berry (1987, p. 184), “a textura da música consiste nos componentes sonoros que acontecem simultaneamente ou em concorrência, sendo esta qualidade determinada pelas interações, interrelações, projeções relativas e substâncias das linhas componentes ou outros fatores componentes sonoros”.

A aplicação da textura envolve a determinação de aspectos quantitativos, tais como densidade-número e densidade-compressão e de aspectos qualitativos, tais como as relações de dependência e interdependência textural. A metodologia proposta por Berry foi posteriormente, expandida por Gentil-Nunes (2009) com a Análise Particional²². Para a determinação das relações de dependência/independência entre partes de uma textura musical, utilizam-se partições de números inteiros (1 a n) que rotulam o grau de dependência entre n camadas, sendo 1 o máximo de

²¹ No original lê-se: “*Slurs and other forms of articulation, punctuating gaps, shape, and referential affinity*”.

²² A Análise Particional é uma convergência da Teoria das Partições de Euler (ANDREWS, 1984) com a Teoria Textural de Berry (BERRY, 1987).

independência e n o máximo de dependência. Em Berry (1987), o grau de dependência pode ser definido a partir de critérios rítmicos, direcionais e intervalares. No *Sistema Composicional Intermarkoviano*, assim como no particionamento rítmico de Gentil-Nunes (2009), o critério que garante a interdependência entre as camadas texturais é exclusivamente o ritmo.

Na Figura 14, a título de exemplo, temos um trecho para quarteto de cordas elaborado por um dos autores do presente trabalho, no qual são determinadas as relações de dependência textural, de acordo com o critério rítmico, isto é, camadas com a mesma figuração rítmica são dependentes e camadas com figurações rítmicas diferentes são independentes. Nessa análise considerou-se o compasso como janela de observação²³. Como estamos lidando com quatro camadas, o número 4 representa o máximo de dependência textural, ou seja, uma estrutura homorrítmica, algo que ocorre somente no último compasso do trecho. No penúltimo compasso, temos os dois violinos e a viola executando o mesmo ritmo, em contraste com o ritmo do violoncelo. O violoncelo é, portanto, singular (1) e os demais se aglomeram formando um bloco com três componentes (3). No antepenúltimo compasso temos dois blocos com dois componentes cada: um bloco formado pelos violinos (2) e outro pela viola e pelo violoncelo (2). No terceiro compasso todos os instrumentos se diferenciam no aspecto rítmico, ou seja, são três componentes independentes e singulares. Desta forma, cada um recebe a partição 1. O mesmo ocorre no segundo compasso só que apenas entre os dois violinos (1 1). O primeiro compasso é solo e, portanto, recebe a partição 1²⁴.

²³ No aplicativo *Parsemat*, desenvolvido por Gentil-Nunes (2009), é possível determinar a dimensão da janela de observação. Se considerarmos que as partições texturais rítmicas devem ser indicadas em nível microscópico, a partir das alterações dos pontos de ataque e das durações no interior de cada compasso, o terceiro compasso tem partições 1.1, 1.1.1 e o quarto compasso 1.1.2 (uma vez que a nota ligada do violoncelo produz uma duração diferente da nota da viola)

²⁴ A análise particional define uma série de operações de interrelacionamento entre as partições (redimensionamento, transferência, revariância etc.). Como essas operações não serão utilizadas no presente trabalho convidamos o leitor a consultar a bibliografia especializada, caso tenha interesse em um maior aprofundamento.

FIGURA 14 – Relações de dependência textual, considerando-se o compasso como janela de observação (Exemplo elaborado pelos autores).

The musical score consists of four staves: Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello. The time signature is 2/4 and the tempo is marked as quarter note = 60. The score includes dynamic markings such as *mp*, *pp*, *mf*, *p*, *dim.*, and *rall.*, along with articulation marks like accents and slurs. Below the staves, there are two rows of numbers: the first row contains 1, 1, 1, 2, 3, 4 and the second row contains 1, 1, 1, 2, 1, representing text dependencies across measures.

5. Música estocástica Markoviana

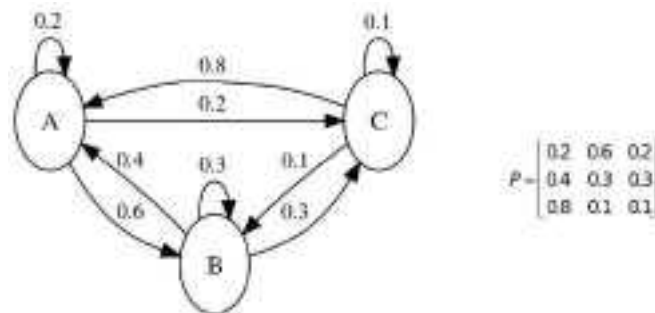
Conforme proposto por Xenakis (1992) em seu segundo capítulo, uma forma de abandonar o determinismo e incorporar elementos estocásticos na composição musical é pela utilização de cadeias de Markov. Tal estrutura matemática é um bom equilíbrio entre a simplicidade e a manutenção de determinada estrutura interna a fim de manter uma coerência desejada, em vez da utilização de elementos puramente estocásticos. Com efeito, na literatura corrente as cadeias de Markov têm sido amplamente utilizadas para composição algorítmica, em particular a fim de mimetizar informações contidas em um *corpus* ou reproduzir certa informação desejada (MAIA, 2016).

Denote por $Z = \{x_1, \dots, x_n\}$ um conjunto de interesse, cujos elementos chamaremos de estados, e sejam X_1, X_2, \dots uma sequência de variáveis quantitativas, que denominaremos variáveis aleatórias, cujos valores são elementos do conjunto Z , porém sua especificidade depende de fatores aleatórios. Dizemos que essa sequência de variáveis aleatórias forma uma cadeia de Markov se, conforme MEDEIROS et al (2011, p. 1880) definem, “a probabilidade de ocorrência de um evento

não depende de todo o passado, mas apenas do evento imediatamente anterior”²⁵. Na linguagem usual de Teoria de Probabilidades, podemos descrever isso na equação $P(X_n = x | X_{n-1} = y, \dots, X_1 = z) = P(X_n = x | X_{n-1} = y)$.

Associada a uma cadeia de Markov, podemos construir a sua matriz de transição de probabilidades, uma tabela com n linhas e n colunas de modo que o número na linha i e coluna j representa a probabilidade de saltar para o estado x_j estando-se no estado x_i . A fim de ilustração, a Figura 15 mostra a representação visual de uma cadeia de Markov com estados no conjunto $Z = \{A, B, C\}$ e sua respectiva matriz de transição de probabilidades.

FIGURA 15 – Cadeia de Markov de três estados e sua matriz de transição de probabilidades.



Para o compositor que deseja utilizar tal ferramenta, é de especial interesse a natureza musical dos estados, de modo a determinar se a estrutura markoviana será imposta nas alturas, durações, dinâmicas ou na combinação de vários parâmetros de interesse (AMES, 1989, p. 181 e CHAI e VERCOE, 2001, p. 2). No capítulo III, XENAKIS (1992) propõe um arcabouço bastante geral através do conceito de telas, essencialmente uma representação tempo-frequência de um som, onde um determinado instante de tempo fixo pode ser visto como uma imagem bidimensional, com um eixo representando as frequências sendo executadas naquele instante e o outro eixo contendo as respectivas intensidades. Tal objeto é bastante interessante, porém devido à sua generalidade é demasiado complexo para ser manipulado diretamente, conforme apontado pelo próprio autor, onde é apresentada uma estratégia alternativa no processo composicional das obras *Analogique A* e

²⁵ A definição feita nesse texto é de caráter menos geral da usualmente empregada em textos de Matemática. De fato, a estrutura aqui definida, a rigor, chama-se “cadeia de Markov homogênea a tempo discreto e espaço de estados finito”, porém a chamaremos somente “cadeia de Markov” por razões de simplicidade. O leitor interessado em tais generalizações poderá consultar MAIA (2016).

Analogique B. É importante ressaltar, porém, que mesmo não utilizadas dessa forma para tarefas composicionais, as telas de Xenakis marcam o nascimento da síntese granular (ROADS, 1996).

O estudo teórico das cadeias de Markov, do ponto de vista da Teoria das Probabilidades, assume que a matriz de transição de probabilidades é conhecida *a priori*. Porém, quando empregada como ferramenta de geração de novo material musical apresentam-se duas possibilidades: fixar a matriz de transição de probabilidades a fim de criar um efeito sonoro ou estilístico desejado pelo compositor, ou estimá-la a partir de um *corpus* de interesse a fim de reproduzir estruturas lá contidas. Neste trabalho o maior interesse é no segundo aspecto, e Lucas Maia (2016) apresenta uma discussão mais aprofundada sobre tais procedimentos de estimação²⁶. Aqui será suficiente definirmos um objeto auxiliar, denominado matriz de contagem de transições, cujo elemento na linha i e coluna j contém quantas vezes transita-se do estado x_i para o estado x_j no *corpus* de interesse. A partir de tal matriz é imediato construir uma matriz de transição de probabilidades, dividindo cada linha pela soma de seus elementos, porém a formulação em termos da matriz de contagem de transições é mais conveniente para uso no aplicativo *Markov Model*, descrito na próxima Seção.

6. Sistema Composicional Intermarkoviano

O *Sistema Composicional Intermarkoviano* utiliza estados markovianos de uma obra original, um intertexto. No caso específico deste trabalho, esses estados são oriundos de duas fontes: os contornos melódicos e relações de interdependência textural. Mais especificamente, em uma primeira fase modelamos um intertexto pela determinação de aspectos quantitativos relacionados aos contornos melódicos e à interdependência textural, produzindo matrizes de transição específicas para cada um desses aspectos; na segunda fase, os dados referentes a essa modelagem são alimentados no aplicativo computacional *Markov Model*²⁷ que fornece novos contornos e novas relações de

²⁶ Em MAIA (2016) é apresentado brevemente um apanhado de técnicas para estimação de probabilidades de transição de cadeias de Markov a partir de um *corpus* de obras modeladas por tal objeto matemático. Os exemplos lá apresentados consideram os estados como notas ou acordes, essencialmente, porém a teoria estatística é mais geral e se aplica a qualquer conjunto de estados, desde que finito. Dessa forma, o sistema aqui proposto tem como uma de suas fundamentações, do ponto de vista estatístico, o trabalho de MAIA. No entanto, em termos específicos o trabalho de MAIA não apresenta experimentos com contornos ou partições texturais sendo uma abordagem original deste trabalho.

²⁷ Disponível em <https://gitlab.com/gamag/markovmodel/-/releases>

interdependência textural, as quais guardam, até primeira ordem²⁸, as mesmas relações sintáticas com o intertexto, algo que nos é garantido pelas propriedades inerentes de uma cadeia de Markov.

O aplicativo *Markov Model* (SANTOS, 2012), programado em Java especificamente para esta pesquisa, recebe em sua tela principal dados no seguinte formato: $[x] [y] q$, onde x é um valor inicial (em qualquer formato: número inteiro, texto, símbolo etc.), y um valor imediatamente subsequente, e q , a quantidade de vezes que x é seguido por y . Tomemos como exemplo, as alturas e durações (sem informações de articulações e dinâmicas) dos quatro compassos iniciais da *Sonata para Piano no. 16 'Facile', K. 545*, de W. A. Mozart (Figura 16). Consideremos as alturas do trecho como classes de alturas, ou seja, alturas sem registro, e construamos a matriz de transição de probabilidades para o trecho, mostrada na Tabela 4. Nessa tabela, observa-se, em sintonia com o que acontece no trecho de Mozart, que a classe de altura Dó é seguida uma única vez pelas classes de alturas Ré, Mi e Sol. Portanto, se, partindo dessa tabela, realizarmos um sorteio, o Dó tem 1/3 de probabilidade de ir para o Ré, 1/3 de probabilidade de ir para o Mi e, finalmente, 1/3 de probabilidade de ir para o Sol. Por sua vez, o Fá tem 100% de chance de ir para o Mi. Se alimentarmos as informações da Tabela 4 na tela principal do aplicativo (Figura 17), selecionarmos a quantidade de novos valores a serem gerados (dez, na Figura 17) e pressionarmos o botão 'Gerar', produziremos na tela 'Resultado' dez valores que obedecem rigorosamente as regras probabilísticas da matriz de transição de probabilidades mostrada na Tabela 4. O primeiro valor é escolhido uniformemente dentre as possibilidades apresentadas ao aplicativo. Como somente os valores referentes às classes de altura foram introduzidos no aplicativo, os resultados obviamente não vislumbram nenhuma informação rítmica, ficando essa a cargo da livre escolha do compositor. Conforme se observa na Figura 18, associamos livremente valores rítmicos às classes de alturas geradas pelo aplicativo e representamos o resultado em notação musical.

²⁸ Seria possível obter estruturas de ordem superior se alterássemos a definição de cadeia de Markov para que a probabilidade de ocorrência de um evento não dependa de todo o passado, mas sim dos k eventos imediatamente anteriores, para valores de k maiores que ou iguais a 2. Apesar de tal abordagem mostrar-se mais eficaz na reprodutibilidade da informação de interesse, ela pode apresentar certas dificuldades no âmbito estatístico sobre a estimação da matriz de transição de probabilidades, bem como um elevado valor de k pode implicar não na criação de novo material musical mas sim apenas em réplicas exatas de trechos contidos no *corpus* (MAIA, 2016).

FIGURA 16 – Quatro compassos iniciais da *Sonata para Piano no. 16 'Facile', K. 545*, de W. A. Mozart.



Fonte: MOZART (1986, p. 122)

TABELA 4 – Matriz de transição de probabilidades para os quatro compassos iniciais da *Sonata para Piano no. 16 'Facile', K. 545*, de W. A. Mozart.

	Dó	Ré	Mi	Fá	Sol	Lá	Sí
Dó	0	1/3	1/3	0	1/3	0	0
Ré	1	0	0	0	0	0	0
Mi	0	0	0	1/2	1/2	0	0
Fá	0	0	1	0	0	0	0
Sol	1/3	0	0	1/3	0	0	1/3
Lá	0	0	0	0	1	0	0
Sí	1	0	0	0	0	0	0

FIGURA 17 – Aplicativo *Markov Model*. Na tela inferior (à esquerda) os caminhos das classes de alturas dos quatro compassos iniciais da *Sonata para Piano no. 16 'Facile', K. 545*, de W. A. Mozart são inseridos. Na tela superior (Resultado) uma nova linha com dez alturas é gerada. Essa nova linha segue o mesmo perfil markoviano da melodia original.



FIGURA 18 – Novo fragmento gerado a partir da matriz de transição de probabilidades dos quatro compassos iniciais da *Sonata para Piano no. 16 'Facile', K. 545*, de W. A. Mozart.



A Figura 19 mostra o inteiro segundo movimento dos *Cinco Movimentos para Quarteto de Cordas Op. 5*, de Webern. A obra pode ser articulada em três seções: A B A'. A seção A se divide em duas subseções. Na primeira subseção, a1 (c.1—4), uma linha melódica executada pela viola é acompanhada por acordes de quatro e, posteriormente, de três notas executadas pelo segundo violino e pelo violoncelo. Essa subseção se encerra com um diálogo contrapontístico entre viola e violoncelo que culmina em um acorde em *pizzicato*. A subseção a2 (c.5—6) retoma a textura homofônica inicial, com a melodia sendo executada pelo segundo violino e os acordes pela viola e pelo violoncelo. A seção B (c.7—9) se inicia com o eco defasado de um gesto proposto pelo primeiro violino e, em seguida, se desenvolve uma textura constituída por uma melodia (executada pelo primeiro violino) acompanhada de um ostinato (executado pelo segundo violino), com breves intervenções da viola e do violoncelo. Finalmente, a seção A' (c.10—13) retoma com acordes (executados pela viola e pelo violoncelo) que acompanham uma melodia executada pelo primeiro violino e, em seguida, pelo segundo violino. Os dois últimos compassos funcionam como uma coda. A estrutura A B A' está indicada em vermelho na Figura 19.

Na mesma Figura 19 também indicamos uma possível segmentação de contornos melódicos. Não entram nessa segmentação os acordes, o ostinato e as pequenas intervenções (como o *pizzicato* do violoncelo no c.10 ou o dobramento em oitava do segundo violino no c.5). A Tabela 5 consiste, na verdade, de duas partes. No lado esquerdo temos os 22 contornos melódicos identificados na Figura 19; no lado direito temos a matriz de contagem de transições entre os 11 contornos distintos. O último contorno é artificialmente induzido a ir uniformemente para qualquer um dos contornos para que o sorteio não seja interrompido caso ele seja escolhido durante o processo. Os dados da matriz de contagem de transições da Tabela 2 são inseridos no aplicativo *Markov Model* gerando 25 novos contornos melódicos (tela 'Resultado' da Figura 20).

TABELA 5 – Os 22 contornos melódicos identificados na Figura 8 (esquerda) e matriz de contagem de transições (direita) para os 11 contornos distintos do segundo movimento dos *Cinco Movimentos para Quarteto de Cordas, Op. 5*, de Webern.

1	<0102>
2	<120>
3	<10>
4	<1320>
5	<021>
6	<201>
7	<01>
8	<012>
9	<3021>
10	<120>
11	<120>
12	<10>
13	<012>
14	<10>
15	<01>
16	<01>
17	<01>
18	<2103>
19	<10>
20	<021>
21	<10>
22	<2101>

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
		<0102>	<120>	<10>	<1320>	<021>	<201>	<01>	<012>	<3021>	<2103>	<2101>
1	<0102>	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
2	<120>	0	1	2	0	0	0	0	0	0	0	0
3	<10>	0	0	0	1	1	0	1	1	0	0	0
4	<1320>	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
5	<021>	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0
6	<201>	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
7	<01>	0	0	0	0	0	0	2	1	0	1	0
8	<012>	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0
9	<3021>	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
10	<2103>	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
11	<2101>	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

FIGURA 19 – Articulação formal e contornos melódicos identificados no segundo movimento dos *Cinco Movimentos para Quarteto de Cordas, Op.5*, de Anton Webern.

A a₁
Sehr langsam (♩ = ca. 56)
mit Dämpfer
rit.

B b₁
tempo
äußerst zart

A' a₃
rit.

U. B. 6690

Fonte: WEBERN (1922, p. 6)

FIGURA 20 – Interface gráfica de usuário do aplicativo *Markov Model* mostrando na tela principal (lado esquerdo) os contornos melódicos identificados no segundo movimento dos *Cinco Movimentos para Quarteto de Cordas, Op.5*, de Anton Webern, e, na tela resultado (lado direito), 25 contornos gerados pelo aplicativo com base na matriz de transição de probabilidades da obra original.



Em seguida, realizamos a análise das partições texturais rítmicas da obra de Webern (Figura 21) e, da mesma forma que fizemos com os contornos melódicos, produzimos uma matriz de transição de probabilidades para essas partições. As partições são indicadas a cada novo ponto de ataque de qualquer uma das partes instrumentais e o silêncio é indicado como partição 0. As partes de uma partição são separadas por pontos, e valores particionais idênticos (1.1.1) são resumidos na notação abreviada exponencial (1^3). Os caminhos entre as doze partições texturais rítmicas distintas encontradas no quarteto de Webern nos permitiram produzir uma matriz de contagem de transições (Tabela 6). A partir dessa matriz geramos uma nova sequência de 55 partições com o auxílio do *Markov Model* (Figura 22).

FIGURA 21 – Partições texturais identificadas no segundo movimento dos *Cinco Movimentos para Quarteto de Cordas, Op.5*, de Anton Webern.

Sehr langsam (♩ = ca 56) mit Dämpfer rit.

mit Dämpfer

mit Dämpfer

mit zartestem Ausdruck mit Dämpfer

1 1.4 1 1.401 1.3 0 1 1.3 1 1.3 - 0 1 1² 0 4

5 tempo

äußerst zart

molto espr.

arco

arco

arco

0 4 2.4 0 1.3 1.4 4.1² 1 1² 1³ 1² 1 1² 1 1² 2.1

10 rit.

kaum hörbar

pizz.

arco

pizz.

arco

verlängernd

verlängernd

1² 1 1² 1 1² 0 1 2.1² 1 1.4 0 1 3 1.3 3 1.3 3 1.3 0

Fonte: WEBERN (1922, p. 6)

FIGURA 22 – Interface gráfica de usuário do aplicativo *Markov Model* mostrando na tela principal (lado esquerdo) as partições texturais rítmicas identificadas no segundo movimento dos *Cinco Movimentos para Quarteto de Cordas, Op.5*, de Anton Webern, e, na tela Resultado (lado direito), 55 novas partições geradas pelo aplicativo com base na matriz de transição de probabilidades da obra original (Tabela 3).

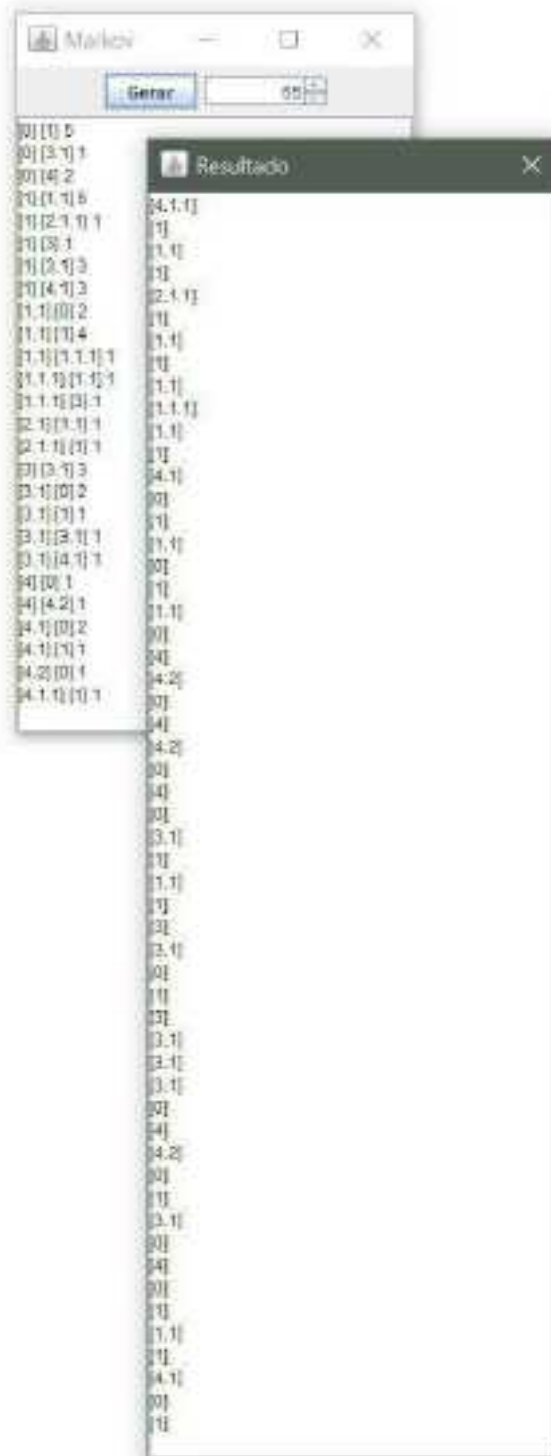


TABELA 6 – Matriz de contagem de transições das doze partições texturais rítmicas identificadas no segundo movimento dos *Cinco Movimentos para Quarteto de Cordas, Op. 5*, de Webern.

	0	1	1 ²	1 ³	2.1	2.1 ²	3	3.1	4	4.1	4.2	4.1 ²
0	0	5	0	0	0	0	0	1	2	0	0	0
1	0	0	6	0	0	1	1	3	0	3	0	0
1 ²	2	4	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
1 ³	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0
2.1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
2.1 ²	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
3	0	0	0	0	0	0	0	3	0	0	0	0
3.1	2	1	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0
4	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
4.1	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
4.2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
4.1 ²	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Em termos das tipologias mencionadas na seção inicial deste artigo, o sistema aqui proposto é modelado e tem uma característica majoritariamente semiaberta, uma vez que só fornece informações de saída, embora sua configuração interna dependa de uma preparação que é efetivada a partir de um texto musical externo. Preparada essa configuração interna do sistema (um *preset*, digamos assim), a escolha do estado inicial, ou mais geralmente a distribuição de probabilidade do estado inicial, pode ser feita de modo a independar da escolha do usuário. Vale salientar, contudo, que o processo de geração de uma sequência markoviana depende de uma retroalimentação, exceto no caso de ordem zero. Porém, tal retroalimentação representa um aspecto mais interno do sistema, não dependendo de intervenção do usuário. A retroalimentação é uma característica inerente à cadeia de Markov: para gerar o próximo estado, deve se ter conhecimento do último estado produzido.

Desta forma, a obra musical original (intertexto) utilizada para preparar o sistema nos estados iniciais não deve ser interpretada como a entrada de um sistema aberto, uma vez que esse precisa de um *input* para funcionar, similarmente a uma função f que precisa de uma variável x para produzir $f(x)$ na saída. A estimação de uma matriz de transição a partir de um *corpus* não deve ser interpretada, portanto, como uma entrada do sistema, mas sim como uma configuração de arquitetura.

7. Planejamento composicional do primeiro movimento de *Plate Two: Érebo*

O primeiro movimento de *Plate Two: Érebo*, intitulado *Infinito*, para corne inglês e trio de cordas (violino, viola e violoncelo), de Liduino Pitombeira, foi produzido pela disposição dos contornos melódicos e das partições texturais mostradas nas Figuras 20 e 22, no âmbito da escala octatônica Dó, Dó#, Ré#, Mi, Fá#, Sol, Lá, Sib. Essa escala foi livremente escolhida como ponto de partida para as alturas, tendo em vista que os únicos dados disponíveis para iniciar o planejamento da obra são 25 contornos e 55 partições texturais. Os contornos, como mencionamos anteriormente (Seção 3) podem ser aplicados a diversos parâmetros, mas nos limitaremos à aplicação destes elementos somente no campo das alturas.

O processo de aplicação dos contornos às alturas, de maneira que não haja contradição com as partições texturais, é minucioso e empírico. Durante o processo o compositor pode experimentar com solfejo (ou ao piano) diversas possibilidades de alturas e ritmos, tendo sempre em mente os fatores de restrição: os contornos e as partições. Após diversas tentativas, chegamos à partitura mostrada na Figura 23. O ritmo, as articulações, as dinâmicas, os andamentos e a métrica foram livremente escolhidos pelo compositor, tendo como únicas restrições os contornos dos gestos formadores de uma linha melódica (que flui livremente entre os instrumentos), as relações de interdependência rítmica (controladas pelas partições), ao nível de ponto de ataque, e a escala de alturas.

A forma também não foi previamente definida, sendo o resultado natural do gerenciamento dos contornos e das partições texturais. Como os valores gerados têm quantidades diferentes (25 contornos melódicos e 55 partições texturais), o movimento se encerra ao final das partições, sendo o repositório de contornos reiniciado para completar o ciclo melódico. Observamos na partitura de *Infinito* (Figura 23), a baixa recorrência de materiais temáticos, o que nos permite vislumbrar uma estrutura formada pela concatenação de quatro blocos formais distintos: A, B, C e D. As articulações formais se processam de diversas maneiras. O final da seção A é marcado por entradas defasadas que se esvaziam, partindo do corne inglês e descendo até o violoncelo. O final da seção B é marcado pelo *crescendo* de um bloco acordal. Entre a seção C e D há uma fermata, que indica clara divisão formal. A coda rememora de maneira flexível dois gestos importantes na obra: polifonias com entradas defasadas e blocos acordais.

Na Figura 23 temos a aplicação dos contornos melódicos (cor vermelha, na parte superior) e das partições texturais (cor azul, na parte inferior) em *Infinito* (primeiro movimento de *Plate Two: Érebo*). Os retângulos com moldura verde indicam blocos acordais necessários para realizar as partições texturais. Os retângulos verdes transparentes, sem moldura, são duplicações de contornos melódicos, também por razões texturais. Nos compassos 11, 12 e 13 o contorno <10> se replica em quatro blocos acordais. No Apêndice 1, temos a partitura integral desse movimento sem as indicações analíticas.

8. Considerações finais

Neste trabalho, descrevemos um sistema composicional modelado a partir de uma obra pré-existente. Os aspectos modelados foram unicamente contornos melódicos e partições texturais, ou seja, os aspectos de superfície (alturas, durações, dinâmicas, articulações) não foram considerados na modelagem. Um aplicativo computacional, elaborado durante a pesquisa, mapeou a estrutura markoviana dos dados do modelo e gerou novo repositório de valores, a partir dos quais foi elaborado, por um dos autores, o planejamento composicional de uma nova obra, para instrumentação distinta da original.

Ao comparamos as duas obras (Figuras 21 e 23), observa-se que, embora a sonoridade expressa pelas alturas, ritmos, dinâmicas e articulações seja distinta, o nível de rarefação e as silhuetas dos gestos melódicos se assemelham bastante. Tal constatação é evidente, uma vez que as partições texturais e os contornos melódicos são os mesmos da obra original, mesmo que aplicados na nova obra em uma ordem totalmente diferente (sugerida pelo aplicativo de acordo com uma sintaxe markoviana). Portanto, esses dois fatores imprimem as mesmas características texturais e de contorno melódico na nova obra. Se, contudo, somente as relações entre os contornos e entre as partições texturais tivessem sido aplicadas²⁹ teríamos um resultado final bem diferente, experimento já demonstrado em

²⁹ Pela determinação de operações de contorno (inversão, retrogradação, rotação) e operações texturais (redimensionamento, revariância e transferência).

Pitombeira (2017)³⁰. Isso corrobora a hipótese de que textura e contorno podem ser tratados, no âmbito da modelagem de sistemas composicionais, como parâmetros musicais (Pitombeira, 2018), ainda que abstratos, diferenciando-se dos parâmetros superficiais (altura, ritmo, dinâmica e articulação).

É importante salientar também que a composição assistida por computador tem nesse trabalho um objetivo dual: além de nos fornecer estruturas que poderíamos não alcançar se nos ativéssemos somente a um planejamento determinístico, tais estruturas, como nos são fornecidas pelo aplicativo computacional, podem se configurar como um desafio para que o compositor crie uma obra musicalmente coerente atendo-se fielmente aos resultados do gerador aleatório. Tal desafio, pode ser percebido inicialmente como uma limitação, caso o compositor tenha a expectativa de que seu trabalho composicional será facilitado e mesmo acelerado. Na verdade, esse aplicativo computacional apenas facilita os cálculos markovianos: todo o trabalho de segmentação e análise dos gestos é feito manualmente e os resultados são inseridos, também manualmente, no *Markov Model*. No nível do planejamento e da escritura em si o trabalho também exige bastante atenção para que as restrições impostas sejam seguidas. Evidentemente, a partitura final pode passar por diversos ajustes, tendo em vista fatores como exequibilidade, agógica, e mesmo ajustes estéticos no nível de alturas e ritmos.

Um fator importante a se considerar é o número de parâmetros modelados. Se esse número for elevado (digamos, a partir de quatro), o trabalho de encaixe interrelacionado dos elementos musicais de acordo com as restrições pode se tornar impossível. É preciso sempre ter em mente que a ideia não é se aproximar, em nível de superfície musical, com a obra modelada, mas de construir uma nova obra que se aparente somente em nível profundo com ela.

Por último, do ponto de vista pedagógico, a solução de problemas composicionais é algo com que nós compositores nos defrontamos diariamente, especialmente os que lidam com o ensino da composição. Assim, poderíamos apontar que a ferramenta computacional aqui empregada pode ser

³⁰ As relações entre os objetos são mais profundas do que as relações de ordem sintática markoviana. Se optássemos por considerar as primeiras, por exemplo, nas partições texturais do sétimo compasso de Webern (Figura 10), teríamos operações de revariância sucessivamente aplicadas: $1 + v \rightarrow 1^2 + v \rightarrow 1^3 - v \rightarrow 1^2 - v \rightarrow 1 + v \rightarrow 1^2$. O modelo para esse compasso, em termos particionais, seria, portanto, $p1 + v \rightarrow p2 + v \rightarrow p3 - v \rightarrow p4 - v \rightarrow p5 + v \rightarrow p6$. Estabelecido um valor particional qualquer para a partição 1 ($p1$), teríamos os resultados para as demais partições dadas pelo modelo. Isso produziria partições diferentes da obra de Webern, ainda que aplicados na mesma ordem.

útil também no ensino de composição³¹, onde o aluno em formação será confrontado com restrições léxicas e sintáticas, dentro das quais se proporá a compor algo musicalmente coerente tendo como base um cenário aleatoriamente gerado.

³¹ Essa ferramenta foi experimentada, em sala de aula, por duas turmas da Escola de Música da UFRJ: uma de composição avançada na graduação e outra de técnicas e estéticas composicionais contemporâneas da pós-graduação. Os experimentos não se limitaram aos parâmetros aqui descritos e os resultados foram satisfatórios, uma vez que em todos os cenários testados, os alunos foram expostos a desafios composicionais cuja realização seria pouco factível sem um auxílio de geração estocástica, tanto pela dificuldade técnica de determinação dos repositórios como pelos condicionamentos inerentes ao compositor no contexto de determinados materiais.

FIGURA 23 – Aplicação dos contornos melódicos e das partições texturais em *Infinito* (primeiro movimento de *Plate Two: Érebo*).

The musical score is divided into five sections: A, B, C, D, and Coda. Each section contains staves for English Horn, Violin, Viola, and Cello. Melodic contours are indicated by red arrows and numbers above the notes. Textural partitions are shown as green boxes around specific notes or groups of notes. Dynamic markings such as *p*, *mf*, *mp*, *pp*, *f*, and *ppp* are used throughout. Performance instructions like *Sal. post.* and *rit.* are also present. Fingerings are indicated by numbers 1 and 2 below the notes.

Section A: English Horn starts with *p* and *mf*. Violin starts with *fp*. Viola and Cello start with *mf*. Fingerings: 4.1² 1 1² 1 2.1² 1 1² 1 1² 1² 1² 1 4.1 0.1 1².

Section B: English Horn starts with *mp*. Violin starts with *p*. Viola and Cello start with *p*. Fingerings: 4.1 0.1 1².

Section C: English Horn starts with *mp*. Violin starts with *mp*. Viola and Cello start with *mp*. Fingerings: 0 1 1² 0 4 4.2 0 4 4.2 0 4 0 3.1 1 1.1 1 3.

Section D: English Horn starts with *mf*. Violin starts with *p*. Viola and Cello start with *p*. Fingerings: 3.1 0 1 3 3.1 3.1 3.1 0 4 4.2 0 1 3.1 0 4 0 1 1.1 1 4.1 0 1.

Coda: English Horn starts with *f*. Violin starts with *p*. Viola and Cello start with *p*. Fingerings: 1.1 1 4.1 0 1.

REFERÊNCIAS

- AMES, Charles. The Markov Process as a Compositional Model: A Survey and Tutorial. *Leonardo*. v. 22, n. 2, p. 175-187, 1989.
- ANDREWS, George. *The theory of partitions*. Cambridge: Cambridge University, 1984.
- BAKHTIN, Mikhail M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987.
- BERTALANFFY, Ludwig von. *Teoria Geral dos Sistemas*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CHAI, Wei; VERCOE, Barry. Folk Music Classification Using Hidden Markov Models. *Proc. of International Conference on Artificial Intelligence*, 2001.
- COOK, John. Solving Van der Pol equation with ivp_solve. Disponível em <<https://www.johndcook.com/blog/2019/12/22/van-der-pol/>>. Acesso em 21 de julho de 2020.
- DOUTHETT, Jack; STEINBACH, Peter. Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony, Contextual Transformations, and Modes of Limited Transposition. *Journal of Music Theory*. v. 42, n. 2, p. 241-263, 1998.
- FRIEDMANN, Michael L. A Methodology for the Discussion of Contour: its Application to Schoenberg's Music. *Journal of Music Theory*, v.29, n.2: p. 223-48, 1985.
- GENTIL-NUNES, Pauxy. *Análise particional: uma mediação entre análise textural e a teoria das partições*. 2009. 371 f. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.
- GENTIL-NUNES, Pauxy. *PARSEMAT - Parseme Toolbox Software Package*. Rio de Janeiro: Pauxy Gentil-Nunes, 2004/2014. versão 3.8. Disponível em: <http://musmat.org/downloads/>
- HERZOG, George. The Yuman musical style. *Journal of American Folklore* 41 (160), p. 183-231, 1928
- KAPLAN, José Alberto. Ars inveniendi. *Revista Claves*. N. 01, p. 15-25, 2006.
- KLEIN, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- KLIR, George. *Facets of Systems Science*. New York: Plenum, 1991.
- KORSYN, Kevin. Toward a New Poetics of Musical Influence. *Music and Analysis*. v. 10, n. 1/2, p. 3-72, 1991.
- KRISTEVA, Julia. *Semiótica: Introdução à Semanálise*. 2a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LIMA, Flávio. *Desenvolvimento de Sistemas Composicionais a partir da Intertextualidade*. 2011. 239 f. Dissertação (Mestrado em Música) – UFPB. João Pessoa, 2011.
- MAIA, Lucas Simões. *Formalismos da Composição Algorítmica - Um Experimento com Canções Folclóricas Brasileiras*. Dissertação (Mestrado em Engenharia Elétrica). Programa de Engenharia

Elétrica, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

MALT, Mikhail. *Les Mathématiques et la Composition Assistée par Ordinateur* (Concepts, Outils et Modèles). Tese (Doutorado em Música e Musicologia do Século XX). Paris: Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, 2000.

MEDEIROS, R. J. V. ; SANTOS, R. S. ; PITOMBEIRA, Liduino . Modelagem Sistêmica baseada em Cadeias de Markov. In: XXI Congresso da ANPPOM, 2011, Uberlândia. *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*, 2011.

MESQUITA, Gabriel. *A acústica da influência: uma recomposição da intertextualidade na música*. Rio de Janeiro, 2018. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

NIEMEYER, Klaus. A Contribution to Model Theory. In: *Scientific support for the decision making in the security sector*. Kounchev, Ognyan; Willems, Rene; Shalamanov, Velizar; Tsachev, Tsvetomir (Ed.) (Ed.). Washington, DC : IOS Press, 2007, p.25-40.

MOZART, Wolfgang. A. *Sonate in C KV 545*. Basel: Bärenreiter, 1986. (Partitura), 217 páginas. Piano.

MORRIS, Robert. New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour. *Music Theory Spectrum*, n. 15, n. 2, p. 205-228, 1993.

Pitombeira, Liduino. A produção de teoria composicional no Brasil. In Ilza Nogueira e Fausto Borém (org.). *O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade*, 1. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2015, p. 61–89.

PITOMBEIRA, Liduino. Modelagem sistêmica como metodologia pré-composicional. *Anais do XXVII Congresso da ANPPOM*, Campinas: UNICAMP, 2017, p. 1-19.

PITOMBEIRA, Liduino. A Systemic Model for Debussy's Prélude No.1. *MusMat – Brazilian Journal of Music and Mathematics*. V.2, N.2, Dezembro de 2018.

PITOMBEIRA, Liduino. Compositional Systems: Overview and Applications. *MusMat – Brazilian Journal of Music and Mathematics*. V.4, N.1, Junho de 2020.

PUFFETT, Kathryn Bailey. "Webern, Anton." *Grove Music Online*. 2001; Disponível em <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029993>>. Acesso em 20 de julho de 2020.

ROADS, Curtis. *The Computer Music Tutorial*. Cambridge: MIT Press, 1996.

SAMPAIO, Marco da Silva. *A Teoria de Relações de Contornos Musicais: Inconsistências, Soluções e Ferramentas*. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

SANTOS, Raphael Sousa. *Markov Model*. Disponível em: <<https://gitlab.com/gamag/markovmodel/-/releases>> . 2013.

STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

STRAUS, Joseph N. *Introdução à Teoria Pós-tonal*. Trad.: Ricardo Bordini. Salvador: EDUFBA,

2013.

TENNEY, James; POLANSKY, Larry. Temporal Gestalt Perception in Music. *Journal of Music Theory*, v. 24, n. 2, p. 205-241, 1980

WEBERN, Anton. *Fünf Sätze für Streichquartett*. Wien: Universal, 1922. (Partitura), 11 páginas. Quarteto de cordas.

WEBERN, Anton. *Drei kleine Stücke*, Op. 11 (1914). Wien: Universal, 1952. (Partitura), 3 páginas. Violoncelo e Piano.

WEBERN, Anton. *Drei Volkstexte*, Op.17 (1924). Wien: Universal, 1955. (Partitura), 9 páginas. Voz, violino (ou viola), Clarinete (Si bemol) e Clarone (Si bemol).

XENAKIS, Iannis. *Formalized Music: Thought and Mathematics in Music*. Hillsdale: Pendragon Press, 1992.

ZAMPRONHA, Edson S. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. 1998. 291 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.

SOBRE OS AUTORES

Esdras Sarmiento Ferreira é bacharel em Música, com ênfase na área de Produção musical (UFCG – 2014), tem mestrado em Música, com foco na área de Etnomusicologia (UFPB-2017) e, atualmente, cursa paralelamente a Licenciatura em Música, área de Práticas interpretativas (ênfase em Canto popular) pela Universidade Federal da Paraíba e o doutorado em Música (área de Musicologia/Etnomusicologia) pela mesma universidade. Estudou Composição musical com o compositor professor Dr. Liduino Pitombeira, Canto popular com as professoras Daniele Rezende, Sabrina Fernandes e Clara Luz, além de canto lírico com a professora Dra. Amarílis Rebuá. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9357-5385>. E-mail: esdras_ufpb@hotmail.com

Raphael Sousa Santos é um compositor, artista visual e programador baseado na Holanda. Ele experimenta com o desenvolvimento de linguagens de programação e com o uso de processos estocásticos, algoritmos evolucionários e técnicas espectrais para a criação e performance de obras musicais e visuais. Sua área de interesse enquanto pesquisador engloba análise e síntese de áudio, teoria musical e composição assistida por computador com um foco no papel da abstração, da analogia, da manipulação sintática e do uso da linguagem durante o processo composicional ou analítico. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7449-3886>. E-mail: contact@raphaelss.com

Flávio Fernandes de Lima é Engenheiro Químico pela Universidade Federal de Pernambuco, Bacharel em Trombone pela UFPB, Licenciado em Música pela UFPE, Pós-Graduado em Coordenação Pedagógica pela UNICAP, Mestre e Doutor em Composição Musical pela UFPB. Atual professor de Música no Instituto Federal de Pernambuco (Cursos Integrados e Pós-Graduação); Coordenador de Música no IFPE. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3551-3805>. E-mail: flaviolima@recife.ifpe.edu.br

Hugo T. de Carvalho é Bacharel (2011) e Mestre em Matemática Aplicada (2013), e Doutor em Engenharia Elétrica (2017) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é Professor Adjunto do Departamento de Métodos Estatísticos (IM/UFRJ), e tem interesse em aplicação de métodos estatísticos em restauração de gravações de áudio degradadas e recuperação de informações musicais, bem como em tópicos de Estatística Computacional. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0776-0400>. E-mail: hugo@dme.ufrj.br

Liduino Pitombeira é professor de composição na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e integra o grupo de pesquisa MusMat (PPGM-UFRJ). Suas obras têm sido executadas por diversos grupos no Brasil e no exterior, entre eles o Quinteto de Sopros da Filarmônica de Berlim e a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Pitombeira tem Doutorado em Composição e Teoria pela Louisiana State University (EUA). Tem diversos artigos publicados em revistas e anais de congressos no Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1141-655X>. E-mail: pitombeira@musica.ufrj.br

APÊNDICE 1 – Partitura do primeiro movimento (*Infinito*) de *Plate Two: Érebo*, Op.255 (2020), de Liduino Pitombeira

The musical score is presented in four staves: English Horn, Violin, Viola, and Cello. It is divided into three sections labeled A, B, and C. Section A (measures 1-4) shows the English Horn playing a melodic line with dynamics p, mf, p, and pp, while the strings play a rhythmic accompaniment. Section B (measures 5-8) features a more complex texture with the English Horn playing a melodic line and the strings providing harmonic support. Section C (measures 9-12) continues the melodic development in the English Horn and the string accompaniment. The score includes various dynamic markings such as p, mf, pp, f, and mp, as well as performance instructions like 'Sal. post.' and 'Cres.'

APÊNDICE 2 – Oscilador Van der Pol

```
from scipy import linspace
from scipy.integrate import solve_ivp
import matplotlib.pyplot as plt
from music21 import *

def vdp(t, z):
    x, y = z
    return [y, mu*(1 - x**2)*y - x]

a, b = 0, 10

mus = [0, 1, 2]
styles = [".-", "-.-", ":", ""]
t = linspace(a, b, 500)
alturas = []

for mu, style in zip(mus, styles):
    sol = solve_ivp(vdp, [a, b], [1, 0], t_eval=t)
    plt.plot(sol.t, sol.y[0], style)
    alturas.append(sol.y[0])

plt.legend([f"$\mu={m}$" for m in mus])
plt.axes().set_aspect(1)
plt.savefig('vander.png', dpi=600)

nota = []

for i in range(500):
    nota.append(int((alturas[2][i]+5)*100)%12+60)

melodia = stream.Stream()

for i in range(len(nota)):
    altura = note.Note(nota[i])
    melodia.append(altura)

melodia.write('midi', 'vanderpol.mid')
melodia.show('musicxml')
```


APÊNDICE 3 – Trio produzido com o Oscilador Van der Pol

The musical score is presented in four systems, each containing three staves for Trumpet, French Horn 1, and Tuba 1. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows the initial entries of the instruments with dynamics like *f* and *mp*. The second system features a complex rhythmic pattern in the trumpet and horn parts, with a *f* dynamic. The third system continues the rhythmic development, with a *mp* dynamic. The fourth system concludes the piece with a *f* dynamic and a final cadence.

O processo composicional intertextual de *Estética do Frio III* de Celso Loureiro Chaves

João Francisco de Souza Corrêa

Universidade Federal do Rio Grande do Sul | Brasil

Resumo: Este artigo apresenta um estudo sobre os procedimentos composicionais intertextuais na obra *Estética do Frio III: Homenagem a Leonard Bernstein* (2014) de Celso Loureiro Chaves. Objetivou-se elucidar a sistemática do compositor em abstrair, organizar e reutilizar materiais musicais de obras próprias ou alheias (“textos”) na criação da obra. O trabalho investigativo foi desenvolvido através da análise de manuscritos e partituras e de diálogos com o compositor. Observou-se que a utilização de elementos intertextuais forma uma sólida rede de conexões, dando coerência estrutural à composição.

Palavras-chave: *Estética do Frio III*, Celso Loureiro Chaves, Intertextualidade, Processo composicional, Análise musical.

Abstract: This is a study of intertextual procedures in *Estética do Frio III: Homenagem a Leonard Bernstein* (2014) (*Aesthetics of the Cold III –Hommage to Leonard Bernstein*) by Brazilian composer Celso Loureiro Chaves. Its intention is to demonstrate how intertextual compositional elements (“texts”) were appropriated by the composer in the creation of his work. The investigation was conducted through analyses of manuscripts, study of scores, and interviews with the composer. It was observed that intertextual elements create a solid network of connections, imparting the composition with structural coherence.

Keywords: *Aesthetics of the cold III*, Celso Loureiro Chaves, Intertextuality, Compositional process, Musical Analysis.

Desde sua apresentação por Julia Kristeva (1967), o termo intertextualidade chama a atenção de muitos autores pertencentes a várias áreas de atuação. Em seu território de origem, o campo literário, a ideia de intertextualidade tem sido vista como um meio para interpretar o sentido de um texto, através de sua relação com outros textos. Essa busca por um significado, ancorada nas relações entre textos, levou a ideia de intertextualidade a receber muitas acepções por diferentes autores. Não ficando restrita às discussões empreendidas no campo literário, a ideia de intertextualidade logo se espalhou para outras áreas, como música, cinema, pintura, arquitetura, fotografia, e praticamente a todas as produções culturais e artísticas.

No campo musical, pesquisadores e compositores têm encontrado na intertextualidade uma ferramenta para investigar e empregar elementos externos em uma composição. Para a análise musical, em geral, a intertextualidade tem proporcionado uma perspectiva para mapear e compreender o modo como um compositor trabalha, em sua obra, elementos de outras obras. Para a composição, a intertextualidade, como pressuposto estético e ideológico, tem concedido múltiplas possibilidades inspiradoras e orientadoras da criação musical, como, por exemplo, a utilização de citações, alusões, ou procedimentos apropriados de outras composições, sem remissão explícita.

Diante deste cenário, este artigo apresenta um estudo baseado no processo composicional intertextual da peça *Estética do Frio III: Homenagem a Leonard Bernstein* (2014) de Celso Loureiro Chaves. Por processo composicional intertextual, entende-se o uso deliberado de materiais, motivos, temas, trechos ou ideais, apropriados de composições, próprias ou alheias, para a criação de uma nova obra.

A discussão aqui empreendida está organizada em duas partes principais. Na primeira, *Estética do Frio III* é contextualizada através dos aspectos básicos que levaram à sua concepção e a nortearam. É descrito como o compositor pensa – no contexto da peça – a ideia de intertextualidade como processo composicional. A seguir, a peça é revisada sob o ponto de vista de sua estrutura. Aqui, além do detalhamento de como os eventos são organizados, ocorre também o mapeamento inicial sobre os textos utilizados pelo compositor¹.

Na segunda parte, *Estética do Frio III* é revisada sob o ponto de vista dos textos e materiais

¹ Nesta análise, textos são entendidos como os materiais composicionais intertextuais (citações e diferentes tipos de elementos musicais abstraídos de outras obras, próprias ou alheias) utilizados pelo compositor na criação da peça.

que o compositor insere na peça. Eles são inventariados com o intuito de demonstrar como ocorre o processo de sua apropriação e utilização por parte do compositor. Os elementos empregados pelo compositor são de dois tipos: textos citacionais e materiais do compositor.

Com auxílio de textos escritos pelo próprio compositor, manuscritos e depoimentos a este autor, o ato investigativo mostra como o compositor se apropria dos materiais referenciais, e como eu – enquanto ouvinte/pesquisador – percebo a criação da obra como exemplo de intertextualidade.

Ao final, explanam-se considerações sobre a peça e a análise realizada.

1. *Estética do Frio II: Homenagem a Leonard Bernstein (2014)*

Estética do Frio III: Homenagem a Leonard Bernstein de Celso Loureiro Chaves, para dois violinos, viola, violoncelo e piano, foi estreada pelo Quarteto Osesp com o pianista Jean-Efflam Bavouzet, em 4 de setembro de 2014. Esta obra adveio de uma encomenda da OSESP para uma ‘homenagem a Leonard Bernstein’, que foi o compositor transversal da temporada 2014. O título de *Estética do Frio III*, também expressa a continuação do trabalho desenvolvido em duas obras anteriores do compositor: *Estética do Frio I* (1993) e *Estética do Frio II* (2005). Nestas composições, componentes da obra *Estética do Frio* do escritor e compositor Vitor Ramil são integrados como elementos musicais generativos².

De acordo com o compositor, o pensamento composicional de *Estética do Frio III* baseia-se no conceito de intertextualidade: “assim como nas outras ‘*Estéticas do Frio*’, a intertextualidade move a peça para diante” (CHAVES, 2014, p. 6). Embora Chaves (2018, p. 6) tenha definido a intertextualidade como “a incorporação de cacos das músicas dos outros”, seu entendimento do conceito é um pouco mais amplo. Ele está relacionado ao uso deliberado não só de elementos musicais (citações ou alusões abstraídas de outras composições próprias ou alheias), mas também a diferentes tipos de influência não musicais.

² Diferentemente de *Estética do Frio I e II*, em *Estética do Frio III* não há referências musicais derivadas da conceituação estética formulada por Vitor Ramil, apenas uma epígrafe na partitura extraída de um trecho da letra da canção *A paixão de V segundo ele próprio*.

Seguindo este viés poiético intertextual³, *Estética do Frio III* contempla um feixe de materiais, abstraídos tanto de obras de outros compositores quanto de obras anteriores do próprio compositor. Além da abstração de um conjunto de citações de obras de Leonard Bernstein e do diálogo mantido com as duas *Estéticas do Frio* anteriores, *Estética do Frio III* faz referência a peças de Béla Bartók e Armando Albuquerque e a um poema de Elizabeth Bishop. “É sobre essa rede de intertextualidades que se desenha a *Estética do Frio III*” (Chaves, 2014, p. 6).

1.2. Estrutura

A estrutura de *Estética do Frio III* é constituída por três movimentos interligados. Cada um deles é organizado em diferentes seções, que variam de três a quatro, como revela a partitura⁴. *Estética do Frio III* apresenta, no interior de algumas seções, segmentos contrastantes que tornam possível uma subdivisão ainda maior entre eventos. Um aspecto importante desta subdivisão em seções é que cada uma delas oferece uma característica sonora, uma paisagem aural particular, a qual, na maioria das vezes, contrasta significativamente com suas partes vizinhas.

O primeiro movimento, que se concentra nas cordas, inicia com uma autocitação de *Estética do Frio I*, acoplada a uma citação oculta⁵ de *Cool* de *West Side Story* de Leonard Bernstein. Este início resulta na seção sombria, na qual as cordas, em evidência, dialogam com o piano, que realiza pontuações e variações do acorde-âncora (um material harmônico, recorrente em outras obras do compositor). O primeiro movimento encerra-se com o ‘liberamente’, em que a atmosfera sonora apresenta um grau mais acentuado de tensão e intensidade. Os eventos finais deste movimento – um *sturm und drang*⁶ com as notas de um motivo desenvolvido no segundo movimento e duas citações de *Fancy Free* de Bernstein – possuem dupla função. Estes eventos, além de encerrar o

³ Segundo Klein (2005, p. 12), a intertextualidade poiética ocorre quando se atenta para os textos aos quais o autor recorreu para a criação de sua obra.

⁴ Segundo informações dadas pelo compositor (2015), as letras da partitura de ensaio coincidem com as seções da peça. A estrutura referida na partitura indica: A – B – C – D – E – F – G – H – I – A’. O primeiro movimento é constituído por A (introdução) – B – C; o segundo por D – E – F; e o terceiro por G – H – I – A’ (epílogo).

⁵ As definições das espécies de citações (oculta, literal e fantasma) são apresentadas na seção que discorre exclusivamente sobre elas.

⁶ No contexto deste estudo e da peça, *sturm und drang* refere-se à execução simultânea da mesma frase por todos os instrumentos, como em obras de Haydn e Beethoven.

primeiro movimento, também configuram um pequeno parêntese, que estabelece uma conexão orgânica entre os movimentos.

O segundo movimento é constituído por três seções menores e contrastantes e caracteriza-se pela vinda do piano para o primeiro plano das ações. No início, *con impeto*, o piano desenvolve o padrão motivico do *sturm und drang*, enquanto as cordas apresentam uma citação literal de *On The Town* de Bernstein. O fluxo motórico⁷ desta seção é quebrado pelo pesante, local de confluência entre os materiais generativos que deram vazão à criação da composição. Em meio a estes materiais generativos, surge, no piano, a citação literal de *Four Aniversaries n° 2*. Ao final deste movimento, uma lenta atmosfera sonora instala-se, na qual frases soltas ao piano dialogam com textos de Bartók e Albuquerque.

O terceiro movimento propõe uma lenta dissolução em direção ao fechamento da obra. O trecho *deserto*, constituído por um diálogo entre os violinos “é interrompido por uma miniatura para piano, *Subways of Cement*, inspirada em Elizabeth Bishop” (CHAVES, 2014, p. 6). Ao final desta *cadenza* do piano há, nas cordas, uma alusão à segunda sinfonia (*The Age of Anxiety*) de Bernstein. A seguir, vários textos citacionais, como *On the Town*, *Maria* e *Chichester Psalms* de Bernstein, são justapostos até colapsar em outros materiais do compositor (*motto* Celso e motivo Lucas⁸). *Estética do Frio III* despede-se lembrando seu início, porém, desta vez, a execução em surdina apresenta uma atmosfera sonora onírica.

2. Textos e materiais de *Estética do Frio III*

Apresenta-se, nesta seção, um mapeamento das abordagens composicionais realizadas por Celso Loureiro Chaves, em *Estética do Frio III*. Aqui, o norte investigativo dirige-se para os textos e

⁷ ‘Fluxos’, em meu entendimento, consiste na sonoridade que emerge do modo como os materiais e as ações instrumentais dispõem-se e comportam-se no continuum temporal de uma peça. Por fluxo motórico, entendo o resultado sonoro de ações e materiais que proporcionam maior propulsão e movimento a uma obra. Neste tipo de fluxo, o movimento linear, constante e mais acelerado dos materiais sonoros, é preponderante em seu modo operacional.

⁸ Este motivo corresponde a uma célula melódica formada pelas notas Lá, Dó, Dó, Lá e Mi bemol, que são as notas musicais referentes às iniciais do nome ‘Lucas’. Esta relação ocorre através da conversão de letras em notas. O compositor revela que este monograma seria, originalmente, utilizado em uma composição para violão que não chegou a ser composta, e que sua origem advém do nome do intérprete ao qual a obra seria dedicada.

materiais que o compositor aplica na criação da peça. Para melhor clareza conceitual, estes aspectos são organizados em dois grupos: 1) textos citacionais, que são os materiais musicais (citações e alusões) apropriados de obras de outros compositores (Bernstein, Bartók e Albuquerque); 2) materiais do compositor, que abarcam tanto os textos próprios do compositor (autocitações) quanto materiais musicais sem implicações intertextuais composicionais (acorde-âncora e 12 acordes), no entanto fundamentais para a construção e entendimento da obra.

A ordem do conteúdo discutido a seguir assenta-se no tipo de procedimento composicional empreendido pelo compositor e não corresponde ao ordenamento dos acontecimentos musicais da peça. Para auxiliar a localização dos eventos aqui discutidos, a Tabela 1 mostra a posição de cada texto, recurso e material significativo da peça.

TABELA 1 – Mapa dos textos e materiais de *Estética do Frio III*

Movimentos	Partes	Textos e materiais	Compassos	Instrumentos
Introdução	A	<i>Estética do Frio I</i>	c. 1-9, Cordas	c. 7, Piano
		<i>West Side Story – Cool</i>	c. 1-6-, Piano	
I.	B	Acorde-âncora	c. 24-28-, Piano	
		12 Acordes		
	C	Acorde-âncora	c. 52-54-, Piano	
II.	D	12 Acordes	c. 60-62,	c. 62-63,
		<i>Fancy Free</i>		
	E	12 Acordes	c. 71-75, Violinos	c. 83-84, Viola
		<i>On The Town – Lonely Town</i>		
		Teoria dos acordes (12 acordes; Ritmo <i>Vivat</i> ,	c. 97-102	
		<i>Vivat Regina!</i>		
		<i>Four Anniversaries: II – For Johnny Mehegan</i>	c. 104-107, Piano	
		Teoria dos Acordes	c. 108-115	

TABELA 1 (cont.) – Mapa dos textos e materiais de *Estética do Frio III*

Movimentos	Partes	Textos e materiais	Compassos	Instrumentos	
II.	F	<i>Quarto Quarteto de Cordas</i> de Béla Bartók 12 Acordes	c. 118-122		
		Acorde-âncora Motivo Lucas	c. 122-127, c. 123-127	Viola/Violoncelo	
		<i>Oração da Estrela Boicira</i> de Armando Albuquerque	c. 126-127		
III.	G	12 Acordes – Deserto <i>Sinfonia n°2 - The Age of Anxiety</i>	c. 127-141 c. 142-145	Violinos/Violoncelo	
		H	<i>Subways of Cement</i> 12 Acordes	c. 146-177, Piano	
	<i>Cadenza de The Age of Anxiety</i>		c. 166-177, Viola		
	I		Ecos de <i>The Age of Anxiety</i>	c. 179-180, Viola	
			<i>On The Town – Lonely Town Ballet</i>	c. 178-182, Piano	
			<i>West Side Story – Maria</i>	c. 185	
<i>Chichester Psalms, III</i> 12 Acordes			c. 187-193		
		Motivo Lucas	c. 192-195		
		<i>Motto Celso</i>	c. 196-200		
<i>Epílogo</i>	A'	<i>Estética do Frio I</i>	c. 201-207		

Grafados em azul estão aos materiais do compositor (tanto os textos, quanto os recursos e materiais sem relação intertextual); em vermelho, os textos abstraídos da obra de Bernstein; em preto, as demais referências: Bartók, Albuquerque e Bishop.

2.1. Textos citacionais em *Estética do Frio III*

O emprego de recursos composicionais intertextuais em *Estética do Frio III* ocorre ampla e variadamente. Além de elementos abstraídos de nove diferentes obras de Leonard Bernstein, *Estética do Frio III* apresenta referências de Bela Bartók, Armando Albuquerque e de obras anteriores do próprio compositor.

Em *Roteiro da Paisagem*⁹, Chaves (2015) identifica alguns dos procedimentos envolvendo os textos citacionais, inclusive adotando nomenclatura própria para cada abordagem: citação, citação oculta, citação fantasma, fragmento, referência à memória. Em conversa pessoal, o compositor explicou que esta nomenclatura está associada ao modo como estes elementos são apropriados em *Estética do Frio III*. Estas diferenciações são em parte adotadas no presente estudo como um ponto de partida para a racionalização de como os textos são empregados na obra.

2.1.1. Citações literais

No artigo “Memória, citação e referência: os fluxos do tempo no ‘Estudo Paulistano’” de Celso Loureiro Chaves, o compositor define citação como a “busca e apropriação de material próprio ou alheio no âmbito [de uma] peça em processo de composição” (CHAVES, 2003, p. 3).

Para Burkholder (2001, s.p.),

A citação musical se distingue de outras formas de empréstimo pelo fato de que o material emprestado é apresentado exatamente ou quase exatamente como se encontrava no contexto original, diferentemente de uma alusão ou paráfrase, mas não constitui parte principal do obra em que se insere, como acontece em um *cantus firmus*, refrão, sujeito de uma fuga, tema com variações e outras formas, e tampouco se apresenta completo como em um *contrafactum*, *intabulatura*, transcrição, *medley* ou *potpourri*. A citação desempenha um papel em outras formas de empréstimo musical como o *quodlibet*, a colagem e muitos exemplos de modelagem. A academia nem sempre tem observado estas distinções, e a citação e a sua contraparte alemã *Zitat* têm sido usados para se referir a uma grande variedade de práticas de empréstimo musical.

⁹ Documento escrito pelo compositor, no qual descreve aspectos sobre a peça (2015).

Para melhor clareza conceitual, aqui se denominam citações literais aquilo que Chaves (2015) descreve, em *Roteiro da Paisagem*, como citação, correspondente, basicamente, ao que Burkholder designa como citação musical. As citações oriundas do repertório autoral do compositor aqui se denominam como autocitações. Portanto, citação literal é entendida, neste estudo, como um fragmento musical que foi recortado da obra original, sem alterações, e recolocado na obra.

As citações literais de obras de Leonard Bernstein em *Estética do Frio III* são: 1) dois excertos do balé *Fancy Free* (1944); 2) um padrão escalar da segunda miniatura para piano de *Four Anniversaries II – For Johnny Mehegan* (1948); 3) uma frase com notas repetidas no piano do movimento *The Dirge* da *Sinfonia no 2 – The Age of Anxiety* (1949); 4) a melodia da introdução de *Lonely Town Ballet* do musical *On the Town* (1944); 5) um trecho da melodia da canção *Maria* de *West Side Story* (1957); 6) o início do coral do terceiro movimento de *Chichester Psalms* (1965).

Em *Estética do Frio III*, as citações literais são expostas de modo isolado, sem elementos justapostos a elas, havendo, na maioria das vezes, somente o conteúdo citacional. Suas aparições são inesperadas e ocupam um curto espaço de tempo.

Nas citações literais, o contorno melódico e o ritmo são preservados. A instrumentação, a tonalidade e o registro podem sofrer algum tipo de adaptação, como nas citações abstraídas de *Maria*, *Chichester Psalms* e uma de *Fancy Free*, em que algum deles é alterado¹⁰.

FIGURA 1 – *Lonely Town, Pas de deux* e *Estética do Frio III*¹¹.



¹⁰ Considero mais maleáveis os elementos de instrumentação, tonalidade e registro, pois uma transposição (desde que não seja de forma drástica) de timbre, tom ou registro não afeta (ou ao menos não impede) a identificação do material como sendo uma citação.

¹¹ Todos os exemplos musicais deste artigo são baseados no sistema francês, em que o Dó central é o Dó 3.

FIGURA 1 (cont.) – *Lonely Town*, *Pas de deux* e *Estética do Frio III*



Na Fig. 1, a imagem à esquerda apresenta o excerto da redução para piano de *Lonely Town*, *Pas de deux* c. 1-3, a da direita expõe como o mesmo trecho é revivido em *Estética do Frio III* c. 178-185. Afora o andamento e o leve aumento de espaço (ressonância das notas) entre as frases, o conteúdo citacional é transportado literalmente de uma obra para outra.

Em uma passagem no final da parte G (deserto) c. 142-145, há uma citação literal da seção do meio do movimento *The Dirge* da *Sinfonia n.º 2*, *The Age of Anxiety*.

FIGURA 2 – *Estética do Frio III* c. 141-145; segunda parte de *The Dirge* c. 7-10 de “4”.



Na citação literal de *The Age of Anxiety*, a ação instrumental é mantida intacta, sem qualquer tipo variação ou adaptação. Aspectos como ritmo, melodia, instrumentação, intensidade, expressividade e agógica são todos mantidos, tornando fácil a identificação deste segmento como um material referencial.

A diferença principal deste motivo em cada peça fica a cargo do contexto e da funcionalidade. Enquanto ele é amplamente desenvolvido em *The Dirge*, em *Estética do Frio III* aparece como uma lembrança isolada e passageira. Se em *The Dirge* é o material estruturante que dá vazão a um trecho inteiro, em *Estética do Frio III* ele consome a si mesmo, atuando principalmente como um elemento conectivo entre seções distintas.

Em *Fancy Free*, o conteúdo melódico do duo de flautas é transportado para a viola e o violoncelo, bem como a tonalidade. Em outra citação literal, um fragmento de *Maria* de *West Side Story* é adaptado da voz para a viola, tornando ausente a letra da canção.

Este tipo de adaptação instrumental ocorre novamente quando o coral do terceiro movimento de *Chichester Psalms*, construído a partir do Salmo 133, é instrumentado para as cordas de *Estética do Frio III*. Segundo Nash (2009, p.19), o sentido deste trecho, em *Chichester Psalms*, diz respeito “à coexistência pacífica de todas as pessoas e culturas e a aceitação de todas as crenças”. Em *Estética do Frio III*, a citação de *Chichester Psalms* é interrompida de modo intermitente por ações contrastantes no piano (*rumblings*). Devido à configuração rítmica e intervalar das ações do piano, contrastantes em relação ao material abstraído de *Chichester Psalms*, a atmosfera sonora deste trecho, em *Estética do Frio III*, adquire um caráter singular. Embora o material abstraído possa ser facilmente identificado (mesmo com a adaptação instrumental e a ausência do texto), devido às ações intermitentes do piano, o caráter sonoro e a intencionalidade em relação à obra precedente transformam-se. Assim, ao mesmo tempo que a citação é identificável, a mudança de contexto proporciona-lhe uma nova roupagem. Isso advém preponderantemente porque as alterações estruturais não ocorrem no material abstraído e sim em seu entorno.

FIGURA 3 – Trecho do terceiro movimento de *Chichester Psalms* c. 60-61 e sua exposição em *Estética do Frio III* c. 187-190.

The image displays two musical scores. The top score is a vocal setting of Psalm 137, featuring four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics in Hebrew: 'Yah - neh mah toy, U - mah na - yim,'. The bottom score is an instrumental arrangement for piano, consisting of two systems of staves (treble and bass clef). The tempo is marked 'Larghetto' and the time signature is 2/4. The score includes dynamic markings such as 'ppp' and 'f'.

2.1.2. Citação oculta

Logo no início de *Estética do Frio III* – entremeado com a autocitação de *Estética do Frio I* – aparece um pequeno fragmento da melodia da voz de *Cool* de *West Side Story*¹². A este fragmento, Chaves denomina citação oculta. Neste caso, o contorno melódico da citação é preservado, mas o ritmo, o andamento, a tonalidade, o registro, o contexto instrumental são modificados e adaptados a novas condições. Com estas transformações, a citação é descaracterizada – o que se ouve não se reconhece.

¹² O caráter melódico deste trecho baseia-se, fundamentalmente, no intervalo de trítono, que representa o “ódio ou o interminável conflito” entre as duas gangues (ROSS, 2007, p. 430).

Se, em Bernstein, este fragmento corresponde à linha da voz, inserida em um contexto contrapontístico complexo, ao estilo fuga bebop, em Chaves, ele é estruturalmente recriado no piano e alocado ao contexto sonoro da autocitação de *Estética do Frio I*. Com estas mudanças, a citação oculta de *Cool* torna-se diluída em meio à textura¹³.

FIGURA 4 – *Cool* – *West Side Story*. À esquerda, a frase da melodia da voz de *Cool* c. 34 - 35, abstraída da redução para piano e vozes. À direita, a ação instrumental do piano no início de *Estética do Frio III* c. 1.



2.1.3 Citação Fantasma

Segundo a descrição contida em *Roteiro da Paisagem*, sempre que há, na partitura, indicações de *sul ponticello*, estão presentes as ‘citações fantasmas’ de *On the town*, *Lonely Town* (1944)¹⁴.

Assim como as citações literais, as citações fantasmas conservam a melodia e o ritmo originais, entretanto, segundo o compositor (2016)¹⁵, elas se diferenciam porque as fantasmas ficam entremeadas com outros materiais. Embora o compositor assim defina citação fantasma, alguns eventos de “Estética do Frio III” mostram que a sobreposição de materiais distintos, envolvendo elementos referenciais, não é um aspecto exclusivo dela. É possível, portanto, estender a definição de citação fantasma para aquelas citações que se encontram entremeadas com outros materiais de tal modo que seu conteúdo referencial se torna obscurecido em meio à textura.

Em *Estética do Frio III*, a disposição simultânea entre diferentes materiais/ações instrumentais cria uma densa camada textural e, em consequência, o conteúdo citacional de *On the*

¹³ Sob essas circunstâncias, a referência a *Cool* esvazia-se de tal maneira que sua percepção como um momento alusivo na peça torna-se muito difícil. A alusão fica evidente apenas pela autocitação de *Estética do Frio I*.

¹⁴ São três os fragmentos abstraídos para *Estética do Frio III*. Eles aparecem na forma de pequenas intervenções melódicas situadas em c. 71 - 75, como duo de violinos; c. 83 - 84, na viola; c. 87-88, no primeiro violino.

¹⁵ Conversa pessoal. Explicações sobre o processo composicional de *Estética do Frio III*, durante as orientações do doutorado. Notas de aula. Material não publicado. 2016.

town, *Lonely Town* fica obscurecido. A citação aparece em plano discursivo inferior, estando em evidência outras ações, principalmente as do piano (que conduz o discurso da parte D). Nesta interpolação de ações, a citação, embora pouco descaracterizada, perde sua carga referencial.

FIGURA 5 – *Estética do Frio III* c. 71 - 75.

O excerto sublinhado, na Fig. 5, mostra uma das citações fantasmas de *On the town*, *Lonely Town* em *Estética do Frio III*. No mesmo trecho estão presentes duas outras camadas texturais, uma executada pelas ações aceleradas no piano (plano principal), outra constituída por frases envolvendo a viola e o violoncelo. Por efeito destas três camadas instrumentais distintas, a citação de *On the town*, *Lonely Town* dilui-se em meio à textura.

Straus (1990, p. 17) denomina marginalização o procedimento em que o compositor abstrai um tema ou melodia principal de uma composição alheia e o utiliza, em sua obra, como recurso decorativo. Assim, elementos centrais da obra precedente são relegados, na nova, a um plano periférico. Em *On The Town*, *Lonely Town* este fragmento consiste na linha principal, em *Estética do Frio III* a mesma melodia é destituída de seu papel de evidência, em um processo semelhante à ideia de marginalização, diferente do que acontece com algumas citações literais, nas quais a citação, mesmo dividindo espaço com outros materiais, é colocada em evidência em meio à textura.

2.1.4. Referência à memória

Entre os c. 118-122 de *Estética do Frio III*, ocorre o que o compositor chama de “referência à memória” do *Quarto Quarteto de Cordas* (1928) de Béla Bartók. Neste caso, não existe o emprego de um trecho específico da obra e sim uma impressão ligada à sua totalidade, inspirada especificamente nos efeitos de orquestração e timbragem dos instrumentos que decorrem da visualidade da partitura da peça.

FIGURA 6 – *Estética do Frio III* c. 116-122. O trecho sublinhado representa o evento de *Estética do Frio III* c. 118-122 criado a partir do *Quarto Quarteto de Cordas* de Béla Bartók.

Esta ação instrumental envolvendo a referência a Bartók é constituída por, basicamente, três blocos harmônicos de quatro notas cada, distribuídos em duas camadas instrumentais (o primeiro e o terceiro acorde são executados pelo primeiro violino e pela viola e o segundo acorde, pelo segundo violino e pelo violoncelo). Este trecho ocorre na seção F c. 116-127, a última das três do segundo movimento.

Torna-se pertinente, neste ponto, expor parte de Chaves (2003)¹⁶. Ali, o compositor analisa, em retrospecto, o processo composicional do *Estudo Paulistano*, estabelecendo um paralelo com as

¹⁶ CHAVES, Celso. Memória, citação e referência: os fluxos do tempo no “Estudo Paulistano” de Celso Loureiro Chaves (2003).

proposições contidas no escrito *Fragments sobre a fenomenologia da música* de Alfred Schutz. De acordo com Schutz “a experiência musical está baseada na faculdade mental de recuperar o passado através de retenções e reproduções e de pressupor o futuro através de protensões e antecipações” (SCHUTZ, 1976, p. 46). Através dos processos de ‘retenção’¹⁷ e ‘reprodução’¹⁸ propostos por ele, caracterizados como dois tipos de rememorações daquilo que se denomina lembranças, Chaves encontra pontos de contato com a metodologia de Schutz para desvelar a experiência criativa realizada no *Estudo Paulistano*.

O conceito de memória como entendido no processo composicional do *Estudo Paulistano* consiste no que Schutz (1974, p. 29) chama de memória retrospectiva, o território das “rememorações dentro da lembrança”. Esta ideia explica a experiência envolvendo o *Quarto Quarteto de Cordas* de Bartók, pois, impulsionado por uma imagem resgatada das lembranças do compositor, o evento musical dos c. 118-122 é deflagrado.

2.1.5. *The Age of Anxiety*

No fim da cadência do piano c. 166 - 177 do trecho *Subways of Cement*, ocorre outra experiência distinta em relação às abordagens composicionais intertextuais. Neste ponto, o *Roteiro da Paisagem* refere-se à “participação da viola como se fosse o segundo piano da cadenza de *The Age of Anxiety*” (CHAVES, 2014, p. 3).

Em *The Age of Anxiety*, esta *cadenza* – que foi adicionada por Bernstein, em 1965, em uma revisão realizada dezesseis anos após a estreia – situa-se no epílogo da segunda parte. De acordo com Gentry (2011) tal adição proporcionou novo nível de tensão dramática à peça. Este trecho soa como se o “pianista tentasse improvisar resoluções para as tensões temáticas da obra” (GENTRY, 2011, p. 326-327). Segundo o texto presente na partitura, neste ponto da peça

¹⁷ O processo de retenção ocorre quando há atitudes refletivas por parte do ouvinte “em relação a alguma experiência que foi verdadeira num Agora recém passado”. Portanto, a lembrança cola-se imediatamente à experiência presente e, embora mergulhe no passado, a experiência verdadeira ainda é retida (SCHUTZ, 1976, p. 40-41).

¹⁸ Este segundo tipo de lembrança “não se cola imediatamente às experiências presentes. Ela se refere a Passados mais remotos que são reproduzidos nessas rememorações de outras experiências que tenham emergido entre o Agora passado, no qual o objeto rememorado de nosso pensamento foi verdadeiramente experienciado, e o Agora presente, no qual [o objeto] está sendo rememorado” (SCHUTZ, 1976, p. 40-41).

o piano-protagonista é traumatizado pela intervenção da orquestra em jazz agitado. Quando a orquestra para, tão abruptamente quanto começou, um pianino na orquestra continua a Masque, repetidamente e com energia minguante, quando começa o Epílogo. Assim, uma espécie de separação do eu da culpa da vida escapista foi efetuada, e o protagonista está livre novamente para examinar o que é deixado sob o vazio (Nota do prefácio da partitura de *The Age of Anxiety*, edição Boosey & Hawkes, 1993)¹⁹.

A memória do efeito das reminiscências executadas pelo pianino é o elemento abstraído por Chaves neste segmento de *Estética do Frio III*. Diferentemente da maioria das abordagens composicionais intertextuais, em que o compositor consultou a partitura das obras citadas, aqui Chaves contou com o auxílio de sua memória auditiva e de impressões da obra.

FIGURA 7 – *The Age of Anxiety* e *Estética do Frio III*. Os dois pentagramas do topo da imagem referem-se ao trecho da *cadenza* de *The Age of Anxiety*²⁰, os dois abaixo mostram o trecho de *Estética do Frio III* c. 166-180.



Em ambos os eventos deflagrados a partir da memória (Bartók e Bernstein), ocorre intertextualidade no nível poético. Diferentemente do processo composicional envolvendo citações (literal, oculta e fantasma), o elemento referencial não são os materiais e sim o mote, que faz emergir novo evento musical. Ou seja, neste tipo de abordagem composicional, a referência não é buscada na partitura, como nas citações, mas em lembranças auditivas e visuais do compositor. Consequentemente, o resultado sonoro destas abordagens distancia-se das obras de origem.

¹⁹ [T]he piano-protagonist is traumatized by the intervention of the orchestra for four bars of hectic jazz. When the orchestra stops, as abruptly as it began, a pianino in the orchestra is continuing the Masque, repetitiously and with waning energy, as the Epilogue begins. Thus a kind of separation of the self from the guilt of escapist living has been effected, and the protagonist is free again to examine what is left beneath the emptiness (Nota do prefácio da partitura de *The Age of Anxiety*, edição Boosey & Hawkes, 1993).

²⁰ Este trecho situa-se nove compassos antes do J de *The Epilogue*.

2.1.6. Fragmento

“Fragmento” é como o compositor descreve, em *Roteiro da Paisagem*, a alusão à canção *Oração da Estrela Boieira* (1943) de Armando Albuquerque. Aqui, o material recolhido pelo compositor são as notas da frase inicial da canção, abstraídas sem transposições. Entretanto, alguns componentes são modificados e descaracterizam o fragmento melódico original, o transformando. A própria mudança no contexto instrumental, passando do canto para a viola, torna ausentes os versos de Augusto Meyer do material original. No entanto, a mudança de contexto que considero mais significativa é a alteração rítmica (ver Fig. 8).

FIGURA 8 – *Oração da Estrela Boieira* e *Estética do Frio III*. O pentagrama superior representa o fragmento de *Oração da Estrela Boieira* c. 2-5, o inferior, os compassos c. 126 - 127 de *Estética do Frio III*.



Diferentemente das duas anteriores experiências composicionais intertextuais, neste caso, o compositor parte de um elemento musical objetivo, uma frase. Entretanto, apesar disto, ele não reproduz nem adapta o material original, como faz quando abstrai citações, mas transforma o material referencial em novo evento musical. Da frase da canção, Chaves abstrai o conteúdo intervalar para compor a nova melodia, mas a alteração dos demais parâmetros (principalmente no ritmo) faz com que o ato criativo resulte em algo estruturalmente distante da frase original. A compressão rítmica descaracteriza de tal forma o material referencial original que sua apreensão como um elemento alusivo torna-se muito difícil.

2. 2. Materiais do compositor: autocitações, acorde-âncora e doze acordes

A presente seção discorre sobre os materiais próprios que o compositor utiliza em *Estética do Frio III*. Estes materiais são aqui identificados de três formas:

1) autocitações – consistem em textos que derivam da reutilização deliberada de materiais de obras anteriores. As autocitações presentes em *Estética do Frio III* são um fragmento de *Estética do Frio I* e o *motto* Celso.

2) acorde-âncora – correspondem a um conjunto de alturas que, apesar de não estar associado a uma intertextualidade no âmbito composicional, apresenta implicações intertextuais no nível estésico²¹. Estas implicações decorrem da presença, em outras obras do compositor, do mesmo conteúdo harmônico (sob diferentes formas estruturantes) do acorde-âncora.

3) doze acordes – consistem em um conjunto de acordes utilizados por Chaves para criar parte do conteúdo melódico e harmônico da peça. Embora não se trate de um material com implicações composicionais intertextuais, os doze acordes representam, no contexto processual, o epicentro da maioria das tomadas de decisão. Nesse sentido, torna-se imperativo, nesta análise, uma reflexão sobre seu funcionamento, já que muitas das conclusões sobre o processo composicional intertextual, descritas mais adiante, levam em consideração sua presença e importância²².

2.2.1. Autocitações

Nas autocitações, um evento ou fragmento é recortado e transportado de uma obra para outra, semelhante ao processo realizado com algumas citações literais de Bernstein.

Chaves relata que, quando recebeu a encomenda de *Estética do Frio III*, decidiu que utilizaria um fragmento de *Estética do Frio I* para iniciar e terminar a obra, sendo esta a primeira tomada de

²¹ Segundo Klein (2005), a intertextualidade estésica ocorre quando se atenta para os textos que o leitor/investigador traz para a sua leitura/escuta.

²² A utilização de um conjunto de acordes como fonte de melodias e harmonias para a criação de uma obra é uma abordagem composicional recorrente do autor. Procedimentos semelhantes a este também ocorrem em *Estética do Frio II* (2005), *Um ponto ao Sul/Scattered Loves* (2011), *Museu das coisas inúteis* (2017).

decisão do processo criativo. *Estética do Frio I* foi construída a partir da ideia de fragmentos e este trecho consiste apenas em uma parte de seu conteúdo. Em *Estética do Frio III* este fragmento – de grande impacto expressivo devido à densidade e ao movimento – soma-se ao piano. Este evento de *Estética do Frio I* é responsável por abrir e encerrar *Estética do Frio III*.

FIGURA 9 – *Estética do Frio I* e *Estética do Frio III*. A imagem à esquerda é c. 22-23 de *Estética do Frio I*; a imagem à direita corresponde à mesma ação instrumental nos primeiros compassos de *Estética do Frio III* (parte A, Introdução). A mesma ação instrumental também está nas cordas em c. 3, 5, 7, 9, 201, 203, 205 e 207. Na seção A' (Epílogo), ocorre uma “reprise reduzida da Introdução (...) retomando a ideia retórica inicial da origem de toda a composição, quando a ideia ainda era compor uma peça para violão solo [frase que está no manuscrito]” (CHAVES, Roteiro da Paisagem, 2015, p. 3).

The image displays two musical excerpts. The upper excerpt, from *Estética do Frio I*, measures 22-23, features a tempo of $J = 66$ and a 'simile' marking. It shows staves for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncelo. The lower excerpt, from *Estética do Frio III*, is marked 'Furioso ♩ = 72' and includes staves for Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Piano. The piano part is marked with a forte dynamic (ff).

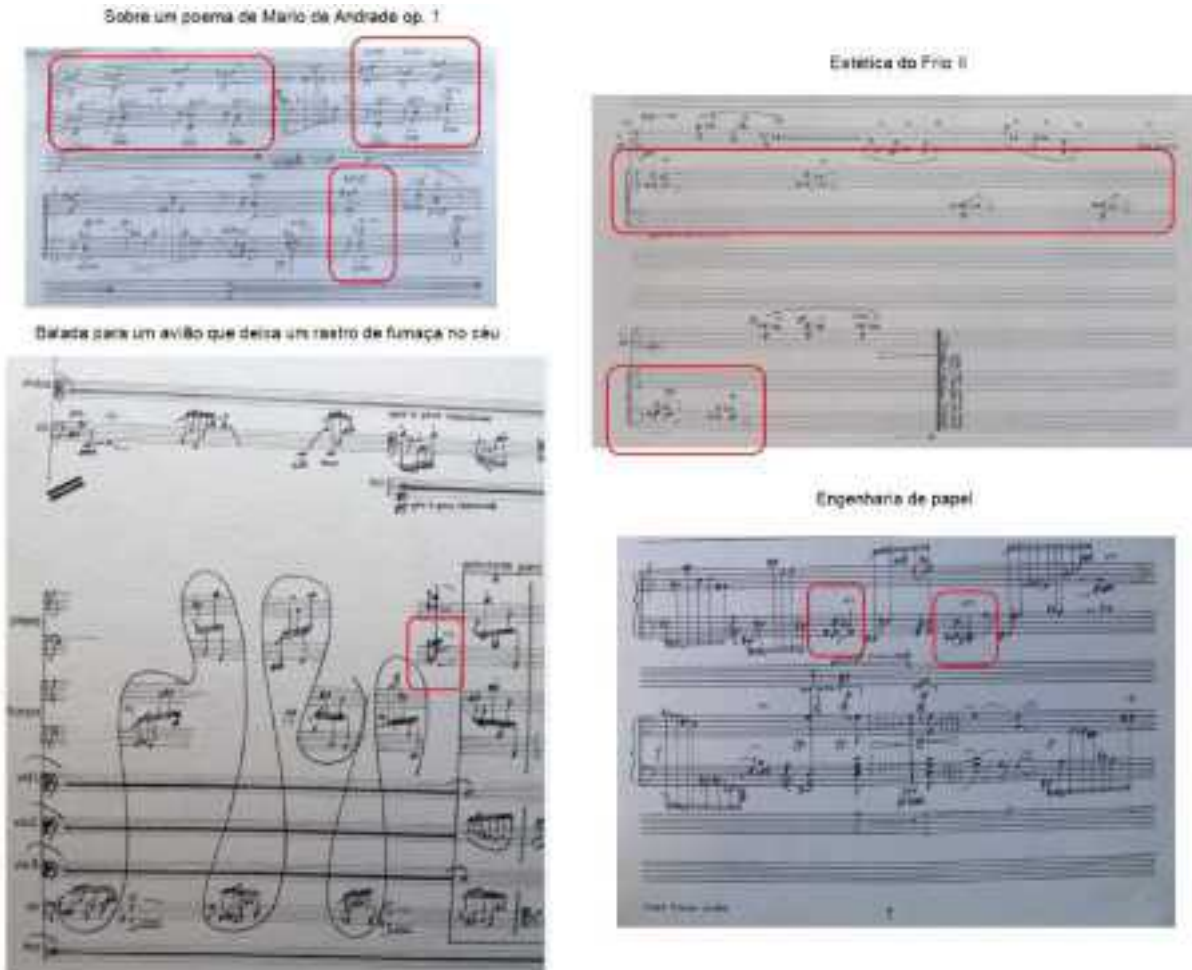
Nos compassos finais da seção I de *Estética do Frio III*, surge, em meio a vários outros materiais, o *motto* Celso. Segundo o compositor, o *motto* Celso consiste em sua assinatura musical, presente em todas as suas composições “para que a tradição não se [quebre]” (2003, p. 4). Estruturalmente, o *motto* Celso são dois pequenos motivos (o primeiro formado pelas notas Mi, Fá# e Sib, o segundo, por Dó#, Ré e Sib) que formam dois agregados harmônicos de três notas cada.

O *motto* Celso é um material dotado de grande potencial intertextual, pois perpassa boa parte do catálogo do compositor. Entre seus textos, o *motto* Celso figura como o elemento intertextual mais significativo, devido à sua ampla recorrência. Além de costurar todo o repertório autoral, este material estabelece uma marca pessoal em cada uma de suas composições.

FIGURA 10 – *Motto* Celso em *Estética do Frio III* c. 196-199 e *Estudo Paulistano* – sexto pentagrama (segundo pentagrama da página 2).

The figure displays two musical excerpts. The top excerpt, titled "Estética do Frio III [196-199]", shows a piano score with a treble clef and a 2/4 time signature. It features a series of chords and melodic lines. Three specific triads are highlighted with red boxes and labeled: "Mi-Fá#-Sib", "Mi-Fá#-Sib", and "Dó#-Ré-Sib". The bottom excerpt, titled "Estudo Paulistano [6º pentagrama]", shows a piano score with a treble clef and a 2/4 time signature. It features a series of chords and melodic lines. Two specific triads are highlighted with red boxes and labeled: "Mi-Fá#-Sib" and "Mi-Fá#-Sib".

FIGURA 11 – *motto* Celso. A imagem mostra o *motto* Celso em quatro obras distintas de Celso Loureiro Chaves: no alto, à esquerda, na primeira peça do compositor – *Sobre um Poema de Mário de Andrade* para piano – composta em 1973; abaixo, à esquerda, em *Balada para um avião que deixa um rastro de fumaça no céu* (1980); no alto, à direita, em *Estética do Frio II* (2005); abaixo, à direita, em *Engenharia de Papel* (*Paper Engineering*) para piano (2007).



2.2.2. Acorde-âncora

Acorde-âncora é o nome dado pelo compositor a um bloco harmônico formado pelas notas Lá, Si bemol, Ré e Mi (agrupadas no mesmo registro), o qual aparece em momentos distintos de *Estética do Frio III*. Este acorde emerge em trechos específicos da obra, imprimindo-lhe uma sonoridade singular. São ao todo seis incursões: cinco no piano c. 24-28, c. 39-42, c. 43-44, c. 52 e c. 53 e 54 e uma na viola e no violoncelo c. 122-123.

FIGURA 12 – acorde-âncora. A imagem apresenta algumas das incursões do acorde-âncora na obra. Da esquerda para direita estão c. 24-25, c. 52, c. 54 e c. 122-123.



O que chamou a atenção do compositor neste acorde – e o motivo de tê-lo agregado ao processo composicional – foi seu poder de ressonância.

Curiosamente, as mesmas notas do acorde-âncora aparecem também no *Estudo Paulistano para piano* (1998). Entretanto, diferente de *Estética do Frio III*, na qual este acorde é sempre um bloco vertical estático, no *Estudo Paulistano*, além da ação vertical (com a diferença de que a nota Mi passa para o baixo), as notas do acorde são arpejadas e, em seu decorrer, sofrem pequenas alterações intervalares. Embora as diferenças, o sentido expressivo é o mesmo e a sonoridade extremamente semelhante.

FIGURA 13 – Acorde-âncora no *Estudo Paulistano*.



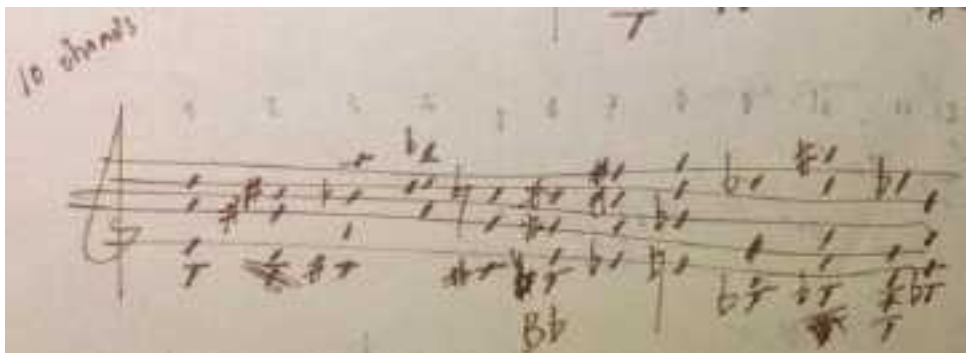
Conquanto o material seja praticamente o mesmo, a utilização deste acorde em *Estética do Frio III* não acontece como uma atitude deliberada de visitar *Estudo Paulistano*. É possível que sua reminiscência tenha se entrelaçado com o processo criativo. Em relato pessoal, o compositor (2016) explica que não lembra como o acorde âncora foi agregado ao processo composicional de *Estética do Frio III* e que, certamente, não deriva de uma proposta que vise evocar outras composições, reconhece, no entanto, que a natureza sonora e estrutural entre ambos os eventos é a mesma. Para além das questões de processuais da peça, este material pode ser visto como um texto no nível estésico, pois possui carga referencial suficiente para tornar possíveis associações com outras obras do compositor.

2.2.3. Doze Acordes

Os doze acordes formam uma sequência criada para fornecer materiais harmônicos e melódicos para *Estética do Frio III*. Eles podem ser interpretados como o principal elemento generativo da peça, pois através deles o compositor cria a maioria dos eventos. Esta abordagem técnica age como um método composicional que emerge do corpo de regras do código estrutural da cadeia harmônica.

Segundo o compositor (2015), os doze acordes foram criados visando obter uma sequência harmônica sonoramente eficiente, em que os acordes “soassem bem em si, e em relação aos outros”. A diretriz que conduziu a construção dos doze acordes assentou-se no afastamento em relação a *voice-leading*, o qual se refere simplesmente à ideia de evitar, no processo de construção dos acordes, terças, quintas e sextas adjacentes. Os acordes resultantes deste processo são formados predominantemente por intervalos de quartas e segundas. Esse critério não impediu a ocorrência de desvios (através da utilização de terças/décimas, quintas e sextas), pois o julgamento das escolhas foi orientado “pela carga expressiva dos materiais e de seu possível potencial em tornar-se música” (CHAVES, 2015).

FIGURA 14 – Manuscrito dos doze acordes²³.



²³ A cada dois acordes há um movimento de aproximação por meios cromáticos (por exemplo, entre o 1° e 2°, 3° e 4°, 5° e 6°), que geram uma espécie de tensão/relaxamento da cadeia harmônica. A conexão destes acordes surge, predominantemente, por movimentos paralelos ascendentes e descendentes, saltos, subtração/adição de notas (há acordes de 3, 4 e 5 notas). O movimento entre o 2° e o 3° (4° e 5°, 6 e 7° etc.) ocorre por saltos nas vozes extremas, pelo movimento cromático entre as vozes intermediárias das notas adjuntas, por repetição de nota. Esses elementos estabelecem um coeficiente orgânico na conexão de um acorde com o outro, gerando equilíbrio harmônico na sequência.

A maioria dos acordes foi construída em posição cerrada, ocupando uma extensão de, no máximo, duas oitavas. Entretanto, quando os acordes são utilizados no processo composicional, a disposição das notas ou registro adquire pouca importância.

O trecho *Teoria dos acordes* (Fig. 15), situado na seção E do segundo movimento, por exemplo, reflete uma das formas pelas quais o material dos doze acordes é utilizado. O que o compositor refere como *teoria dos acordes* consiste na exposição e na confluência de dois dos três materiais genéticos da peça: os doze acordes e o ritmo *Vivat, Vivat Regina!*²⁴. O material *Vivat, vivat Regina!* fornece o molde rítmico e o extraído dos doze acordes, o conteúdo harmônico, os quais, juntos, compõem a sonoridade e o caráter expressivo da parte E.

Este trecho é um dos momentos em que os doze acordes são empregados para a construção de blocos harmônicos. Outro tipo de procedimento criativo, recorrente em *Estética do Frio III*, envolvendo os doze acordes está relacionado à criação de frases e melodias.

FIGURA 15 – teoria dos acordes. A imagem mostra os dois momentos em que a *teoria dos acordes* está presente na obra. O pentagrama superior corresponde a c. 97-102, o inferior, a c. 108-115. O trecho sublinhado em vermelho c. 110-113 representa a forma original do material genético *Vivat, vivat regina!*, adaptado e expandido nos demais trechos da mesma seção.

The image displays two musical staves. The upper staff, labeled 'Passante ♩ = 48', shows a bass line with chords and a vocal line with lyrics 'Viva Regi- na'. The lower staff, also labeled 'Passante ♩ = 48', shows a vocal line with lyrics 'Viva Regi- na' and a bass line with chords. A red box highlights a specific rhythmic pattern in the lower staff, with the lyrics 'Vi - vat Vi - vat Vi - vat Re - gi - na' written below it.

²⁴ O ritmo *Vivat, Vivat Regina!* consiste em uma célula rítmica que integra os chamados *materiais genéticos* de *Estética do Frio III*. A valoração rítmica deste material rítmico corresponde à prosódia das palavras *Vivat Regina*, conforme mostrado na Fig. 15, representado pelo fragmento circulado. Assim como os demais materiais genéticos, o ritmo *Vivat, Vivat Regina!* foi originalmente concebido para uma peça para violão, a qual não foi composta.

2.2.3.1. Processo composicional envolvendo os doze acordes

O processo composicional envolvendo os doze acordes para a criação de melodias ocorre em três etapas. Na primeira, está a construção de linhas melódicas partindo dos doze acordes. Neste momento, o compositor examina o material e recolhe informações que poderão resultar em declarações expressivas. Assim, o processo de escolha de alturas que resultou em doze acordes é posto à prova, “pois terão que demonstrar sua eficiência nesta operação de construção de linhas horizontais que deverão ser igualmente eficientes” (CHAVES, 2015).

Na segunda etapa, as linhas resultantes da anterior são submetidas a uma ordenação rítmica. As tomadas de decisão ganham maior liberdade para dar sentido musical às linhas melódicas resultantes. O compositor permite-se jogar com as possibilidades do ritmo, atribuindo aos materiais objetivos expressivos. Aqui é o ponto no qual ocorrem os desvios estruturais mais intensos. A identidade intervalar está resolvida estruturalmente, porém a ausência de um contexto rítmico constitui um campo aberto para o compositor explorar contrastes entre os eventos.

Na última etapa, são tomadas decisões sobre a textura, resultando na música em si.

2.2.3.2. Doze acordes no trecho *Deserto*

O processo de extração de melodias é ilustrado pelo trecho *Deserto* c. 128-134.

FIGURA 16 – *Deserto* c. 128-134, parte G.



Através de alguns manuscritos, mapearam-se, em parte, as tomadas de decisão. O processo de criação de melodias deste trecho pôde ser recriado através do manuscrito (Fig. 17), que revela quais melodias e fragmentos resultaram na melodia definitiva.

FIGURA 17 – Manuscrito do processo de elaboração de melodias a partir dos doze acordes do trecho *Deserto*²⁵.



Para a criação dos quatro primeiros compassos da linha melódica do primeiro violino²⁶, foram utilizadas apenas algumas das melodias do conteúdo A (Fig. 17, no alto, à direita).

A Fig. 18 representa o processo que inicia com a extração de linhas melódicas dos doze acordes e culmina na linha melódica da partitura. Para cada um dos quatro compassos aqui abordados, há quatro pentagramas que, como se fossem etapas do processo, representam ordenadamente: acordes, melodias, fragmentos destas melodias, materiais resultantes.

²⁵ Nesta página de manuscritos, o compositor cria uma série de melodias e fragmentos, testando as possibilidades do material. Apenas uma pequena parte foi suficiente para organizar a melodia definitiva do trecho *Deserto*, dividido em quatro segmentos de conteúdo (A, B, C e D). Cada um contém uma série de melodias, que variam entre seis e oito notas, e fragmentos, que são excertos menores derivados de melodias ou de combinações entre elas.

²⁶ O segundo violino realiza, uma oitava abaixo, um contracanto quase imitativo.

FIGURA 18 – Representação do processo de criação de melodias dos c. 128-134. Através das notas extraídas dos doze acordes, estas melodias são submetidas a um processo reutivo, em que segmentos maiores são reduzidos a segmentos menores – de blocos de acordes em sequência a linhas horizontais, de linhas horizontais a fragmentos melódicos, de fragmentos melódicos ao material final (com ritmo, registro e instrumentação).

The image displays two musical staves, each containing three systems of notation. The top system shows a sequence of chords with notes highlighted in red. The middle system shows the extraction of these notes into a single melodic line. The bottom system shows the final melodic material with rhythmic and instrumental markings. The first staff is labeled 'Acordes: [128]' and the second 'Acordes: [131]'. The middle systems are labeled 'melodia 1' and 'melodia 2'. The bottom systems are labeled 'Fragmento da melodia 1' and 'Fragmento da melodia 2'. The final systems are labeled 'c. [128]' and 'c. [131]'.

No primeiro pentagrama, estão sublinhadas, em vermelho, as melodias extraídas dos doze acordes. Neste trecho, todas as melodias são extraídas das vozes extremas dos acordes. Havendo uma nota escolhida como ponto de partida, as seguintes são sempre suas vizinhas situadas em seu lado direito. Apenas na construção da melodia em c. 129, houve um salto na escolha das notas.

No segundo pentagrama, são mostradas as melodias integrais, estando em vermelho os fragmentos aproveitados. Tais melodias estão numeradas, no conteúdo A, de 1 a 6 (Fig. 17). Neste ponto, ainda que de modo indefinido, já acontecem adaptações de registro, entretanto ainda há notas sobressalentes.

No terceiro pentagrama, estão os fragmentos das melodias. Aqui, algumas notas das extremidades das melodias são descartadas. Estes fragmentos contêm o conteúdo melódico utilizado na melodia final. No c. 131, a melodia extraída dos acordes não foi reduzida a um fragmento, mas utilizada de forma integral.

O quarto pentagrama mostra a melodia resultante, com ritmo e registro definidos. No c. 130 é somada a nota Ré para completar o padrão de cinco notas em cada compasso deste trecho.

4. Conclusão

Pela investigação sobre os elementos que o compositor insere na criação de sua obra, aqui entendidos como textos, visou-se compreender o modo como o compositor realizou o processo de apropriação intertextual; quais as abordagens composicionais envolvidas; como elas operam sob o ponto de vista prático e funcional; quais os paralelos entre os textos, em seu contexto original, e sua re inserção em *Estética do Frio III*; como mudanças e transformações aplicadas aos textos informam sua percepção como elementos referenciais e alusivos.

Com o intento de contemplar tais questões, foram colocados em discussão: aspectos históricos e composicionais das obras citadas; apontamentos teóricos para explicar as diferentes demandas processuais, empreendidas nos textos; escritos, relatos e manuscritos do próprio compositor, para embasar as reflexões sobre os procedimentos composicionais intertextuais.

Através da investigação destes aspectos, mapearam-se os diferentes textos que constituem *Estética do Frio III*, bem como a forma como Chaves os utiliza.

Com relação ao modo como o compositor emprega os textos em sua obra, destacam-se:

- a) utilização de grande quantidade de textos citacionais – amalgamando citações de diferentes espécies, *Estética do Frio III* faz referência a obras de Bernstein, Bartók, Albuquerque e do próprio compositor. Os textos citacionais aparecem apenas uma vez, em momentos pontuais. Os textos e materiais do compositor costumam retornar no decurso da obra;
- b) reexposição e resignificação do conteúdo musical apropriado – a comparação com o contexto original de cada citação esclarece que a maioria das abordagens processuais reexpõem o conteúdo musical, conservando as sonoridades aludidas. Há, em menor quantidade, casos de adaptações e mudanças significativas sobre o conteúdo. Neles, os textos tem sua carga referencial diluída, a fim de cumprirem determinadas funções, dentro do contexto estrutural da obra;
- c) alcance de unidade – a ideia de um processo intertextual, envolvendo ampla gama de referências

externas, coloca em risco a unidade. Tal problema é neutralizado não somente pelo modo como tais referências são organizadas, mas também por adotar doze acordes como epicentro do processo de criação de melodias e harmonias. Os doze acordes garantem a solidez orgânica e estrutural que permite ao compositor incorporar vários e diferentes elementos, sem comprometer a unidade. A recorrência de determinados materiais e o uso de conectivos entre diferentes partes também contribuem neste aspecto.

d) os textos e suas funções – os textos empregados em *Estética do Frio III* podem ser organizados em três tipos principais, de acordo com sua função: 1) como elemento de transição; 2) como elemento de quebra da linearidade; 3) como elemento transfigurado e não referencial. No primeiro, os textos são empregados, como elemento de transição, entre partes ou entre eventos distintos. No segundo, eles são colocados em meio a um evento ou contexto sonoro, provocando ruptura na sonoridade estabelecida. Com estes textos, a sonoridade da obra atualiza-se subitamente, como se fosse um parêntese em meio a um discurso. No terceiro, o conteúdo dos textos ou seu contexto original é transfigurado de tal forma que a referencialidade fica totalmente eliminada.

O processo criativo empreendido na obra *Estética do Frio III – Homenagem a Leonard Bernstein* revela ser possível obter um resultado eficiente, por meio de uma abordagem composicional intertextual plural e carregada de referências. A estratégia para obter organicidade, mesmo com o uso abundante de elementos alusivos, está relacionada com um planejamento estrutural bem definido, derivado da adoção de um conjunto de acordes, visando à criação de grande parte dos eventos da obra. Neste cenário, os materiais externos utilizados pelo compositor encontram uma sólida estrutura de conexão, levando a composição a operar e soar de forma coerente.

REFERÊNCIAS

- BERNSTEIN, Leonard. *Nota do prefácio da partitura de Age of Anxiety*. Edição Boosey & Hawkes, 1993.
- BURKHOLDER, J. Peter. Verbete Quotation. in *Grove Music online*. Oxford Music Online. 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52854>. Acesso em: 8 de fev. 2017.
- CHAVES, Celso L. Memória, Citação e Referência: os Fluxos do Tempo no “Estudo Paulistano” de Celso Loureiro Chaves. Porto Alegre: Anais do XV Congresso da ANPPOM, 2003.
- _____. Estética do Frio III: Homenagem a Leonard Bernstein. Quarteto Osesp e Jean-Efflam Bavouzet. In: *Encomendas OSESP 2014*. São Paulo: Selo Digital OSESP 8, 2014. Disponível em: <<http://www.osesp.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=cdencomendasosesp2014>>. Acesso em: 4 de jun. 2015.
- _____. *Estética do Frio III*. Porto Alegre: Edição do Autor, 2014. Partitura, 27 páginas. Dois violinos, viola, violoncelo e piano.
- _____. *Roteiro da paisagem*. Porto Alegre, 09 mar. 2015, 08 jul. 2015. 4 páginas. Material não publicado.
- _____. Encarte do CD Encomendas OSESP. 2014. Ronaldo Miranda, Alexandre Lunsquy, Celso Loureiro Chaves. 23 p.
- _____. *Conversa pessoal*. Porto Alegre, 2016. Explicações sobre o processo composicional de Estética do Frio III durante as orientações do Doutorado. Notas de aula. Material não publicado. Entrevista.
- GENTRY, Philip. Leonard Bernstein’s The Age of Anxiety: A Great American Symphony during McCarthyism. *American Music*, Vol. 29, No. 3. University of Illinois Press. pp. 308-33. Outono/2011.
- KLEIN, Michael. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: IndianaUniversity Press, 2005.
- ROSS, Alex. *O resto é ruído, escutando o século XX*. Tradução Claudio Carina, Ivan Eisz Kuck. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SCHUTZ, Alfred. Fragments on the phenomenology of music. In: SMITH, F.J. (Ed.). *In Search of Musical Method*. London: Gordon & Breach, 1976. p. 5-71.
- STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.

SOBRE O AUTOR

João Francisco de Souza Corrêa é doutor em composição musical pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS (2019). Possui bacharelado em violão pela Universidade Federal de Pelotas, UFPEL (2008) e mestrado em Teoria e Criação pela Universidade Federal do Paraná, UFPR (2013). Seus trabalhos e pesquisas abordam especialmente os seguintes temas: intertextualidade, composição, violão, arranjo, análise musical e educação musical. Atualmente realiza o curso de pós-doutorado em música na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1362-6649>. E-mail: joaofscorrea@hotmail.com

Fundamentos teológico-políticos da *Musica Poetica* alemã

Cassiano de Almeida Barros

Universidade do Estado de Santa Catarina | Brasil

Resumo: Seguindo Bourdieu (2000), assumo que a compreensão das formas simbólicas de representação artística depende da compreensão da “visão do mundo” própria do grupo social ao qual os artistas pertencem e a partir da qual criam suas obras. Essa perspectiva, quando aplicada aos estudos dedicados às poéticas musicais alemãs dos séculos XVI, XVII e XVIII, justifica a necessidade do resgate dos fundamentos teológico-políticos dessa tradição e da elaboração de uma compreensão sobre eles. Além disso, demanda o restabelecimento de homologias estruturais entre eles e os princípios criativos da música, como forma de colocar em evidência a natureza política e religiosa do exercício musical, comprometido com a manutenção da ordem social, a construção do bem comum e o desígnio divino. Para além do compor e executar, esse exercício implicava no compromisso de tornar o discurso musical inteligível para o público e acessível às futuras gerações de compositores, como material para imitação.

Palavras-chave: Martinho Lutero, Musica Poetica, teologia política, educação luterana, Joachim Burmeister.

Abstract: Following Bourdieu (2000), I assume that the understanding of the symbolical forms of artistic representation depends on the understanding of the “worldview” of the social group to which the artist belongs and from which he creates his works. This perspective, when applied to the studies dedicated to the German musical poetics of the Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth centuries, justifies the recovery of the theological-political fundamentals of this tradition and the elaboration of its understanding. Besides that, it demands the reestablishment of the structural homologies between them and the creative principles of the music, evidencing the religious and political nature of the musical act, compromised with the maintenance of the social order, the construction of the common good and God’s design. In addition to composing and performing, this act implied a commitment to making musical discourse intelligible to the public and accessible to future generations of composers, as material for imitation.

Keywords: Martin Luther, Musica Poetica, political theology, Lutheran education, Joachim Burmeister.

A *Musica Poetica* constituiu-se no campo de conhecimento da música luterana seiscentista como o ramo dedicado à sistematização dos processos criativos, que tinham como fim a conservação de uma certa produção musical escrita, de natureza religiosa, polifônica e modal, composta a partir de modelos específicos autorizados pelas instituições teológico-políticas vigentes. A expressão campo de conhecimento da música toma como referência a ideia de campo de Bourdieu (2003, p. 120-121; 2000, p. 234), que pode ser definida como um espaço social estruturado por leis e regras específicas, que se relaciona com um contexto social mais amplo, e que se constitui como um lugar de tomada de posição dos agentes sociais e instituições que o integram. Esse campo tem o conhecimento da música como seu capital, em relação ao qual esses diversos agentes e instituições assumem suas posições em defesa da conservação ou da ruptura do estado de coisas que esse capital encerra.

No contexto da *Musica Poetica* alemã, o conhecimento da música é organizado teleologicamente em três categorias, a saber, a especulativa, a prática e a poética, que tomam contornos escolásticos contrafeitos diversamente por músicos protestantes ao longo do século XVI, XVII e XVIII. Ali, esse conhecimento adquire grande valor por sua utilidade na promoção da palavra divina e da fé (LUTERO, 2017a), como se verificará adiante, cobrando seu sentido das homologias entre os campos musical, teológico, político e educacional.

Admito, com Bourdieu (1989), que os diversos campos coexistentes num determinado contexto histórico compartilham de conceitos e modos de pensamento comuns, derivados de propriedades gerais características do próprio contexto que os interliga, e que as relações de permuta linguística entre esses campos devem ser pensadas “como outros tantos mercados que se especificam segundo a estrutura das relações entre os capitais linguísticos ou culturais dos interlocutores ou dos seus grupos” (BOURDIEU, 1989, p. 68-69). Assim, reconheço que a própria (re)construção dos objetos de conhecimento exige e fundamenta a transferência conceitual e terminológica entre campos, conforme as homologias estruturais estabelecidas, eliminando de sua compreensão a ideia descontextualizada da metáfora meramente explicativa.

Nessa mesma perspectiva, Hansen (2019, p. 26) afirma que essas homologias permitem definir uma espécie de *forma mentis* específica, cujas categorias estruturais, funcionais e valorativas permitem reconstruir o diferencial histórico da representação artística e evidenciar a “radical

descontinuidade” dela em relação aos programas historiográficos, críticos e artísticos iluministas e pós-iluministas. Com efeito, assevera ainda que “tais programas continuam se apropriando das representações do século XVII, repetindo as categorias da crítica romântica do século XIX como universais transistóricos ou simplesmente afirmando a pós-modernidade da operação” (HANSEN, 2019, p. 26), e se opõe a isso, propondo especificar lógicas discursivas e condicionamentos materiais e institucionais, recuperando os diferenciais históricos de cada representação analisada que possibilitem relativizar e criticar eventuais apropriações anacrônicas.

Com relação a isso, Bourdieu acrescenta:

É preciso pôr cientificamente à prova a “unidade cultural” de uma época e de uma sociedade, que a história da arte e da literatura aceitam como um postulado tácito (...). Tratar-se-ia de examinar, para cada uma das configurações históricas consideradas, de um lado as homologias estruturais entre campos diferentes, que podem ser o princípio de encontros ou de correspondências que não devem nada ao empréstimo, e do outro lado as trocas diretas, que dependem, em sua forma e em sua própria existência, das posições ocupadas, em seus campos respectivos, pelos agentes ou as instituições que lhes dizem respeito, portanto, da estrutura desses campos, e também das posições relativas desses campos na hierarquia que se estabelece entre eles no momento considerado, determinando todas as espécies de efeitos de dominação simbólica. (BOURDIEU, 2000, p. 227)

De acordo com essa perspectiva, a posição hierárquica que cada campo analisado ocupa em relação aos demais determina a ordem simbólica que orienta, no exercício do poder instituído, a conservação ou a ruptura dos modelos e tradições vigentes. Assim, no contexto dessas relações é que se constituem as possibilidades em ato e em potência de tomada de posição dos diferentes artistas, materializadas naquilo que produziram e deixaram de produzir no exercício da concorrência que os opunha e das alianças que estabeleceram entre si. Nesse jogo de forças que se estabeleceu entre os diversos agentes e instituições, prevaleceram os interesses daqueles que detinham o poder, fazendo passar ao ato as possibilidades que lhes pareceram mais conformes às suas intenções e interesses específicos, configurando assim uma determinada produção musical como efeito da dominação simbólica.

Nesse sentido, reconheço que a compreensão da *Musica Poetica* seiscentista alemã depende da recuperação das diversas relações entre as ideias oriundas dos campos teológico-político, educacional e artístico do período, assim como outros tantos campos que constituem a visão de mundo com e

para a qual os compositores produziam suas obras. Neste texto, restrinjo-me ao estudo de alguns fundamentos desses três campos, sem a pretensão de esgotá-los, mas sim com a intenção de fomentar a reflexão sobre esse objeto de estudos, a poética musical luterana no século XVI.

1. A teologia-política de Martinho Lutero

Segundo Skinner (2004, p. 3), a base da teologia luterana assenta-se sobre a ideia da natureza indigna do homem. Contrapondo-se à compreensão tomista até então vigente, que postulava a crença na capacidade humana de intuir e seguir as leis de Deus, Lutero defendia uma compreensão agostiniana, pessimista, que enfatizava da natureza humana sua corrupção e imperfeição, determinadas desde a origem adâmica pela queda, e que conduziam o homem naturalmente em direção oposta à salvação.

A correção desse desvio da natureza, conforme aponta McNeil (apud Skinner, 1996, p. 287), não se efetuava pela via racional, pois, para Lutero, a racionalidade humana, justamente por sua qualidade humana, seria incapaz de superar sua origem terrena, imperfeita, enferma e condenada, e alcançar os mistérios da vontade divina, que determinou tudo o que existiu, existe e existiria no mundo. Essa concepção assumia a existência de um Deus oculto [*Deus absconditus*], conforme relata Skinner (1996, p. 287), que não poderia ser compreendido em absoluto pelos homens, pois Sua vontade seria inescrutável, assim como seria imutável, eterna, onipotente e ordenaria tudo o que acontecia no mundo. Por outro lado, havia uma face de Deus revelada por meio do Verbo, das Escrituras, cuja vontade se tornou então objeto de pregação, revelação, oferta e adoração. Essa compreensão de Deus que distingue Sua face revelada de Sua face oculta constitui a base da doutrina luterana, que postula a dupla natureza de Deus.

Havia ainda um segundo corolário relativo a essa concepção do homem e de Deus, que concluía que o homem jamais poderia praticar algum ato que o justificasse diante de Deus e, assim, contribuísse para salvá-lo, pois todas as ações humanas expressavam única e exclusivamente sua natureza decaída. Nesses termos, considerando a disputa entre Erasmo de Roterdã e Lutero acerca do livre arbítrio, pode-se compreender a ideia de Lutero de que o livre arbítrio dos homens não representaria caminho algum para a salvação, mesmo que esse juízo o levasse à realização de ações

virtuosas, pois “sendo os homens carne, e somente apreciando a mesma carne, segue-se que a livre escolha resulta apenas no pecado”, e que todos os homens estão “marcados para a perdição, por seu desejo ímpio.” (BOISSET, apud SKINNER, 1996, p. 288).

A distância entre a impotência humana, que desencorajava a qualquer um de nutrir a esperança de se salvar mediante seus próprios esforços, e a onipotência divina, que “opera tudo em tudo” a partir de uma completa onisciência do tempo, pode ser superada apenas pela disposição divina em “mostrar misericórdia ante os pecadores, e a justificá-los desse modo, libertando-os de sua injustiça” (SKINNER, 1996, p. 289). Nessa perspectiva, o caminho para a salvação, que o homem percorre no exercício da fé na justiça de Deus, é o da Graça divina [*sola Gratia*], concedida como redenção e justificação misericordiosa àqueles predestinados para a salvação como um favor “fora de proporção com nenhum mérito humano” (SKINNER, 1996, p. 290). Ao homem, caberia alcançar a *fiducia*: uma fé passiva, uma confiança na justiça de Deus. Lutero esclarece: “Crer ou não crer é assunto da consciência de cada um. [...] A fé é um ato livre, que não se pode impor a ninguém. É até uma obra divina do Espírito. Não se pode nem pensar que alguma autoridade externa possa impor ou cria-la.” (LUTERO, 2017b, p. 51).

Nesses termos, Lutero constituiu uma nova teologia, orientada pela ideia da justificação somente pela fé [*per sola fide*], que não apaga os pecados cometidos pelo fiel, mas garante que eles deixem de pesar contra ele. Skinner esclarece que

a justiça do crente jamais é *domestica* - nunca é atingida, menos ainda merecida, por ele. Só pode ser-lhe *extranea* - uma “justiça estranha, instilada em nós sem nossas obras, pela graça somente”. O fiel em qualquer ocasião é visto como *simul justus et peccator* - a um só tempo, pecador e justificado. (SKINNER, 1996, p. 290)

Essa dicotomia do homem *simul justus et peccator* reproduz no mundo aquela dicotomia anteriormente citada da face oculta e revelada de Deus, relacionando a justificação ao Deus oculto, este como causa eficiente daquela, e o pecador ao Deus revelado, este como causa formal da vida daquele, como via de salvação. Para Lutero, esse fiel “pecador e justificado” habita simultaneamente dois reinos coexistentes: o pecador, o reino do homem, e o justificado, o reino de Deus. Cada reino opera com conceitos distintos e complementares de justiça, que ocupam lugar central no pensamento social e político de Lutero. De um lado, a justiça divina, primária e passiva que os

cristãos podem atingir no reino de Deus e, de outro, a “justiça ativa ou civil, que não faz parte da salvação, mas continua sendo essencial para uma adequada regulação dos assuntos deste mundo” (SKINNER, 1996, p. 291). A primeira opera por leis divinas conforme o arbítrio de Deus, orientando seu povo para a salvação conforme sua benevolência e a luz de sua graça. A segunda opera de acordo com as leis dos homens, conforme o arbítrio das autoridades seculares, orientando o povo para a vida em comunidade e a construção da paz e do bem comum na terra (LUTERO, 2017a, p. 22, 24).

Para Pelikan (apud SKINNER, 1996, p. 292), o princípio luterano da *sola fide*, que constitui o único meio pelo qual o cristão pode esperar a salvação, restitui ao homem uma relação direta com Deus, negando a autoridade instituída da Igreja e seu poder de intermediação nessa relação. De fato, para Lutero, a Igreja poderia ser identificada simplesmente como *Gottes Volk*, o “povo de Deus, vivendo da palavra divina” (BORNKAMM, apud SKINNER, 1996, p. 293).

Skinner (1996, p. 293) enfatiza que Lutero empenhou-se em propagar a ideia de que todo indivíduo poderia relacionar-se diretamente com Deus, sem necessidade de qualquer intermediação, e que todo cristão pertenceria ao reino Dele, já que nele figurariam, não em virtude de seu papel ou posição na sociedade, mas apenas graças à sua igual condição para a fé, a capacidade de ser “espiritual e [de constituir] um povo cristão”, uma *ecclesia* [igreja] como uma *congregatio fidelium* [uma comunidade na fé] na qual prevaleceria a ideia do sacerdócio de todos os fiéis. Skinner constata que

esse conceito e suas implicações sociais aparecem mais desenvolvidos no seu [de Lutero] célebre Manifesto de 1520, dirigido “à nobreza cristã da nação germânica”. O reformador aqui argumenta que, se a Igreja é apenas *Gottes Volk*, só pode haver “engodo e hipocrisia” na pretensão de que “papa, bispo, padres e monges sejam chamados estado espiritual, enquanto aos príncipes, senhores, artesãos e lavradores se chama estado temporal”. (SKINNER, 1996, p. 293)

Outra característica da teologia luterana resulta do significado que Cristo assume nela, enquanto parte da face revelada de Deus contida nas Sagradas Escrituras. Skinner constata que é “por meio de Cristo que os homens receberiam o conhecimento da graça redentora de Deus, assim como seria por esse mesmo caminho que ele se emanciparia das exigências inatingíveis da lei, e a ele chegaria a ‘boa-nova’ de que a salvação seria possível” (SKINNER, 1996, p. 292). Assim, a teologia luterana constitui-se como uma *theologia crucis* [teologia da cruz], que reconhece apenas no martírio

e no sacrifício de Cristo [*solus Christus*] as chaves para a salvação. Dessa forma, segundo Siggins (apud SKINNER, 1996, p. 292) Cristo passa a ser reconhecido como “o único pregador” e “o único salvador”, que não apenas liberta o homem do fardo dele nada valer moralmente pela força redentora de Seu mérito e amor, como também serve de “fonte e conteúdo do fiel conhecimento de Deus”.

O princípio da *sola fide*, que propõe a confiança na justiça de Deus, associado à ideia da *theologia crucis – solus Christus*, que apresenta o Cristo revelado como o caminho da Graça, orienta a formulação do postulado da *sola Scriptura* [apenas a Escritura], que propõe a palavra divina como único caminho válido de acesso a Cristo e, por conseguinte, a Deus e ao exercício da fé, negando a *traditio* [tradição] católica como deturpação dos textos religiosos e distanciamento de Deus, a mediação da Igreja e a autoridade de seus representantes, e afirmando a importância da livre leitura e interpretação da Bíblia pela comunidade de fieis (HANSEN, 2019, p. 55). Nesse sentido, Lutero assevera que “se a Palavra de Deus não está presente, é duvidoso se Deus o quer assim. Quando ele não o ordena, não podemos ter a certeza de que lhe agrada. Pelo contrário: há a certeza de que não agrada a Deus. Pois ele quer que nossa fé se baseie apenas e exclusivamente em sua Palavra divina”. (LUTERO, 2017b, p. 46-47)

Nessa perspectiva, reconheço ainda com Hansen que

a tese luterana da *sola scriptura* foi materialmente condicionada pela imprensa, que tornava acessíveis os originais dos textos bíblicos. [...] Lutero pressupunha que o acesso às novas traduções dos originais hebraicos e gregos permitiria retomar a pureza das fontes escriturais desvirtuadas pelas tradições dos homens. Os erros das traduções, que a Igreja interpretava e continuou a interpretar como intervenções da Providência divina, deveriam ser eliminados para se repor a doutrina em sua pureza original. (HANSEN, 2019, p. 57)

Vlastuin (2018), assim como Hansen (2019), associa esses “erros de tradução” à interferência de testemunhos decorrentes da transmissão oral da fé e de revelações, que constituíram a tradição católica como fonte autorizada do texto sagrado vinda diretamente “da própria boca de Cristo”, distinguindo-os da interpretação das Escrituras, que era considerada válida, desde que se mantivesse restrita ao texto sagrado original. Vlastuin esclarece que

Lutero não nega a importância da igreja enquanto o corpo de Cristo, mas aceita as implicações de seu entendimento acerca da autoridade das Escrituras baseando-se na distinção entre a autoridade do corpo de Cristo e a da Palavra de Cristo, de modo que a autoridade final recaia sobre as Escrituras e não sobre a igreja, sem com isso rejeitar a tradição da interpretação das Escrituras. [...] Seguindo com H. A. Oberman, nós podemos falar da aceitação de uma ‘tradição I’ como uma tradição interpretativa das Escrituras e da rejeição de uma ‘tradição II’ na qual a tradição era compreendida como revelação¹. (VLASTUIN, 2018, p. 247, tradução nossa)

Nessa perspectiva, podemos entender a recomendação de Lutero, que aconselha:

quem toma por certo aquilo que é errado e incerto nega a verdade, que é o próprio Deus. [...] O máximo da loucura é quando mandam que se creia na igreja, nos Pais da igreja, nos concílios, mesmo quando não há Palavra de Deus. Os apóstolos do diabo ordenam tais coisas, e não a igreja. [...] Estão longe de provar que as decisões dos concílios sejam Palavra de Deus. [...] Ninguém pode ou deve dar ordens à alma, a não ser que saiba mostrar-lhe o caminho do céu. Mas isso nenhum ser humano pode, somente Deus. Portanto, nas questões que dizem respeito à bem-aventurança da alma, nada deve ser ensinado ou aceito senão a Palavra de Deus. (LUTERO, 2017b, p. 47-48)

De acordo com esses princípios, podemos reconhecer com Skinner (1996, p. 292) que “a teologia luterana constituiu as estruturas que orientaram o confronto entre o movimento da reforma protestante e o da contrarreforma católica”. Essas estruturas surgiram da própria contestação das ideias e princípios católicos, como respostas que negavam práticas vigentes e instituíam novas práticas, moldando uma nova visão de mundo. Foi a partir dessa visão que se constituíram os princípios políticos que passaram a vigorar nesse novo contexto.

A teologia de Lutero gerou pelo menos duas implicações políticas que, somadas, constituem o que se considera mais distintivo de seu pensamento social e político. Em primeiro lugar, Lutero nega a jurisdição política da Igreja e a autoridade dela para dirigir e regular a vida cristã (SKINNER, 1996, p. 294), afirmando a natureza espiritual da ‘verdadeira’ igreja – a *congregatio fidelium* – e da doutrina. No Manifesto de 1520, dirigido à nobreza cristã da nação alemã, Lutero declara que:

¹ Luther did not deny the importance of the church as the body of Christ, but he accepted the implications of his understanding of the authority of Scripture by making a distinction between the authority of the body of Christ and the Word of Christ, so that the ultimate authority lies with scripture and not with the church, without rejecting the tradition of the interpretation of scripture. In accordance with H.A. Oberman we can speak of the acceptance of ‘Tradition I’ as an interpretative tradition of scripture and a rejection of ‘Tradition II’ in which tradition was understood as revelation.

É pura invenção que o papa, os bispos, padres e monges devam ser chamados de “classe espiritual”; príncipes, senhores, artesãos e camponeses de “classe secular”. Isso é, de fato, uma invenção e um engano muito sutil. Ainda assim, ninguém deve ser intimidado por isso; e por este motivo: na verdade, todos os cristãos são a “classe espiritual”, e não há entre eles diferença alguma, a não ser a ocupação que possuem, como Paulo afirma em 1Coríntios 12.12: somos todos um único corpo, ainda que cada membro tenha seu próprio trabalho, por meio do qual serve os outros. Como consequência, temos um batismo, um evangelho, uma fé e somos cristãos da mesma classe; pois o batismo, o evangelho e a fé, e só eles nos tornam “espirituais” e um povo cristão. Entretanto, que o papa ou um bispo unge, tonsura, ordena, consagra e se veste de modo distinto dos leigos, isso pode gerar hipócritas e ídolos, porém jamais gera um cristão, ou uma pessoa “espiritual”. Portanto, por meio do batismo todos somos consagrados como sacerdotes, como Pedro afirma em 1Pedro 2.9: “vós sois geração eleita e sacerdócio real”, e o livro de Apocalipse: “por meio do teu sangue nos constituíste sacerdotes e reis” (Ap 5.10). Assim, se não houvesse uma consagração superior àquela concedida pelo papa ou pelos bispos, essa consagração por eles jamais tornaria alguém padre, nem autorizaria alguém a celebrar a missa, pregar um sermão ou conceder absolvição. (LUTERO, 2017a, p. 82)

Inicialmente, Lutero nega a existência de uma classe espiritual e de uma classe secular. Conforme sua concepção teológica, todos os cristãos são iguais perante Deus e participam igualmente do reino espiritual por meio do batismo, do evangelho e da fé. No reino secular, o que distinguiria um sacerdote de um príncipe, senhor, artesão ou camponês seria apenas a função que cada um desempenha no corpo social, que está destinado a preservar a ordem e a paz e a promover o bem comum, pelo exercício mútuo do servir regulado pela conveniência (LUTERO, 2017a, p. 83). Com relação a isso, Lutero esclarece:

O que são os sacerdotes e bispos? Resposta: seu regime não é de autoridade ou poder, mas serviço e função. Não são superiores e melhores do que outros cristãos. Por isso não devem impor lei ou mandamento a outros sem a vontade e aprovação desses. Seu governo não é outra coisa senão pregar a Palavra de Deus e com ela orientar os cristãos a vencer a heresia. (LUTERO, 2017b, p. 66)

Não seria conveniente para a ordem social que todos desempenhassem as mesmas funções e, por essa razão, alguns se tornam sacerdotes, outros camponeses, outros cozinheiros, e assim por diante. Nesse sentido, Lutero define o verdadeiro cristão como aquele que “não vive na terra para si mesmo, mas para o próximo e lhe serve. Pela natureza de seu espírito, faz também aquilo que não precisa, mas que é útil e necessário para seu próximo” (LUTERO, 2017b, p. 27). Nessa perspectiva, replica nas relações sociais o regime de servidão conveniente que subordina uns aos outros garantindo a manutenção da estrutura e das funções sociais vigente. Assim, Lutero conclui:

Disso resulta que, na verdade, não há diferença entre leigos, padres e bispos, ou entre “espirituais” e “seculares”, como os denominam, exceto o ofício e a ocupação, mas não a “classe”, pois todos pertencem à mesma classe — padres, bispos e papas verdadeiros — embora não estejam todos envolvidos na mesma ocupação, assim como padres e monges não possuem o mesmo trabalho. (...) Portanto, como os que agora são chamados de “espirituais” — padres, bispos ou papas — não são diferentes de outros cristãos nem superiores a eles, exceto que são incumbidos da administração da Palavra de Deus e dos sacramentos, que é o seu trabalho e seu ofício, assim também ocorre com as autoridades seculares: elas fazem uso da espada e da vara para punir os que fazem o mal e para proteger os piedosos. Um sapateiro, um ferreiro, um agricultor, cada um tem o seu ofício e trabalho. Ainda assim, todos eles são igualmente consagrados padres e bispos, e cada um deve ser útil e servir ao próximo com seu ofício ou trabalho, para que desse modo muitos tipos de trabalho possam ser realizados para o bem-estar do corpo e da alma da igreja, ao mesmo tempo que todos os membros do corpo servem uns aos outros. (LUTERO, 2017a, p. 84)

Lutero concebe o corpo social do Estado também como corpo espiritual, como o corpo de Cristo, que é a cabeça que a tudo comanda e dirige. Todos aqueles que participam do corpo servem uns aos outros e à cabeça. Cristo não tem dois corpos distintos, um “secular” e outro “espiritual”. Ele é apenas uma cabeça e tem, portanto, um corpo apenas.

A distinção entre reino espiritual e secular distingue os cristãos dos não cristãos, pois, ao passo que os primeiros habitam ambos os reinos simultaneamente, na unidade do corpo de Cristo, os segundos habitam apenas o reino secular e não participam do reino espiritual, pois não foram batizados, não conhecem o evangelho e não compartilham da mesma fé. Para esses últimos, segundo Lutero, Deus teria ordenado o poder secular “para punir os malfeitores e proteger os que fazem o bem” (LUTERO, 2017a, p. 84). Segundo essa perspectiva, o poder secular teria origem divina e seu representante teria total autonomia e liberdade para exercê-lo no exercício de sua função, sobrepondo-se inclusive aos representantes da igreja, uma vez que sua função assim o determina. Lutero considerava que, se o imperador ou os príncipes-eleitores cristãos não pudessem exercer sua função na gestão do reino secular, em benefício de todos, igualmente não poderiam exercê-lo os alfaiates, sapateiros, pedreiros, carpinteiros, cozinheiros, agricultores e todos os demais agentes que compõem o corpo social do Estado, assim como estariam impedidos os próprios sacerdotes. Nesse sentido, para Lutero, o poder secular não se subordina à igreja, pelo contrário, ela se subordina a ele, haja vista sua origem divina e sua função social. Assim, como consequência, Lutero rejeitou por completo o direito canônico, declarando falsa a mediação da Igreja para a salvação, assim como sua autoridade e a de seus agentes instituídos. Reconheço com Skinner (1996, p. 296) que, quando

Lutero trata sobre o poder do reino espiritual, “tem em mente uma forma de governo puramente interna, ‘um governo da alma’, sem nenhuma relação com os assuntos temporais, e inteiramente dedicado a socorrer os fiéis no rumo da salvação”.

Lutero fundamentou sua ideia na interpretação das Escrituras, em especial do Novo Testamento, do qual ele recupera textos dos apóstolos Paulo e Pedro, que afirmaram a origem divina do poder secular e a sujeição de todos à autoridade que esse poder institui:

Pois Paulo lembrou todos os cristãos: “Que cada alma (com isso quero incluir também a alma do papa) deve sujeitar-se às autoridades; pois não carregam a espada em vão; pois são servos de Deus para punir os malfeitores; e para louvor daqueles que fazem o bem” (Rom 13.1). Pedro também afirma: “Sujeitai-vos a toda autoridade humana por causa de Deus, pois essa é a sua vontade” (1Pe 2.13). Ele também anunciou que tais homens virão e desprezarão as autoridades seculares (2Pe 2.10); e isso ocorreu por meio da lei canônica. (LUTERO, 2017a, p. 85)

Essa compreensão foi reafirmada no tratado publicado por Lutero em 1523, intitulado *Da autoridade secular* que, segundo Skinner (1996, p. 296), constitui-se como um dos documentos mais importantes do pensamento social e político de Lutero.

Lutero iniciou esse texto de 1523 retomando as mesmas referências do Novo Testamento citadas anteriormente, para reafirmar que todo poder secular que existe no mundo só existe “por vontade e ordem de Deus” (LUTERO, 2017b, p. 14). O uso desse poder deveria ter como objetivo “levar o povo à perfeição e ensiná-lo de maneira cristã”, castigando os maus e protegendo os piedosos (LUTERO, 2017b, p. 16). A essa divisão dos homens corresponderiam as categorias de não-cristãos e cristãos, respectivamente. E, uma vez que os cristãos “têm no coração o Espírito Santo, que os ensina e não os deixa fazer mal a ninguém” (LUTERO, 2017b, p. 19), o poder secular teria sido constituído apenas para governar os maus e não-cristãos que, por serem conduzidos por sua natureza decaída, precisariam da lei e da espada como mecanismos externos de regulação que os obrigassem e pressionassem a agir bem. De fato, lembra Lutero com Paulo (cf. Romanos 3.23), “nenhum ser humano é cristão e justo por natureza, mas todos são pecadores e maus” (LUTERO, 2017b, p. 20). Aqueles cuja natureza não fosse corrigida diretamente pela fé e pela Graça, seria corrigida indiretamente pela lei secular e pelo poder da espada. Lutero lembra ainda com São Paulo (cf. Romanos 7.7 e Gálatas 2.1) que a lei secular, além de inibir o mal comportamento, cumpriria

ainda outra função, de natureza pedagógica, na medida em que ela ensinasse a reconhecer o pecado, tornando o ser humano humilde para a Graça e a fé em Cristo. Finalmente, o reformador constata que “é preciso diferenciar com cuidado entre esses dois regimes e deixá-los vigorar: um que torna justo, o outro que garante a paz exterior e combate as obras más. Sozinho, nenhum dos dois basta no mundo” (LUTERO, 2017b, p. 24) e ambos precisariam estar sempre integrados.

Além de negar a jurisdição política da Igreja e sua autoridade, a teologia-política de Lutero afirmava a origem divina do poder secular, seu domínio sobre a Igreja e a submissão de todos perante Deus. Lutero entendia que a autoridade secular, no exercício da administração do reino temporal, era também “servidora de Deus” e servi-la equivaleria a servi-Lo, posto que “a autoridade é de tal natureza que se pode servir a Deus por meio dela” (LUTERO, 2017b, p. 37), conforme a necessidade, e posto que é função do cristão servir a Deus e que não haveria serviços para Deus que um cristão não pudesse ou não devesse realizar.

Além disso, o campo de atuação da autoridade secular é limitado pela condição temporal, material e contingente do mundo em que ela opera, preservando o mundo espiritual para a ordem de Cristo, que é Deus. Essa referência orientava o julgamento da ação cristã no mundo e a obediência à autoridade secular, conforme prescreve Lutero, retomando novamente as ideias de São Paulo: “São Paulo observa que a obediência e o poder temporais referem-se apenas externamente a tributo, imposto, honra e respeito. [...] Com isso, ele restringe ainda mais a competência da autoridade: ela existe não para dominar a fé e a Palavra de Deus, mas a obra ruim” (LUTERO, 2017b, p. 55). E conclui enfaticamente: “sem dúvida, a pessoa humana recebeu poder de Deus sobre aquilo que está na terra e pertence ao reino terreno e temporal. Mas aquilo que se relaciona com o céu e o reino eterno está sob a exclusiva autoridade do Senhor do céu (LUTERO, 2017b, p. 56). Nessa perspectiva, discordo parcialmente de Hansen, quando afirma que “sendo enviados por Deus, os reis [luteranos] têm autoridade para legislar em matérias de poder espiritual, dispensando a *auctoritas* delegada por Cristo ao Papa” (HANSEN, 2019, p. 58). De fato, o poder da autoridade secular dispensava o poder político do Papa no reino temporal, contudo, a autoridade secular não tinha poder sobre as coisas do mundo espiritual, conforme esclarece Lutero.

Com Skinner, assumo que o fato de a igreja ser colocada sob o controle de um príncipe devotado à religião não implica que esse príncipe seja convertido em *sacerdos*, “nem que a ele se

atribua qualquer autoridade a emitir juízos sobre o conteúdo da religião. Seu dever consiste simplesmente em favorecer a pregação do Evangelho e em defender a verdadeira fé” (SKINNER, 1996, p. 297). Com relação a isso, Cesca (apud BARBOSA, 2011, p. 872) acrescenta que, “entre Igreja e Estado haveria uma linha de continuidade, não na sua origem, mas na sua finalidade” e Barbosa pondera que “apesar de Lutero sugerir competências distintas para Igreja e Estado, ele não os teria separado como instâncias autônomas. O Estado limitava e regulamentava a Igreja enquanto instituição social e esta proclamava a vontade de Deus àquele” (BARBOSA, 2011, p. 872). Nesse caso, portanto, o Estado era concebido como uma instituição também cristã e Lutero não cogitava a secularização dele no âmbito político.

Finalmente, cabe destacar que o modelo proposto por Lutero para ser seguido pelas autoridades seculares é o de Cristo, concebido como o príncipe dos príncipes, que, num gesto de amor, serviu ao próximo com humildade. Nesse sentido, Lutero propõe:

O príncipe vai fixar seus olhos em Cristo e dizer: “Eis que Cristo, o príncipe supremo, veio e me serviu; não procurou poder, bem e honra em mim, mas viu minha necessidade e fez tudo para que eu tenha poder, bem e honra por seu intermédio. Por isso farei o mesmo. [...] Quero proteger, ouvir e defendê-los [os súditos] e governar apenas para que tenham bens e proveito, e não eu.” (LUTERO, 2017b, p. 71)

Nesses termos, Lutero procurou relativizar as relações de poder secular, reconhecendo a materialidade e a contingência desse poder estabelecidas pelos referenciais ético-políticos da própria religião, e a finalidade do próprio poder: a promoção da felicidade social e do bem comum. Assim, ainda que as diferenças de classe e posição social fossem preservadas, as distâncias eram diminuídas, pelo menos no discurso e na intenção, uma vez que as práticas principescas relatadas por Lutero eram bastante diversas (LUTERO, 2017b, p. 53). Com isso, não pretendia ensinar os príncipes a viver, mas sim mostrar-lhes o modo de vida cristão que lhes possibilitasse alcançar o céu, assim como todos aqueles que estivessem sob sua espada, uma vez que os próprios príncipes estariam subordinados a Deus e deveriam fazer por merecer, eles também, alcançar a salvação (LUTERO, 2017b, p. 72, 81).

2. A educação como instrumento promotor da teologia-política de Lutero

Dentre os escritos de Lutero sobre educação, destacam-se os manifestos dirigidos “À nobreza cristã da nação alemã, acerca da melhoria do estamento cristão”, de 1520; “Aos conselhos de todas as cidades da Alemanha para que criem e mantenham escolas cristãs”, de 1524, e “Uma prédica para que se mandem os filhos à escola”, de 1530 (LUTERO, 1995). Nesses textos, Lutero parte de seus fundamentos teológico-políticos para propor reformas também no âmbito da educação, de maneira que ela atendesse efetivamente à função para a qual ela fora concebida, cumprindo seus objetivos como instrumento de Estado dedicado à promoção da fé, da ordem e do bem-estar social.

Uma vez que, para Lutero, não deveria existir uma instituição que acumulasse e exercesse o poder espiritual, mas, em contraposição, esse poder deveria ser exercido coletivamente e individualmente por todos os cristãos, que assumiriam e exerceriam sua função social conforme a conveniência coletiva e a vocação individual, podemos entender que, no exercício dessa função, do servir ao outro, cada um da sua maneira, todos atuariam por Cristo, sob Cristo e com Cristo. Devemos considerar também que, de acordo com a doutrina de Lutero, os cristãos nunca deveriam agir conforme seus próprios interesses, mas guiados apenas pela consecução do bem comum. Assim, a função e o fazer de cada um são concebidos como uma função e um fazer autorizados e guiados por Deus e, nesse sentido, a desobediência entre cristãos e o não cumprimento do servir e da função para qual se era evocado seriam compreendidos como a desobediência a Deus também. Dessa forma, manifesta-se Lutero e apresenta os princípios de sua doutrina em seu manifesto de 1524, exortando as cidades da Alemanha para que criem e mantenham escolas cristãs:

não procuro meu próprio interesse nesta causa (isso eu o alcançaria muito melhor se silenciasse). Tenho as melhores intenções convosco e com toda a Alemanha; pois foi para isso que Deus me destinou, que o creia ou deixe de acreditar quem quiser. E quero ter prometido e anunciado de modo franco e confiante a vosso amor: se me obedecerdes neste ponto, sem dúvida não obedecéis a mim, mas a Cristo. E quem não me obedece, não despreza a mim, mas a Cristo. Pois sei, em todo caso, e estou certo do que falo e ensino e com que objetivo; isso certamente também o sentirá todo aquele que se der ao trabalho de observar minha doutrina corretamente. (LUTERO, 1995, p. 303)

Lutero inicia seu manifesto fazendo uma avaliação do sistema educacional vigente e destacando a inadequação das práticas instituídas em relação à função que deveriam cumprir no

contexto escolar. Relata que as escolas estavam abandonadas, as universidades eram pouco frequentadas e os conventos estavam em declínio, constatando que ninguém mais queria proporcionar ensino e estudo aos seus filhos. Esse estado de coisas resultava do desvio de função dessas instituições que, segundo o reformador, eram procuradas pela população apenas para o “bem-estar da barriga e alimento material para os filhos” (LUTERO, 1995, p. 304) e, tendo em vista a decadência do estado clerical naquele momento, reconhecia-se que não mais interessava a formação que essas instituições proporcionavam. Lutero assevera que verdadeiros pais, cristãos e fiéis não deveriam preocupar-se apenas com o sustento dos filhos, mas também com sua alma, e deveria ser para a elevação dela que as escolas deveriam operar.

A educação dos jovens é reconhecida por Lutero como uma das questões de maior importância para a constituição do Estado, sendo reconhecida como a solução para os problemas do mundo temporal. Sendo assim, deveria ser tratada com a mais “profunda seriedade cristã” (LUTERO, 1995, p. 305). Sua manutenção deveria ser responsabilidade do Estado, de modo que assegurasse igualdade de oportunidades a todos, pelo menos na formação necessária para o acesso às Escrituras. Lutero reconhecia que o investimento na educação era caro e dispendioso, mas necessário, pois incentivaria e fortaleceria a fé e as bases do reino de Deus e, conseqüentemente, promoveria o enfraquecimento do reino do mal (Ibid.). Por isso, conclamou aos dirigentes das cidades alemãs para que gastassem “com o sustento de professores o mesmo que se gastava com armas, estradas, pontes, diques e outras coisas que garantem a paz e a segurança temporal” (Ibid.) e orientou a população para que doasse às escolas o dinheiro que antes era doado à igreja para indulgências, missas, vigílias, espólios, e outras práticas congêneres, “pela Graça de Deus, para sua Glória e em Seu agradecimento” (Ibid.)

O investimento nas escolas, segundo Lutero, se justificava também, naquele momento, pelo aproveitamento da boa safra de jovens professores disponíveis na Alemanha, “os melhores e mais doutos jovens companheiros e homens com conhecimento linguístico e toda a ciência”, que poderiam produzir algo “útil se fossem aproveitados para instruir a juventude” (LUTERO, 1995, p. 306). Essa situação foi reconhecida por Lutero como uma graça de Deus, que deveria ser aproveitada em agradecimento e louvor a Ele, e não desprezada ou ignorada, pois a ingratidão e o desprezo poderiam resultar em punição, trevas e pragas.

Finalmente, justifica a necessidade de investimento na educação pelo cumprimento de uma função intergeracional, declarando que

para que vivemos nós velhos senão para cuidar da juventude, ensinar e educá-la? Pois é totalmente impossível esperar que este povinho louco [a juventude] se instrua e discipline a si mesmo; por isso Deus os confiou a nós, os mais velhos e que sabemos por experiência o que serve para o bem deles, e, sem dúvida, exigirá de nós uma prestação de contas severa sobre eles. (LUTERO, 1995, p. 307)

Lutero reconhece que é próprio da natureza humana que as gerações anteriores eduquem as gerações posteriores. Aliás, para ele, a razão principal da existência humana seria a educação da juventude. Contudo, constata que inúmeros pais não se dedicavam a essa tarefa, o que poderia ser compreendido, segundo ele, por três razões. Primeiro, por não terem consciência dessa obrigação, uma vez que sua natureza estaria corrompida; segundo, por não terem aptidão para a educação e, terceiro, por falta de tempo e espaço adequados para o exercício dessa atividade. Assim, justifica veementemente a necessidade de que os estados mantivessem educadores comunitários para as crianças e jovens. (LUTERO, 1995, p. 308)

Na medida em que se configurava o dever do estado secular de prover a educação a todos, os conselhos e autoridades municipais passaram a assumir a responsabilidade “social e cristã” de garantir o “progresso” e o melhoramento da cidade, dedicando o maior cuidado e o máximo empenho à juventude. Para Lutero, que reconhecia a educação romana antiga como ideal, a ideia de progresso associava-se de forma diretamente proporcional ao número de homens bem instruídos, ajuizados, honestos e bem-educados que viviam nas cidades, e essa formação dependia, em suma, das instituições de ensino (LUTERO, 1995, p. 309).

Somava-se à justificação da necessidade das escolas a ideia de que elas se constituíam como instrumento de estado para a manutenção do próprio regime secular, que dependia de indivíduos bem formados para seu bom funcionamento. Lutero afirma que “sempre há de haver um regime secular” e sua manutenção dependeria do serviço de “pessoas decentes, instruídas e aptas para o governo” acompanhado do esforço e da preocupação para que tudo funcione bem (LUTERO, 1995, p. 310). Manacorda (2010, p. 242) reconhece que “o acento [da proposta de Lutero] é colocado especialmente na utilidade social da instrução, destinada a formar homens capazes de governar o Estado e mulheres capazes de dirigir a casa”.

Além de justificar a necessidade das escolas, Lutero formula proposta de currículo, indicando os conhecimentos necessários para a formação almejada. Esse currículo, de caráter humanista, conforme especifica Cambi (1999, p. 250), enfatiza o estudo das línguas antigas (grego, hebraico e latim), as línguas modernas (em particular o alemão), as artes liberais, a história e as ciências. O estudo das línguas é justificado, numa perspectiva cristã, pelo acesso que elas viabilizam às Sagradas Escrituras. Aliás, a palavra, signo da racionalidade humana, é reconhecida por Lutero como um “maravilhoso e nobre dom de Deus”, com o qual Ele comunicou seu evangelho, se fez presente entre os homens e é assim preservado, como “bainha da espada do Espírito”. Nesse sentido, em seu manifesto de 1524, Lutero declara:

Porque não podemos negar: embora o Evangelho, tenha vindo até nós exclusivamente pelo Espírito Santo e ainda venha diariamente, isso aconteceu por intermédio da linguagem e através dela se desenvolveu; e por meio dela também há de ser preservado. Pois quando Deus quis levar o Evangelho a todo o mundo por meio dos apóstolos, deu concomitantemente também as línguas. (LUTERO, 1995, p. 311)

Na medida em que foram reconhecidas como dom de Deus, as línguas deveriam ser usadas com rigor, responsabilidade e cuidado, e sua desvirtuação configuraria grave transgressão. Para Lutero, competiria ao cristão ler a Bíblia e seria pecado e motivo de vergonha não a entender por não conhecer as línguas, não as estudar, especialmente quando Deus ofereceu pessoas e livros e todos os recursos necessários para isso, para que Seu livro fosse acessível a todos (LUTERO, 1995, p. 315). Nesses termos, para a falta de dedicação aos estudos e a ingratidão, Lutero apresenta o rigor de Deus para o castigo e a punição. Onde, porém, houvesse o conhecimento das línguas, aí haveria o estudo das Escrituras e a renovação da fé, a Graça e a salvação.

Para Lutero, a escola deveria constituir-se como um espaço dedicado a uma educação atraente, prazerosa e adequada aos jovens. Destaca que

a juventude tem que dançar e pular e está sempre à procura de algo que cause prazer. Nisto não se pode impedi-la e nem seria bom proibir tudo. Por que então não criar para ela escolas deste tipo e oferecer-lhe estas disciplinas? [...] Falo por mim mesmo: se eu tivesse filhos e tivesse condições, não deveriam aprender apenas as línguas e História, mas também deveriam aprender a cantar e estudar Música com toda a Matemática. (LUTERO, 1995, p. 319)

Lutero compreende, para que esse novo projeto de escola fosse bem sucedido, seria necessário que os problemas apresentados pelo projeto anterior fossem solucionados, tais como o esvaziamento das instituições de ensino e a falta de interesse nelas pela sociedade. Assim, propôs um modelo mais flexível, mais próximo das demandas do mundo do trabalho e das expectativas dos estudantes e da sociedade. Ele esclarece:

Minha ideia é a seguinte: Os meninos devem ser enviados a estas escolas diariamente por uma ou duas horas e, não obstante, fazer o serviço em casa, aprender um ofício ou para o que sejam encaminhados, para que as duas coisas andem juntas enquanto são jovens e podem dedicar-se a isso. Do contrário, gastam dez vezes mais tempo com jogos de bolinhas, jogar bola, corridas e lutas. Também uma menina pode dispende diariamente uma hora para ir à escola e, ao mesmo tempo, cumprir perfeitamente suas tarefas domésticas. [...] Os destaques dentre eles, porém, dos quais se esperaria poderem tornar-se pessoas qualificadas para o cargo de professores e professoras, pregadores e outros cargos clericais, a esses têm que se proporcionar um estudo mais prolongado e intensivo ou, até destiná-los exclusivamente ao estudo. (LUTERO, 1995, p. 320)

Conforme observa Manacorda (2010, p. 242), Lutero procura conciliar o respeito pelo trabalho manual produtivo com o tradicional prestígio do trabalho intelectual, orientando sua proposta pela utilidade social da instrução, garantindo espaço para todas as classes de funções e trabalho. Cambi (1999, p. 249) complementa essa observação, afirmando que a concepção pedagógica de Lutero “baseia-se num fundamental apelo à validade universal da instrução, a fim de que todo homem possa cumprir os próprios deveres sociais”, quaisquer que fossem.

Finalmente, Lutero apela às autoridades a quem se dirige, alegando a urgência de sua demanda e recorrendo ao compromisso cristão com o servir:

Por isso é urgente, não apenas por causa dos jovens, mas também para a preservação de nossos estados clericais e seculares, que se faça algo sério e a tempo neste sentido. [...] Por isso, caros senhores, dedikai-vos à tarefa que Deus exige de vós tão insistentemente, que é do vosso dever, que é tão necessária para a juventude e da qual nem o mundo nem o espírito podem prescindir. (LUTERO, 1995, p. 321)

Manacorda constata que as demandas de Lutero tiveram tal força política que, na Dieta de Augusta, de 1549, o imperador Carlos V incorpora essa nova concepção de escola pública em seu decreto:

As escolas são viveiros não somente de prelados e de ministros da Igreja, mas também de magistrados e de quantos com seus conselhos governam a cidade; e se elas são negligenciadas ou se corrompem, inevitavelmente, as Igrejas e os Estados estarão em perigo: portanto, é preciso ter muito zelo em instituí-las. (apud MANACORDA, 2010, p. 244)

Fica evidente nesta recomendação imperial a consciência político-social da escola como instituição que fundamenta o Estado e a Igreja. Nessa perspectiva, compreendo com Cambi (1999) o atendimento descrito às demandas de Lutero:

Graças à estreita colaboração entre a nova Igreja reformada e as autoridades civis, sobretudo as da Saxônia, efetua-se primeiro uma reorganização das escolas municipais e, sucessivamente, chega-se a fundar algumas escolas secundárias financiadas e controladas pelo Estado. Nasce assim os ginásios, que são os primeiros e mais duradouros núcleos da escola nacional alemã. (CAMBI, 1999, p. 250)

A teologia-política de Lutero e as doutrinas sociais que ele derivou dela rapidamente obtiveram aceitação oficial numa grande região ao norte da Europa. Segundo Fife (apud SKINNER, 1996, p. 302), “as primeiras iniciativas nesse sentido ocorreram na Alemanha, onde o eleitor da Saxônia, Frederico, o Sábio, tomou a iniciativa de proteger Lutero após sua excomunhão, em 1520”. Cinco anos depois, esta região se tornou um principado luterano. Nesse mesmo ano, o ducado da Prússia aderiu ao movimento luterano e, no ano seguinte, a Casa de Hesse. Skinner relata que,

em 1528, a relação dos príncipes germânicos que haviam deixado a Igreja católica incluía os duques de Brunswick e Schleswig, o conde de Mansfeld e o margrave de Brandenburgo-Ansbach; em 1534, a eles já se tinham somado os senhores de Nassau, Pomerânia e Württemberg. Várias cidades imperiais também se haviam convertido. Em 1525, os luteranos controlavam Altenburgo, Bremen, Erfurt, Gotha, Magdeburgo e Nuremberg; em 1534, eram igualmente suas Augsburgo, Frankfurt, Hanover e Estrasburgo. (SKINNER, 1996, p. 302)

3. O lugar da música na escola luterana

Lutero atribuiu um lugar de destaque à música em sua proposta de reforma religiosa. Reconhecida como instrumento próprio da ação do Espírito Santo, conforme relatos das Escrituras – como por exemplo em II Reis 3:15 - a música ocupou o lugar seguinte ao da Palavra de Deus, a principal, se não a única fonte de conhecimento Dele. De fato, Lutero reconhecia na música uma origem divina, observando sua presença na natureza como manifestação da “voz” das coisas, e considerando que “desde o começo do mundo ela foi infundida e implantada em todas as criaturas, individualmente e coletivamente. Pois nada existe sem som, sem número sonoro” (LUTERO, 1979, p. 322).

Ao homem também foi concedida uma voz, um instrumento para a fala e o canto, que devia ser utilizado principalmente para o conhecimento de Deus e seu louvor, a exemplo dos santos profetas e patriarcas, que produziram

muitos hinos e salmos nos quais a palavra e a música se unem para mover as almas dos ouvintes, enquanto em outros seres vivos e corpos sonoros a música permanece uma linguagem sem palavras. Afinal, o dom da linguagem combinado com o dom da música foi dado apenas ao homem para que ele soubesse que ele poderia louvar a Deus com palavras e música, isto é, proclamar a Palavra de Deus por meio da música e ministrar doces melodias com palavras. (LUTERO, 1979, p. 323-324)

Em conformidade com a proposta agostiniana, Lutero concebeu a música como um dom de Deus que, infundido em todos os seres vivos, era considerado o mais apto a transmitir a palavra Dele (LUTERO, 1979, p. 322). Ela teria como matéria as Sagradas Escrituras, entendidas como poesia elevadíssima, a obra de criação por excelência, o grande poema do Artista Criador, que o juntou a esse outro poema que é o mundo. A tópica que relaciona o mundo - como livro de Deus - e as Sagradas Escrituras estendia-se na relação com a palavra e a música do homem, tanto mais sagradas quanto mais próximas dos textos divinos (BARTEL, 1997, p. 4). Ao prefaciar a coleção de motetos intitulada Sinfonias Agradáveis [*Symphoniae iucundae*], publicada por Georg Rhau em 1538, Lutero distinguiu a expressão musical humana das demais manifestações musicais encontradas na natureza pela associação com a palavra - signo da racionalidade do homem (LUTERO, 1979, p. 323-324). Mas não com qualquer palavra, e sim com aquela usada

corretamente e para o bem, como as das Escrituras, ou qualquer outra reconhecida como de inspiração divina, ou ainda decorrente da imitação das anteriores, desde que comprometida com a Verdade.

Dessa forma, Lutero condicionou a prática musical de sua igreja à palavra, e elevou a música à condição de *viva vox evangelii*, ou seja, à condição de “voz viva de Deus”, o meio mais eficiente de persuadir e educar para o bem supremo (LUTERO, 1979, p 323). Não só por sua natureza divina e seu potencial expressivo Lutero justificou o lugar atribuído à música na sua igreja reformada. Ele reconheceu nela um potencial pedagógico que poderia ser explorado na educação daqueles que a escutam, estudam e executam. Certamente, esse potencial foi posto a serviço da verdade divina, como se pode verificar no Prefácio ao Hinário Wittenberguense de 1524, no qual Lutero manifesta sua preocupação com a educação musical dos jovens:

[Os hinos publicados neste volume] foram arranjados a quatro vozes por nenhuma outra razão senão o meu desejo de que a juventude, a qual afinal de contas deve e precisa se educada na música e em outras artes dignas, tenha algo com que se livre das canções de amor e dos cantos carnais para, em lugar destes, aprender algo sadio, de modo que o bem seja assimilado com vontade pelos jovens, como lhes compete. Também não sou da opinião de que, pelo Evangelho, todas as artes devam ser massacradas e desaparecer, como pretendem alguns pseudo-espirituais. Na verdade, eu gostaria que todas as artes, particularmente a música, estivessem a serviço daquele que as concedeu e criou. (LUTERO, 2016a, p. 481)

Estas mesmas preocupações foram reafirmadas em 1545, em outro prefácio, considerado a última contribuição de Lutero para a hinologia, publicado no Hinário de Valentim Babst, no qual se lê: “os tipógrafos fazem muito bem em dedicar-se com afinco à impressão de bons hinos, tornando-os atraentes para as pessoas por meio de tudo quanto é ornamentação, para que sejam estimuladas a ter prazer na fé, gostando de cantar” (LUTERO, 2016b, p. 482).

Em ambos os prefácios, Lutero destaca os desvios de uso da linguagem musical, os arranjos a quatro vozes e a ornamentação, como formas válidas de ajustar o discurso musical ao público e à finalidade para a qual foi concebido, quais sejam, a juventude e outras pessoas, a fim de que a música os faça aprender algo sadio e com vontade, os estimule a ter prazer na fé e o gosto pelo canto. No Prefácio a todos os bons hinários, escrito por Lutero para introduzir um texto de Johann Walter, de 1538, o reformador especifica o modo de ação da música, ao afirmar que ela “silencia e prepara o

coração para a palavra e verdade divina” (LUTERO, 2016c, p. 483). Nesse mesmo texto, Lutero reconhece que “dentre todos os prazeres sobre a terra não há maior que seja dado a alguém do que aquele que eu [a Dona Música] proporciono com meu canto e com certas doces sonoridades” e que “cada qual tem o direito desse prazer não ser pecado, mas, ao invés, agrada a Deus muito mais do que todos os prazeres do mundo inteiro”, pois a música “destrói a obra do diabo e impede que muitos malvados matem” (Ibidem). Nesses termos, podemos compreender que o apreço de Lutero pela música fundamenta-se principalmente na justificação religiosa que ela proporciona: “ela destrói a obra do diabo” – infundindo a palavra e a verdade divina por meio do prazer que proporciona, estimulando a fé e constituindo um círculo virtuoso a partir do próprio gosto pela música. Assumindo o autogoverno como exercício da vida cristã, orientado pela autoconsciência de seus deveres, como propôs Lutero, pode-se reconhecer nessa ideia de música seu valor para o aprimoramento da ordem social e do regime político vigente. Nessa perspectiva, podemos também reconhecer o lugar ocupado pela música no currículo escolar e nas práticas de ensino das novas escolas luteranas.

Segundo Schünemann (apud BUTT, 1994, p. 1-2), duas ordenanças escolares preparadas sob a influência direta de Lutero, a de Ph. Melancton para a Saxônia e a de J. Bugenhagen para Brunswick, ambas publicadas em 1528, estabelecem os princípios para a educação musical nessas escolas no século XVI. Nessas ordenanças, a música foi definida como uma atividade prática, orientada pelas disciplinas do *trivium* medieval (gramática, dialética e retórica), e reconhecida como algo a ser ensinado diariamente aos estudantes de todas as idades, após o almoço. A esse respeito, Lucas esclarece que “esta recomendação se fundamenta na crença médica de que a prática do canto auxiliaria na digestão, e é seguida por muitas ordenanças nos sécs. XVII e XVIII” (LUCAS, 2014, p. 82).

Apesar das recomendações, Schünemann (apud BUTT, 1994, p. 2) assevera que apenas algumas escolas as seguiram com rigor. De fato, esclarece Butt,

É evidente que a música não foi sempre calorosamente acolhida por reformadores acadêmico-humanistas e que o status dela como um fundamento da educação não foi sempre tão seguro como Lutero pudesse ter desejado. Muitas ordenanças estabeleciam que o componente teórico da instrução musical fosse mantido ao mínimo e que nem tanto tempo fosse dedicado à música. O status preciso da música variava de escola para escola e a situação era mais complexa do que muitos estudos modernos assumiram;

naquela época, assim como hoje, a música era ambigualmente relacionada a diversos elementos conflitantes no pensamento educacional.² (BUTT, 1994, p. 2, tradução nossa)

Ainda assim, a relação entre as escolas e as igrejas garantiu que a música se constituísse como uma atividade sempre presente na vida escolar, mesmo que em graus variados. Aliás, foi a função religiosa da música que viabilizou isso, enfatizando ora sua prática pelo canto, ora sua teoria, “com toda a Matemática”, conforme sugerido por Lutero no Manifesto de 1524.

De acordo com Butt (1994, p. 6), as primeiras ordenanças luteranas determinavam que os livros didáticos deveriam ser tão concisos quanto possível e que, em relação à educação musical, os livros mais comumente utilizados no século XVI foram o *Rudimenta musicae* (1533/1537), de N. Listenius, e o *Compendiolum musicae* (1548), de H. Faber. Butt (ibid.) afirma não ser possível precisar se esses livros foram efetivamente utilizados pelos estudantes, mas, por outro lado, é possível considerar que, por sua circulação, eles formavam a base da instrução dos professores.

Além dessas produções, outras também foram elaboradas, constituindo uma bibliografia específica dedicada ao ensino da música. Dentre elas, Lucas destaca que

os primeiros livros destinados especificamente às escolas luteranas são de autoria de Martin Agricola, que pertenceu diretamente ao círculo de Lutero: *Ein kurtz deudsche musica* (1528); *Musica instrumentalis deudsch* (1529); *Musica figuralis* (1532); *Musica choralis* (1533), além do *Rudimenta Musices* (1539). Trata-se de obras voltadas para a prática musical, que apresentam os principais elementos da teoria musical quinhentista: solmização, mutação, *tactus*, *modus*, prolação etc. (LUCAS, 2014, p. 82)

Essas obras de Agricola, escritas em alemão, claramente refletem a proposta de Lutero que encerra seu Manifesto de 1524, onde se lê:

Por último, recomenda-se a todos aqueles que se interessam pela criação e manutenção de tais escolas e do estudo das línguas na Alemanha, que não se poupem esforços nem dinheiro para a instalação de livrarias ou bibliotecas, especialmente nas grandes cidades que tenham condições para tanto. Pois se quisemos preservar o Evangelho e todas as artes,

² Indeed it is clear that music was not always warmly embraced by humanistic academic reformers and that its status as a fundamental of education was not always as secure as Luther himself might have wished. Many ordinances required that the theoretical component of music instruction be kept to a minimum and that not too much time be allotted to music. The precise status of music varied from school to school and the situation was more complex than many modern studies have assumed; then, as now, music was ambiguously related to several conflicting elements in educational thought.

há que registrá-lo por escrito em livros e ali deve ser fixado (como o fizeram os próprios profetas e apóstolos, como dito acima). E isso não somente para que os príncipes espirituais e seculares tivessem literatura para ler e estudar, mas também para que os livros bons sejam preservados e não se percam juntamente com as artes e línguas que agora temos pela graça de Deus. (LUTERO, 1995, p. 322)

A produção de material didático para as diversas áreas de conhecimento e, em particular, para a música, contribuiu para a sistematização do próprio conhecimento em si, sua difusão e conservação. Em relação à música, essa produção bibliográfica constituiu, desde o século XVI, uma vasta coleção de textos publicados dedicados aos principais ramos dessa arte, a saber, o teórico, o prático e o poético.

A sistematização e registro de uma poética musical era uma ideia recente no século XVI. Surge pela primeira vez no texto intitulado Música [*Musica*] de Nikolaus Listenius (ca. 1510-?), publicado em Nuremberg em 1549. Nesse texto, Listenius propôs uma tripartição da música, na qual cada ramo é definido por um fim específico: a *musica theoretica* tem como fim o conhecimento adquirido por meio da razão; a *musica practica* tem como fim a ação em si de produzir som; e “a *musica poetica* tem como fim a obra musical consumada e registrada, de tal modo que sua existência independa da existência de seu criador”³ (LISTENIUS, 1549, f.a3v, tradução nossa). Os dois primeiros ramos eram considerados conforme a orientação medieval das artes liberais. O terceiro ramo, por sua vez, foi concebido como a sistematização do processo de composição musical, ou, dito de outra forma, a partir do referencial aristotélico (Aristóteles, 2005, p. 185-186), como a sistematização do hábito produtivo musical orientado pela razão, dedicado a gerar as coisas que podem ser de um modo ou de outro e cujo princípio está no criador e não na coisa criada.

Na sequência de Listenius, o músico Heinrich Faber (1500-1552), em 1550, em seu tratado intitulado Introdução à Música Prática [*Ad musicam practicam introductio*], também publicado em Nuremberg, igualmente concebe a música como uma disciplina tripartida em seus ramos teórico, prático e poético, e define esse último como aquele que “modela o poema musical”⁴ (FABER, 1550, p. f.B2r, tradução nossa). Já em 1563, Gallus Dressler (1533-1581), em seu texto intitulado

³ Poetica, quae neque rei cognitione, neque solo exercitio contenta, sed aliquid post laborem relinquit operis, ueluti cum à quopiam Musica aut Musicum carmen conscribitur, cuius finis est opus consumatum et effectum. Consistit enim in faciendo siue fabricando, hoc est, in labore tali, qui post se etiam, artifice mortuo opus perfectum et absolutum relinquat.

⁴ Poetica fingit musica carmina.

Preceitos de Poética Musical [*Praecepta Musicae Poeticae*] define a poética musical como “a técnica de modelar o poema musical”, e avança em sua definição, diferenciando a poética da teoria e da prática musical e especificando a que tipo de produção ele se refere:

[A poética] distingue-se das partes restantes da música. A *theorica* examina atentamente, a *practica* canta. Esta [a poética] verdadeiramente compõe novas harmonias, e resta a obra completa mesmo depois de morto seu autor. A poética musical é dupla, evidentemente o contraponto improvisado e a composição. O contraponto improvisado (como o mesmo nome indica) é a pronúncia improvisada por diferentes vozes, extemporânea e instigada sobre o canto de alguém. Esta é a mais usual junto aos estrangeiros do que conosco, e que depende mais dos usos/costumes do que das regras [originadas a partir da composição] e que carece de menos vícios [deixada aqui para se tratar da composição], pois não se registra por escrito e não é comum transmiti-la aos estudantes⁵. (DRESSLER, 1563, s. p., tradução nossa)

Em sua definição, Dressler claramente retoma a ideia de Listenius ao reafirmar a permanência da obra criada após a morte de seu compositor a partir do registro escrito dela, integra essa ideia àquela de Faber, ao restringir a produção à música da poesia e mais especificamente à poesia que é posta em música, e avança no sentido de diferenciar a produção a que se refere daquela resultante do contraponto improvisado, limitando-se à produção escrita.

Em 1606, em seu tratado intitulado Poética Musical [*Musica Poetica*], Joachim Burmeister define seu objeto de estudo nos seguintes termos:

A poética musical, que Euclides chama de *melopoeia*, que seria o tratamento harmônico de um assunto, com a finalidade de adornar os argumentos de acordo com o que se trata, é aquela parte da música que ensina a compor o poema musical, unindo sons melódicos em harmonia, ornamentados com diversos afetos de períodos, a fim de mover as almas e os corações humanos⁶. (BURMEISTER, 1993, p. 16-17, tradução nossa)

⁵ Differt a reliquis Musicae partibus. Theorica considerat, practica canit. Haec vero novas harmonias componit, et opus absolutum vel authore mortuo post se relinquit. Poetica musica duplex est, videlicet sortisatio et compositio. Sortisatio (ut ipsa appellatio indicat) est subita et impulsiva supra cantum aliquem per diversas voces extemporalis pronuntiatio. Haec apud externos [magis] usitatio est quam apud nos, et cum ex usu magis quam praeceptis pendeat [et oriatur ex compositione] minimeque vitiis careat [omissa hac ad compositionem accedamus] nam scripto comprehendere et studiosis tradere non est usitatum.

⁶ Musica Poetica, quam Euclides melopoeia nominat, definitque esse usum harmonicae tractationi subsectorum, ad decorum propositi argumenti, est illa musicae pars, quae carmen musicum docet conscribere, coniungendo sonos melodiarum in harmoniam, variis periodorum affectionibus exornatam, ad animos hominum cordaque in varios motus flectenda.

Nessa definição, Burmeister dá um passo adiante em relação a seus antecessores, associando a poética musical ao conceito grego de *melopoeia* que, segundo Pereira (2001, p. 18), define a relação entre poesia e música, assumindo a origem da segunda na primeira, na medida em que a música “não preexiste independentemente da palavra, mas antes radica nela, inspira-se e brota a partir dela, constituindo ambas [música e poesia] um todo designado por *melopoeia* – composição melódica”. Nessa combinação, a forma de uso da linguagem verbal condiciona a forma de uso da música, pelo princípio do decoro, conforme se adornam “os argumentos de acordo com o que se trata” (BURMEISTER, 1993, p. 16). Nesses termos, podemos considerar que a palavra aplicada em sentido próprio, em textos simples, de cunho didático, por exemplo, comportaria música igualmente simples, ao passo que à palavra aplicada em sentido figurado equivaleria uma música proporcionalmente figurada, desviada do uso simples e comum. Essas medidas de uso da linguagem, que determinam seu grau de simplicidade e figuração, assim como os modos em que esses graus são representados, seja por meio de palavras e/ou sons musicais, são convenções que qualificam as aparências de verdade consideradas válidas no contexto histórico-cultural em que se realizam. É nesse sentido que Burmeister faz referência à junção de “sons melódicos em harmonia”, circunscrevendo seu discurso à produção da música polifônica, textura própria do estilo vigente, que se caracteriza pela combinação de várias melodias simultâneas, que soem de maneira harmoniosa, conforme às regras do contraponto. Igualmente, podemos tomar a ornamentação da música com diversos afetos de períodos, algo que não aparece nas definições anteriormente citadas, e que pode ser entendido aqui como os desvios da forma mais simples de expressão, empregadas conforme processo analógico próprio que relaciona o gesto sonoro ao seu efeito no ouvinte, como forma de potencializá-lo no âmbito da apresentação de uma ideia completa, ou seja, no âmbito de um *periodus*. Esses afetos se materializariam no discurso musical na forma de figuras de expressão, ou seja, formas particulares de representação de ideias que, nas palavras de Burmeister, “se distanciam da razão composicional simples para assumir e vestir, com virtude, um caráter de ornamento.” Nesse sentido, os afetos de períodos seriam as figuras empregadas pelos compositores para representar o sentido do texto nessas unidades gramático-retórico-musicais, os períodos.

Enfim, resta tratar da causa final da produção musical, que é definida por Burmeister como o movimento das almas e dos corações humanos. Sabemos, pelas artes retóricas, que esse movimento

resulta da persuasão para as causas que o orador tem por tarefa defender. Neste caso, no exercício de seu ofício poético, o músico-orador luterano atuaria como instrumento das instituições que o empregam – a Corte e a Igreja – com a finalidade de promover a missão delas em seus respectivos espaços de atuação: a primeira, de natureza temporal, civil e secular, e a segunda, de natureza atemporal, espiritual e religiosa (LUTERO, 2017a, pp. 5-7). Assim, a causa final da ação de produzir música, para além da obra produzida, conforme proposto por Listenius e Dressler, reside na função sócio-político-religiosa que ela desempenha no contexto cultural em que está inserida. Nesse contexto, a ação poético-musical cumpriria seu fim último e cobraria seu sentido na medida em que os movimentos da alma e do coração orientassem ações virtuosas e a elevação da alma, constituídas em hábitos por sua repetição e frequência (cf. Aristóteles, 2005, pp. 74, 77, 79, 107, 308, 309). Esses hábitos, por sua vez, contribuem para a edificação moral do indivíduo conforme às determinações religiosas e para a manutenção da ordem social que, na concepção luterana, é também de origem religiosa.

Conforme Rivera (In: BURMEISTER, 1993, p. 51), o tratado *Musica Poetica* foi escrito com a função de transmitir a músicos e compositores aspirantes uma doutrina amplamente aceita. Burmeister, na dedicatória de seu tratado, especifica suas intenções nos seguintes termos:

A fé me move a tratar do tema [a poética musical] apresentando preceitos, puxando minha orelha e me lembrando de que nenhuma arte liberal pode ser transmitida a alguém sem regras. Ela [a fé] me move a me abrir e a fazer crer que com ou sem a ajuda da natureza, imitação e prática, qualquer um pode elaborar uma compreensão da arte, uma vez que esteja amparado por um compêndio. De outra forma, natureza, imitação e prática, desacompanhadas dos textos instrucionais, não são capazes de conduzir ao domínio daquelas coisas que pertencem à arte, e nem a mestria será alcançada na falta de regras que eu considero essenciais a todo compêndio. A menos que sejam formuladas regras precisas, a arte para a qual a instrução é elaborada não será minimamente produzida, e assim ninguém alcançará um perfeito domínio dela. [...] A fim de resgatar a música desse destino [o desprezo decorrente de sua prática desregrada e descompromissada] tanto quanto eu puder – pois após longa consideração e atenção aos pedidos de Deus, eu compreendi que essa arte pode ser mais amplamente comunicada – eu não hesitei em escrever esses preceitos com a ajuda Dele e em organizá-los numa ordem precisa para o benefício de minha audiência. [...] Espero que vocês [cônsules e senadores do Governo de Rostock, patrocinadores da publicação] aceitem esse testemunho de minha intenção e determinação em ajudar zelosamente no aprimoramento do estudo e da prática da música, seja na escola ou na igreja, ou em qualquer outro lugar e tempo possível, assim

como durante muitos anos eu cumpri minhas responsabilidades como mestre de capela⁷. (BURMEISTER, 1993, p. 4-7, tradução nossa)

Justificando seu trabalho como resultado do exercício da fé, Burmeister enfatiza a importância da sistematização do conhecimento para sua transmissão, especialmente na forma dos tratados, como o *Musica Poetica*. Relaciona esse conhecimento à natureza, ou seja, à inclinação natural do compositor para o exercício da técnica produtiva e à própria técnica, porquanto ela seja conhecimento e atividade especificamente humanos e, portanto, próprios da natureza humana. Relaciona esse conhecimento também à imitação das formas autorizadas e válidas de se produzir, na perspectiva de se reafirmar o costume e a ordem consolidadas pelas instituições vigentes e o valor das próprias instituições; e finalmente relaciona-o à prática, ao fazer e refazer refletido, cotidianamente pensado, que conduz ao domínio da técnica. Burmeister afirma que esse conhecimento sistematizado resulta de longa consideração sua e ajuda divina. A longa consideração fica evidente na trajetória de suas publicações, que registram a formulação e reformulação de suas ideias ao longo do tempo e deixam claro a dedicação do autor ao seu objeto de estudos. A afirmação da ajuda divina reconhece, nos mesmos termos do poder secular, guardadas as devidas proporções, a participação de Deus na vida dos homens, garantindo a cada um, pela luz da Graça, as condições para o cumprimento da função social que lhe compete. Por outro lado, se essa afirmação é tomada como artifício discursivo, constatamos que sua declaração outorga valor às regras formuladas, uma vez que elas resultariam de um extenso exame e estudo qualificados pela ajuda divina. Essa qualificação, por sua vez, situa o autor e seu texto, por extensão, entre o elenco daqueles a quem a autoridade é

⁷ [arte hâc Musicâ ejusdemque tertiâ parte, Poeticâ dictâ, denuò mihi privatim explicanda veniente,] fides, quae in ijs requiritur, qui Artem in manus sumunt explanandam, me concitavit, ut praeceptis id certis praestarem, aures meas vellens et admonens nullam Artem Liberalem sine praeceptis tradi posse ulli, ut ut naturâ quemque imitatione et exercitiô, vel si non, compendiô tamen ipsam arripere posse mihi persuaderi paterer. Dum ne natura, imitatio, et exercitatio ad fastigia rerum, quae in Arte tractantur, sine artificij documentis contendere possint; imo ne id, in quo compendij illius rationem consistere arbitrer, praeceptionibus careat, imo etjam, quod in arte minimum est, de quo institutio suscipitur, nisi formatio ex certis de eo praeceptis sumatur, non percipi, ita nec artis praesidia quisquam habere possit perfecta. [...] A quo, quoad fieri, et quoad à me aliquid opis huc accedere potest, ut vindicetur, haec praecepta, quantum Deo suggerente jam longâ observatione notavi posse hanc Artem plenius communicari, eodem coöperante conscribere, et in accuratioris ordinis formam redigere, ac ad Auditorum meorum placitum edere non detrectavi, cum ut ea ipsis fide debitâ constaret tradita esse, tum etjam ut eadem testarentur, quod, humilime de me sentiens nullôque invidiae oestrô percitus bonum publicum pro virili juvare, et qui ubetiora et meliora praestare possit, eum exemplô meô incitare vellem. Pariamini quoque idem animi mei et voluntatis esse testificationem musicum studium et exercitium sive in Schola, sive in Templo, sive quocunque in loco et quando possit, ut ut jam multos annos Cantoris munus deposuerim, prompte juvandi.

outorgada, por analogia ao poder secular, para determinar o que se autoriza ou não fazer sobre determinada questão, neste caso, de natureza musical. Nesse sentido, a publicação de seu tratado, porquanto autorizada e financiada pelo Estado, constitui-se como instrumento definidor das práticas autorizadas, alinhadas à tradição instituída. Finalmente, Burmeister reitera sua intenção em contribuir para o aprimoramento do estudo e da prática da música, situando essas atividades na escola e na igreja, relacionando-os especificamente à educação de acordo com o currículo da escola latina [*Lateinschule*] e ao exercício religioso de acordo com as práticas e dogmas da igreja luterana.

Nesses termos, podemos considerar o exercício do ofício musical no contexto luterano também como um exercício político, na medida em que os compositores e executantes, cientes de sua função e valor social, a executavam como forma de contribuir para a manutenção da ordem social – que lhe garantia a manutenção de seu posto de trabalho e condição de subsistência – e a construção do bem comum. Além disso, podemos considerá-lo como um exercício de fé, assumindo essa função como desígnio divino, decorrente da vocação pessoal, de um chamado divino para a atuação no mundo. O exercício dessa função social, para além do compor e executar, implicava também, por um lado, no tornar o composto e executado inteligíveis para o público e, por outro lado, no tornar o composto e executado acessíveis às futuras gerações de compositores e executantes, a fim de que tivessem material para imitação e pudessem, por sua vez, eles também contribuir para a manutenção das atividades constituídas como e pela tradição.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

BARBOSA, Luciane Muniz Ribeiro. Estado e Educação em Martinho Lutero: a origem do direito à educação. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, v. 41, n. 144, p. 866-885, Dec. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-15742011000300012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 10 Abr. 2020.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica* – musical-rhetorical figures in German Baroque Music. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Lisboa: Fim de Século, 2003.

- BURMEISTER, Joachim. *Musical Poetics*. New Haven & London. Yale University Press, 1993.
- BUTT, John. *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- CAMBI, Franco. *História da Pedagogia*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.
- DRESSLER, Gallus. *Praecepta Musicae Poeticae*. Anotações não publicadas de 1563. Disponível em: <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/DREPRA_TEXT.html>. Acesso em: 10 Abr. 2020.
- FABER, Heinrich. *Ad musicam practicam introductio, non modo praecepta, sed exempla quoque ad usum puerorum accomodata, quàm breuissime continens*. Nuremberg: In Officina Johannis Montani et Ulrici Neuber, 1550. Disponível em: <<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/FABMUS1>>. Acesso em: 14 Abr. 2020.
- HANSEN, João Adolfo. *Agudezas Seiscentistas e outros Ensaio*s. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- LISTENIUS, Nicolaus. *Musica Nicolai Listenii ab authore denuo recognita multisque novis regulis et exemplis adaucta*. Nuremberg: Petreius, 1549. Disponível em: <<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/LISMUS>>. Acesso em: 03 Mar. 2020.
- LUCAS, Mônica. Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da musica poetica. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 71-94, jun. 2014.
- LUTERO, Martim. *Da autoridade secular*. São Leopoldo/RS: Sinodal, 2017a.
- LUTERO, Martinho. À nobreza cristã da nação alemã acerca da reforma do estamento cristão. In: LUTERO, Martinho. *Martinho Lutero: uma coletânea de escritos*. São Paulo: Vida Nova, 2017b. pp. 79-92.
- LUTERO, Martinho. Aos Conselhos de Todas as Cidades da Alemanha para que criem e mantenham escolas cristãs. In: LUTERO, Martinho. *Obras selecionadas* – volume 5. São Leopoldo: Editora Sinodal, 1995. pp. 302-325.
- LUTERO, Martinho. Preface to Georg Rhau's Symphoniae Iucundae. In: LEHMANN, Helmut. *Luther's Works* – volume 53 – Liturgy and Hymns. Philadelphia: Fortress Press, 1979.
- LUTERO, Martinho. Prefácio ao Hinário Wittenberguense de 1524. In: LUTERO, Martinho. *Obras Selecionadas* – volume 7 – vida em comunidade. São Leopoldo/RS: Editora Sinodal, 2016a. pp. 480-481.
- LUTERO, Martinho. Prefácio ao Hinário de Babst de 1545. In: LUTERO, Martinho. *Obras Selecionadas* – volume 7 – vida em comunidade. São Leopoldo/RS: Editora Sinodal, 2016b. pp. 481-482.
- LUTERO, Martinho. Prefácio a todos os bons hinários. In: LUTERO, Martinho. *Obras Selecionadas* – volume 7 – vida em comunidade. São Leopoldo/RS: Editora Sinodal, 2016c. pp. 483-484.
- MANACORDA, Mario A. *História da Educação* – da antiguidade aos nossos dias. São Paulo: Cortez, 2010.

PEREIRA, Aires Manuel R. dos Reis. *A Mousiké: das origens ao drama de Eurípedes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

SKINNER, Quentin. *The foundation of modern political thought – volume II: the age of reformation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

VLASTUIN, Willem van. Sola Scriptura: The Relevance of Luther's Use of Sola Scriptura in De Servo Arbitrio. In: BURGER, Hans; HUIJGEN, Arnold et al (Ed.). *Sola Scriptura - Biblical and Theological Perspectives on Scripture, Authority, and Hermeneutics*. Boston, Leiden: Brill, 2018. pp. 243-259.

SOBRE O AUTOR

Cassiano Barros é bacharel (2001 – Música – Regência e Cravo), mestre (2006) e doutor (2011) em Música pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Tem experiência na docência no ensino superior, na formação de músicos e professores de música. Dedicou-se principalmente ao ensino e à pesquisa, com ênfase nas áreas da Musicologia, História da Teoria Musical (poéticas antigas e retórica musical), Regência e Educação Musical. Atualmente, desenvolve projeto de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina – Udesc com apoio da Capes. É autor do livro *Uma chave para a música do século XVIII*, publicado pela Editora Appris em 2019. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2687-7201>. E-mail: cassianobarros@hotmail.com.

Questões acerca do repertório no contexto coral adulto e juvenil

Fábio Miguel, Willian Gomes Pedrozo, Emerson Pereira Tineo, Felipe Pillis Panelli, Felipe Rodrigues Ferreira Perez, André dos Santos, Maicon Pereira Jacinto, Regina Célia Corso Marcondes do Amaral
Universidade Estadual Paulista | Brasil

Resumo: Discorre-se, neste artigo, acerca de questões relacionadas aos critérios para escolha de repertório, no âmbito coral adulto e no contexto do coro juvenil. A partir de diferentes autores levantamos os parâmetros para seleção de repertório no coral adulto, seguido de um cotejamento entre os critérios sugeridos por cada autor. Em seguida, abordamos os critérios de seleção de repertório coral, com base em pesquisas voltadas para o contexto do coro juvenil seguido de um comparativo dos parâmetros sugeridos pelos autores. Identificamos pontos comuns na seleção de repertório coral adulto e juvenil, mas também, constatamos alguns pontos que são específicos ao coral juvenil.

Palavras-chave: coral, coro adulto, coro juvenil, repertório coral, voz cantada.

Abstract: The discussion in this article revolves around the selection criteria for choral repertoire, specifically in groups formed by adults and young singers. Upon searching different authors, we found different selection parameters for adult choral repertoire, then we proceeded to compare the criteria suggested by each author. In the next step, we analyzed the selection criteria for choral repertoire based on researches involving youth choirs, followed by a comparison between suggested parameters by those researches. In conclusion, there are common practices involving repertoire selection between youth and adult choirs, but, we also discovered selection practices that are specific to youth choirs.

Keywords: choral, adult choir, youth choir, choral repertoire, singing voice.

Este artigo é fruto de duas pesquisas realizadas pelo GEPPEVOZIA (Grupo de Estudo, Prática e Pesquisa em Voz do Instituto de Artes da Unesp) que tangenciaram a atividade coral com adolescentes. A primeira, realizada no período de 2015 a 2017, intitulada: *Canto coral para adolescentes na escola pública da cidade de São Paulo* consistiu na aplicação de oficinas corais, no ensino médio, na escola Miss Browne em São Paulo. Por meio das oficinas buscou-se compreender como desenvolver e ampliar a expressão musical e vocal do adolescente, de modo a contribuir para o seu crescimento humano e artístico-cultural (MIGUEL et. Al., 2017, p. 1).

A segunda pesquisa denominada *Voz juvenil no contexto coral: catálogo de obras em língua portuguesa*, surgiu de questões provenientes do estudo mencionado anteriormente, em que questionamos acerca do repertório normalmente considerado adequado para coros de adolescentes. O objetivo desse segundo estudo é elaborar um catálogo com composições e arranjos em língua portuguesa para vozes juvenis, que ficarão disponíveis numa base de dados gratuita online, como sugestão de repertório para regentes, educadores musicais e demais interessados na temática. Tal pesquisa se faz necessária, pois temos observado, em coros de adolescentes, o uso de muitas composições ou arranjos impróprios, do ponto de vista da extensão e tessitura vocais; inadequações na concepção da sonoridade vocal adolescente, ao empregar uma característica sonora de voz adulta no trabalho com vozes juvenis; há problemas, ainda, na qualidade do texto que, por vezes, é poeticamente pobre e não atende à faixa etária, entre outros elementos. Compreendemos que a escolha de repertório apropriado não é uma tarefa fácil para qualquer que seja a faixa etária, no entanto, discutiremos acerca da possibilidade de se estabelecer critérios mínimos que possam ser facilitadores na seleção das peças para um determinado grupo.

Uma parte do segundo estudo consistiu no oferecimento de um curso gratuito, *Ferramentas de escrita para coro juvenil*, ministrado, no Instituto de Artes da Unesp, em São Paulo, por diferentes professores¹, nos dias 03, 10, 17, 24 e 31 de maio de 2019, com duração de 04 horas por dia, com

¹ Os professores foram: 03/05 – Prof. Dr. Marcos Mesquita; 10/05 – Prof. Dr. Vitor Gabriel; 17/05 – Prof. Dr. Edmundo Villani-Côrtes; 24/05 – Prof. Lucas Moutinho e Prof. Luis Guilherme Anselmi; 31/05 – Prof. Dr. Carlos Roberto Ferreira Menezes Júnior.

carga horária total de 20 horas. O objetivo do curso foi instrumentalizar os participantes² com conhecimentos musicais e vocais que lhes permitissem compor ou arranjar para vozes juvenis no contexto coral, bem como, estimulá-los a submeterem sua composição ou arranjo para o catálogo antes mencionado.

Uma outra parte da pesquisa, *Voz juvenil no contexto coral: catálogo de obras em língua portuguesa*, foi o levantamento de estudos que abordassem questões relacionadas aos critérios de seleção de repertório. A ideia foi identificar nos textos, produzidos por diferentes autores, parâmetros para escolha de repertório coral adulto e juvenil, que podem apresentar pontos comuns, mas também podem exibir especificidades próprias a um e outro no que tange a escolha das obras. A seguir sintetizaremos os pontos principais encontrados nas pesquisas levantadas.

1. Síntese da revisão bibliográfica acerca do tema

Levantamos textos produzidos por diversos autores (GABRIEL, FIGUEIREDO, ZIELINSKI, SILVA, BRINSON e DEMOREST, EMMONS e CHASE) que trazem concepções a respeito do repertório e critérios para sua escolha. Os quatro primeiros autores (GABRIEL, FIGUEIREDO, ZIELINSKI, SILVA) estão ligados ao contexto de coro adulto e os quatro últimos (BRINSON e DEMOREST, EMMONS e CHASE) ao âmbito do coro juvenil. Destacamos que todos os autores estudados, desenvolvem ou desenvolveram trabalho na área de canto coral o que torna suas considerações acerca do tema ainda mais relevantes.

Buscamos, ainda, dissertações e teses, no portal da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) no período de 2015 a 2019, que tratam do tema, bem como nas revistas³: OPUS, PER MUSI, MÚSICA HODIE, OUVIROUVER, MÚSICA EM PERSPECTIVA; anais da ABEM (Associação Brasileira de Educação Musical) e ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música), no mesmo período anteriormente mencionado. As palavras-chave para busca foram: coral, coro, canto coral, repertório coral, coral

² Os participantes deveriam atender aos seguintes pré-requisitos: noções de solfejo e teoria musical; noções de harmonia e contraponto.

³ Essas revistas foram selecionadas em função do seu Qualis: A1, A2, B1 e B4.

juvenil, coro juvenil, técnica vocal, preparação vocal.

Nas revistas OPUS, OUVIROUVER e MÚSICA EM PERSPECTIVA não foram encontrados trabalhos relacionados ao tema.

Na revista PERMUSI, foi encontrada uma resenha publicada em 2015, por Débora Andrade, acerca do livro *Ampliando o repertório do coro infanto-juvenil: um estudo de repertório inserido em uma nova estética* da autora Leila Vertamatti. Andrade aponta que no livro há o questionamento acerca da possibilidade de se trabalhar, no contexto coral, com obras de diferentes estéticas e que não estejam presas aos princípios de uma organização tonal. À época da pesquisa, Leila Vertamatti, por meio de entrevistas com vários regentes de coros infantojuvenis, verificou que o repertório realizado nesses coros era basicamente de canções étnicas, música popular brasileira e estrangeira (ANDRADE, 2015, p.345-346).

Na revista MÚSICA HODIE, foram encontrados três trabalhos, sendo um publicado em 2015 e dois em 2016. Somente um, de 2016, tem ligação direta com a questão do repertório. No artigo, *Escolhendo o repertório coral: uma tarefa de regentes?*, Matheus Cruz Paes de Almeida discute acerca da formação do regente coral nos aspectos da técnica vocal, técnica de regência, técnica de ensaio ou gestão de ensaio, elaboração ou adaptação de arranjos e o papel do regente na escolha do repertório coral. Por meio de estudo de caso com o coral Nossa Voz de Flórida, no Paraná, o autor discorre que o envolvimento dos integrantes do grupo, na escolha do repertório, foi um processo que trouxe motivação e identidade ao coro (ALMEIDA, 2016, p.25). No tópico 2, deste texto, serão feitas mais considerações acerca desse artigo.

Nos anais da ANPPOM, encontramos sete trabalhos, distribuídos da seguinte maneira: 2015 (1), 2016 (1), 2017 (4) e 2018 (1). O texto de 2015, escrito por Fernando Magre e Maria Pires Cabrera Berg, teve como objetivo trazer uma discussão acerca da performance de repertório contemporâneo no coro juvenil. Em 2017, dentre os quatro estudos levantados, somente um tem estreita relação com a questão do repertório. Produzido por Carolina Andrade Oliveira e Susana Cecília Igayra-Sousa, o texto traz uma abordagem do conceito de arranjo coral no repertório brasileiro, a partir da discussão da relação arranjo e composição original e como essas concepções se modificam no contexto popular e erudito. O trabalho de 2018, de Ediel Rocha de Sousa, tratou de fatores influenciadores para aceitação ou rejeição de arranjos corais de música paraense pelos

participantes do coro universitário da UFPA (Universidade Federal do Pará). Nos demais trabalhos, não encontramos relação direta com a temática repertório, sobretudo ao que se refere a concepções e critérios a respeito do tema.

Nos anais da ABEM, foram encontrados dois trabalhos publicados em 2015. Num deles, escrito por Luiz Eduardo Silva e Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo, encontramos uma análise das produções referentes à prática coral nos anais de encontros e congressos da ABEM e da ANPPOM disponíveis online no período de 2003-2013. No que se refere ao repertório coral, os autores mencionam que, os trabalhos levantados, “abordam composições para coro, arranjos corais, arranjadores, compositores de músicas para coro e relatos de experiências que descrevem e discutem ações realizadas a partir do repertório coral”, (SILVA e FIGUEIREDO, 2015, p. 9).

No artigo, produzido por Rogéria Tatiane Franchini, a autora apresentou um levantamento das produções científicas brasileiras sobre canto coral com adolescentes no período de 1998 a abril de 2014. No que concerne à questão do repertório, a autora aponta que Leila Vertamatti em sua dissertação de mestrado, *Ampliando o repertório do coro infanto-juvenil: um estudo de repertório envolvido numa nova estética*, afirma que a prática da música contemporânea no repertório de coro infantojuvenil é pouco difundida, ficando limitada a canções étnicas e música popular brasileira (FRANCHINI, 2015, p. 6). Tal aspecto, também, foi destacado na resenha do livro de título homônimo, escrita por Débora Andrade e publicada na revista PERMUSI, mencionada anteriormente.

Consideramos importante mencionar tais artigos para que o leitor saiba que há dois trabalhos que trazem um estado da arte⁴ referente à prática coral e coral com adolescentes, com dados levantados dos Anais da ABEM e ANPPOM, anteriores a 2015.

No banco de dissertações e teses da CAPES, encontramos uma dissertação de mestrado, de 2015; duas teses, uma de 2015 e outra de 2017, abordadas, mais adiante, neste texto, no tópico 3.

⁴ Pesquisa estado da arte é um tipo de estudo que busca verificar como está determinado assunto / tema numa dada área de estudos.

2. Questões relacionadas ao repertório no contexto do coral adulto: apresentação dos critérios indicados por diferentes autores

A escolha de repertório não é tarefa fácil para qualquer músico, seja cantor, instrumentista ou regente coral. Há muitas variáveis, musicais e extramusicais, de modo que consideramos necessário levantar e discutir esses pontos para que se tenha maior clareza na escolha das peças para as diferentes formações, sobretudo vocais.

Primeiramente, identificamos a necessidade de aprofundar o estudo acerca de questões relacionadas ao repertório, partindo do contexto coral adulto para posteriormente discutir o assunto no âmbito juvenil.

O repertório pode ser compreendido como uma reunião de obras selecionadas e estudadas para serem apresentadas em diferentes situações e contextos e a diferentes públicos. Portanto, para selecionar obras para um coro é necessário estabelecer critérios. Sem eles, corre-se o risco de escolher obras que não têm a ver com o perfil do grupo e realizar peças que não contribuam para o desenvolvimento artístico-pedagógico dos participantes do coro.

O regente Vitor Gabriel, em seu texto, intitulado *Repertório*, traz a partir de sua visão e a de outros regentes uma série de itens para seleção de obras para um coro adulto. Ele orienta para que sejam escolhidas peças adequadas às capacidades técnico-estéticas dos cantores; sugere fazer um repertório menos ousado, mas criativo e que seja interpretado de maneira musical; propõe considerar as características de cada grupo; indica, ainda, diversificar o repertório: variar o gênero, estilo, forma e período histórico e organizar o repertório selecionado para os ensaios e apresentações (GABRIEL, 2018, p. 4-5).

De acordo com Gabriel, o regente Robert L. Garretson parametriza a escolha do repertório levando em conta: o texto; a qualidade artística da música e sua relação com o texto; se o repertório selecionado atende as necessidades e interesses do grupo para o qual as peças foram escolhidas; questões relacionadas às limitações físicas dos cantores; às tessituras de cada naipe; como os extremos da tessitura são alcançados em cada naipe; à condução das partes vocais; qualidade do arranjo (mantém a autenticidade do estilo musical da peça de origem); se a música selecionada justifica o tempo de ensaio para prepará-la; variedade de tipos e estilos musicais (GABRIEL, 2018,

p. 10-11).

O regente Carlos Alberto Figueiredo, em seu texto intitulado: *Reflexões sobre aspectos da prática coral* traz os seguintes critérios para escolha de repertório: o prazer estético que a música desperta no regente ou no coro; a qualidade do texto literário; a obra como fator de crescimento para o regente e o coro; as necessidades na elaboração de um programa; a obra como veículo de prestígio para o regente ou o coro e o seu impacto no meio musical; escolher obras que estejam dentro da capacidade do coro e do regente; saber contornar situações em que o repertório é escolhido por outros (escola, empresa...) (FIGUEIREDO, 2010, p. 25-26).

O regente norte-americano, Richard Zielinski, propõe os seguintes critérios para escolha de repertório: duração da peça; alcance vocal e tessitura de cada voz; dificuldade de linguagem; complexidades rítmicas, instrumentação, à capela versus com acompanhamento; dificuldades do acompanhamento de piano e divises presentes na parte vocal (ZIELINSKI, 2005, p.45, tradução nossa). Sugere, ainda, fazer algumas perguntas para selecionar o repertório: as obras selecionadas ajudarão o meu coro a desenvolver uma melhor produção vocal? Que música moderna/contemporânea, de compositor que esteja vivo, estou programando? Eu tenho as vozes necessárias para executar as obras selecionadas? Estou selecionando essas obras corais somente porque gosto delas? Eu tenho o tempo de ensaio para preparar essa música? O meu pianista acompanhador consegue tocar essa música? Existe variedade de estilo suficiente, e essas seleções se encaixam em todo ano letivo? A música é apropriada para ocasião na qual ela será executada? As obras selecionadas têm uma mensagem positiva e apropriada? (ZIELINSKI, 2005, p. 46).

A partir da dissertação de Luiz Eduardo Silva, intitulada: *O ensino e a aprendizagem da técnica vocal em corais amadores a partir da concepção de regentes e cantores*, na qual ele entrevistou quatro regentes corais de Florianópolis, é possível identificar como eles concebem o repertório para os coros que estão sob sua direção. O regente 1 seleciona o repertório de acordo com as necessidades litúrgicas da igreja católica a qual o coro está vinculado (SILVA, 2017, p. 70); o regente 2 seleciona arranjos que valorizam a forma coral a partir do seu próprio gosto musical e considera que no repertório do coro deve haver músicas de diferentes épocas e estilos, tais como peças à capela, música renascentista e música popular brasileira, músicas a uma, duas e quatro vozes (SILVA, 2017, p. 78); o regente 3, utiliza arranjos de música popular brasileira e, também, produz arranjos seus para o

coro (SILVA, 2017, p. 89); o regente 4, seleciona as peças de acordo com as apresentações assumidas, divididas entre as festividades nas igrejas e capelas do município e os eventos cívicos da prefeitura. Grande parte do repertório é voltada para música religiosa e litúrgica. Este regente também procura repertório que proporcione desenvolvimento vocal para os cantores (SILVA, 2017, p. 98).

No artigo, da revista *MÚSICA HODIE*, escrito por Matheus Cruz Paes de Almeida denominado: *Escolhendo repertório coral: uma tarefa de regentes?* temos um estudo de caso que trata da participação dos coristas na escolha do repertório feita mediante a aplicação de um questionário por meio do qual buscou-se saber que repertório os participantes gostariam que fosse executado no coro. Segundo o autor, depois de analisados os questionários, algumas peças foram incluídas para serem cantadas no grupo (ALMEIDA, 2016, p. 32). De acordo com Almeida, essa ação que colocou os integrantes do coro como participantes no processo de escolha do repertório, os motivou a não faltar no ensaio, a chegar no horário, e os fez, também, querer cantar cada vez mais as peças que faziam parte de suas vivências.

Em suma, não há um modelo exato para escolha de repertório. Contudo, a partir do que foi esboçado anteriormente, é possível criar algumas aproximações e perceber critérios comuns propostos pelos autores enunciados.

Em seguida apresentaremos nossa visão acerca do assunto, a partir de uma análise dos critérios para escolha do repertório definidos pelos autores antes mencionados.

2.1. Cotejamento dos critérios para seleção de repertório, no âmbito do coro adulto, apresentados por diferentes autores

A partir de um cotejamento entre os critérios para seleção de repertório coral, enunciados anteriormente pelos autores citados, podemos pensar nos seguintes parâmetros para escolha de repertório coral no contexto de vozes adultas:

- Nível de percepção auditiva e de leitura musical (quando for o caso). As obras corais possuem diferentes graus de dificuldade, de modo que elas exigem níveis diferenciados de percepção auditiva e leitura musical. A complexidade da linguagem empregada pelo

compositor na peça coral pode facilitar ou dificultar a percepção auditiva e leitura dos cantores. Um grupo que está acostumado a cantar peças tonais, provavelmente, sentirá maior dificuldade para cantar obras que estejam inseridas em outros sistemas musicais, tais como, o atonal, bitonal, entre outros.

- **Afinação.** Algumas peças serão mais fáceis ou difíceis de afinar, dependendo da textura; se for à capela ou com acompanhamento. A afinação vocal pode ser influenciada, ainda, pela maneira como cada linha é construída e como se relaciona com as demais. A complexidade da linguagem pode, ainda, influenciar no controle e precisão da afinação.
- **Conhecimento histórico-estilístico.** As obras corais estão inseridas em diferentes períodos da história da música, com consequentes desdobramentos estilísticos, que exigem do regente e dos cantores, um domínio do vocabulário musical estabelecido em cada época, para que a obra seja concebida dentro das características musicais, estruturadas pelo compositor em sua escritura musical. Deve-se levar em conta, o gênero, a forma, a textura, o contraponto, a harmonia, a melodia, o ritmo, o texto, o ethos que configura o modo de expressão e apresentação de tais obras. Por exemplo, se o regente e coro não possuírem noções básicas do que é uma *Frotolla*⁵, ao realizar com o seu coro a peça *El Grilo* de Josquin Des Prez, a farão, provavelmente, fora de estilo.
- **Musicalidade.** Algumas obras corais podem ser fáceis do ponto de vista da percepção auditiva, da leitura, mas não são, na musicalidade, na expressividade necessária para o controle da dinâmica, do fraseado, das mudanças agógicas, entre outros parâmetros. Por exemplo, a observação da indicação de *sotto voce*, no início da peça *Ave Verum* de Mozart, é essencial para uma boa expressão vocal e musical. No entanto, a maioria dos coros, sobretudo, amadores, não seguem essa indicação. O efeito de *sotto voce*, exige do cantor

⁵ Tipo de canção italiana de fins do século XV e princípio do XVI mais importante depois do madrigal. De poesia leve e sem forma fixa, é geralmente estrófica, silábica, a quatro vezes mistas com a melodia principal na voz aguda, homofônica e com harmonias diatônicas simples e estrutura rítmica bem marcada. Era um termo genérico que englobava alguns subtipos como a *barzelle*, o *capitolo*, a *terza rima*, o *strambotto* e a *canzone*. Nas edições de época o texto está colocado apenas no soprano, sugerindo que as demais vozes fossem tocadas. É precursora do madrigal italiano e influenciou a *chanson* francesa. Apesar de sua simplicidade e popularidade a *Frottola* não era uma forma de música popular ou folclórica., pois derivava das Cortes italianas (especialmente de Mantova, Urbino e Ferrara). É a precursora do *Madrigal* italiano (GABRIEL, 2014, p.68)

controle da respiração e da ressonância para que ele seja produzido adequadamente.

- **Nível técnico-vocal.** Refere-se a aspectos tais como: emissão vocal, registro vocal, capacidade respiratória, dicção, propriocepção, tessitura de cada voz. Ao escolher o repertório, o regente precisa levar em conta a qualidade da emissão dos seus cantores, para saber se serão atendidas as necessidades sonoras da obra selecionada. Um grupo cuja emissão vocal é centrada numa ressonância laríngea, como uma sonoridade “aberta e rasgada”, terá que buscar outra qualidade vocal para cantar um repertório que necessite de uma emissão vocal, por exemplo, com ressonância vocal alta⁶ e vice-versa. Deve-se considerar em cada peça, qual o nível necessário para a percepção do controle dos diferentes registros vocais, que envolvem a qualidade sonora da voz na região grave, média e aguda, bem como, de que modo é feita a transição entre essas regiões. É necessário, também, identificar como está o controle da respiração dos cantores, para que eles possam fazer as frases musicais, exigidas no repertório, com tranquilidade na administração do fluxo de ar. O repertório precisa estar conectado ao trabalho de técnica vocal e preparação vocais, pois o aprimoramento vocal do grupo terá resultados na qualidade musical e artística das peças selecionadas.
- **Aspectos melódicos, harmônicos e contrapontísticos** que podem facilitar ou dificultar a execução da peça. As diferentes texturas musicais no repertório coral podem oferecer facilidades ou dificuldades de execução, dependendo do que o coro está acostumado a cantar. Há coros que não estão habituados a cantar peças com textura contrapontística, de modo que o regente precisa saber como irá trabalhar para que os cantores possam se sentir mais confortáveis e confiantes na execução de repertório com essa textura.
- **Considerar a quantidade de coristas por naipe.** De acordo com a sonoridade de cada obra, é necessário ter um coro equilibrado, com uma quantidade de cantores por naipe que não prejudique a sonoridade da peça escolhida. Por exemplo, um coro com um número maior de homens e uma quantidade menor de vozes femininas poderá ter dificuldades para

⁶ Atinge uma localização bem alta na faringe, percorrendo todo o tubo faríngeo e produzindo sensações vibratórias por todo o crânio. O alongamento faríngeo é pré-requisito fundamental para o foco alto. Esse tipo de ressonância é mais comum ao estilo de canto chamado lírico/erudito.

realizar, de modo equilibrado, peças corais no padrão SATB uma vez em que determinadas regiões as vozes masculinas podem produzir maior volume em comparação às vozes das mulheres, de modo a comprometer o equilíbrio sonoro entre os naipes. Em muitos cursos de música⁷, nas universidades, encontramos dificuldade na realização, de modo equilibrado, repertório SATB, pois o número de vozes masculinas é muito maior em comparação ao número de vozes femininas. Nos coros fora da universidade, o desequilíbrio numérico⁸ ocorre de outra maneira pois, geralmente, a quantidade de vozes femininas é maior do que o número de vozes masculinas.

- Sonoridade vocal, exigidas pelo repertório. A sonoridade das obras corais varia de acordo com o período histórico e estilo. Portanto, o regente deve considerar se os cantores do coro sob sua orientação, estão preparados musical e vocalmente, ou poderão ser conduzidos a diferenciar e cantar peças que exigem variadas sonoridades. Por exemplo, um arranjo de música popular brasileira para coro, não deve ser cantado com a mesma sonoridade vocal de uma peça do período romântico e vice-versa.
- Selecionar o repertório com vistas ao desenvolvimento técnico-musical do grupo a curto, médio e longo prazo. O regente deve se perguntar ao selecionar repertório para o seu coro: quais benefícios vocais e musicais os cantores terão ao estudar o repertório proposto? Qual a herança vocal e musical que será deixada ao coro? Em 2014, quando realizamos, com o Coro de Câmara⁹ do Instituto de Artes da Unesp, a Missa *Lord Nelson* de Haydn, percebemos o ganho vocal dos cantores e cantoras, durante os ensaios. Eles ganharam na ampliação da tessitura e, também, na melhora da mistura vocal entre os integrantes do naipe e entre os demais naipes. Os benefícios vocais ficaram evidentes, ainda, em outras peças trabalhadas naquele ano.
- Duração e frequência dos ensaios. O regente deve levar em conta quantos ensaios serão

⁷ Na disciplina Performance de repertório de música brasileira à capela, ministrada no Instituto de Artes da Unesp em 2019, o número de alunos por naipe foi: sopranos (07); mezzo (05); tenores (14); baixo/barítono (09)

⁸ Não há, até o momento, estudos científicos que comprovam essa afirmação que é realizada com base em minha experiência com coros fora da universidade e por relatos orais de outros regentes corais acerca desse fenômeno.

⁹ Esse coro é uma disciplina obrigatória do curso de música no Instituto de Artes da Unesp. Os integrantes do coro são alunos do curso de canto, instrumento, licenciatura em música e regência. A quantidade de estudantes por naipe, nesse ano, foi: soprano (12); mezzo (08); tenor (11), barítono/baixo (08).

necessários para preparar a peça escolhida, observando se a duração do ensaio é cabível para o grau de dificuldade das peças selecionadas, bem como se a frequência semanal dos ensaios é suficiente para se trabalhar tais obras.

- Variar gênero, forma, estilo ou período histórico na escolha do repertório para o coro. Não é interessante para a formação dos cantores do coro, bem como para o seu desenvolvimento vocal, cantar repertório sem variar, em geral, o gênero. No Brasil, percebemos, por muitas vezes, que os coros amadores têm uma tendência a focalizar o seu repertório em arranjo de música popular brasileira, deixando de lado obras de outros gêneros e estilos que poderiam agregar benefícios vocais e musicais aos participantes do grupo e, também, novas possibilidades de escuta e fruição musical ao público.
- Qualidade musical e do texto literário. Isto está relacionado a qualidade técnica e estética da peça, a relação texto/música, condução vocal, elementos estruturais e forma.
- Características do coro e seus objetivos. Por exemplo, um coro formado para atender as necessidades litúrgicas em uma igreja protestante dificilmente terá em seu repertório arranjo de música popular brasileira¹⁰. Contudo, poderá ter em seu repertório arranjos de música com textos bíblicos, com características estilísticas dos arranjos de música popular brasileira, no que se refere por exemplo, à sonoridade vocal, à textura, à estrutura rítmica, à condução harmônica e ao acompanhamento instrumental.
- Locais de apresentação do coro e o público que ouvirá o repertório. Por exemplo, dependendo da natureza do evento, não é adequado que o coro cante música profana ou música sacra.

¹⁰ Essa afirmação é fruto de mais de 20 anos de experiência, do autor deste texto com trabalho coral adulto, no contexto de igrejas protestantes em São Paulo e na grande São Paulo.

3. Questões relacionadas ao repertório no contexto do coral juvenil: ¹¹ apresentação dos critérios indicados por diferentes autores

Nesta parte abordaremos como são tratados, a partir de alguns autores, os critérios relacionados ao repertório no contexto do coro juvenil, buscando ao final sintetizar os pontos para escolha de repertório nessa configuração coral.

Iniciamos este trecho, pensando acerca de uma possível configuração coral juvenil. Nos anais do SIMPOM (Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música) de 2018, encontramos um trabalho, da Patrícia Costa, intitulado *As características de um coro juvenil*, no qual nos deparamos com a conceituação de coro juvenil a partir de quatro enfoques facilitadores: faixa etária, escolaridade, tessitura vocal e configuração coral. Faixa etária: 14 a 18 anos; escolaridade no Brasil: 1º, 2º e 3º anos do ensino médio; tessituras: soprano (Mi3-Fá4)¹², Alto (Lá2-Dó4), Tenor (Ré2-Mi3), Baixo (Si1-Dó3); configuração coral: vozes mistas (S-A-T-B) (COSTA, 2018, p. 781-785). Essa conceituação, embora não seja única, poderá auxiliar o leitor a visualizar, sobretudo no contexto brasileiro, para que tipo de coro juvenil as questões de seleção de repertório serão discutidas.

Patrícia Costa, em sua tese de doutorado, enfatiza que o repertório tem função aglutinadora e regularizadora, segundo ela é um elemento para atrair e reter cantores juvenis (COSTA, 2017, p. 51). Traz, ainda, critérios técnicos para escolha de repertório: número de cantores; características da formação dos naipes; o nível de desenvolvimento vocal/musical dos participantes; qualidade vocal do grupo, capacidade de realização de determinados graus de dificuldade; perfil social do coro e seus componentes; metas e objetivos do coro; conhecimento do regente sobre obras corais (COSTA, 2017, p. 58). Destaca, também, algumas especificidades para seleção de repertório para coro juvenil, a saber: singularidades da faixa etária; tessitura das vozes juvenis; a necessidade de fazer uma anamnese do grupo; observar as necessidades dos adolescentes no período de muda vocal; adequação de repertório ao grupo; texto/tema das composições; diversidade do repertório (COSTA,

¹¹ Não será foco desse artigo discutir acerca da faixa etária e características de um coro juvenil, para isso o leitor poderá consultar a tese de doutorado da Patrícia Costa e Ana Lúcia Gaborim, por meio quais é possível ter informações a esse respeito.

¹² O sistema de numeração de oitavas utilizado é o francês.

2017, p. 60-63). Escreve ainda, acerca do objetivo do repertório: pedagógico ou performático.

Tanto Patrícia Costa (2017, p. 63-67) quanto Ana Lúcia Gaborim (2015, p. 137) mencionam em suas respectivas teses de doutorado, que é possível realizar repertório erudito e contemporâneo com coro juvenil. Costa, sugere, inclusive, o uso de arranjos de música popular brasileira, sobretudo a partir de músicas previamente conhecidas pelos participantes do grupo (2017, p. 68-70). Ana Lúcia Gaborim, destaca a necessidade do regente selecionar um repertório que atenda às especificidades do grupo, motive os participantes e esteja comprometido com o seu desenvolvimento crítico, estético, vocal e artístico¹³ (2015, p. 133).

Juliana Damaris de Santana Paziani, em sua dissertação de mestrado, destaca a importância de se utilizar obras escritas originalmente para a formação – infantojuvenil, para que se possa evitar o uso inadequado de arranjos e adaptações de canções da tradição oral, MPB, canções étnicas (2015, p.142). Enfatiza, ainda, a necessidade de pesquisa de repertório específico para essa formação, além de reiterar que o regente pode criar/compor peças para o grupo que está sob sua direção¹⁴ (2015, p.143). Assim, reiteramos com este critério, que é necessário pesquisar repertório específico para a formação de coro juvenil, abrangendo peças, por exemplo, a uma, duas e três vozes no padrão SAB em diferentes texturas. O formato SAB tem sido o mais indicado para vozes juvenis, uma vez que coloca os meninos num único naipe, utilizando uma tessitura confortável, em geral, Ré2-Ré3, ao invés de usar o padrão SATB, que pode extrapolar a tessitura possível para os meninos na adolescência, sobretudo aqueles que estão na fase da muda vocal.

Emmons e Chase em seu livro intitulado, *Prescriptions for choral excellence: Tone, text, dynamic leadership*, apresentam as seguintes considerações para escolha de repertório para vozes juvenis: parâmetros musicais não são os únicos critérios para escolha de repertório para vozes mais jovens; a saúde vocal deve fazer parte da tomada de decisão do regente coral; conhecimento do status vocal de todos os cantores; consideração de quais peças irão construir e não prejudicar vozes jovens; escolhas de músicas que se adaptem às vozes, em vez de fazer as vozes se encaixarem nas músicas; avaliação de quão agudo é requerido cantar; pesquisa da tessitura ideal de canto da faixa etária dos cantores;

¹³ Embora o trabalho trate de coro infantojuvenil, esse critério pode ser plenamente adaptado ao contexto de coro juvenil e, também, para o âmbito do coro adulto.

¹⁴ Embora o trabalho trate de coro infantojuvenil, esse critério pode ser plenamente adaptado ao contexto de coro juvenil, bem como ao âmbito do coro adulto.

considerações acerca da tessitura, extensão, níveis de dinâmica e duração do tempo que esses parâmetros estarão em uso, ao tentar atender o desejo dos cantores e seus pais de realizar repertório do teatro musical e música pop (2006, p.167, tradução nossa).

Brinson e Demorest, em seu livro, *Choral Music: methods and materials*, trazem as seguintes considerações acerca do repertório: os estudantes devem aprender sobre música por meio do repertório escolhido pelo regente (2014, p.93, tradução nossa); sugere balancear o grau de dificuldade técnica das peças – uma ou duas peças difíceis tecnicamente, e uma ou duas peças fáceis tecnicamente – para que, ao serem escolhidas somente peças tecnicamente difíceis, não se use todo o tempo do ensaio somente para resolver aspectos básicos das obras (altura e ritmo), deixando pouco tempo para tratar de aspectos musicais avançados da arte coral (2014, p.94).

Os autores consideram importante escolher um repertório variado, incluindo músicas de vários períodos da História da Música, tanto repertório “canônico” quanto peças corais contemporâneas, jazz, música de outras culturas, arranjos de músicas “folclóricas”, spiritual, Broadway, pop e música gospel.

Enfatizam que é importante cantar repertório em outros idiomas, porque possibilita o contato com outras línguas que não a materna e, ainda, tem-se a oportunidade de desenvolver a dicção. Contudo, alertam que, cantar em outras línguas requererá aproximadamente 20% a mais, de tempo, no ensaio para dominar a peça (BRINSON, DEMOREST, 2014, p. 95). Tratam, também, da escolha de modo balanceado, de peças à capela e obras com acompanhamento de instrumentos além do piano.

Discorrem, também, que o regente precisa mostrar entusiasmo com o repertório coral escolhido, para entusiasmar os participantes com as peças escolhidas. Os autores sugerem, ainda, que o regente amplie o seu gosto musical para que possa incluir, no repertório coral, peças com variedade de estilo, de diferentes culturas, épocas, idiomas e compositores (BRINSON, DEMOREST, 2014, p.96).

De acordo com os autores, uma grande técnica para motivar e engajar os alunos no aprendizado musical é envolvê-los no processo de seleção musical. Apontam que uma forma de fazer isso é escolher várias seleções de músicas de qualidade adequadas para o coral. Depois de cantar cada peça ou ouvir gravações, os alunos poderão votar em qual das peças gostariam de aprender e

executar. Segundo os autores, desta maneira, os alunos entenderão que têm parte na escolha da música. Consideram, também, uma oportunidade para que eles aprendam acerca da avaliação da música e da performance musical, principalmente se o regente conversar com eles acerca das várias seleções e dos motivos por que preferem uma peça à outra. Brinson e Demorest, propõem que se abra o acesso, aos alunos, à biblioteca coral para que sejam envolvidos ainda mais ativamente na seleção de repertório. Acreditam que é uma ótima maneira de começar a fazer com que os alunos pensem no repertório apropriado para pequenos grupos que eles possam criar por conta própria (2014, p.96-97).

Há diversos outros critérios que Brinson e Demorest colocam como parâmetros para seleção de repertório, a saber: extensão e tessitura de cada parte, com diversas considerações de como são cantadas as vogais nas notas que ocorrem no extremo agudo ou grave da voz em cada naipe; a duração e dinâmica das notas extremas, entre outros aspectos. Discorrem, ainda, da qualidade literária do texto; da necessidade de balancear repertório sacro e secular; o cuidado com o acompanhamento nos ensaios e concertos; cuidado com a escolha de arranjos e transcrições; selecionar músicas para o repertório coral de várias culturas; observar o tamanho do coro para a escolha do repertório; verificar a maturidade vocal do coro; considerar a textura das peças como critério de escolha. Por exemplo, consideram que o uníssono é uma excelente ferramenta para construir o tom coral e a mistura vocal, bem como é uma oportunidade para explorar a expressividade no canto. No entanto, alertam que cantar uníssono em oitavas pode ser quase impossível para coros com meninos cujas vozes estejam mudando. Sugerem que, se a extensão da melodia for muito ampla, escolher um trecho numa região mais limitada para a prática do uníssono. Brinson e Demorest consideram que, na música polifônica simples, a natureza melódica das linhas vocais imitativas pode ser mais fácil de ser entendida por cantores jovens e inexperientes, mais do que harmonias de bloco, muitas vezes não melódicas encontradas na música homofônica. Os autores observam, ainda, que ao escolher repertório para o coro é necessário considerar o público potencial (2014:97-105)

3.1. Cotejamento dos critérios para seleção de repertório, no contexto do coro juvenil, apresentados por diferentes autores

Ao fazermos um cotejamento entre os parâmetros para escolha de repertório para coro juvenil, a partir dos autores antes mencionados, podemos notar uma convergência na seguinte direção (MIGUEL, UTSUNOMIYA, 2015, p. 5-6):

- O repertório precisa envolver emocionalmente os integrantes do coro juvenil e ser entusiasmante para o regente: educação e envolvimento! (Quais são os objetivos ao escolher o repertório? Aumentar a bagagem cultural e educacional? Abordar algum tema específico? É preciso “incluir peças que apresentam algum desafio para a criança¹⁵, que sejam interessantes e que contribuam para sua formação cultural” (SCHIMITI, 2003, p. 4). Reiteramos que a afirmação de Figueiredo, pode ser aplicada ao âmbito do coro juvenil,

Cantar em coro deveria ser sempre uma experiência de desenvolvimento e crescimento, individual e coletivo: o desenvolvimento da musicalidade e da capacidade de se expressar através de sua voz; a possibilidade de vir a executar obras que tocam tanto no cognitivo quanto no coração, ensejando o crescimento intelectual e afetivo do cantor e de outros agentes envolvidos; o desenvolvimento da sociabilidade e da capacidade de exercer uma atividade em conjunto, onde existem os momentos certos para se projetar e se recolher, para dar e receber. (FIGUEIREDO, 2003, p. 4)

- É necessário desafiar o coral a sair da zona de conforto, tomando cuidado para não frustrar os participantes. Embora esse cuidado, também, seja necessário no coral adulto, consideramos que no contexto do coro juvenil a questão é mais delicada, pois jovens cantores que se frustram com a prática do canto coral, poderão não se interessar pelo resto da vida por uma nova experiência coral. Escolher uma ou duas músicas difíceis e uma ou duas que possam ser apresentadas com perfeição e facilidade. Sugerimos que sejam escolhidas peças fáceis, de grau de dificuldade médio e peças difíceis. As peças fáceis farão

¹⁵No caso desse texto “do adolescente”.

com que o coro se sinta sempre cantando; as peças mais difíceis cumprirão o papel de ampliar a zona de conforto do coro.

- Escolher estilos diferentes, nos ensaios e na performance (músicas de períodos diferentes da história, música contemporânea, músicas em latim, italiano, a capela, acompanhados por piano, acompanhados por outros instrumentos. A variação de acompanhamento instrumental permite que o adolescente aumente seu conhecimento de timbres e aperfeiçoa suas habilidades de afinação. Lembramos que o preparo/ensaio de repertório em línguas estrangeiras, demanda cerca de 20% a mais de tempo. Embora Brinson e Demorest não apresentaram justificativas para o fato de se gastar mais tempo no repertório em línguas não maternas, podemos conjecturar que isso se deva, entre outras razões, pelas especificidades fonéticas de cada idioma, bem como a familiaridade dos cantores com as diferentes línguas que possam ser utilizadas no repertório coral, além das necessidades de ajustes vocais do idioma da fala para o canto no contexto de cada peça musical.
- Texto: variedade de assuntos e temas, lembrando que textos em língua estrangeira trazem possibilidades de outros timbres vocais. Outras questões em relação a este tópico podem ser consideradas: O texto da música por si só pode ser considerado como um texto importante? O coral se identifica com a mensagem do texto? É um conteúdo de interesse?).
- Desenvolver a habilidade de cantar. O repertório precisa desenvolver o potencial de canto dos integrantes do coro.
- Quantidade de integrantes no coral. Isso será importante para se pensar o volume requerido nas diferentes obras, bem como o equilíbrio entre os naipes, quando o coro juvenil cantar peças no padrão SAB. É preciso lembrar que as vozes dos (as) cantores (as) de coros juvenis, não possuem a mesma projeção e volume, das vozes de cantores (as) de coros adultos.
- Verificar quais são os intervalos melódicos mais fáceis e os mais difíceis para o grupo cantar. Em geral, as pessoas tendem a ter maior dificuldade nos intervalos de trítono, intervalos descendentes e mais amplos, tais como, 6^a. maior ou menor; 7^a. maior ou

menor; 8ª. justa. Isto se dá, entre outras razões, porque a voz é um instrumento que se adapta melhor a execução de graus conjuntos. Outro motivo está relacionado a percepção e sensação auditiva dos intervalos descendentes que, em geral, as pessoas não afinam com precisão em comparação às notas em movimento melódico ascendente.

- Privilegiar peças com graus conjuntos. O uníssono é a textura mais indicada para grupos iniciantes. De acordo com Brinson e Demorest, conforme mencionado na página 16, deste artigo, o uníssono é uma excelente estratégia para construir o tom coral e a mistura vocal, bem como é uma oportunidade para explorar a expressividade no canto.
- Ser cuidadoso e criativo na elaboração da ordem das peças para o concerto/apresentação. Pensar em critérios, como por exemplo: que peça vai abrir o concerto? que peça vai fechar o concerto?; andamento das músicas; tonalidade; caráter da obra; dificuldades e facilidades vocais da obra; acústica do local; a obra é sacra ou profana?; à capela ou com acompanhamento; tem solo?
- Análise da partitura: verificar qual a vogal emitida na nota mais aguda da peça e a sua duração; verificar se essa nota aguda está precedida de um salto; se está apoiada por outros naipes; se, na peça, é apenas uma nota aguda ou são frases ou períodos na região mais aguda; e ainda, verificar se a dinâmica está combinada com notas fora da zona de conforto pois podem apresentar dificuldades na execução. Este critério é de suma importância, principalmente, ao se considerar as vozes em muda vocal, as quais apresentam certas dificuldades para a emissão vocal em determinadas regiões do registro da voz, dependendo do fonema, da duração da nota, do desenho melódico, entre outros fatores.
- Ter boas edições da partitura (se for o caso) que será utilizada no ensaio. A observação deste critério pelo regente coral contribuirá para que não se perca tempo no ensaio com correções de notas, textos, e dinâmica ilegíveis.

4. Pontos de convergência nos parâmetros para escolha de repertório no contexto do coral adulto e juvenil e pontos específicos ao contexto coral juvenil

Ao estabelecermos um comparativo entre os critérios mencionados, pelos autores, para seleção de repertório, no contexto do coral adulto e juvenil, podemos agrupá-los em dois grandes grupos: **critérios técnicos** e **critérios gerais**, os quais apresentaremos de modo sintético, a seguir. Os critérios técnicos estão relacionados às condições técnico-vocais e musicais necessárias para realização das músicas selecionadas para o grupo. Os critérios gerais dizem respeito a outros elementos extramusicais do repertório, no contexto da atividade coral. Ambos os critérios se relacionam no processo de escolha de repertório para um determinado grupo.

Os pontos de convergência nos parâmetros para escolha de repertório para coro adulto e juvenil são:

- **Critérios técnicos:** extensão e tessitura de cada naipe; maturidade vocal dos cantores; quantidade de cantores por naipe; quais as contribuições vocais e musicais o repertório trará aos cantores; duração da peça; frequência dos ensaios; complexidades rítmicas, melódicas, harmônicas, contrapontísticas; o tipo de acompanhamento ou se é à capela; variar gênero, forma, estilo ou período histórico na escolha do repertório para o coro; balancear o grau de dificuldade técnica das peças; escolher repertório em outros idiomas; escolher o repertório levando em conta a qualidade do texto e sua relação com a música; escolher repertório que desenvolva a habilidade de cantar.
- **Critérios gerais:** características de cada grupo; objetivos do coro; necessidades e interesses do grupo; locais de apresentação e público potencial; escolher um repertório criativo e que possa ser realizado de modo musical; escolher repertório que contribua para crescimento do regente e do coro; envolver os coralistas no processo de seleção musical.

Os aspectos específicos ao coro juvenil, a partir dos textos levantados, referentes a escolha de repertório são:

- **Critérios técnicos:** necessidades relacionadas à muda vocal; tessituras das vozes juvenis; sonoridade da voz juvenil, pois um coro de adolescentes não deve ser trabalhado sonoramente como vozes adultas; prezar por obras escritas especificamente para a formação coral juvenil, empregando a configuração SAB, ao invés de SATB, onde a linha vocal escrita para os meninos que cantam de barítono, abarque a tessitura de Ré² a Ré³, atentando, ainda, para que a linha vocal de alto, escrita para as meninas, não seja grave, atingindo notas de Si² para baixo; selecionar obras que se adaptam às vozes dos adolescentes e não ao contrário. A observação desses critérios proporcionará uma valorização da natureza e sonoridade vocal do adolescente; pesquisar obras eruditas e contemporâneas adequadas às vozes juvenis, para evitar uma tendência que há, no Brasil, dos coros juvenis em realizar arranjos de música popular brasileira os quais, muitas vezes, não são arranjados para essa formação vocal, apresentando, por vezes, uma tessitura voltada para uma região grave da voz das meninas, de modo a não privilegiar, por exemplo, a região de brilho – Ré⁴-Fá⁴, daquelas que cantam no naipe de soprano; necessidade de pesquisa de repertório para essa formação; pela falta de repertório específico para vozes juvenis, o regente tem uma necessidade maior de criar/compor e adaptar peças para o coro juvenil que está sob sua orientação; variar o acompanhamento instrumental para ampliar possibilidades de timbre e aperfeiçoamento das habilidades de afinação; escolher repertório que preze pela saúde vocal dos adolescentes; selecionar repertório que possibilite ao adolescente aprender música por meio dele, pois em cada obra podemos trabalhar os mais variados aspectos da linguagem musical, de modo que se possa contribuir para a formação artístico-pedagógica do jovem cantor.
- **Critérios gerais:** o repertório precisa envolver emocionalmente os integrantes do coro juvenil, pois os adolescentes podem apresentar maior resistência, comparativamente aos adultos, para executar obras que não se sentem, de algum modo, atraídos por elas; perfil social do coro e seus componentes; repertório que propicie desenvolvimento crítico e estético desses participantes que estão em formação.

Considerações gerais

A escolha de repertório não é tarefa fácil, seja para o regente do coro adulto ou juvenil. O repertório é um núcleo importante da atividade coral, por meio do qual seus participantes vivenciam música e aprendem a respeito dela. De certa forma o repertório irá evidenciar o que o grupo é capaz de construir coletivamente, sob a orientação do regente e apresentar ao público. Desta maneira não é possível pensar em repertório para qualquer que seja o grupo e seus ouvintes, sem o estabelecimento de critérios claros e bem fundamentados.

Os diversos itens, pertinentes a seleção do repertório coral, agrupados em **critérios técnicos** e **critérios gerais**, norteiam a escolha das obras adequadas a cada faixa etária. Contudo, os critérios técnicos e gerais não devem ser tratados de modo separado, mas precisam ser vistos em sua conexão para que o repertório possibilite um fazer musical pedagógico e artístico. Com a definição de critérios para escolha de repertório, podemos selecionar músicas que tenham diversos desdobramentos e influências – social, cultural, artística – sobre a vida daqueles que ouvem ou executam tais obras.

Embora os critérios não devam ser tomados de modo isolado, destacamos uma variável geral, sugerida por Almeida, relacionado ao canto coral adulto, e por Brinson e Demorest, referente a atividade coral com adolescentes. Os autores sugerem o envolvimento dos participantes do coro no processo de escolha de repertório. O envolvimento dos participantes na escolha do repertório, pode parecer ao leitor um aspecto óbvio, no entanto, são poucos os textos escritos acerca do assunto, principalmente, como foi apresentado por Brinson e Demorest, os quais trazem uma sugestão detalhada de como realizar esse processo de envolvimento dos integrantes do coro na seleção do repertório, o que evidencia uma possibilidade de trabalho colaborativo com vistas ao aprendizado musical e desenvolvimento da autonomia dos participantes dentro uma atividade predominantemente coletiva.

Identificamos, ainda, que em relação ao coro juvenil alguns parâmetros, na escolha de repertório, são específicos a essa configuração, e dentre os critérios técnicos, consideramos três: as tessituras da voz juvenil, a muda vocal, a sonoridade da voz juvenil, como pontos diferenciadores em relação à seleção de obras para um coro adulto. O conhecimento desses parâmetros ajudará o regente

a não tratar as vozes juvenis como adultas, exigindo delas uma sonoridade inadequada à faixa etária e que poderá trazer prejuízos à saúde vocal dos adolescentes. No entanto, esses critérios técnicos não podem ser impeditivos para que o regente, por exemplo, selecione repertório que envolva emocionalmente os adolescentes e seja entusiasmante para todos.

O regente precisa fazer uma pesquisa contínua de repertório para ampliar o seu conhecimento, evitando assim selecionar repertório que não seja adequado ao seu coro e, também, para que possa ter possibilidades de variar o gênero, o estilo, a forma, com obras de diferentes períodos e variados compositores. Assim, o regente deve estar atento à necessidade de criar/compor/arranjar para o coro sob sua orientação para que se execute peças que se adaptem às vozes dos coralistas e não ao contrário. Cada vez mais, consideramos, relevante, que o regente desenvolva suas habilidades para compor e arranjar para o seu próprio coro. Cada grupo tem suas facilidades e dificuldades musicais e vocais, que só o seu regente conhece, de modo que é preciso pensar nas particularidades de cada coral, no que tange as possibilidades de repertório.

Temos consciência que, seja para o coro adulto ou juvenil, são muitos os critérios a serem observados na escolha do repertório e, em muitas ocasiões, não será possível dar conta de todos eles; entretanto, consideramos que é importante que o regente os conheça e os aplique, na medida do possível, com os coros que estão sob sua orientação visando, sempre, um aprendizado musical significativo por meio do repertório, conectando as diferentes variáveis que estão ligadas à atividade coral, sejam elas musicais ou extramusicais.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Matheus Cruz Paes. *Escolhendo o repertório coral: uma tarefa de regentes?* Revista Música Hodie, Goiânia, V.16 - n.2, 2016, p. 25-34. Disponível em revistas.ufg.br/musica/article/view/45212/22395. Acesso em 13/06/2019.

ANDRADE, Débora. PER MUSI – *Revista Acadêmica de Música* – n.31, 353p., jan. - jun., 2015. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992015000100345&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em 30/11/2019.

BRINSON, Barbara A., DEMOREST, Steven M. *Choral Music: Methods and Materials*. 2ª ed. Boston: Schirmer, 2014.

COSTA, Patrícia. *Coro juvenil nas escolas: sonho ou possibilidade? Música na educação básica*. Porto Alegre, v. 1, n. 1, outubro de 2009. ISSN 2175 3172. Disponível em bemeducacaomusical.com.br/revista_musica/ed1/pdfs/7_coro_juvenil_nas_escolas.pdf. Acesso em: 06/07/2015.

COSTA, Patrícia. *Características do repertório para coro juvenil: verificação de especificidades*. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Música, Rio de Janeiro, 2017.

COSTA, Patrícia. *As características de um coro juvenil*. In: V Simpósio de Pós-graduandos em Música. Anais. 2018. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/7779>. Acesso em: 12/06/2019.

EMMONS, Shirlee; CHASSE, Constance. *Prescriptions for choral excellence: tone, text, dynamic leadership*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2006.

FRANCHINI, Rogéria Tatiane Soares. *Canto coral com adolescentes: publicações brasileiras*. Anais da ABEM (2015). Disponível em <http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/xxiicongresso/xxiicongresso/paper/view/1270>. Acesso em 16/06/2019.

MAGRE, Fenando; BERG, Silvia Mairia Pires Cabrera. Estratégias para a performance de música contemporânea com coros amadores: Beba Coca Cola de Gilberto Mendes e o Coro Juvenil da UEL. Anais da ANPPOM. Disponível em <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3445>. Acesso em 24/10/2019.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Reflexões sobre aspectos da Prática Coral*. In: *Ensaio – Olhares sobre a música coral brasileira*. 2010. Disponível em: <http://www.sisbin.ufop.br/novoportal/arquivos/livros/1.pdf>. Acesso em: 09/07/2015.

GABRIEL, Vitor. *Repertório*. Texto produzido para VIII Clínicas Musicais para professores do Guri Santa Marcelina, realizada de 23 a 26 de julho de 2018. n. p.

GABRIEL, Vitor; MIGUEL, Fábio: *Apostila das Clínicas Musicais de Regência Coral para professores do Guri Santa Marcelina*, realizada em janeiro de 2014. n.p.

GABORIM-MOREIRA, Ana Lúcia Iara. *Regência coral infantojuvenil no contexto da extensão universitária: a experiência do PCIU*. Tese (doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Programa de Pós-graduação em Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MIGUEL Fábio; MOUTINHO, Lucas Gonçalves; ANSELM, Luís Guilherme; JANSON Silvio Fernando; PEDROZO, Willian Gomes; SANTOS, André Laitano dos; AMARAL, Regina Célia Corso Marcondes do; BULGARELLI, Dayse Rodrigues; FUKUMOTO, Caroline Cabral Romano; RODRIGUES, Thais de Freitas. *Oficinas de Canto Coral na Escola Miss Browne: um relato de experiência*. Anais da ANPPOM (2017). Disponível em <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/view/4711>. Acesso em 15/07/2019

MIGUEL, Fábio; UTSUNOMIYA, Mirian Megumi. *O último som da inocência: exercícios vocais, adequação de repertório, muda vocal*". Texto produzido para a palestra proferida para os professores do Projeto Guri Santa Marcelina, na capacitação Clínicas Musicais realizada de 21 a 24 de julho de 2015.

OLIVEIRA, Carolina Andrade; IGAYARA-SOUSA, Susana Cecília. O conceito de arranjo coral no repertório brasileira. Anais da ANPPOM (2017). Disponível em <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/view/4771>. Acesso em 24/10/2019

PAZIANI, Juliana Damaris de Santana. *Coro infantojuvenil nos grupos corais do Projeto Guri Regional Ribeirão Preto: repertório e formação do regente (educador musical)*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Programa de Pós-graduação em Música, São Paulo, 2015

SILVA, Luiz Eduardo; FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira. Prática coral: um panorama das publicações de anais de encontros e congressos da ABEM e ANPPOM dos últimos dez anos (2003-2013). Anais da ABEM (2015). Disponível em <http://abemeducao musical.com.br/conferencias/index.php/xxiicongresso/xxiicongresso/paper/view/1092>. Acesso em 16/06/2019.

SILVA, Luiz Eduardo. *O ensino e a aprendizagem da técnica vocal em corais amadores a partir da concepção de regentes e cantores*. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2017.

SCHIMITI, Lucy Maurício. *Regendo um Coro Infantil... reflexões, diretrizes e atividades*. Canto coral: Publicação Oficial da Associação Brasileira de Regentes de Coros. Goiás, ano II, n.º 1, 2003. p.15-18.

SOUSA, Ediel Rocha de. A música paraense no repertório do Coro Universitário da UFPA. Anais da ANPPOM (2018). Disponível em <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/view/5454>. Acesso em 24/10/2019.

ZIELINSKI, Richard. *The Performance Pyramid: Building Blocks for a Successful Choral Performance*. Music Educators Journal, Vol. 92, No. 1 (Sep., 2005), pp. 44-49. <https://www.jstor.org/stable/3400226>. Acesso em 25/05/2019.

SOBRE OS AUTORES

Fábio Miguel: Cantor, Professor de Canto e Regente Coral. Bacharel em Regência pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho no Instituto de Artes de São Paulo. Mestre em Música pela mesma universidade. Doutor em Música, também, pela UNESP. Desde 2008 é professor no Instituto de Artes da UNESP. Pesquisa acerca dos significados da voz em diferentes ambientes sonoros, bem como a respeito da Expressão Vocal no Canto Coral. Líder do GEPPEVOZIA (Grupo de Estudo, Prática e Pesquisa em Voz do Instituto de Artes da UNESP). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6324-4067>. Email: fabbyomi@hotmail.com

Willian Gomes Pedrozo: Mestre em Música pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP) e Bacharel em Regência pela mesma universidade. Técnico em Música, Habilitado em Contrabaixo Elétrico pela Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Atua como Regente Coral, instrumentista e compositor. Como pesquisador se dedica a investigação de Música Vocal, sobretudo a ligada a Grande Guerra. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3689-0047>. Email: williangomesbass@hotmail.com

Emerson Pereira Tineo: Possui bacharelado em Composição e Regência e em Licenciatura em Educação Musical pelo IA/Unesp - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, cursa mestrado em Música pelo mesmo instituto sendo orientado pelo prof. Dr. Fábio Miguel. Regente de corais amadores, professor do CPS - Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza, também é coordenador artístico pedagógico da área de canto coral, iniciação e fundamentos da música da Sustenidos Organização Social de Cultura. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2630-753X>. Email: eptineo@gmail.com

Felipe Pillis Panelli: Nascido em São Paulo, começou seus estudos em música aos 8 anos de idade no Conservatório Musical Beethoven onde teve aulas de piano e contrabaixo elétrico. Atualmente é graduando no curso de bacharelado em composição musical da Unesp. Terminou, em 2020, uma Iniciação Científica fomentada pela FAPESP e pelo CNPq. Além disso, estuda canto e teve participação como solista em concertos com a Orquestra Acadêmica da Unesp nos anos de 2018 e 2019. É integrante do GEPPEVOZIA (Grupo de Estudo, Prática e Pesquisa em Voz do Instituto de Artes da Unesp). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0701-2840>. Email: felipe.panelli@unesp.br

Felipe Rodrigues Ferreira Perez: Natural de Araraquara-SP. Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade De São Paulo (USP) e, atualmente, graduando em Composição Eletroacústica pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP). Atuou como produtor musical na produtora Play It Again no ano de 2017, e atua desde 2012 como cantor e violonista popular; atua também como compositor e instrumentista de música de concerto. Como pesquisador se dedica à Música Vocal, com foco na investigação sobre a relação texto-música na música contemporânea. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4487-1580>. Email: felipe.perez@unesp.br

André dos Santos: Natural de Santos – SP. Se formou em Licenciatura em Música pela UNISANTOS (2015), atualmente é graduando em Bacharelado em Regência (UNESP). Atou como cantor no Coro Municipal do Guarujá (2013-2014); Regente no projeto Coro e Camerata Caiçara (2014-2015); Regente convidado para a estreia da peça Ave Matter de Diego Sposito UNISANTOS (2014) e Regente e Produtor Musical na Cia Diagonal no Concerto "In Concert: Músicas e Musicais da Broadway com o cantor britânico Martin Callaghan. Atualmente é Regente titular do Coral Nossa Senhora da Saúde e Regente Assistente da Orquestra Filarmônica Sinos Azuis. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8153-619>. Email: andrelaitanods@gmail.com

Maicon Pereira Jacinto: Natural de Sorocaba, interior de São Paulo, iniciou seus estudos musicais aos 8 anos, cursou violino no Instituto Municipal de Música de Sorocaba e no Conservatório Dramático Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí. Foi membro integrante de diversos grupos artísticos destas instituições, como a Orquestra de Cordas, Orquestra Jovem e Coral adulto do Instituto de Música de Sorocaba; Orquestra Jovem, Coro de Câmara e Coro jovem do Conservatório de Tatuí. Atualmente cursa Licenciatura em Música no Instituto de Artes da UNESP, sendo bolsista de Iniciação Científica (PIBIC); participa ativamente dos grupos: Camerata Guarany, Coro Osvaldo Lacerda e SabIa Coro. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3689-0047>. Email: maicon.pereira@unesp.br

Regina Célia Corso Marcondes do Amaral: Graduada em Regência pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Em 2016, passou a integrar o Grupo de Estudo, Prática e Pesquisa em Voz do Instituto de Artes da UNESP (GEPPEVOZIA). De 2016 e 2017, integrou o Coro de Câmara da mesma instituição. De 2017 a 2019 correpetiu no coral do Instituto Federal de São Paulo (IFSP) e integrou o Madrigal Padre José Maurício. Desenvolve trabalho de Iniciação Científica na área de Regência Coral. Atualmente é regente do grupo de percussão “Orquestra de Objetos Desinventados” e produtora da Orquestra Acadêmica da UNESP. Trabalha, também, como tradutora e intérprete alemão, polonês e português. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3203-8903>. Email: regina.marcondes.amaral@gmail.com

Fantasia Sul América para saxofone solo, processos de assimilação e incorporação de repertório

José de Carvalho Oliveira

Marco Tulio de Paula Pinto

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro | Brasil

Resumo: Este trabalho evidencia processos de assimilação e incorporação de repertório entre instrumentos musicais análogos - o oboé e o saxofone, tendo como base a *Fantasia Sul América para oboé solo*, de Claudio Santoro (1983). Os procedimentos utilizados incluem entrevista com o saxofonista brasileiro Dílson Florêncio (2019) e uma breve revisão histórica em torno do IV Concurso Sul América de Música - Jovens Concertistas Brasileiros, realizado no Rio de Janeiro em 1985. Os resultados da pesquisa apontam significativa visibilidade da obra averiguada através da repercussão midiática na plataforma digital do *YouTube*, programas de recitais e a ampla divulgação de edições não oficiais da versão para saxofone a partir do manuscrito entre saxofonistas.

Palavras-chave: Fantasia Sul América. Repertório para Saxofone. Performance. Claudio Santoro.

Abstract: This work shows the assimilation and incorporation of repertoire between similar musical instruments: oboe and the saxophone, based on *Fantasia Sul América for solo oboe*, by Claudio Santoro (1983). The procedures used include an interview with the Brazilian saxophonist Dílson Florêncio (2019) and a brief historical review of the IV South America Music Competition - Young Brazilian Concertists, held in Rio de Janeiro in 1985. The research results point to significant visibility of the work ascertained through the media repercussion on the YouTube digital platform, recital programs and the wide dissemination of unofficial editions of the saxophone version from the manuscript among saxophonists.

Keywords: Fantasia South America. Repertoire for Saxophone. Performance. Claudio Santoro.

As transcrições de repertório por instrumentos, aos quais a obra não foi dedicada originalmente, têm se tornado bastante comum. Um dos exemplos mais clássicos em relação a esse tipo de procedimento ocorre com certa frequência entre obras originais para violino solo e outros instrumentos, sobretudo os de sopro, como por exemplo, a *Partita* de J.S. Bach (1720), tocada amplamente por flautistas. Entretanto, na situação da *Fantasia Sul América para saxofone solo*, de Claudio Santoro (1983), ocorre uma raridade na medida em que torna a obra incorporada mais conhecida pelo instrumento que a assimilou do que propriamente a versão original.

Para descrever esse curioso processo de assimilação e os meios pelos quais isso ocorreu, este trabalho apresenta uma breve contextualização em torno do IV Concurso Sul América de Música - Jovens Concertistas Brasileiros (1985), destacando as circunstâncias que conduziram a incorporação da obra, originalmente escrita para oboé, ao repertório de saxofone.

Sobre a incorporação da obra ao repertório de saxofone, utilizaremos como base não apenas o relato do saxofonista Dílson Florêncio como também programas de recitais e concertos. No que se refere à notabilidade da versão para saxofone, como ferramenta, utilizaremos o impacto midiático em número de publicações e visualizações na plataforma de compartilhamento de vídeos do *You Tube*.

1. *Fantasia Sul América para oboé solo*, de Claudio Santoro (1983) e a reunião das *Fantasias na Sinfonia Nº 12* (1987)

Dedicada ao oboísta Václav Vinecký, a *Fantasia Sul América para oboé solo* (Fig. 1), de Claudio Santoro (1983), é uma obra comissionada pela Cia. Sul América como peça de confronto para o I Concurso Sul América de Música – Jovens Concertistas Brasileiros de 1983, no Rio de Janeiro e, de acordo com Fraga (FRAGA, 2008, p. 22), o próprio compositor participou da banca.

FIGURA 1 – *Fantasia Sul América para oboé solo*, Claudio Santoro (1983). Manuscrito.



Fonte: Arquivo pessoal de Dílson Florêncio.

A *Fantasia Sul América para oboé* é também parte integrante de uma série de obras para instrumentos solistas e todas possuem o mesmo nome. Claudio Santoro compôs uma versão da *Fantasia Sul América* para todos os instrumentos de orquestra, além de piano e violão. As peças também possuem duas versões e podem funcionar tanto como peça solo quanto como peça concertante, visto que todas possuem um acompanhamento orquestral, estruturado através de módulos que se interconectam de forma sequencial.

Pela notabilidade do Concurso Sul América de Música - Jovens Concertistas Brasileiros, realizado entre 1983-1985, as *Fantasias* tornaram-se peças prestigiadas entre professores e estudantes, configurando-se em objeto de pesquisa de inúmeros trabalhos acadêmicos.

Com relação à orquestração das *Fantasias Sul América*, no que viria ser a *Sinfonia Nº 12* (1987), segundo nota do programa do concerto realizado pela Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (OSUSP) na Sala São Paulo, dia 2 de novembro de 2019, por ocasião da estreia mundial da obra (Fig. 2), Santoro escolheu obras específicas da série *Fantasia Sul América* e juntou-as em diferentes movimentos representados pelos instrumentos – violino, viola, violoncelo, flauta, oboé, clarineta, trompete, trompa e trombone:

[...] No final de maio (1983), Santoro terminaria uma versão de acompanhamento com orquestra para cada instrumento, de forma que os finalistas do concurso tivessem também a oportunidade de apresentar o “solo” com acompanhamento orquestral. (...) Santoro continuou modificando a obra e, em 1987, acrescentou mais uma *Fantasia* para trompa. Em sua última viagem à Europa no início de 1989, Santoro levou diversas obras na bagagem para serem revistas. Foi assim com a ópera *Alma*, com a *14ª Sinfonia* e também com a *12ª Sinfonia* (Nota do programa de concerto da OSUSP, 2/11/2019).

FIGURA 2 – OSUSP - Programa de concerto da temporada 2019, 02 de novembro. Sala São Paulo, 2019.



Programa
02 de novembro de 2019

CATHERINE LARSEN-MAGUIRE, *regência*

SILVIA DE LUCCA (1980)
Em Memória (1993) 9 min

SERGEI RACHMANINOFF (1873-1943)
Concerto para Piano Nº 2
em Dó Menor Op.18 (1900) 33 min

I. Moderato
II. Adagio sostenuto
III. Allegro-scherzando

NAHIM MARUN, *piano*

INTERVALO

CLÁUDIO SANTORO (1919-1989)
In Tele Tonus Visionen (1967) 4 min

CLÁUDIO SANTORO (1919-1989)
Sinfonia Nº 12 (Estreia Mundial) 15 min

I. Andante-lento-andante
II. Allegro
III. Allegro-moderato-allegro

CLÁUDIO MICHELETTI, *violino* / ESTELA ORTIZ, *viola*
JULIO ORTIZ, *violoncelo* / RENATO KIMACHI, *flauta*
MATEUS MINCZUK, *oboé* / TIAGO JOSÉ GARCIA, *clarinete*
AMARILDO NASCIMENTO, *trumpeta* / VITOR FERREIRA, *trompa*
CARLOS FREITAS, *trombone*

**Orquestra Sinfônica
da Universidade de
São Paulo - OSUSP**

Fonte: Arquivo pessoal de José de Carvalho Oliveira.

A *Sinfonia Nº 12* está estruturada por módulos que se interconectam de forma sequencial possibilitando, assim, a execução de solistas intercalados na mesma orquestração. A inspiração para essa sinfonia concertante de Santoro, conforme relatado em parágrafos anteriores, surgiu da ideia de

aproveitar e reunir as *Fantasias* em uma obra integralmente diferente, usando a base de orquestração que já tinha realizado, transferindo parte dos solos para orquestra e, assim, enriquecendo o diálogo entre solistas e *tutti* conforme observado na Figura 3.

FIGURA 3 – Parte de trompete em Dó - solo (c. 1-23). II movimento da *Sinfonia Nº 12* – de Claudio Santoro (1987). Os compassos de pausa representam as partes dos solos de trompete transferidos para orquestra.



Fonte: Editora Savart, 1989 – ed. Marshal Gaioso Pinto.

Dessa forma, o primeiro movimento transformou-se em um concerto duplo de violoncelo e violino, seguido de um concerto duplo para clarineta e flauta, finalizando o primeiro movimento com a *Fantasia* para viola. O segundo movimento trata de uma elaboração da *Fantasia Sul América para trompete*, conforme visto na Figura 3. Já o terceiro e último movimento, Santoro inicia com a *Fantasia Sul América para oboé* (no manuscrito consta como módulo 6, Fig. 4), seguido da trompa, acrescentando ao final deste movimento mais uma *Fantasia*, a de trombone, estabelecendo a obra com 9 solistas. Infelizmente, porém, Claudio Santoro faleceu em março de 1989, sem ter escutado o resultado final de sua obra.

FIGURA 4 – Módulo 6 - Manuscrito da *Fantasia Sul América* para oboé e acompanhamento orquestral, Claudio Santoro (1983). Protótipo do terceiro movimento da *Sinfonia Nº 12* (1987).

The image shows a handwritten musical score for the third movement of Claudio Santoro's *Sinfonia Nº 12*. The score is written on multiple staves, including staves for woodwinds (oboe), strings, and percussion. The notation is dense and includes various musical symbols, dynamics, and performance instructions. Key annotations include "272" in a circle at the top left, "SP" above the first staff, and "Ritmo oboé" and "Ritmo oboé 11" written in the upper right. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are several dynamic markings such as "p" and "f". The handwriting is in black ink on white paper.

Fonte: Arquivo pessoal de José de Carvalho Oliveira.

2. O repertório brasileiro para saxofone

Quanto à utilização do saxofone na música brasileira na segunda metade do século XX, especificamente na música de concerto, há de se considerar uma participação significativa do instrumento, sobretudo na obra de Villa-Lobos que, em parte, é responsabilizado pela difusão e ampliação do repertório para o saxofone compondo, em 1948, talvez a principal obra brasileira para o instrumento e a mais notável do repertório de saxofone soprano (OLIVEIRA, 2019, p. 118), a *Fantasia para saxofone soprano e pequena orquestra*, citada pelo pesquisador Thomas Lilley (1998) como a peça mais importante para o repertório do saxofone soprano:

De 1948 é, sem dúvida, o trabalho mais importante para o instrumento, saxofone soprano. Escrito para saxofone soprano, três trompas e cordas, a *Fantasia* contém muitas das características mais famosas do compositor brasileiro - ritmos nativos vigorosos, longas melodias lânguidas e o contraponto bachiano. Embora o trabalho tenha sido dedicado a Mule, ele nunca o realizou (LILLEY, 1998, p. 58, tradução nossa).

Outros brasileiros também compuseram para o instrumento, talvez não na mesma proporção quantitativa, mas com igual destaque. São exemplos o *Concertino para saxofone alto e orquestra* (1964) de Radamés Gnattali, *Ibirá Guira Recê para saxofone e orquestra* de Edmundo Villani-Côrtes (2001) e o *Concertante para saxofone alto e orquestra* de Mário Ficarelli (1999).

Embora significativo, o repertório para o instrumento na música brasileira de concerto ainda é pequeno se comparado ao repertório de instrumentos tradicionais da orquestra.

No tocante ao repertório de câmara, entre os compositores brasileiros que compuseram, considerando o saxofone como parte da instrumentação, destaca-se Francisco Braga - autor da primeira obra contendo o saxofone no contexto camerístico, *Cantigas e danças de pretos para quarteto de saxofones* (1905). A obra faz parte como música incidental do melodrama denominado “*O Contratador de diamantes*” (Catálogo da Exposição comemorativa do centenário do nascimento de Francisco Braga, 1968, p. 12) que, apesar de constar a indicação para quarteto de saxofones,

recentemente confirmou-se tratar de um noneto para nove saxofones¹. É de Braga também outra importante obra do repertório, o *Diálogo sonoro ao luar para saxofone alto em Eb e Bombardino em C*, publicado no VI Boletim Latino-Americano de Música de 1946.

No repertório constam também obras significativas como o *Sexteto Místico* (1917), *Noneto* (1923) e *Quatuor* (1921) de Villa-Lobos, *Valsa Triste* (S/D), *Remechendo* (1943) e *Brasiliiana 7* (1956) de Radamés Gnattali, *Fantasia* (1983) de Ronaldo Miranda e *Desafio VIIIbis* (1968) de Marlos Nobre.

Com relação a obras para saxofone solo, o número é relativamente pequeno se comparado a obras concertantes e/ou camerísticas. Sob esse aspecto, enfocaremos a integração da *Fantasia Sul América para oboé solo*, de Claudio Santoro (1983), ao repertório de saxofone.

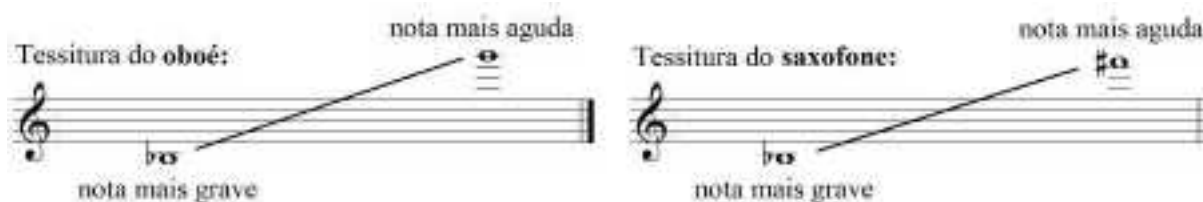
3. A incorporação da *Fantasia Sul América para oboé solo* (1983) ao repertório de saxofone

Concernente à pronta adaptação da escrita original para oboé ao idiomatismo do saxofone, é importante observar que, estruturalmente, o saxofone e o oboé têm a mesma conicidade e tessituras bastante parecidas. Tomando como base a escala geral dos sons, apenas uma nota os diferencia em extensão (Figura 5). Partindo da primeira nota da tessitura de cada instrumento, o oboé e o saxofone (sons escritos sem transposição) possuem como nota mais grave o Si bemol 2. Já como nota mais aguda, o oboé - Sol 5, enquanto o saxofone possui como nota mais aguda o Fá# 5².

¹ No catálogo de obras de Francisco Braga (2005), o título consta *Cantigas e danças de pretos para quarteto de saxofones* (1905), no entanto, o manuscrito encontrado por Oliveira (OLIVEIRA, 2019, p. 36) no arquivo da Banda Sinfônica do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro em abril de 2018, possui parte para um noneto de saxofones, sendo 2 saxofones sopranos, 2 altos, 2 tenores, 2 barítonos e 1 sax baixo.

² Embora o saxofone tenha sua extensão natural de Si bemol 2 até Fá# 5 (sons escritos), ao longo dos últimos anos, os fabricantes do instrumento vêm trabalhando para ampliação da extensão. No caso do soprano que é (geralmente) a voz mais aguda, a maioria da linha profissional possui uma chave adicional para alcançar o Sol 5, como, por exemplo, os fabricados pela Yanagisawa da série 991, bem como as equivalentes 992 - em bronze e 9930 - em prata. Das versões modernas da Yanagisawa (sax soprano), apenas os modelos S-W01 e S-W02, não possuem a chave de Sol 5. Outras marcas como Yamaha - modelo Custom 875 EX HG, Selmer - Série III e outras de origem oriental como a Spina, também investiram na fabricação do soprano com a chave de Sol 5.

FIGURA 5 – Tessitura do oboé (Si bemol 2 à Sol 5). Tessitura do saxofone (sons escritos – Si bemol 2 à Fá# 5).



Fonte: Editoração dos autores.

Ressalta-se ainda que por não existir literatura suficiente na época da criação do saxofone, é possível que se tenha utilizado, para o ensino desse instrumento, métodos de oboé (OLIVEIRA, 2019, p. 116). Na literatura didática do saxofone, ainda é utilizado métodos de oboé como, por exemplo, os 48 Estudos de W. Ferling (1946). Sobre a utilização de métodos de oboé para o ensino do saxofone na segunda metade do século XX, além dos benefícios, gerou também elementos contraproducentes à técnica como, o ensino equivocado da embocadura do saxofone igual à do oboé, como observado no método de saxofone Amadeu Russo: “(...) A boquilha introduz-se na boca com a palheta para baixo. Os lábios devem ser ligeiramente dobrados para dentro a fim de impedir que os dentes mordam a boquilha e influam sobre a qualidade do som (RUSSO, 2007, p. 3)”. O equívoco da informação contida no método Amadeu Russo ocorre em relação aos lábios cobrirem os dentes superiores e inferiores impedindo o contato com a boquilha quando, na verdade, a embocadura do saxofone se assemelha à de clarinete, ou seja, os dentes superiores se apoiam em contato direto sobre a boquilha, somente os lábios inferiores são dobrados sobre os dentes.

A partir das observações acima e apesar das similaridades comentadas no que se refere aos princípios construtivos e processos de produção do som, o oboé e o saxofone possuem muitas diferenças também. Além da palheta dupla utilizada pelo oboé (na maioria dos casos, o oboísta é quem fabrica a sua própria palheta), as distinções vão desde a quantidade de ar necessário para obtenção do som à potência sonora.

Sobre o processo de incorporação da *Fantasia Sul América para oboé solo* ao repertório de

saxofone, a primeira execução, foi do saxofonista brasileiro Dílson Florêncio³ em 1985, sugerida pelo próprio Claudio Santoro em um recital que antecedeu o IV Concurso Sul América de Música - Jovens Concertistas Brasileiros de 1985. Na ocasião (FLORÊNCIO, 2019), o saxofonista, ainda aluno do Conservatório Nacional Superior de Música de Paris, manifestou interesse em participar do concurso, mas como não havia peças brasileiras para saxofone suficientes para todas as fases desse concurso, foi conversar pessoalmente com o compositor Claudio Santoro que, ao invés de escrever uma nova composição, sugeriu a *Fantasia Sul América para oboé* pela similaridade de tessitura.

(...) Fui aluno da Universidade de Brasília onde o Claudio Santoro também era professor. Estudei na França entre 1983 e 1987, nesse intervalo vinha sempre ao Brasil nas férias. Em 85 fui fazer o concurso Sul América no Rio de Janeiro, o repertório para o concurso exigia música brasileira. Como o repertório de saxofone possui poucas obras, eu e o Gonzaguinha (que foi meu Professor na UNB), conversando com ele sobre repertório, ele propôs: “vamos pedir para o Santoro escrever uma peça? Ele já escreveu para oboé, vamos pedir para ele escrever uma para saxofone”. Desta forma, para reforçar o pedido, o Gonzaguinha sugeriu que fossemos juntos conversar com o Santoro. Em seguida fomos até a sala do Santoro e fizemos o pedido, e ele, na mesma hora, no mesmo momento disse, “não precisa nem escrever, tem uma peça que eu fiz para oboé que vai ficar muito boa para o saxofone”. Perguntei a ele, em qual saxofone, se a peça é para oboé, é no saxofone soprano? Ele respondeu, “não-não, no sax alto, você vai tocar as mesmas notas escritas para o oboé, exatamente, sem transportar”, foi isso que aconteceu. Fiz um recital em Brasília como preparatório para o Concurso Sul América de Música - Jovens Concertistas Brasileiros de 85, no Rio de Janeiro e o Santoro foi assistir a estreia da obra ao saxofone alto. (Sobre a edição), o Gonzaguinha disse que não precisava editar, era só trocar de oboé para sax alto (FLORÊNCIO, 2019).

Conforme relato, Florêncio interpretou a obra já como “*Fantasia Sul América para saxofone solo*” em um recital do Duo Exótico com a pianista Maria Emília Osório pelo Projeto Terças Musicais 85, em agosto de 1985, na sala Funarte em Brasília, de acordo com o registro no programa do recital (Fig. 6).

³ Informações obtidas em entrevista com Dílson Florêncio em 28/10/2019. Formato da entrevista, aberta. Dílson Afonso Ferreira Florêncio é Professor de saxofone na Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

FIGURA 6 – Programa de recital – Terças Musicais 85. Duo Exótico (saxofone e piano); Dilson Florêncio e Maria Emília Osório. Brasília, 6 de agosto de 1985.

ROTEIRO MUSICAL	
Cláudio SANTORO	FANTASIA SUL AMERICA .Saxofone solo
Paule MAURICE	TABLEAUX DE PROVENCE .Farandole des jeunes filles .Chanson pour ma mie .La Bohémienne .Des alyscamps l'âme soupire .Le Cabriéan
Enrique GRANADOS	GOYESCAS
Darius MILHAUD	SCARANOUCHE .Vif .Modérã .Brasileira
I N T E R V A L O	
Roger BOUTRY	DIVERTIMENTO .Allegro ma non troppo .Andante-Presto
Henri TOMASI	GIRATION
Ida GOTKOVSKY	VARIATIONS PATHÉTIQUES I. Declamando con passione II. Prestissimo - leggerissimo VI. Prestissimo con fuoco

Fonte: Arquivo pessoal de Dilson Florêncio.

Segundo Florêncio (2019), Claudio Santoro se mostrou muito satisfeito com o resultado da performance da obra ao saxofone e, por isso, sugeriu ao saxofonista que a peça, a partir de então, pudesse ser adotada também como “*Fantasia Sul América para saxofone solo*”. No entanto, conforme menciona Florêncio (2019), a obra não chegou a ser publicada oficialmente para saxofone; houve apenas uma pequena alteração a caneta na partitura feita pelo professor Gonzaguinha.

[...] A obra não foi publicada para saxofone, já que era a mesma de oboé. E, como eu ainda estava morando fora do país e só retornei 2 anos depois e, quando retornei fui deixando pra depois, pra depois, e findou que o Santoro faleceu antes de editar a obra também para saxofone (FLORÊNCIO, 2019).

Apesar de não ter sido publicada oficialmente por uma das editoras que trabalha com a obra de Claudio Santoro, talvez por isso, ao longo dos anos, surgiram algumas edições não oficiais, firmando-se como a mais utilizada, a edição de Pinto, sendo a última atualização de 2019, conforme mostra a Figura 7.

FIGURA 7 – (c.1-16) *Fantasia Sul América para saxofone solo* – Claudio Santoro (1983).

para Vaclav Vinecky
Fantasia Sul América
para saxofone solo

Claudio Santoro

Allegro Moderato (♩ = 108-112)

f

mp cresc. *f*

p

cantabile quasi a 2 (♩)

Fonte: Edição de Marco Tulio de Paula Pinto, *MuseScore*, Rio de Janeiro, 2019.

Como a *Fantasia Sul América para saxofone* não foi publicada oficialmente no catálogo de obras do compositor (SANTORO, 2019), consta o *Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra* (1951) como a única composição escrita por Claudio Santoro para o instrumento como solista. No entanto, apesar de pequena a produção de Claudio Santoro para o saxofone como instrumento solista (duas obras apenas), o concerto dedicado ao saxofone tenor e a *Fantasia Sul América para saxofone solo* conferem importante reconhecimento para o repertório, junto às composições de Villa-Lobos e Radamés Gnattali.

Acerca dos instrumentistas vencedores do IV Concurso Sul América de Música - Jovens Concertistas Brasileiros de 85, o saxofonista Dílson Florêncio figurou entre os cinco vencedores juntamente com o clarinetista Sérgio Burgani, Ivani Cardoso (piano), Beatriz Salles (flauta) e Radegundis Feitosa (trombone).

4. Visibilidade, interesse e popularidade: visualizações e publicações na plataforma digital do *YouTube*

Para averiguar a repercussão midiática comparando visibilidade, interesse e execuções da obra entre as versões da *Fantasia* para oboé e saxofone, além de programas de recitais, utilizamos como referência o número de publicações e visualizações na plataforma digital de compartilhamento de vídeos enviados pelos usuários através da internet para o *YouTube*. A escolha e a utilização do *YouTube* como ferramenta de averiguação da popularidade da *Fantasia Sul América* nas versões para oboé e saxofone deu-se pela ausência de gravações em outras plataformas digitais de compartilhamento de vídeos, como, por exemplo, o *Spotify*, um dos aplicativos pioneiros no mercado especializado em *streaming* de música.

Em relação aos procedimentos utilizados para localização dessas gravações no *YouTube*, foram realizadas buscas a partir da digitação do título da obra na versão para oboé, e depois para saxofone. Como resultado, na versão para oboé, a pesquisa apurou a existência de apenas uma gravação, a do oboísta estadunidense radicado no Brasil, Harold Emert⁴, publicado em 01/07/2020. Já a versão para saxofone, possui 11 publicações (11 vídeos de diferentes intérpretes) somando um total de 12.524 visualizações entre o ano da primeira publicação (2010) até a data do término deste trabalho, conforme demonstrado no Quadro 1.

QUADRO 1 – Lista de publicações e visualizações da *Fantasia Sul América para saxofone solo* na plataforma digital do *YouTube*.

Intérprete	Link	Views	Ano de Publicação	UF
Marcos Silva	https://youtu.be/AmqeUSr9ULM	1.313	2010	DF
Michel Nirenberg	https://youtu.be/j38k6QHw8C0	499	2012	RJ
Felipe Amorim	https://youtu.be/rXW2YrRjNjk	875	2013	RJ
Roger Cristiano	https://youtu.be/10KXVfc1Vms	191	2014	PB
Douglas Braga	https://youtu.be/Kb_Z_IxSip8	2.635	2015	MG
José de Carvalho	https://youtu.be/Yw0dksobumk	2.017	2015	SP

Fonte: Elaborado por esta pesquisa com base nos dados colhidos no *YouTube* em 31/07/2020.

⁴ *Fantasia Sul América para oboé solo*, Claudio Santoro. Interpretação de Harold Emert. Disponível em: <<https://www.YouTube.com/watch?v=9E96pLPxnOg>> – 82 visualizações. Acessado em 31/07/2020.

QUADRO 1 (cont.) – Lista de publicações e visualizações da *Fantasia Sul América para saxofone solo* na plataforma digital do YouTube.

Intérprete	Link	Views	Ano de Publicação	UF
David Peña	https://youtu.be/ywqqkFhw1Ck	2.705	2016	SP
Cesar Naves	https://youtu.be/8q58xOLrzTE	133	2016	PB
Jonatas Weima	https://youtu.be/k1vkx-VTuBM	70	2016	RJ
Jônatas Silveira	https://youtu.be/VtrfINwdGxE	2011	2019	PB
Marcos Paulo	https://youtu.be/9m-2w0h_wyY	75	2019	Não localizado

Fonte: Elaborado por esta pesquisa com base nos dados colhidos no *You Tube* em 31/07/2020.

Referente ao local das gravações, os dados apresentados indicam que todas as execuções publicadas na plataforma do *You Tube*, foram realizadas em território brasileiro, notabilizando-se o ano de 2016 com o maior número de publicações: três no total, justificado, talvez, pela ampla divulgação da *Fantasia Sul América para saxofone* como uma das peças de confronto exigidas na primeira etapa do I Concurso Internacional de Saxofone Dílson Florêncio realizado no ano de 2015 em Brasília⁵.

Considerações finais

No tocante à assimilação da *Fantasia Sul América para oboé* ao repertório de saxofone, o processo é muito similar às situações de aproveitamento de repertório, porém, neste caso, a obra não foi aproveitada aleatoriamente. O processo de assimilação ocorreu por sugestão do próprio compositor, conforme descreve Florêncio (2019), fato que torna a obra também opcional para saxofone.

O grau de importância da *Fantasia Sul América* dentro do repertório de saxofone no Brasil pode ser aferido pela constante participação da obra em programas de recitais, presença em currículos dos cursos de bacharelado em saxofone e também cumprindo sua primeira função como peça de concurso. Nos últimos dois concursos para sargentos músicos do Corpo de Fuzileiros

⁵ Disponível em: <<https://pt-br.facebook.com/pages/category/Music-Award/Concurso-Internacional-De-Saxofone-Dilson-Flor%C3%AAncio-382028745318907/>>. Acesso em 12/11/2019.

Navais da Marinha do Brasil⁶, certames de 2019 e 2020, a *Fantasia Sul América* consta como obra de confronto para os candidatos à vaga de saxofone alto, além de ter sido utilizada também como uma das peças de confronto exigidas em uma das etapas do I Concurso Internacional de Saxofone Dílson Florêncio em 2015 na cidade de Brasília.

REFERÊNCIAS

- BOLETIM LATINO-AMERICANO DE MÚSICA, vol. VI., primeira parte, Montevideo: Instituto Interamericano de Musicologia, abril de 1946. pp. 283-300.
- BRAGA, Francisco. Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento de Francisco Braga (1868-1945). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1968.
- FERLING, W. *48 Études*. Paris: Alphonse Leduc, 1946.
- FLORÊNCIO, Dílson. Entrevista de José de Carvalho Oliveira em 28/10/2019. São Paulo. Registro em áudio.
- FRAGA, Vinícius de Sousa. *Estudo Interpretativo sobre a Fantasia Sul América para clarineta solo de Claudio Santoro*. 2008. Dissertação de Mestrado em Música – Execução (clarineta) - Escola de Música, UFBA, Salvador, 2008.
- OLIVEIRA, José de Carvalho. *Fantasia para saxofone soprano e pequena orquestra, de Villa-Lobos (1948): aspectos contextuais e análise estrutural do primeiro movimento*. 2019. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- LYLLEY, Thomas. The repertoire heritage. In: *INGHAM, Richard (Ed.). The Cambridge companion to the saxophone*. Cambridge: Cambridge Press, 1998, p. 52-64.
- RUSSO, Amadeu. *Método Completo de Saxofone*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2007.
- SANTORO, Claudio. *Catálogo de obras de Claudio Santoro*. Brasília: Associação Cultural Claudio Santoro, 2019. Disponível em: http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/catalogo_geral_lista.html . Acesso em: 18/10/2019.
- _____. *Fantasia Sul América para oboé solo*. Partitura. Brasília: manuscrito, 1983.
- _____. *Fantasia Sul América para saxofone solo*. Partitura. Rio de Janeiro: *MuseScore* (Marco Tulio de Paula Pinto, 2019), 1983.

⁶ Edital 2019. Disponível em:

<https://www.inscricao.marinha.mil.br/marinhafn/Edital%20Retificado.pdf?id_file=965>. Acesso em 10/01/2020

Edital 2020. Disponível em: <<http://www.in.gov.br/web/dou/-/edital-de-19-de-fevereiro-de-2020-convocacao-para-o-concurso-de-admissao-ao-curso-de-formacao-de-sargentos-musicos-do-corpo-de-fuzileiros-navais-em-2021-244620096>>. Acesso em 11/01/2020

SOBRE OS AUTORES

José de Carvalho Oliveira: Possui mestrado com pesquisa apoiada pela agência de fomento CAPES, sob orientação do Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles, na área de Teoria e Análise Musical pela Universidade de São Paulo – ECA/USP (2019). É formado em Licenciatura em Música pelo Centro Universitário Sant’Anna e desde 2017 integra o corpo docente na referida instituição. É Professor do bacharelado em saxofone clássico/erudito no Centro Universitário Ítalo Brasileiro – SP. Como pesquisador, possui trabalhos publicados no campo da Performance, Teoria, Análise Musical e Educação Musical. Como saxofonista dedica-se ao repertório brasileiro e contemporâneo. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2051026202284367>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6803-6013>. E-mail: josedecarvalhosax@gmail.com

Marco Tulio de Paula Pinto: Possui graduação em Bacharelado em Música/Instrumento: Saxofone, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2002), mestrado em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2005), na área de Práticas Interpretativas; Doutorado em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2011), na área de Teoria e Prática da Interpretação. Exerce o cargo de professor associado de saxofone na UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Interpretação Musical. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8183951867136655>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1587-4176>. E-mail: mtuliosax@gmail.com

O uso da Loop Station em performance musical: implicações e exigências interpretativas

Alexsander Jorge Duarte

INET-md – Instituto de Etnomusicologia, centro de estudos em música e dança | Portugal

Resumo: O objetivo deste artigo é discutir sobre as possibilidades de uso da *Loop Station* em performances musicais e suas implicações. O texto centra-se na criação e performance de um arranjo/exercício que consiste numa colagem das obras musicais *Beat 70* (Pat Metheny) e *Asa branca* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) e utiliza como setup: flauta transversal, *Loop Station Boss RC-30*, pedal *Guitar Processor GP-10* e *Footswitch*. Busca-se, portanto, abordar o processo de preparação, elaboração e performance, descrevendo aspetos importantes como: configuração de parâmetros de efeitos, exigências interpretativas com relação ao movimento do corpo no controle de pedais e critérios para notação musical. Este arranjo/exercício foi desenvolvido com fins didáticos, onde a componente tecnológica é significativamente simples, visto ser direcionado para pessoas com pouca ou nenhuma experiência com pedais de efeitos e tem sido usado em workshops realizados em escolas de música, festivais, conferência e outros tipos de encontro.

Palavras-chave: Loop station, pedais de efeito, notação musical, gesto intelectual, didática.

Abstract: The purpose of this article is to discuss the possibilities of using a Loop Station in musical performances and their implications. The text focuses on the creation and performance of an arrangement/exercise consisting of a collage of the songs *Beat 70* (Pat Metheny) and *Asa Branca* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) and the setup comprises: Transverse Flute, Boss RC-30 Loop Station, Guitar Processor GP-10 pedal and Footswitch. The article also aims to approach the process of preparation, elaboration and performance of the arrangement, describing important aspects such as: the configuration of effects parameters, interpretative requirements regarding foot movement in pedal control and criteria for score transcription. This arrangement/exercise was developed for didactic purposes, where the technological component is significantly simple, since it is aimed at people with little or no experience with effects pedals and has been used in workshops held at music schools, festivals, conferences and other types of encounters.

Keywords: Loop station, effect pedals, score transcription, intellectual gesture, didacticism.

Neste artigo¹ apresento um arranjo/exercício composto para flauta transversal, *Loop Station* e pedal de efeitos que tem como propósito servir como exercício àqueles que não tem familiaridade com essas ferramentas tecnológicas (por isso chamá-lo de “arranjo-exercício”)². Apresentarei o processo de análise e elaboração deste, programação de pedais e performance. Trata-se de uma “colagem” de *Beat 70* (Pat Metheny) e *Asa branca* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) e resulta de um exercício de análise da performance do flautista italiano Michele Gori (que é um arranjo de *Beat 70* para flauta transversal em Dó, flauta contralto e flauta baixo com *Loop Station* e efeitos com o software *Guitar Rig*)³.

Para chegar a esse resultado a metodologia adotada passou pelas seguintes etapas que formam o corpo desse texto: 1) breve explanação sobre a *Loop Station* (LS) e questões técnicas e conceptuais; 2) reflexão sobre soluções e decisões de notação de partitura e postura interpretativa necessária para a performance do arranjo/exercício; e 3) análise deste e bem como da performance⁴, o que possibilitou contextualizar o *setup* e identificar questões composicionais e interpretativas bem como as programações dos efeitos e parâmetros no pedal de modulação. Por fim, apresento as reflexões e considerações finais.

A considerar a escassa bibliografia acadêmica sobre performances musicais com uso da LS, sobretudo no que diz respeito à componente prática e didática, este trabalho busca oferecer como contributo: 1) reflexão sobre modelo de notação para arranjos e composições com uso de LS; e 2) exemplificação de construção de arranjo ou composição com uso da LS. Entendo que a descrição e análise sobre o processo composicional e interpretativo do arranjo/exercício também são

¹ Este artigo – resultado de uma comunicação apresentada no Congresso Performa’17/V Congresso Abrapem em junho de 2017 em São João del Rey, Minas Gerais/BR – é parte de uma pesquisa de pós-doutoramento em desenvolvimento que tem como foco abordar um tipo de prática performativa musical designada por *Live Looping* (LL).

² Este trabalho se inscreve no quadro de uma atividade desenvolvida no LoopLab - Laboratório de práticas musicais que se utilizam da tecnologia Live Looping (LL) - e é desenvolvido na Universidade de Aveiro, aberto à comunidade acadêmica e não acadêmica. Nesse espaço, de forma dialógica e coletiva, discute-se questões estruturais de composições musicais com LL, configurações tecnológicas e postura interpretativa. Como os participantes do Laboratório têm sido, na maioria, performers sem experiência de práticas com dispositivos eletrônicos, este trabalho tem apontado para atender este perfil de interessados. Metodologicamente, entende-se que este modelo de pesquisa científica, designado por “práticas de investigação partilhada” (SARDO, 2017: 231), privilegia uma maior democratização, quer da construção, quer do acesso ao conhecimento cientificamente produzido.

³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0biR8Pad0FQ>> a partir dos 3:40. Acesso em: 03 mar. 2019.

⁴ Como esta performance foi elaborada com propósito de demonstrar o uso da *Loop Station* numa Comunicação em Congresso, buscou-se priorizar: 1) uma performance de curta duração (máximo de 2 minutos); 2) portabilidade (mínimo possível de equipamentos para transporte).

contribuições importantes dessa pesquisa no sentido de auxiliar e motivar novas composições, performances e pesquisas sobre esta temática.

Por fim, este artigo tem como objetivo geral contribuir para suprir uma lacuna no que se refere à literatura acadêmica sobre performance musical com uso da LS. Assim, o texto é direcionado, sobretudo, àqueles que se encontram em fase inicial de contato com esta ferramenta e busca provocar o interesse para diferentes perspectivas de abordagens performativas para instrumentos de sopro de forma a se explorar pesquisas de timbres, processos composicionais com uso de LS e metodologias de estudos. Portanto, trata-se de um estudo que propositalmente aborda uma tecnologia significativamente simples, porém sobre a qual pouco ou quase nada tem sido publicado em revistas científicas.

1. Problematização e metodologia adotada

Segundo Eduardo Paiva (2012, p. 99), “as diversas tecnologias ligadas aos processos de gravação sonora, passaram, a partir dos anos 60, a ser compreendidos como ‘meios expressivos’ capazes de permitir o surgimento de novas linguagens e procedimentos ligados a criação musical” (PAIVA, 2012, p. 99). O autor faz uma leitura do percurso histórico da indústria fonográfica e a evolução dos recursos tecnológicos de suporte, do vinil ao mp3, e a atual realidade da “deslocalização” física de suporte, com arquivos digitais existentes “nas nuvens”. Durante sua explanação, ao contextualizar a ruptura entre a performance ao vivo e a produção do estúdio nos anos 1960 e 1970 (citando trabalhos emblemáticos como dos Beatles e Pink Floyd, tendo casos de discos que jamais foram reproduzidos ao vivo), o autor defende a ideia de que o estúdio pode ser visto como um meio expressivo ou mesmo um novo instrumento para o artista. Neste sentido, a LS entra atualmente como um recurso similar a um “estúdio portátil”, não somente no sentido de gravar e reproduzir, mas como um recurso de manipulação do material sonoro que permite ao performer buscar diferentes possibilidades de expressão musical.

Neste sentido, este trabalho procura abordar a LS como um “meio expressivo” e perceber: como se dá a utilização desta ferramenta? É usada como um complemento ou como elemento central na performance? É imprescindível? Por que utilizar a LS e não um playback ou sampler? A

LS é uma ferramenta ampliadora ou limitadora de possibilidades?

Entendo que estas questões são pertinentes visto que uso da LS tem se tornado muito comum, sobretudo por performers no contexto da música “popular” ou, de forma genérica, do universo da “canção”, numa perspectiva estética comumente chamada de *one man band*, onde há a construção de uma malha sonora que simula uma banda (com linhas de baixo, sessões ritmos e acordes) servindo como uma base para solos (vocais ou instrumentais) ou sessões de improviso. Isso pode ser verificado em diversos canais do *youtube*, por exemplo, além de performances em distintos contextos, desde bares a festivais de música. Exemplos de performers conhecidos no cenário internacional que usam LS são: Dub FX, Reggie Watts, Ed Sheeran, Matthew Schoening, Josie Charlwood, Kewahi, Gavin Castleton, Andrew Bird, Yellow Ostrich, Grace McLean, Jarle Bernhoft e até mesmo Richard Bona.

Como resultado desta reflexão, no sentido de explorar diferentes alternativas para o uso da LS, foi criado o *LoopLab* – Laboratório de Live Looping na Universidade de Aveiro – que busca possibilidades de uso desta ferramenta na elaboração de novas composições e arranjos. Assim, emerge-se outras questões que serão aqui abordadas: o que implica o uso da LS do ponto de vista do performer? Como abordar o corpo de forma a integrar os movimentos à performance criando sinergia? Com quais dificuldades e desafios o performer pode se confrontar?

A abordagem metodológica utilizada neste trabalho foi baseada no diálogo entre os participantes do Laboratório, no uso da autoetnografia, diálogo virtual (via e-mail) com o flautista Michele Gori (cuja performance foi adotada como ponto de partida e objetivo do arranjo/exercício a ser desenvolvido), e análise do mesmo e configurações dos dispositivos eletrônicos.

Do ponto do enquadramento teórico, o conceito de “gesto intelectual” (CHAIB, 2012, p. 97) tem se mostrado como significativa ferramenta que, aplicada às situações acima descritas, oferecem resultados práticos que orientam o performer diante do desafio das exigências interpretativas. O autor propõe perceber o gesto a partir de quatro fases - *atenção, intenção, decisão e precisão* – sobre o qual refletirei melhor na secção sobre a análise do processo de interpretação e sinergia do performer frente aos dispositivos controlados com os pés.

2. *Loop Station*

Loops são sessões de áudio que se repetem. Os trabalhos minimalistas de Terry Riley e Steve Reich com fita magnética nas décadas de 1950 e 1960 já exploravam esse recurso. Por exemplo, na obra *Come out* de Steve Reich (1966), a frase “come out to show them” cria uma espécie de ostinato e sobre este vai-se aplicando efeitos, gerando granulações do material musical. Entretanto, o que caracteriza a técnica conhecida como *Live Looping* (LL) é o fato de construir *loops* em tempo real em detrimento das performances onde os loops são pré-gravados e disparados no momento da performance.

Um artigo interessante foi publicado em 2017 (BARBOSA et al, 2017, p. 89), no qual é possível verificar uma análise de 101 ferramentas de LL - produzidas pelas indústrias de tecnologias ligadas à música, pelos estudos acadêmicos e projetistas independentes. Neste artigo percebe-se que, além dos pedais comercializados (LS e similares), há softwares que permitem programar uma “Loop Station virtual”, como o Pure Data ou Max/MSP, ou mesmo o Ableton Live, que é muito usado (sobretudo por DJ’s), onde é possível montar uma LS de 100 ou mais pistas usando-se um computador (que adicionalmente possibilitaria outras funções, como efeitos, automação etc.), ou mesmo um controlador MIDI. Samplers também podem ser utilizados como *loops*, porém este tema é demasiado amplo e sai do escopo deste trabalho. Aqui, o foco recai sobre o uso do pedal *Loop Station* e trata-se de uma tecnologia significativamente simples, destinada principalmente aos iniciantes neste tema.

A dimensão cíclica do *loop* tende a gerar repetição, o que pode incorrer em limitação por parte da criação musical. Neste sentido, alguns projetos de tecnologia mais avançada têm explorado outros horizontes no sentido de desenvolver ferramentas com maiores possibilidades de interação, com recursos de Inteligência Artificial, como é o caso do Projeto *Reflexive Looper*, desenvolvido pela equipe *Flow Machines* - um projeto de pesquisa e implantação que visa a aumentar a criatividade do artista na música⁵.

Os autores deste projeto criaram primeiramente uma versão focada na aplicação de sessões de improviso a partir da linguagem do jazz (PACHET et al, 2013, p. 2206). Recentemente,

⁵ Disponível em: <<https://www.flow-machines.com/history/projects/ai-musical/>>. Acesso em: 04 mar. 2019.

desenvolveram uma versão atualizada de forma a explorar outras linguagens:

Ao contrário de um pedal de loop comum, cada camada de som em Reflexive Looper é produzida por um agente inteligente de looping que se adapta ao músico e respeita determinadas restrições, usando otimização restrita. Na sua forma original, Reflexive Looper funcionou bem para improvisação de guitarra de jazz, mas não era adequado para músicas estruturadas como canções pop. Para trazer o sistema ao palco pop, revisitamos o sistema de interação, seguindo as orientações dos profissionais usuários que o testaram extensivamente. Descrevemos o revisitado sistema que pode acomodar pop e jazz. Graças à interação intuitiva do pedal e restrições de estrutura, o novo Reflexive Looper lida com música pop e já foi usado em vários em situações de concertos ao vivo⁶. (MARCHINI et al, 2017, p. 01).

Entretanto, enquanto tecnologias como o *Reflexive Looper* não são acessíveis ao público em geral, os pedais comercializados convencionalmente são muito utilizados, precisamente por serem de fácil acesso.

3. Critérios para notação musical

Pelo fato de ser possível construir camadas de áudio em tempo real, um único performer pode reproduzir perante a audiência uma massa sonora mais densa, quer polifônica ou monofonicamente, que acusticamente seria impossível dadas as limitações naturais dos instrumentos musicais. Assim, a performance pode criar um efeito de *Ensemble* ou de uma banda. Como há poucas partituras publicadas de obras com uso da LS, um dos problemas que nos surgiu foi determinar o critério ou modelo para transcrição.

Dentre os trabalhos publicados nessa linha, destacamos: *'Import/Export' - Suite for Global Junk*, composta por Gabriel Prokofiev e editado em 2008⁷; e *Slipstream*, composta por Florian Magnus Maier e editado em 2012⁸. No primeiro caso, o compositor utiliza materiais diversos (como garrafa de refrigerante e diferentes sacos plásticos) em interação com o pedal *Loop Station* modelo Boss RC-300. Apesar de se tratar de um repertório que se inscreve no âmbito da música

⁶ Tradução livre do autor.

⁷ Disponível em: <https://gabrielprokofiev.bandcamp.com/album/import-export-gabriel-prokofiev-suite-for-global-junk>. Acesso em: 04/02/2019.

⁸ Disponível em: <https://www.ntcshop.nl/a-38576117/trombone-solo/slipstream-florian-magnus-maier/>. Acesso em: 03/04/2019.

“experimental” e explorar o uso de instrumentos não convencionais, o compositor adotou como critério de notação um padrão de escrita convencional, nos moldes da escrita clássica. No segundo caso, o compositor também adota uma escrita convencional, e oferece detalhes de configuração do pedal LS que, a exemplo de Prokofiev, também indicou o modelo Boss RC-300.

No caso deste trabalho, optou-se por utilizar uma estrutura de grade organizada da seguinte forma:

- a) **Solo**: o primeiro pentagrama refere-se ao som tocado em tempo real, que pode ou não ser gravado pela LS;
- b) **Pista 01**: composta por dois elementos: 1) uma linha para percussão (*beatboxer*); e 2) um pentagrama em Clave de Fá para linha do baixo;
- c) **Pista 02**: composta por três elementos: 1) uma linha para percussão (colher de pedreiro); 2) um pentagrama em Clave de Sol para três vozes de flauta referentes aos acordes; 3) um pentagrama em Clave de Sol para duas vozes também referentes à harmonia (efeito de flauta contralto).

FIGURA 1 – Exemplo de opção de notação.

The musical score for Figure 1 is a multi-stemmed arrangement. It begins with a measure number '30' and a 'chorus effect' label. The score consists of six staves:

- Flute solo**: A single treble clef staff with a few notes and rests.
- beatbox (baixo)**: A staff with a double bar line at the start, followed by a rhythmic pattern of eighth notes.
- Bass Line**: A bass clef staff with a double bar line at the start, followed by a rhythmic pattern of eighth notes. It includes the annotation 'pitch shifter effect (3 octaves below)'. A bracket groups this staff with the 'beatbox' staff.
- Trowel (ritacatu)**: A staff with a double bar line at the start, followed by a rhythmic pattern of eighth notes.
- Flute**: A treble clef staff with a double bar line at the start, followed by chords. Red dots are placed under the notes of the chords.
- Alto Flute**: A treble clef staff with a double bar line at the start, followed by chords. It includes the annotation 'pitch shifter effect (1 octave below)'. A bracket groups this staff with the 'Flute' staff.

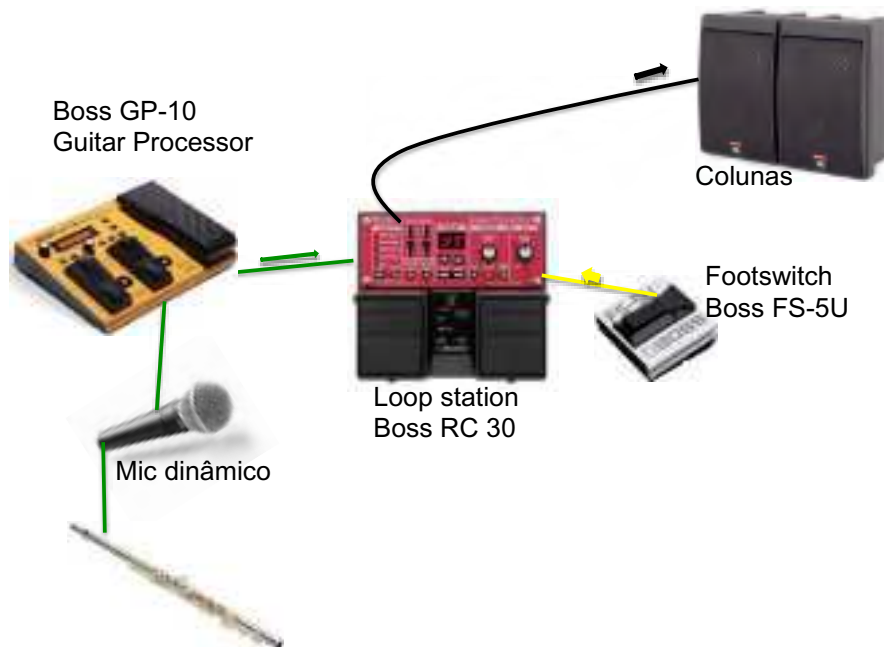
Fonte: transcrição do autor a partir de performance apresentada igualmente pelo autor, 2017.

Entendemos que esta opção oferece visualmente uma percepção das vozes todas que estão a soar nas caixas amplificadas. Outro pormenor é que na partitura há as indicações dos momentos de se carregar nos pedais de forma a clarificar ao intérprete os momentos de realização dos movimentos com os pés.

4. Setup

O *setup* (figura 2) utilizado neste trabalho consiste em: 1) *Loop Station* modelo Boss RC-30; 2) *footswitch* FS-5U para alternar as pistas da loop station; 3) pedal de efeitos de guitarra modelo GP-10; 4) microfone dinâmico; 5) uma flauta transversal em Dó; 6) cabos e 7) caixas amplificadas.

FIGURA 2 – *Setup* de performance elaborada a propósito de demonstração no Congresso Performa'17 / V Congresso Abrapem.



Fonte: Adaptação do autor a partir de imagens dos respectivos equipamentos na página da empresa:
<https://www.boss.info/us/>

Os efeitos do pedal Boss GP-10 (processador de efeitos para guitarra elétrica) utilizados foram:

TABELA 1 – Descrição dos efeitos (FX) utilizados pelo pedal GP-10.

Efeitos (FX) - (GP-10)	Descrição
<i>harmonist</i>	<p>Este efeito foi utilizado em 3 situações diferentes:</p> <p>a) uma oitava abaixo para simular uma flauta contralto (ou flauta baixo). Aqui a configuração dos parâmetros <i>effect level</i> e <i>direct level</i> são decisivas para o resultado desejado, ou seja, o <i>direct level</i> deve estar mutado e o <i>effect level</i> ao máximo possível⁹.</p> <p>b) duas oitavas abaixo para simular uma flauta contrabaixo. A configuração dos parâmetros <i>effect level</i> e <i>direct level</i> deu-se como na situação descrita anteriormente.</p> <p>c) uma quarta abaixo para solar a melodia de <i>Asa branca</i> em duo. Neste caso, os parâmetros <i>effect level</i> e <i>direct level</i> são igualmente calibrados para responderem no <i>output</i>.</p>
<i>rotary</i>	<p>Reproduz o efeito como o som de um alto falante rotativo, modulando o timbre da flauta (para solo da melodia de <i>Beat 70</i>)</p>
<i>delay/reverb</i>	<p>Com propósito de criar espacialidade, estes efeitos foram aplicados somente no momento dos solos. As vozes de acompanhamento construídas nas pistas em overdubs não tem aplicação destes efeitos para evitar excesso de reverberação.</p>

5. Estrutura do arranjo/exercício

Por que escolher este arranjo ou mesmo o trabalho de Michele Gori como referência? Isto deve-se em grande parte pelo fato de Michele Gori desenvolver um projeto intitulado *Electric Flute* no qual ele usa a família das flautas transversais juntamente com um Setup onde utiliza, além da LS, o software *Guitar Rig* para aplicar efeitos ao som dos instrumentos tais como *chorus*, *delay*, *harmonizer*, *wah-wah*, dentre outros¹⁰.

Minha intenção, durante o trabalho do Laboratório, foi replicar a estrutura do arranjo de *Beat*

⁹ Apesar de na partitura o efeito estar descrito como “*pitch shifter*” (efeito este também disponível no pedal), a opção de se buscar o mesmo resultado, porém por outra via prende-se com a satisfação do resultado obtido. O timbre resultante obtido pela aplicação do *harmonist* agradou-me mais que pela aplicação do “*pitch shifter*”. Entretanto, a opção por atribuir o nome do efeito como “*pitch shifter*” na partitura pode ser esclarecedor para aqueles que queiram perceber como se deu a configuração dos efeitos (outra opção seria descrever o efeito como “*octaver*”, 1 ou 2 oitavas abaixo conforme o caso).

¹⁰ Disponível em: <<http://www.michelegori.it/projects.cfm?lingua=2>>. Acesso em: 03 abr. 2019.

70 (de Pat Metheny) criado por Gori como forma de um exercício com propósitos didáticos, direcionado especialmente àqueles que não têm experiência com dispositivos eletrônicos, em particular a LS. Este arranjo/exercício tem sido utilizado em oficinas que tenho realizado em Portugal e no Brasil visto que muitos performers, no momento de experimentar a máquina, não tem nenhuma ideia do que se tocar. Neste sentido, o que compete à minha autoria diz respeito à opção rítmica dessa base, que é diferente daquela feita por Gori, e a inserção da melodia de *Asa Branca* com alterações rítmicas e melódicas para adequar-se à base harmônica que a LS reproduz. Portanto, o arranjo do Gori é unicamente sobre a obra *Beat 70* de Pat Metheny e a estrutura rítmica e melódica é fiel ao original de Pat Metheny. A ideia de introduzir a melodia de *Asa Branca* consta somente no arranjo/exercício elaborado por mim.

O exercício consistiu em: 1) audição da performance construída por Michele Gori; 2) transcrição da estrutura composicional; 3) criação a partir de estrutura similar; 4) notação do arranjo/exercício; 5) ensaio e identificação de exigências interpretativas.

A performance foi posteriormente reproduzida no estúdio do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro em setembro de 2017 e está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NFnKKQmZOwc>>.

Vale salientar que na performance apresentada por Michele Gori, o flautista constrói a *Estrutura Sonora Base* em apenas um canal. A opção adotada no presente arranjo/exercício, que consiste em construir a base em duas pistas distintas, visa proporcionar uma variação de dinâmica e densidade mutando uma das pistas enquanto se executa a mudança de efeito no pedal de modulação.

De maneira ampla, este pode ser dividido em 5 “momentos”:

Momento 01 – Criação de uma *Estrutura Sonora Base*

Momento 02 – Solo da melodia *Beat 70* (com variação)

Momento 03 – Ponte

Momento 04 – Solo da melodia *Asa Branca* (com variação)

Momento 05 – Coda final

Momento 01

Esta secção consiste numa base que assume função de *playback*, sobre a qual serão solados os respectivos temas musicais. Optou-se por adaptar a estrutura dos *loops* em grupos de 2 compassos binários. Pelo facto do modelo do pedal *Loop Station Boss RC-30* apresentar limitações em termos de sincronismos e proporção de número de compassos entre as pistas, definir os *loops* com um número pequeno de compassos significa esperar menos tempo para que o ciclo se complete, o que resulta em uma atuação mais compacta no que se refere ao tempo despendido para a construção das pistas/*overdubs*.

Esta secção é formada por linha de baixo, harmonia (linhas melódicas a gerar os acordes) e base rítmica – subdivida em duas pistas na LS: Pista 01 e Pista 02. A base rítmica é constituída por dois diferentes ostinatos, gerando polirritmia. Optou-se por utilizar células rítmicas inspiradas na música tradicional brasileira (bailão e maracatu), sendo o primeiro executado por *beatbox* na Pista 01 e o segundo por uma colher de pedreiro (trolha) na Pista 02.

FIGURA 3 – Detalhe para ostinatos em variações de bailão e maracatu.



Fonte: transcrição do autor a partir de performance apresentada igualmente pelo autor, 2017.

Na sequência há a criação de duas linhas melódicas sobrepostas que assumem função harmônica. A primeira linha é composta por três vozes paralelas em intervalos de terça. A segunda é composta por 2 vozes, também paralelas e em terças, porém com notas longas e em registro mais grave. Essa linha é realizada com efeito de oitava abaixo para simular uma flauta contralto.

Por fim, há uma linha de baixo, realizada com efeito de duas oitavas abaixo, simulando uma flauta baixo com *octaver* (efeito de oitava abaixo). Esta linha é, na verdade, um arpejo no ritmo do

ostinato em baião (*beatboxer*) gravado na Pista 01.

FIGURA 4 – Detalhe para ostinatos em ritmo de baião (*beatbox* e flauta baixo).



Fonte: transcrição do autor a partir de performance apresentada igualmente pelo autor, 2017.

FIGURA 5 – Sequência de construção da *Estrutura Sonora Base*.

The image displays a musical score for three systems of tracks, each in 2/4 time. The first system (TRACK 1) includes Flute solo, beatbox (bass), Bass Line, and Trowel (maracatu). The second system (TRACK 2) includes Flute, Alto Flute, Flute solo, beatbox (bass), Bass Line pitch shifter effect (2 octaves below), Trowel (maracatu), Flute, and Alto Flute pitch shifter effect (1 octave below). The third system (TRACK 3) includes Flute solo, beatbox (bass), Bass Line pitch shifter effect (2 octaves below), Trowel (maracatu), Flute, and Alto Flute pitch shifter effect (1 octave below). The score features various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings like 'rec', 'play', and 'overdub'.

Fonte: transcrição do autor a partir de performance apresentada igualmente pelo autor, 2017.

Momento 02

Após concluir a construção da *Estrutura Sonora Base*, executa-se uma variação da melodia *Beat 70*. O que chamo aqui de “variação” diz respeito à adequação da melodia à *Estrutura Sonora Base*. Pelo fato dessa ser diferente do original em termos rítmicos, há uma espécie de “contração” do número de compassos para se tocar a melodia. Neste sentido, há alterações nas células rítmicas e até mesmo das próprias alturas em relação à melodia original.

FIGURA 6 – Melodia de *Beat 70* (Pat Metheny).



Fonte: transcrição do autor a partir de performance apresentada por Michele Gori, 2017.

FIGURA 7 – “Variação” de *Beat 70* (Pat Metheny) adaptada à *Estrutura Sonora Base*.



Fonte: transcrição do autor a partir de performance apresentada pelo autor, 2017.

Como a base encontra-se em compasso binário e com ritmos tipicamente brasileiros como groove, a melodia assume um “sotaque” distinto. Nesta secção aplica-se um efeito de *rotary* e o *delay* na flauta de forma a fazer uma alusão ao timbre utilizado por Michele Gori em seu arranjo. O flautista aplicou o efeito chorus juntamente com um *delay* a partir do software *Guitar Rig*. O efeito *chorus* tem por característica adicionar um som levemente desafinado ao som original para acrescentar profundidade e ambiência. No meu caso, optei por utilizar o efeito *rotary* (velocidade *fast*) que reproduz o efeito como o som de um alto falante rotativo, modulando o timbre da flauta, também misturado com um *delay*.

Momento 03

Aqui executa-se uma “ponte”, uma articulação entre os dois temas musicais, de forma a gerar variação na dinâmica e densidade sonora. Para tal, muda-se a Pista 01 (continua a ser tocada a Pista 02). Esta ponte também está notada e a flauta fica em silêncio, ou seja, apenas é reproduzido nos amplificadores a base sonora gravada na Pista 01. Portanto, a variação trata-se do parâmetro da densidade (que nesse momento fica reduzida) e na pausa do som tocado em tempo real. Durante esse momento muda-se o efeito do pedal GP-10 para executar o próximo momento.

FIGURA 8 – “Ponte” com redução de densidade da massa sonora.



Fonte: transcrição do autor a partir de performance apresentada pelo autor, 2017.

Momento 04

Na sequência, toca-se uma variação da melodia *Asa Branca* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira), nos mesmos moldes do momento 02. Aqui também ocorre alteração na melodia original para adequar-se à *Estrutura Sonora Base*. Portanto, tanto as células rítmicas são alteradas como também as próprias alturas, ou seja, as notas da melodia.

FIGURA 9 – Melodia de *Asa Branca* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira).

The image shows a musical score for two flutes. The top staff is labeled 'Flute' and the bottom staff is labeled 'Fl.'. Both staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is written in a single line across both staves. Above the top staff, there are three chord symbols: G, G#, and G. Above the bottom staff, there are five chord symbols: G7, C, D7, and G. The music consists of a series of eighth and quarter notes, ending with a double bar line.

Fonte: transcrição do autor.

FIGURA 10 – “Variação” de *Asa Branca* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira).

The image shows a musical score for two flutes. The top staff is labeled 'Flute' and the bottom staff is labeled 'Fl.'. Both staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is written in a single line across both staves. Above the top staff, there are four chord symbols: F, G, F, and G. Above the bottom staff, there are four chord symbols: F, G, F, and G. The music consists of a series of eighth and quarter notes, ending with a double bar line.

Fonte: transcrição do autor.

Nesta secção aplica-se o efeito *harmonist* para soar uma segunda voz em quarta paralela descendente, fazendo alusão aos duetos de pífaro do Nordeste brasileiro (apesar de geralmente tocarem em intervalos de terças, às vezes tocam em intervalos de quarta)¹¹. A ideia aqui não é fazer uma reprodução na íntegra, mas apenas uma “citação”.

Momento 05

Coda final. Aqui muda-se a Pista 01 e, depois de oito compassos, muda-se a Pista 02 finalizando a performance. Nesta secção a flauta fica livre para improvisar sobre a *Estrutura Sonora Base*. O acionamento do pedal, para finalizar a performance, dá-se de forma abrupta. Esse ataque

¹¹ Sobre Banda de pífaro de Caruaru, conferir a dissertação de Mestrado de Carlos Pedrasse (2002). Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284904>>. Acesso em: 03 out. 2019.

dá-se após o tempo 2 do compasso, criando sensação de suspensão e surpresa. Assim, o pedal deve ser pressionado na segunda metade do segundo tempo, visto que as notas tocadas na primeira metade deste (reproduzidas pela LS), devem ser ouvidas e, depois disso, finalizar.

Em alternativa, entre as secções 3 e 4 ou entre 4 e 5, é possível realizar uma secção de improvisação livre utilizando uma escala de acorde dominante – Sol Mixolídio - (com opção de notas outside, numa linguagem jazzística), interagindo com a estrutura total composta pelas duas pistas ou mesmo mutando uma delas de forma igualmente livre¹².

FIGURA 11 – Finalização após ataque do segundo tempo do compasso.



Fonte: transcrição do autor a partir de performance apresentada pelo autor, 2017.

6. A relação do corpo frente ao uso da *Loop Station*

De modo geral, incorporar a LS ao Setup de um instrumento resulta numa expansão das potencialidades de uso do corpo e, conseqüentemente, uma maior exigência pela perspectiva interpretativa. Movimentos deverão ser realizados com os pés, algumas vezes de forma consecutiva e em dispositivos diferentes, o que poderá implicar numa dificuldade a ser enfrentada. Assim, o intérprete vê-se confrontado com um desafio e terá que decidir se permitirá que esta tarefa diminua suas competências na performance ou se, pelo contrário, procurará usar estes novos movimentos a seu favor, incorporando-os à performance, ou seja, fazendo deles mesmos um ato performativo.

¹² Como já referido, neste caso foi priorizada a questão da curta duração da performance em função da limitação de tempo relativamente ao contexto de Comunicação em Congresso.

Nesse sentido, em termos de conceptualização, a partir das noções de “espaço” propostas por Laban (1978: 170), o percussionista Fernando Chaib (2012: 97, 98) desenvolve uma linha precisa de argumentação que categoriza como “gesto intelectual” e que tem se demonstrado uma pertinente ferramenta teórica de orientação para os estudos práticos do performer. Segundo Chaib

O autor [Laban, 1978: 170] sugere a existência de quatro fases do esforço mental que precedem e acompanham ações propositadas, sendo elas: atenção, intenção, decisão e precisão. O movimento relativo ao espaço encaixa-se na fase de atenção. A tendência será o performer buscar uma auto orientação criando uma relação com um objeto de interesse de modo direto e imediato ou de forma prudente e volúvel. A intenção determinará a tensão muscular depositada sobre a ação, graus de força, variando entre o leve e o pesado. A decisão é talvez o momento mais intuitivo de toda a ação pois refere-se ao tipo de gesto realizado (por exemplo de que maneira o performer deverá estender ou não o braço, se faz ou não sentido naquele exato momento o movimento pensado). A precisão será o fator que antecede brevemente a ação objetiva. O controle das outras fases será determinante para que esse fator se relacione ao movimento de forma congruente à execução da ação pensada. Precisão será o próprio domínio do movimento bem estudado (CHAIB, 2012, p. 97, 98).

Neste sentido, em relação à primeira fase (*atenção*), o estudo aplicado para desenvolver a performance consistiu em analisar os movimentos necessários a se realizar com os pés nos 3 dispositivos utilizados (LS, GP-10 e *Footswitch*), de forma a compreendê-los e, conseqüentemente, interiorizá-los. Para isso foi importante fazer um reconhecimento do espaço envolvido e dos gestos adequados à performance. Alguns fatores são importantes a se considerar em relação aos diferentes tipos de dispositivos LS e que interferem no mecanismo de execução dos movimentos. Isso tem a ver, por exemplo, com o perfil dos chassis dos pedais. No caso do modelo Boss RC-30, por exemplo, trata-se de um pedal tipo *twin*, com dois botões (*rec/play* e *stop*) com dimensões e distância entre ambos relativamente confortável. No caso do pedal Boss RC-300, com chassi diferente (dimensões bem maiores), os mesmos botões são bem menores e muito mais próximos um do outro, o que dificulta a execução além de colocar o performer numa situação muito maior de risco, visto que fica muito suscetível a carregar no botão ao lado de forma equivocada.

Outro ponto a se considerar é a opção entre se tocar sentado ou em pé. Tocar sentado permite utilizar os dois pés com maior precisão em relação aos pedais. Contudo, pode não ser tão confortável para trocar de instrumento durante a performance ou provocar ruído pela cadeira ao se deslocar. Por outro lado, tocar em pé (que foi a opção adotada), requer maior destreza de equilíbrio para os

movimentos com os pedais.

Outro aspecto importante diz respeito ao tipo de microfone utilizado. No caso da flauta, o ideal seria utilizar um microfone tipo “de cabeça” para poder ter liberdade para olhar para baixo e ter maior visualização dos pedais. No meu caso, por utilizar um microfone de mão preso a um pedestal, criou-se uma dificuldade a mais visto que, ao se tocar a flauta, forçosamente é preciso olhar para frente para conseguir captar o som pelo microfone, o que dificulta a visualização dos pedais. Assim, foi preciso criar um senso de direção dos pés sem olhar para baixo, pelo menos em alguns momentos.

Outra questão é a familiarização com o uso de auscultadores (fones de ouvido). Nesse caso, não foi utilizado o *click* (metrônomo), porém, quando se opta por utilizar, há que se verificar o volume regulado de forma a não vazar para o microfone. Esta situação é comum ao trabalho realizado em estúdio, o que reforça a ideia de abordar a LS como um “estúdio portátil”.

Em relação à fase 2 (*intenção*), foi necessário desenvolver um senso de tensão e força exercida pelos pés nos dispositivos. Isso porque, ao acionar os pedais, provoca-se um ruído que pode ser captado pelo microfone e ser incorporado ao *loop*. Como isso não era desejável, foi preciso trabalhar esta componente.

Outro aspecto importante aqui diz respeito ao equilíbrio de volumes entre os *loops* e o som em tempo real. Como as camadas da *Estrutura Sonora Base* são densas, e portanto com grande volume de som, foi preciso desenvolver um senso de dinâmica no momento da construção dessas camadas. Nesse caso, as linhas melódicas gravadas foram executadas intencionalmente um pouco mais piano. Vale aqui ressaltar que, neste tipo de performance, as colunas de amplificação funcionam como “instrumento musical”, segundo Jos Muldor (2010: 13), e como tal é preciso estar em equilíbrio com o som tocado em tempo real.

A fase 3 (*decisão*), diz respeito ao lado intuitivo de toda a ação. Aqui foi necessário desenvolver um senso interno de ritmo para que o corpo busque movimentar-se dentro do fluxo do *groove* do arranjo/exercício a ser tocado. Pressionar os pedais dentro do “balanço” possibilitou localizar-se dentro do compasso, ao passo que um movimento sem consciência rítmica provocava incerteza quanto à sinergia almejada e mesmo desconforto em termos de equilíbrio para a movimentação necessária. A precisão do acionamento dos pedais para realizar o início e o

fechamento do primeiro *loop* requer um treino especial, visto que se este não for definido, os overdubs ficarão todos comprometidos.

Por fim, a fase 4 (*precisão*), refere-se ao domínio do gesto bem estudado. Assim, como consequência das ações desenvolvidas nas fases anteriores, anotações e mapeamento dos movimentos dos pés, troca de efeitos, troca de instrumentos e equilíbrio de volumes entre o som tocado em tempo real e o som reproduzido pelas caixas amplificadas, foi possível alcançar um resultado sonoro desejado.

7. Reflexões e conclusões

No início deste artigo foi apontado que este trabalho foi elaborado com fins didáticos, por isso chamá-lo de “arranjo/exercício”. Tenho-o usado em oficinas e considero que o resultado tem sido eficaz pois otimiza o tempo para aqueles que, por não terem experiência com a máquina, ficam sem ideia do que tocar e, muito menos, de como operar a sequência de acionamento dos pedais.

Dito isto, vale voltar à problemática apresentada como ponto de partida neste texto: a LS é uma ferramenta ampliadora ou limitadora de possibilidades? A partir das ponderações apontadas ao longo do texto, dos exemplos descritos em partitura e do áudio com o resultado sonoro obtido, pode-se concluir que há várias questões a se considerar no que diz respeito à perspectiva estética do produto musical que se pode criar com o uso da LS.

No caso do exemplo aqui apresentado, entendemos que alguns aspectos foram adotados no sentido de valorizar o resultado sonoro almejado: 1) exploração de diferentes timbres a partir de a) aplicação de efeitos e modulação do som na flauta transversal (pelo pedal GP-10); b) efeitos de ritmo para construção do *groove* (*beatboxer* e colher de pedreiro); 2) construção da *Estrutura Sonora Base* dividida em duas pistas distintas a fim de criar ponte entre seções.

Uma vez que a opção de uso da LS foi feita, primou-se por otimizar a sinergia do performer para com os dispositivos operados pelos pés. Como já mencionado, a partir do conceito de “gesto intelectual”, foi adotada uma rotina de estudos de forma a incorporar os movimentos do corpo à performance.

Concluindo, entendemos que este trabalho oferece, sobretudo aos intérpretes com pouca

experiência em uso de dispositivos eletrônicos, alguns contributos, quer do ponto de vista artístico, quer do ponto de vista crítico. Além disso, a experiência a partir dos trabalhos realizados no *LoopLab* tem demonstrado que, para além da possibilidade de exploração da LS no âmbito da performance musical, é possível utilizá-la no âmbito da educação e mesmo dos estudos individuais, como em exercício de estudos de escalas, improvisação, métricas de compasso, etc. Portanto, tais possibilidades de uso desta ferramenta poderão ser exploradas e disponíveis ao público de forma a contribuir para o conhecimento científico produzido acerca desta temática.

AGRADECIMENTOS

À FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia/PT – entidade financiadora deste projeto de pesquisa em âmbito de bolsa de pós-doutoramento. Ao INET-md – Instituto de Etnomusicologia, centro de estudos em música e dança - pelo apoio institucional. À Professora Doutora Susana Sardo pela orientação desta pesquisa.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Jerônimo; WANDERLEY, Marcelo M; HUOT, Stéphane. Exploring playfulness in Nime design: the case of live looping tools. NIME, 2017. Disponível em: <<http://homes.create.aau.dk/dano/nime17/papers/0018/index.html>>. Acesso em 01 jul. 2019.
- CHAIB, Fernando. O Gesto na Performance em percussão: Uma abordagem Sensorial e Performativa. Tese (Doutorado), Departamento de Comunicação e Arte/DECA, Universidade de Aveiro. Aveiro, 2012. Disponível em: <<https://ria.ua.pt/handle/10773/9880>>. Acesso em 01 jul. 2019.
- LABAN, R. 1978. Domínio do Movimento. Traduzido por A. M. B. DE VECHI e M. S. M. NETTO. 5a ed. São Paulo: Summus Editorial. Edição original, Mcdonald & Evans Limited, 1971.
- MARCHINI, Marco; PACHET, François; and CARRÉ, Benoît. Rethinking reflexive looper for structured pop music. NIME, 2017. Disponível em: <https://www.nime.org/proceedings/2017/nime2017_paper0027.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2019.
- MULDOR, J. The loudspeaker as musical instrument. In Proceedings of the 2010 Conference on new interfaces for musical expression (NIME, 2010). P.: 13-18. Sidney, Austrália. Disponível em: <https://www.nime.org/proceedings/2010/nime2010_013.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2019.

PACHET, François; ROY, Pierre; MOREIRA, Julian; and D'INVERNO, Mark. Reflexive loopers for solo musical improvisation. In Proceedings of the sigchi conference on human factors in computing systems (chi '13). ACM, New York, NY, USA, 2013. (2205-2208)

DOI=<http://dx.doi.org/10.1145/2470654.2481303>. Disponível em:

<<http://dl.acm.org/citation.cfm?doid=2470654.2481303>>. Acesso em: 01 jul. 2019.

PAIVA, J. E. R. Música e Tecnologia, do vinil ao mp3. *Contemporânea* (UFBA. Online), v. 10, p. 99-112, 2012. Disponível em:

<<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/5796>>. Acesso em: 02 jul. 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.9771/1809-9386contemporanea.v10i1.5796>.

PEDRASSE, Carlos E. Banda de pífanos de caruaru: Uma análise musical. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2002. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284904>>. Acesso em: 02 jul. 2019.

ROCHA, Fernando de Oliveira. Works for percussion and computer-based live electronics: aspects of performance with technology. Dissertação (Doutorado). Schulich School of Music, McGill University, Montreal, Canadá, 2008. Disponível em: <

https://repository.asu.edu/attachments/163967/content/Wier_asu_0010E_15461.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2019.

SARDO, Susana. Shared Research Practices on and about music: toward decolonizing colonial ethnomusicology. In Josep Martí and Sara Revilla (Org) *Making Music, Making Society*. Cambridge, Cambridge Scholars, 217-238, 2017.

Trabalhos musicais citados

GONZAGA, Luís; TEIXEIRA, Humberto. (Compositores). *Asa branca*. Gravadora Victor, 1947. Suporte: 78 rpm.

METHENY, Pat. (Compositor). *Beat 70*. Geffen Records, 1989. Suporte: CD.

GORI, Michele. *Electric Flute Project*. Disponível em: <http://www.michelegori.it/>. Acesso em 01 jul. 2019.

PROKOFIEV, Gabriel. (Compositor). *Import/Export*. 2008. Disponível em: <https://gabrielprokofiev.bandcamp.com/album/import-export-gabriel-prokofiev-suite-for-global-junk>. Acesso em 01 jul. 2019.

MAIER, Florian Magnus. (Compositor). *Slipstream*. Disponível em: <https://www.ntcshop.nl/a-38576117/trombone-solo/slipstream-florian-magnus-maier/>. Acesso em 01 jul. 2019.

SOBRE O AUTOR

Alexsander Duarte: Suas atividades acadêmicas incluem a produção de concertos, CDs, filmes, artigos, capítulos de livros, partituras e comunicações. É Doutor em Etnomusicologia pela Universidade de Aveiro onde atualmente desenvolve um pós-doutoramento. Integra a equipa de 3 Projetos financiados pela FCT: a) AtlaS: Atlântico Sensível, b) SOMA: Sons e Memórias de Aveiro, c) Xperimus: Experimentação em música na cultura portuguesa. Possui experiência em pedagogia em conservatórios e também regência de bandas de sopro e coral. Além dos seus projetos artísticos a solo, colabora com o tradicional grupo de música portuguesa Toques do Caramulo atuando em países da Europa e África. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9553-802X>. E-mail: alex.duarte@ua.pt

Exercício elaborado pelo autor a partir das melodias de:
Beat 70 (Pat Metheny) / Asa Branca (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)

The score is divided into three systems, each starting with a measure number (11, 21, and 31). Each system contains the following tracks:

- Flute solo:** A single staff with a 'rec' marker at the beginning and a 'play' marker later in the system.
- beatbox (bailão):** A staff with a consistent rhythmic pattern of eighth notes.
- Bass Line:** A staff with a consistent rhythmic pattern of eighth notes.
- Trowel (maracatu):** A staff with a consistent rhythmic pattern of eighth notes.
- Flute:** A staff with a melodic line that includes 'overdub' markers.
- Alto Flute:** A staff with a melodic line that includes 'pitch shifter effect' markers (2 octaves below and 1 octave below).

The score uses a 2/4 time signature and includes various musical notations such as rests, eighth notes, and chords.

30 chorus effect

Flute solo

beatbox (bailão)

Bass Line pitch shifter effect (2 octaves below)

Trowel (maracatu)

Flute

Alto Flute pitch shifter effect (1 octave below)

39 1. 2.

Flute solo

beatbox (bailão)

Bass Line pitch shifter effect (2 octaves below)

Trowel (maracatu)

Flute

Alto Flute pitch shifter effect (1 octave below)

STOP TRACK 1

48 harmonist effect

Flute solo

beatbox (bailão)

Bass Line pitch shifter effect (2 octaves below)

Trowel (maracatu)

Flute

Alto Flute pitch shifter effect (1 octave below)

PLAY TRACK 1

56

Flute solo

beatbox (bailão)

Bass Line
pitch shifter effect
(2 octaves below)

Trowel (maracatu)

Flute

Alto Flute
pitch shifter effect
(1 octave below)

63

Flute solo

beatbox (bailão)

Bass Line
pitch shifter effect
(2 octaves below)

Trowel (maracatu)

Flute

Alto Flute
pitch shifter effect
(1 octave below)

STOP TRACK 1

STOP TRACK 2

O Pós-Minimalismo de “Il Neige... de Nouveau!”: intertextualidade e forma como processo

Rita de Cássia Domingues dos Santos, Danilo Rossetti

Universidade Federal do Mato Grosso | Brasil

Resumo: *Il Neige... de Nouveau!* (1985) é uma obra para piano da última fase composicional de Gilberto Mendes, associada ao Pós-Minimalismo. A intertextualidade é um traço marcante dessa obra que estabelece uma relação direta, entre outras, com *Il Neige!* (1902), também para piano, de Henrique Oswald. Iniciamos nossa abordagem apresentando um referencial teórico sobre o Pós-Minimalismo, e realizamos uma análise da partitura buscando detectar traços intertextuais dentro dela. Uma metodologia de análise por descritores de áudio é também aplicada às gravações das obras de Mendes e Oswald. Os resultados obtidos apontam que, apesar das relações intertextuais entre as duas obras, as concepções formais de ambas são distintas, cada qual dialogando com seu período histórico. Concluímos situando a obra de Mendes no paradigma formal da segunda metade do século XX, das formas como processo, apresentando um tempo irreversível e direcional, com momentos de continuidade e outros de cortes abruptos.

Palavras-chave: *Il Neige... de Nouveau!*, Gilberto Mendes, Pós-Minimalismo Musical, Intertextualidade em Música, Análise Musical por Suporte Computacional.

Abstract: *Il Neige... de Nouveau!* (1985) is a work for piano by Gilberto Mendes of his last compositional period, associated with Post-Minimalism. Intertextuality is an important feature of this work, establishing a direct relation, among others, with *Il Neige!* (1902), also for piano, by Henrique Oswald. We begin our approach presenting a theoretical reference of Post-Minimalism and performing an analysis of the score searching to find intertextual elements. A methodology of analysis based on audio descriptors is also applied to the audio recordings of Mendes and Oswald's works. The results obtained indicate that, despite the intertextual relations between the two works, their formal conceptions are different, each one dialoging with its historical period. We conclude situating Mendes' work in the formal paradigm of the second half of the 20th Century, of the forms as process, presenting an irreversible and directional time, with moments of continuity and others with abrupt cuts.

Keywords: *Il Neige... de Nouveau!*, Gilberto Mendes, Post-Minimalism in Music, Intertextuality in Music, Computer-aided Musical Analysis.

Gilberto Mendes (1922 - 2016), ao se comparar com os compositores brasileiros atuantes durante seu primeiro período composicional, afirmou que não percebia em suas obras as raízes brasileiras e sim a questão cosmopolita e europeia, principalmente matizes do Romantismo (MENDES, 1994). Conforme Adriana Francato, pode-se classificar a produção musical de Mendes em três grandes períodos: Formação (de 1945 a 1959), Experimentalismo (de 1960 a 1982) e Pós-Tudo, denominada por ele mesmo como sua última fase de produção (de 1982 em diante) (FRANCATO, 2003, p. 6). A partir da década de 1980, sua obra passou por alterações radicais, quando opta por uma música de compreensão mais imediata (BUCKINX, 1998) e apresenta predominantemente em suas obras deste período ressonâncias minimalistas (SANTOS, 2019). Desta fase, temos a obra *Il Neige... de Nouveau!*, composta em 1985, a pedido do pianista José Eduardo Martins, que organizava na ocasião uma coletânea em homenagem ao compositor Henrique Oswald (1852-1931).

Ao se analisar esta obra, nota-se que o compositor santista a erigiu a partir do primeiro compasso da obra *Il Neige!* (1902) de Henrique Oswald. Ambas apresentam perfil romântico, entretanto iremos argumentar neste artigo, comparando as análises das duas obras, que a fatura composicional de Mendes em *Il Neige... de Nouveau!* desvela um romantismo transfigurado que combina elementos minimalistas e de intertextualidade com momentos de quebra de continuidade, caracterizando a estética do Pós-Minimalismo.

Ademais, propomos como resultado da análise realizada que Mendes desenvolve a forma de sua obra como um processo (DUDEQUE, 2010; ROSSETTI; FERRAZ, 2016). As formas como processo se encaixam no paradigma das obras musicais a partir da segunda metade do século XX, as quais se diferem das formas e estruturas pré-estabelecidas do Classicismo e do Romantismo, deixando de lado o tempo cíclico e caracterizando-se pela presença de um tempo direcional e irreversível, com bases na fenomenologia e na autonomia do som como um fenômeno emergente (ROSSETTI; FERRAZ, 2016, p. 60; ROSSETTI; ANTUNES; MANZOLLI, 2020, p. 161). No caso da obra de Mendes, o desenvolvimento formal ocorre por processos energéticos cumulativos e direcionais, e repetições variadas das mesmas estruturas com adição gradual de novos materiais, além da presença de cortes abruptos e descontinuidades.

Para elucidar estas questões, este artigo está dividido em três partes: 1) uma introdução que

oferece considerações sobre o Pós-Minimalismo musical; 2) uma contextualização e análise das partituras das obras; e 3) a análise das duas obras por descritores de áudio, revelando características intrínsecas da forma das duas obras, colocando-as em perspectiva, e apresentando como resultado os principais pontos para a caracterização da forma de *Il Neige... de Nouveau!* como processo.

De acordo com Cone (1960), a música contemporânea demanda que o tipo de análise a ser empregado deve ser definido pelo próprio objeto de estudo, concernente ao que se pretende investigar. Sobre este aspecto, Korsyn afirma que devemos “reconhecer outras unidades, outras fontes de coerência, que podem atravessar e subverter aquelas que fomos treinados para reconhecer.” (KORSYN, 2003, p. 38).

Em consonância com este teórico, diversificamos a metodologia para as análises das obras, abarcando diferentes ferramentas analíticas, como as categorizações de intertextualidade¹ de Straus (1990) e Ap Siôn (2007), além do uso da Estética da Impureza² (SCARPETTA, 1985) e da Paródia pelo viés de Everett (2004). Logo após, propomos uma metodologia de análise que procura mediar informações históricas do contexto das obras de Oswald e Mendes com informações extraídas da partitura e dados obtidos através da análise de gravações das obras por descritores de áudio³. Por fim, na conclusão, discutiremos os elementos característicos da escrita musical que interagem nas duas obras e as colocaremos em perspectiva em relação às correntes estéticas em que estão inseridas, principalmente no que concerne às questões formais, articulando ambas as obras com o referencial teórico proposto.

O objetivo final desse trabalho é tentar reconstruir o panorama composicional de *Il Neige... de Nouveau!*, de Gilberto Mendes, através das análises, procurando revelar os pontos de

¹ Straus (1990) aborda a intertextualidade apenas pelo viés estritamente musical, ou seja, textos musicais que de alguma forma aparecem em outros textos musicais. Para tal intento criou as seguintes categorias: motivação, generalização, marginalização, centralização, compressão, fragmentação, neutralização e simetriação. Para mais informações, Cf. Santos (2019).

² A Estética da Impureza, que Scarpetta apresenta em seu livro *L'Impureté* (1985), contradiz a dissertação massiva e homogênea, exalta o teor dionísio sem progressividade linear e lógica (em oposição à tese), existindo como um discurso disperso, estilhaçado, lacunar, remissivo a um tipo de montagem, mantendo, no entanto, a heterogeneidade e o choque dos seus níveis (SCARPETTA, 1985).

³ Descritores de áudio são algoritmos que extraem informações de gravações de áudio digitais sobre as características sonoras e tímbricas que desejamos analisar, a partir de dados numéricos. Com os dados extraídos dos descritores, pode-se compreender questões a respeito da percepção sonora, categorizar gêneros musicais em bancos de dados e, mais recentemente, utilizar essas ferramentas no campo da musicologia sistemática e análise musical (ROSSETTI; MANZOLLI, 2017).

intertextualidade constituídos. É importante ressaltar que, além da referência à obra de Oswald, Mendes constrói um mosaico com outras referências que vão se revelar através da análise que desenvolveremos. Numa escuta de *Il Neige... de Nouveau!*, o ouvinte muito provavelmente não identificaria todo este mosaico de referências a não ser que tivesse conhecimento desse fato, o que significa que a obra existe de maneira autônoma no âmbito temporal da performance. Porém, essas referências são fulcrais para o processo composicional do compositor que elabora o seu discurso a partir delas.

1. Pós-Minimalismo musical

Conforme Kyle Gann (2013), as primeiras obras pós-minimalistas surgiram no final da década de 1970 como uma resposta coletiva ao Minimalismo musical. Diferentemente do Minimalismo dos anos iniciais, as obras pós-minimalistas que surgiram neste período foram escritas em notação convencional, com a duração retornando àquela convencionada para a música de concerto (aproximadamente 5 a 25 minutos). A maioria destas músicas foi composta para a formação instrumental de música de câmara ou para instrumento solo, tendo uma linguagem eclética e abraçando influências de outras culturas, tais como o gamelão balinês, folclore, pop, jazz, música de câmara do século XVIII, música renascentista etc.

Gann discorre sobre o Pós-Minimalismo em seu livro *American Music in the Twentieth Century*, descrevendo-o como um novo estilo que aparece no final dos anos 1970, e, diferentemente do Minimalismo inicial, considera um grupo de compositores isolados em uma vastidão geográfica, que apresentam similaridades. Para este autor, a música pós-minimalista é tonal, predominantemente consonante e baseada num pulso estável, mas não previsível ou fácil de seguir, com a “tendência a fazer giros surpreendentes”. Para ele, a linguagem pós-minimalista é “suave e linear”, sendo esta música inspirada em diferentes tradições, integrando tais inspirações em uma linguagem musical autônoma (GANN, 1997, p. 326-327).

As obras pós-minimalistas, ainda segundo Gann, têm formas curtas e espirais e não são analisáveis na primeira audição. Têm uma dependência do ritmo constante do Minimalismo, a tonalidade diatônica e até mesmo os arquétipos formais, mas uma inclusão que reúne ideias de uma enorme variedade de fontes musicais. Dentro de seu exterior suave, o Pós-Minimalismo é um grande

caldeirão em que todas as músicas do mundo nadam juntas em harmonia discreta, ou seja, existe a presença da Estética da Impureza e da intertextualidade. Ele afirma que o número de obras encontradas em concertos e gravações nas décadas de 1980 e 1990 com estes critérios foi demasiado e não poderia ser ignorado (GANN, 2013). Conforme Gann, o Pós-Minimalismo musical:

(...) nunca formou uma ‘cena’ centrada em Nova York ou San Francisco ou em qualquer outro lugar, e os compositores envolvidos variam em localização de Maine para México e da Flórida ao Havaí. Esta é uma das razões pelas quais o Pós-Minimalismo não foi percebido como um movimento, mas se você ouvir muita música pelos compositores que estou me referindo, a impressão de um estilo unificado é notavelmente vívida, especialmente considerando que essas pessoas nunca haviam ouvido o trabalho um do outro⁴ (GANN, 2001, tradução nossa).

Este autor enumera algumas obras com estas características: *Time Curves Preludes* (1978-79) e *Southern Harmony* (1980-81), de William Duckworth, *Fog Tropes* (1979-82) e *Gradual Requiem* (1979-81), de Ingram Marshall, *Breathing Songs from a Turning Sky* (1980), de Janice Giteck; *Moments In and Out Time* (1981-83), de Jonathan Kramer, *Wild Turkey* e *The Dream King* (ambas de 1983), de Daniel Lentz, além da obra *McKinley* (1983), de Peter Gena. O primeiro uso do termo Pós-Minimalismo por Kyle Gann foi num artigo escrito para o jornal nova-iorquino *Village Voice*, em 1988, quando ele usou o compositor Daniel Goode como um exemplo. Apesar do contexto apresentado, não existe um consenso sobre a definição de Pós-Minimalismo em música. Desta forma, apresentaremos a seguir diferentes visões e definições de outros autores sobre o Pós-Minimalismo musical.

Marija Masnikosa (2013) afirma que é mais coerente comparar e destacar um conjunto de características que aparecem nas peças minimalistas, ou, ainda melhor, que não aparecem nas obras pós-minimalistas. Esta autora elenca algumas destas características: 1) rigidez da alta modernidade com o controle nota-por-nota do processo; 2) ausência de contrastes significantes no processo; 3) progressão harmônica específica minimalista caracterizada pela *minimal directed* ou mudanças

⁴ “... never formed a ‘scene’ centered in New York or San Francisco or anywhere else, and the composers involved range in location from Maine to Mexico and from Florida to Hawaii. This is one reason postminimalism hasn’t been perceived as a movement, but if you listen to a lot of music by the composers I’m about to bring up, the impression of a unified style is remarkably vivid, especially considering that these people had never heard each other’s work” (GANN, 2001).

oscilatórias; 4) ausência de ordem hierárquica no modelo repetitivo e nas composições em geral; e 5) a ausência de expressão, característica mais presente no modernismo tardio. Para ela, o mais significativo atributo da composição minimalista é a ausência de qualquer camada semântica codificada convencionalmente. Sua “ausência de expressão”, além da rigidez de procedimentos, redundância e purismo no nível da linguagem musical, situam o Minimalismo, para esta autora, como o último movimento modernista. (MASNIKOSA, 2013, p. 300)

Timothy Johnson (1994), em seu artigo “Minimalism: aesthetic, style, or technique?”, por sua vez, não usa o termo Pós-Minimalismo, mas reconhece uma mudança na música minimalista, mutação esta que se inicia no final dos anos 1970, quer alterando elementos do estilo ou incluindo outras características de composição como o seccionamento claro da forma, variações em padrões rítmicos e melódicos e paleta harmônica complexa. Discorrendo sobre John Adams, ele afirma que este compositor, mesmo usando aspectos texturais, harmônicos e rítmicos do Minimalismo, transcende a esta estética através do uso frequente de extensas linhas melódicas (JOHNSON, 1994, p. 752).

K. Robert Schwarz (1996), em seu livro *Minimalists*, descreveu o Pós-Minimalismo musical como um “novo guarda-chuva artístico”, com vocabulário eclético, rejeição da impessoalidade mecanicista de peças minimalistas iniciais, uso de técnicas minimalistas para atingir o clímax emocional quebrando os elos do processo musical, variedade harmônica e “uma gama impura de possibilidades estilísticas”. Ele usou este termo, por exemplo, para descrever o pós-modernismo “neo-romântico” da música de John Adams (SCHWARZ, 1996, p. 217-270).

Keith Potter (2000) em seu livro *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, aponta algumas características do Pós-Minimalismo. Dentre essas peculiaridades, ressalta-se a presença de um perfil melódico destacado, variedade timbral, separação clara na melodia e acompanhamento, materiais melódicos ampliados e progressões harmônicas mais facilmente associadas a músicas ocidentais anteriores apresentando estruturas narrativas. Além disso, esse autor salienta que o Minimalismo, em seu início, havia negado deliberadamente estas características (POTTER, 2000, p. 16-17).

Jelena Novak (2013), por sua vez, enfatiza o lado conceitual do Pós-Minimalismo:

O pós-minimalismo não é um estilo nem um movimento, mas um campo conceitual heterogêneo. Os pós-minimalistas comentam, reinterpretem e questionam a música minimalista numa era pós-modernista, mas o fazem de muitas maneiras diferentes. A música posterior de Philip Glass (1937-), Steve Reich (1936-) e Louis Andriessen (1939-) desenvolve suas obras em direções pós-minimalistas, seguindo suas próprias realizações minimalistas. E além deles, muitos compositores contemporâneos que não se estabeleceram a si mesmos através de uma prévia linguagem minimalista também aparecem como pós-minimalistas: incluem Gavin Bryars, Michael Gordon, David Lang, Wim Mertens, Michael Nyman e Julia Wolfe. As técnicas repetitivas continuam sendo uma característica das composições pós-minimalistas, mas aqui a rigidez dos processos, comparada à da música minimalista inicial, é enfraquecida. A música geralmente é tonal, mas a tonalidade não é um pré-requisito, e a tendência para reduzir a atividade sonora ao mínimo necessário desapareceu. A diferença crucial entre minimalismo e pós-minimalismo, penso, reside em diferentes atitudes em relação à representação de fenômenos extra-musicais⁵ (NOVAK, 2013, p. 130, tradução nossa).

Robert Fink (2004) oferece outra visão dos diferentes estágios desde o nascimento do Minimalismo. Enquanto para este autor a música minimalista composta antes de 1974 consistia em uma experimentação de padrões repetitivos, para ele o período de 1974 a 1982 mostrou um pico da música com padrão de pulso (*pulse-patterned music*).

No Brasil, Cervo (2007) escreveu um artigo onde faz distinções entre Minimalismo e Pós-Minimalismo, baseado no artigo de Johnson (1994). Desta forma, o compositor brasileiro afirma que é possível distinguir três fatores comuns entre si nas obras pós-minimalistas que são estranhos ao Minimalismo estrito dos anos iniciais (1964 a 1976): mistura de outros procedimentos composicionais com o Minimalismo, relevo na expressividade melódica, além de estas obras serem estruturadas em seções contrastantes, com quebra do senso de continuidade do Minimalismo estrito dos anos iniciais (CERVO, 2007, p. 40-44).

O que se pode observar em comum a todos estes autores é o caráter impuro que o Pós-Minimalismo musical desvela, seja através da mistura de diferentes tradições ou procedimentos

⁵ Postminimalism is neither a style nor a movement, but a heterogeneous conceptual field. Postminimalists comment on, reinterpret and question minimalist music in a postmodernist age, but do so in many different ways. The later music of Philip Glass (b. 1937), Steve Reich (b. 1936) and Louis Andriessen (b. 1939) develops their work in postminimalist directions following their own minimalist achievements. And in addition to them, many contemporary composers who did not establish themselves via a minimalist language early on now also appear as postminimalists: these include Gavin Bryars, Michael Gordon, David Lang, Wim Mertens, Michael Nyman and Julia Wolfe. Repetitive techniques remain a characteristic of postminimalist compositions, but here the rigidity of the processes, compared to those of early minimalist music, is weakened. The music is often tonal, but tonality is not a prerequisite, and the tendency towards reducing sound activity to its bare minimum has disappeared. The crucial difference between minimalism and postminimalism, I think, lies in different attitudes towards the representation of extra-musical phenomena" (NOVAK, 2013, p. 130).

composicionais gerando um vocabulário eclético, seja através do uso de intertextualidade e paródia⁶. Destaque também para características como expressividade e uso de linhas melódicas, o que levou alguns autores a apontar nestas obras elementos do Romantismo (GANN, 2013; SCHWARZ, 1996).

2. Contextualização, análise das partituras das obras e intertextualidade

Aqui apresentaremos a relação entre as obras *Il Neige!*, de Henrique Oswald, e *Il Neige... de Nouveau!*, de Gilberto Mendes, de maneira a investigar a relação intertextual entre elas, relacionando a intertextualidade entre elas com as ideias de impureza e neutralização que serão apresentadas. Também veremos que, além da referência explícita que Mendes realizou da peça de Oswald, veremos que *Il Neige... de Nouveau!* também possui ressonâncias com o *Prelúdio* n. 24 Op. 28 de Frédéric Chopin (1839), e com a obra *Bujaraloz by Night*, de Carles Santos (1984). Desta feita, Mendes constrói um verdadeiro mosaico de referências que orbitam ao redor de *Il Neige... de Nouveau!*, referências estas que principalmente vêm à tona a partir da análise da obra.

2.1 *Il Neige!*

Segundo Martins (1995), a obra *Il Neige!* de Oswald⁷ foi composta para um concurso promovido pelo jornal parisiense *Le Figaro*, obtendo primeira colocação. Este concurso (específico para obras escritas para piano, e canto e piano) recebeu seiscentos e quarenta e sete manuscritos, oriundos da Europa, Américas e da Ásia. Foram jurados os compositores Camille Saint-Saëns (1835-1921), Gabriel Fauré (1845-1924) e o pianista virtuose Louis Diemer (1843- 1919).

⁶ Hutcheon (2000) desenvolveu a Teoria da Paródia como ferramenta para se analisar obras de arte contemporâneas. Everett (2004) se apropriou de seu conceito para analisar obras do repertório de música de concerto do século XX. Para mais informações, Cf. Santos (2019)

⁷ Henrique Oswald foi um pianista carioca, compositor, concertista, diplomata, professor e diretor do Instituto Nacional de Música, exercendo forte influência sobre a música de concerto brasileira. Por ser pianista, compôs especialmente para seu instrumento, embora tenha deixado produção importante em outros gêneros, como sinfonias, concertos para violino e piano, música de câmara, três óperas, música sacra e canções para voz e piano. Morou por muito tempo na Itália (recebeu uma bolsa de estudos do imperador Pedro II) e sua poética oscila entre o espírito nacional do Romantismo e as normas composicionais europeias de então, especialmente as oriundas da estética musical francesa. Mais informações em Monteiro (2000) e Bernardino (2009).

Henrique Oswald obteve o primeiro lugar por unanimidade em novembro de 1902 recebendo 500 francos, e mais a publicação da obra pela *Durand et Fils* de Paris, renomada editora francesa de partituras deste período. Esta obra, de caráter descritivo (procura evocar os flocos de neve caindo), foi escrita na estética musical francesa de então, e contribuiu para o sucesso de Oswald perante o público francês (MARTINS, 1995). Segundo Neves, desta ligação do compositor com o pensamento francês vem “o seu gosto pelo equilíbrio formal, pela delicadeza de sonoridade, pela sugestão e pela evocação.” (NEVES, 1981, p. 9)

2.2 *Il Neige... de Nouveau!*

Esta obra se origina do material musical encontrado no primeiro compasso da obra de Henrique Oswald. Continua por todo início se dissolvendo em uma espécie de alongamento melódico, expandindo-se em relações intervalares de segundas, terças ou quintas agrupadas em blocos, cujo número de repetições é indicado na partitura, até completar os 12 sons no quarto compasso (SANTOS, 1997, p. 111). A escrita não apresenta fórmula de compasso, tendo indicação de mínima igual a 72 (*tranquillo*).

FIGURA 1 – Primeiro compasso de *Il Neige!* de Henrique Oswald



Fonte: OSWALD (s.d., p. 2)

No início, cada compasso apresenta 14 colcheias, exceto o primeiro que apresenta 13 colcheias e o último, que apresenta 21 colcheias.

FIGURA 2 – Primeiro e segundo compassos de *Il Neige ... de Nouveau!* de Gilberto Mendes

Tranquillo $\text{♩} = 72$ sempre legato

16 x

2 x

ppp sempre crescendo gradualmente

quasi p sempre crescendo

7 x ped. ped. ped. ped. 1 x ped. ped.

5 x ped. ped. — 1 x ped. ped.

2 x ped. — ped. — 1 x ped. — ped.

3 x ped. (ao 2 x sem tirar ped.) — — —

Fonte: MENDES (1985, p. 1)

Na finalização da obra os compassos com pausas causam interrupções irregulares: o compasso 28 apresenta quatro semínimas pontuadas, o compasso 30 apresenta três semínimas pontuadas; o compasso 32 apresenta cinco semínimas pontuadas e o compasso 34 apresenta quatro semínimas pontuadas.

FIGURA 3 – Trecho da finalização de *Il Neige ... de Nouveau!* de Gilberto Mendes

2 x

f

Fonte: MENDES (1985, p. 3)

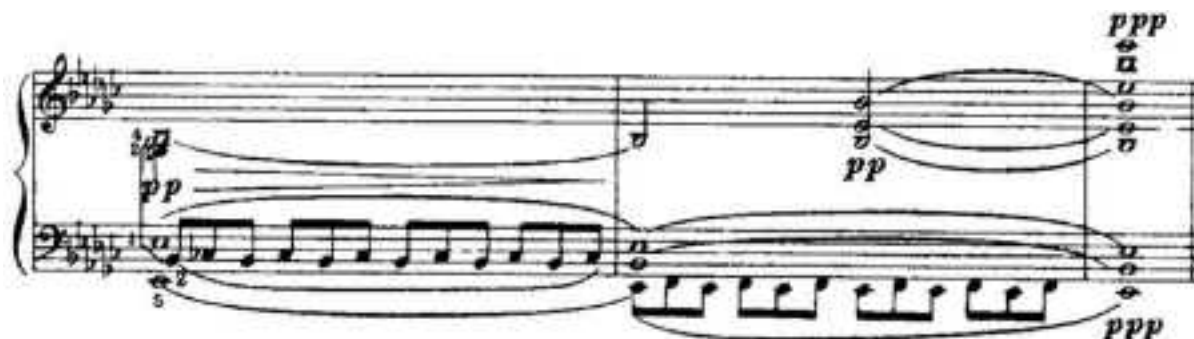
Com relação à *Il Neige... de Nouveau!*, observa-se também a impureza com que é tratado o material da obra original, *Il Neige!*, de Henrique Oswald, tendo seu caráter totalmente modificado, já que a obra original apresenta uma essência romântica/descritiva (em relação aos flocos de neve), sendo que a peça de Gilberto Mendes apresenta um caráter repetitivo/abstrato. Verifica-se aqui a aceitação por parte de Mendes da novidade como fator de expressão artística, porém sem ruptura

com o estilo romântico, ou seja, a convivência do novo com o antigo, sem perfilar uma atitude de vanguarda, o que é denominado por Scarpetta como Estética da Impureza (SCARPETTA, 1985).

Quanto à categorização de Straus (1990) para intertextualidade, nota-se que os elementos musicais tradicionais (tais como acordes de sétima de dominante) do motivo de Oswald são desnudados de suas funções usuais quando usados por Mendes nesta obra, particularmente de seu impulso progressivo. Este procedimento Straus denomina como *Neutralização*.

Na obra *Il Neige... de Nouveau!* pode-se observar, de acordo com a terminologia da Ap Siôn (2007), a forma referencial de intertextualidade com Henrique Oswald, através de sua peça *Il Neige!*, em dois momentos: logo no primeiro compasso e na seção intermediária, que é construída com material retirado da obra de Henrique Oswald.

FIGURA 4 – *Il Neige!*, de Henrique Oswald



Fonte: OSWALD (s.d., p. 4).

FIGURA 5 – *Il Neige ... de Nouveau!* de Gilberto Mendes



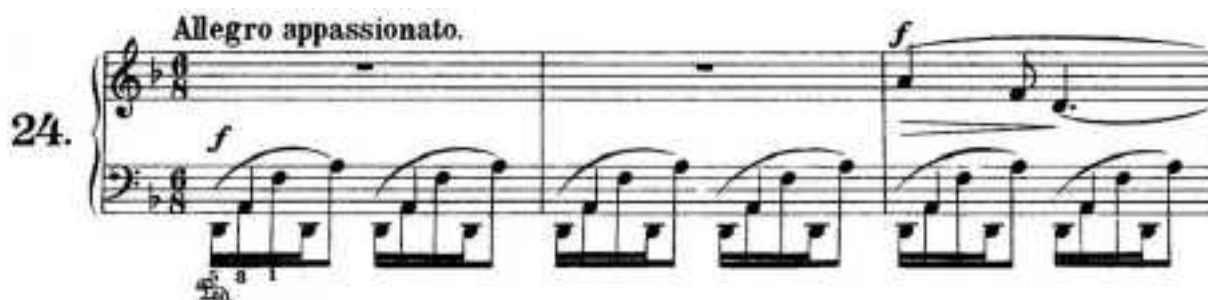
Fonte: MENDES (1985, p. 2)

Este tipo de intertextualidade, conforme Greco e Barrenechea (2005), contribui para enriquecer tanto o procedimento composicional de quem homenageia como de quem é homenageado, conforme se observa na citação abaixo:

(...) as homenagens musicais de Mendes aos compositores Villa-Lobos e Henrique Oswald não implicam em uma falta de coerência com a sua própria linguagem, pelo contrário. Segundo Bloom, ao adotar intencionalmente certos pressupostos composicionais sem a mínima perda de identificação com a sua obra anterior, o compositor torna-se ainda mais forte (Bloom, apud Barrenechea e Gerling, 2000) contribuindo, inclusive, para elucidá-la. (GRECO; BARRENECHEA, 2005, p. 1451)

Outra intertextualidade referencial (AP SIÔN, 2007) é observada no final da obra *Il Neige... de Nouveau!*. Conforme Santos (1997) observou, o compositor santista usa o desenho rítmico do *Prelúdio nº 24* de Frederic Chopin (1810-1849) neste trecho da finalização.

FIGURA 6 – *Prelúdio nº 24* de Chopin (compassos 1 a 3)



Fonte: CHOPIN (s.d., p. 44)

FIGURA 7 – Finalização de *Il Neige... de Nouveau!* de Gilberto Mendes (a partir do compasso 28).

The image shows a musical score for the finale of 'Il Neige... de Nouveau!' by Gilberto Mendes. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. It includes dynamic markings such as 'crescendo', 'poco rallentando', 'mf', and 'f'. Performance instructions include 'a tempo' with a quarter note equal to 80, 'breve', and '7x appassionato'. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 29 and featuring a '2x' instruction.

Fonte: MENDES (1985, p. 3).

Quanto à abordagem analítica de Everett (2004), nota-se o uso da paródia de forma irônica tanto no uso dos materiais derivados da obra de Oswald, como no uso do desenho rítmico de Chopin. Ambos compositores têm um estilo romântico e usam o sistema tonal para erigir suas obras. Mendes, porém, aplica técnicas minimalistas no material de Oswald para solapar a teleologia que impera no sistema tonal (procedimento de *Neutralização*, segundo Straus), e usa o arcabouço rítmico de Chopin de forma inesperada no final, contrariando os procedimentos composicionais que usou durante toda a obra *Il Neige... de Nouveau!*, transfigurando o Romantismo da obra inicial.

Em relação ao uso de material de Oswald, a mensagem transliterada é imbricada na obra de Mendes de tal forma que somente o público ideologicamente e culturalmente "competente" assimila o duplo sentido: só quem já ouviu a obra *Il Neige!*, de Oswald, pode perceber a diferença de tratamento do mesmo material dada por Mendes.

No caso do procedimento que emerge na finalização, o *ethos* irônico aqui é gerado pela justaposição incongruente de elementos estilísticos, devido à finalização inesperada. Esta característica de trazer elementos novos na finalização, de maneira surpreendente, tem sido

constante nas obras para piano desta terceira fase composicional, podendo ser denominada, segundo terminologia de Ap Siôn (2007), como uma intertextualidade intratextual de Mendes.

Em *Il Neige... de Nouveau!* de Gilberto Mendes também observamos várias características que Potter, Gann e Ap Siôn (2013) elencam para composições minimalistas. Ela tem estrutura audível, repetição, êxtase harmônico e o seu início funcionando como metamúsica pelo uso dos pedais para fazer a reverberação sonora. Nesta obra Mendes faz uso da técnica de Carles Santos (1940-2017), uma vez que ele tinha conhecimento dos procedimentos minimalistas deste compositor espanhol:

Esse “repetitivo” de minha recente música sempre esteve, de certo modo, presente em minhas obras antigas, embora um pouco estendido. Um gosto meu pela estrutura estática, repetida. Não nego alguma influência do minimalismo de hoje, porém me considero mais influenciado, neste caso, pelo compositor espanhol Carles Santos. Pelo que ele chama de “expanding incremental repetition”: pequenas, mas importantes substituições de notas, e principalmente pequenos acréscimos de notas em pontos cruciais, que vão aumentando a extensão do tema que se repete, e é assim gradualmente expandido (MENDES, 1994, p. 213).

Mendes inicia a obra *Il Neige... de Nouveau!* com as notas Mi \flat , Si \flat , Dó \flat , Fá, sendo que o Mi \flat foi repetido uma oitava acima na mão direita antes de vir a nota Sol \flat . Percebe-se procedimento semelhante com a nota Lá do início de *Bujaraloz by Night*, obra que foi composta um ano antes da peça de Mendes, ambos os arpejos partindo de uma quinta justa ascendente.

FIGURA 8– *Bujaraloz by Night*, de Carles Santos (1984).



Fonte: AGRAMUNT (2015, p. 579).

3. Metodologia de análise por descritores de áudio

Aqui, colocaremos em perspectiva as obras *Il Neige!* (1902), de Henrique Oswald, e *Il Neige... de Nouveau!* (1985), de Gilberto Mendes, buscando realizar uma análise da forma a fim de confrontar dados extraídos de gravações de áudio digitais das duas obras por descritores de áudio com informações extraídas das partituras. Para as análises com descritores de áudio, utilizamos a

gravação de Maria Inês Guimarães (1995) da obra de Oswald, e a gravação de José Eduardo Martins (MENDES, 1989) da obra de Mendes. Também nos baseamos em análises prévias de Antônio Eduardo Santos (1997, p. 111-114) e Santos (2019).

A mediação entre os dados extraídos pelos descritores e as informações da partitura ocorrerá da seguinte maneira: enquanto na partitura podemos obter informações a respeito, entre outros dados, das alturas, harmonia, ritmo, intensidades e forma, os descritores de áudio que utilizaremos nos fornecerão dados sobre a movimentação do espectro sonoro e distribuição das alturas, a partir de representações gráficas alternativas e gráficos de curvas. Por espectro sonoro entendemos o comportamento acústico de um sinal sonoro no tempo em relação aos seus parciais e respectivas intensidades (WINCKEL, 1967, p. 6-8). Por fim, proporemos uma segmentação formal das duas obras, analisando as características do timbre de cada parte.

Em nosso modelo de análise com suporte computacional utilizaremos os seguintes descritores: croma, irregularidade espectral e fluxo espectral. De maneira geral, o croma nos fornece uma representação gráfica da distribuição das alturas ao longo das peças, enquanto os descritores de irregularidade espectral e fluxo espectral nos fornecem informações específicas sobre a movimentação do espectro sonoro. Utilizaremos também o sonograma, uma representação gráfica com espectro sonoro com o tempo no eixo X, as frequências no eixo Y e as intensidades dadas pelas cores. A análise da gravação de áudio das obras pelos descritores foi realizada no programa gratuito *Sonic Visualiser* (CANNAM; LANDONE, SANDLER, 2010). Uma metodologia similar de análise foi apresentada por Cook (2009), a qual se baseia principalmente na representação do sonograma para suas discussões. No nosso modelo utilizaremos, além do sonograma, representações alternativas construídas a partir dos descritores propostos. A seguir apresentaremos a definição dos descritores mencionados.

O croma nos fornece dados a respeito da distribuição das alturas do áudio analisado, tendo por base uma divisão da oitava em doze semitons temperados, a partir de uma representação cíclica da “qualidade tonal” (MEYER-EPPLER, 1954; SHEPARD, 1964). Assim, na análise por este descritor não são consideradas diferenças de oitavas entre as alturas em diferentes tessituras, sendo todas elas comprimidas numa mesma oitava. Portanto, o croma diverge da noção de altura absoluta, correspondente à sua frequência, repetindo-se ciclicamente no interior de cada oitava.

O descritor de irregularidade espectral procura mostrar a variação de magnitude das frequências do espectro sonoro entre duas janelas de análises subsequentes (KRIMPHOFF; MCADDAMS; WINSBERG, 1994). Através desse descritor, podemos verificar nas obras analisadas momentos em que há grande movimentação das frequências e/ou alturas musicais (valores altos da irregularidade espectral), e locais em que há pouca movimentação dessa característica analítica (valores baixos para esse descritor).

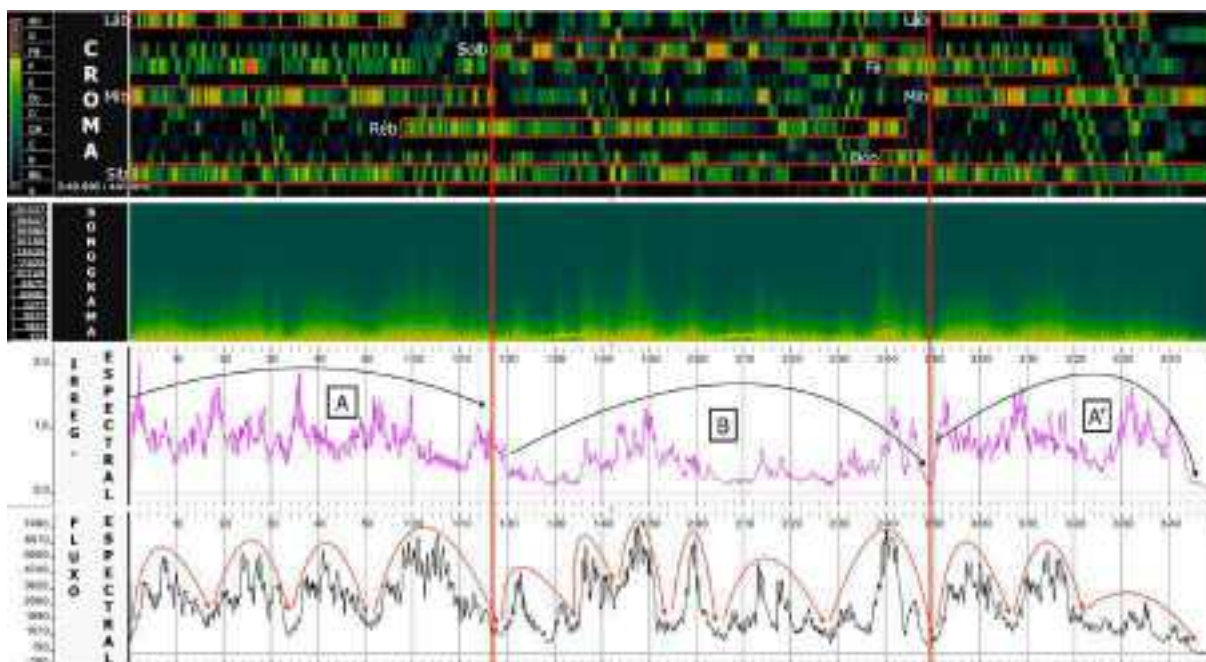
O descritor de fluxo espectral se define por uma medida que avalia em que velocidade a energia do espectro sonoro varia. Como no caso anterior, este descritor é calculado através da variação de magnitude entre duas janelas sucessivas de análise, no entanto é independente da energia total do espectro (DIXON, 2006). Valores baixos desse descritor ocorrem quando o espectro sonoro apresenta pequenas variações, enquanto que valores altos ocorrem quando acontecem grandes variações entre janelas sucessivas.

3.1 *Il Neige!*

A obra *Il Neige!* (1902) para piano, de Oswald, se situa no universo do sistema tonal, com fortes características de uma escrita pertencente ao período Romântico. A obra possui a tonalidade de Mi_b menor e uma forma A – B – A', como detalharemos mais adiante. A parte A, em Mi_b menor, se situa entre os compassos 1 e 18, a parte B, na tonalidade de Sol_b Maior (relativa maior da tonalidade inicial) está compreendida entre os compassos 19 e 39, e a parte A', com a retomada variada dos elementos da parte A (tema melódico, harmonia, tonalidade, ritmo) ocorre entre os compassos 40 a 53. É importante observar que as seções da obra se dividem de maneira similar em relação às durações, algo característico de peças breves desse período.

Abaixo, na Figura 9, temos as representações gráficas construídas através dos dados extraídos pelos descritores de áudio utilizados (croma, irregularidade espectral e fluxo espectral), além do sonograma.

FIGURA 9 – Descritores croma, irregularidade espectral, fluxo espectral, além do sonograma da gravação de *Il Neige!* de Henrique Oswald.



A duração total da gravação de *Il Neige!* realizada por Guimarães é de 3’49’’. A segmentação formal que chegamos a partir da utilização dos descritores é a mesma que encontramos através da análise da partitura (elucidaremos mais detalhes sobre esse ponto na discussão sobre a forma das duas obras). A seguir, na Tabela 1, apresentamos a relação das seções da peça, suas extensões em compassos, suas durações em minutos e segundos, além das respectivas tonalidades.

TABELA 1 – Compassos, durações e tonalidades das partes de *Il Neige!*...

	Compassos	Duração	Tonalidade
<i>Parte A</i>	1 - 18	0 – 1’16’’	Mi _b , menor
<i>Parte B</i>	19 – 39	1’16’’ – 2’50’’	Sol _b , maior
<i>Parte A’</i>	40 - 53	2’50’’ – 3’49’’	Mi _b , menor

Através do descritor croma, observamos as alturas que mais estão presentes em cada parte da peça (a divisão das partes A- B- A’ está destacada, na Figura 9, pelas linhas vermelhas verticais). Na parte A, temos a predominância das alturas Mi_b, Lá_b e Si_b, primeiro, quarto e quinto graus da tonalidade de Mi_b menor. A presença dessas alturas é ressaltada pelos retângulos em vermelho ao redor dessas notas (Figura 9, parte superior). As tonalidades relativas às alturas no gráfico, que variam entre preto, verde, amarelo e vermelho, indicam a intensidade referente a essas alturas, cujo

crescimento gradual é indicado por uma escala ascendente com essas cores.

É interessante ressaltar que, na medida em que nos aproximamos do final da parte A, mais especificamente entre os compassos 15 e 18, temos uma ênfase na altura de Ré_b (sétimo grau menor da tonalidade de Mi_b menor), até então quase que completamente ausente. Sua presença se justifica pela intenção de modulação para a tonalidade de Sol_b Maior no início da parte B (compasso 19), já que essa altura é o quinto grau (dominante) da nova tonalidade. Na Figura 10 apresentamos o trecho da partitura entre os compassos 15 e 18 com uma harmonia centrada em Ré_b Maior, muitas vezes com a presença do Dó_b, sétima menor do acorde.

FIGURA 10 – Compassos 15 a 18 de *Il Neige!...* com campo harmônico em Ré_b.



Fonte: OSWALD (s.d., p. 3).

Na parte B, após a antecipação da presença da altura de Ré_b no final da parte A, esta mesma altura se mantém presente com relevância durante quase que toda a parte B, juntamente com o Sol_b e o Si_b, configurando o primeiro, terceiro e quinto graus da tonalidade de Sol_b maior. A sugestão de retorno para a tonalidade de Mi_b menor no compasso 40 (início da parte A²) ocorre através de uma passagem cromática da harmonia transitando pelos acordes de Sol_b na segunda inversão (com Ré_b no baixo) no compasso 37, Ré_b com sétima menor (quinto grau de Sol_b) no compasso 38 e Ré_b diminuto, no compasso 39, sétimo grau de Mi_b menor, tonalidade retomada no compasso 40. Como podemos observar na Figura 9, nesse trecho o Ré_b possui pouca energia (tonalidade escura), no entanto a terça e a quinta do acorde diminuto, Fá e Dó_b que formam um intervalo de trítono, são realçadas (coloração em tons de amarelo), acorde esse que é resolvido no acorde seguinte de Mi_b Menor. Na Figura 11 temos o trecho da partitura referente a essa passagem, entre os compassos 37 e 40.

FIGURA 11 – Compassos 37 a 40 de *Il Neige!...* Passagem modulante para o retorno ao Mi₁ menor.



Fonte: OSWALD (s.d., p. 4).

O descritor de irregularidade espectral, curva em roxo da Figura 9, nos permite visualizar de maneira clara a segmentação formal da obra em três partes (A – B – A') através de três grandes arcos com durações similares. A dedução da forma da obra a partir dessa curva pode ser observada pela semelhança entre os trechos A e A', nos quais os valores da irregularidade espectral são mais altos, nos mostrando que essas partes da obra possuem uma movimentação elevada do espectro em relação às frequências. Por outro lado, a parte B, entre A e A', apresenta valores de irregularidade espectral mais baixos, indicando uma menor movimentação do espectro em relação às frequências e uma possível maior estabilidade harmônica, em contraste com as outras seções.

O descritor de fluxo espectral, curva em preto da Figura 9, por sua vez, nos indica a movimentação do espectro sonoro em relação à sua energia, que se reflete nas intensidades sonoras da interpretação. Este descritor nos permite visualizar graficamente o que chamaremos de micro-arcos interpretativos no interior das partes da grande forma, A – B – A'. Esses micro-arcos indicam as nuances interpretativas da pianista em relação aos períodos e ao fraseado melódico da obra, tais como ondulações de intensidade (*crescendi* e *decrescendi*) que se sucedem dentro do contínuo formal. Pela curva do fluxo espectral pudemos identificar cerca de treze micro-arcos ao longo da interpretação da obra completa, enfatizando fluxos ondulatórios de crescimento e decréscimo de energia. A seguir, na Figura 12, apresentamos o trecho da partitura referente ao primeiro micro-arco do gráfico do fluxo espectral, compassos 1 a 4.

FIGURA 12 – Compassos 1 a 4 de *Il Neige!*. micro-arco interpretativo nos compassos de 1 a 4.



Fonte: OSWALD (s.d., p. 2).

Na Tabela 2, a seguir, apresentamos a extensão em compassos e a duração de cada micro-arco encontrado através do descritor de fluxo espectral, realçados em vermelho na Figura 9. A partir dessas informações, podemos observar uma escolha interpretativa de segmentação da macroforma em trechos menores. Essas microsegmentações são enfatizadas por escolhas de dinâmica, ondulações com *crescendi* e *decrescendi* de energia, promovendo uma espécie de vivacidade dentro do percurso interpretativo no contínuo perceptivo da forma da obra.

TABELA 2 – Microarcos interpretativos dentro de cada seção de *Il Neige!*...

Parte A		Parte B		Parte C	
Compassos	Duração	Compassos	Duração	Compassos	Duração
1 – 4	0' – 18''	19 – 21	1'16'' – 1'31''	40 – 43	2'50'' – 3'06''
5 – 8	18'' – 35''	22 – 24	1'31'' – 1'43''	44 – 46	3'06'' – 3'20''
9 – 12	36'' – 50''	25 – 26	1'43'' – 1'54''	47 – 53	3'20'' – 3'49''
13 – 18	50'' – 1'16''	27 – 29	1'54'' – 2'05''		
		30 – 34	2'05'' – 2'28''		
		35 – 39	2'28'' 2'50''		

É interessante observar que os micro-arcos não estão notados na partitura como tal em relação às indicações de dinâmica e, a partir disso, se conclui que essa escolha interpretativa adveio da concepção da intérprete. Assim, é colocado em jogo um elemento constituído para além da notação musical da obra, a partir de outras referências, apenas detectável por uma análise pela escuta e pela utilização de descritores de áudio.

3.2 *Il Neige... de Nouveau!*

Il Neige... de Nouveau! (1985) é uma obra de Gilberto Mendes com ressonâncias minimalistas que, apesar de referenciar-se na obra quase homônima de Oswald, se afasta dela em sua concepção estrutural e estética. Como veremos a seguir, a obra de Mendes está ligada a outros parâmetros estruturais e formais pertencentes principalmente à música da segunda metade do século XX, a saber a presença de uma evolução da forma musical no tempo de maneira processual aliada a um desenrolar temporal se não totalmente, próximo a um tempo irreversível dentro de cada seção. Essa discussão conceitual se dará mais adiante. No momento nos concentraremos nos elementos analíticos da obra em questão.

A repetição variada do material musical da parte inicial em *Il Neige... de Nouveau!* ocorre de diferentes maneiras, tais como por exemplo a partir de formas diferentes de utilização do pedal do piano ou adição e/ou subtração de alturas musicais na sequência melódica proposta, na medida em que os compassos vão se sucedendo. Em nossa proposta analítica, argumentaremos que a forma dessa obra é composta por quatro partes em um esquema A – B – A' – C, além de que enfatizarmos a diferença de duração entre cada parte. Como veremos nos gráficos elaborados a partir dos descritores de áudio, a parte A apresenta uma duração bastante longa, de 2', abrangendo mais da metade da obra, ao passo que as três partes subsequentes (B, A' e C) perfazem juntas cerca de 1'25". A duração total da gravação de Martins é de 3'25". Na Tabela 3 a seguir trazemos a segmentação formal que propomos nessa obra, sua extensão em compassos, durações cronométricas e caráter interpretativo sugerido pelo compositor.

TABELA 3 – Compassos, tempo, durações e caráter das partes de *Il Neige... de Nouveau!*

	Compassos	Tempo	Duração	Caráter
Parte A	1 – 7	0 – 2'	2'	<i>Tranquillo</i>
Parte B	8 - 23	2' – 2'44"	44"	<i>Appassionato</i>
Parte A'	24 – 27	2'44" – 3'10"	34"	<i>Tranquillo</i>
Parte C	28 – 33	3'10" – 3'25"	15"	<i>Appassionato</i>

Observando a Tabela acima, nota-se que as partes A e A' têm sua construção baseada principalmente na ideia de repetição de suas estruturas, pois com uma escrita em poucos compassos atinge-se uma duração cronométrica longa. As partes B (principalmente) e C também fazem uso de

repetições de trechos, porém relativamente em menores quantidades e proporções. Nessa obra, a escrita musical de Mendes não faz uso de fórmulas de compasso, no entanto utiliza barras de compasso. Essa escolha muito provavelmente se deu pela presença de uma escrita baseada em “módulos” justapostos (representados pelos compassos individualmente) que se repetem de maneira contínua e se conectam ao módulo seguinte por continuidade. Na Tabela 4 a seguir procuramos sintetizar a escrita de Mendes em cada parte da obra, em relação às repetições de cada compasso e suas durações, formas de execução do pedal do piano e dinâmica.

TABELA 4 – Compassos, repetições, durações, execução do pedal e dinâmicas de *Il neige... de nouveau!*

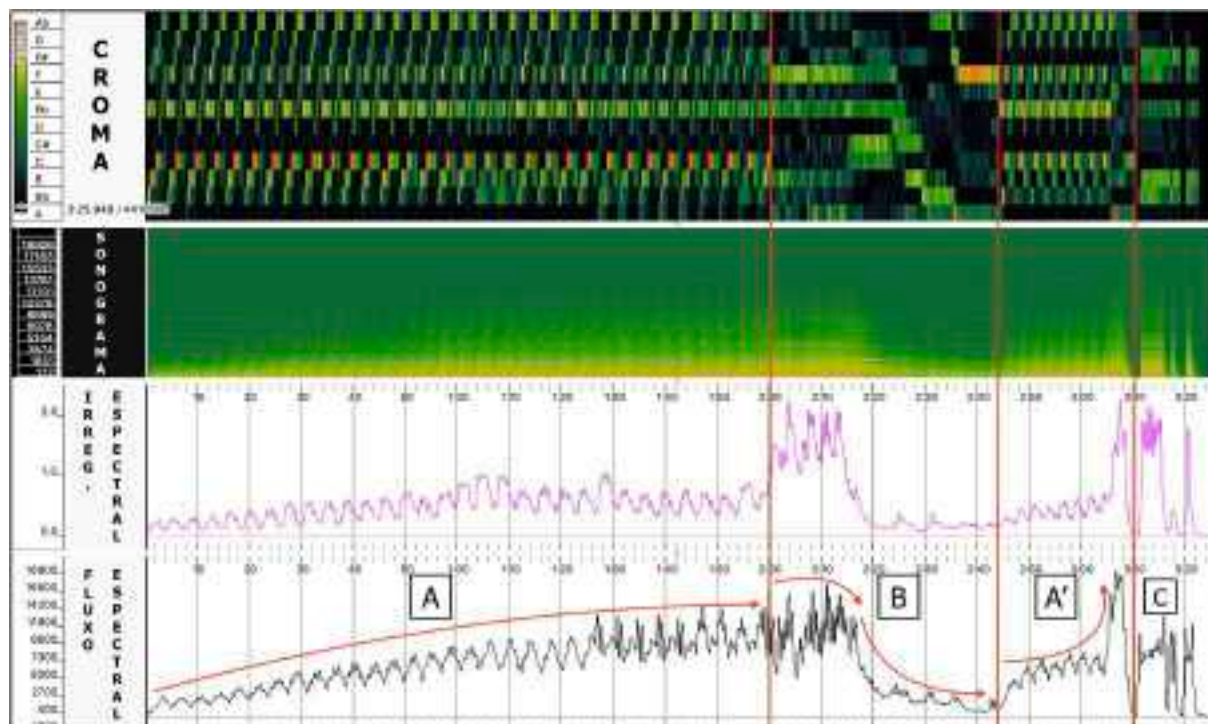
Parte A				
Compasso	Repetições	Duração (colcheias)	Execução do pedal (unidade de tempo em colcheia)	Dinâmica
1	16	13	7 vezes 6-3-2-2; 5 vezes 6-3-4; 2 vezes 9-4; 2 vezes compasso inteiro	<i>ppp – crescendo gradualmente</i>
2	2	14	1 vez 6-3-5; 1 vez 9-5	<i>quasi p sempre crescendo</i>
3	4	14	1 vez 6-3-5	<i>p - crescendo</i>
4	4	14	1 vez 6-3-5	<i>mp - crescendo</i>
5	5	14	2 vezes 6-3-5; 2 vezes 9-5; 1 vez 14	<i>mf - crescendo</i>
6	2	14	2 vezes 6-4-4	<i>mf – crescendo quasi f</i>
7	1	21	1 vez 6-3-12	<i>crescendo – f - crescendo</i>
Parte B				
8	1	14	7-5-2	<i>ff</i>
9	1	16	9-5-2	<i>ff</i>
10	2	12	9-3	<i>ff</i>
11	1	9	9	<i>ff</i>
12	1	5	5	<i>ff</i>
13	8	4	sempre	<i>ff - dim.</i>
14	1	6	6	<i>dim. - mp</i>
15	1	7	5-2	<i>mp - dim.</i>
16	3	4	sempre	<i>dim.</i>
17	1	9	sempre	<i>dim.</i>
18	1	2	sempre	<i>dim.</i>
19	4	4	4	<i>dim.</i>
20	1	6	3-3	<i>dim.</i>
21	1	4	4	<i>dim.</i>
22	1	18	18	<i>p</i>
23	1	18	18	<i>p</i>
Parte A'				
24	7	11	5 vezes 7-4; 2 vezes 11	<i>pp - crescendo</i>
25	1	7	7	<i>mp - crescendo</i>
26	1	10	sempre	<i>crescendo - mf</i>
27	1	12	-	-

TABELA 4 (cont.) – Compassos, repetições, durações, execução do pedal e dinâmicas de *Il neige... de nouveau!*

Parte C				
Compasso	Repetições	Duração (colcheias)	Execução do pedal (unidade de tempo em colcheia)	Dinâmica
28	7	3	sem	<i>f</i>
29	1	9	-	-
30	1	3	sem	<i>f</i>
31	1	15	-	-
32	2	3	sem	<i>f</i>
33	1	12	sem	<i>f</i>

Nos gráficos da Figura 13 a seguir apresentamos a análise por descritores de áudio de *Il Neige... de Nouveau!*

FIGURA 13 – Descritores croma, irregularidade espectral, fluxo espectral, além do sonograma da gravação de *Il Neige... de Nouveau!*, de Mendes.



A partir da Figura 13 acima, e com a ajuda das informações da Tabela 4, construiremos uma argumentação sobre a ideia de processo dentro das partes da obra, além de detalhes envolvendo a sua segmentação formal.

A noção de forma em processo implica direcionalidade. Parte-se de um ponto inicial e percorre-se um caminho definido até um estágio final. No caso da parte A de *Il Neige... de Nouveau!*, observamos, através do descritor de fluxo espectral (curva em preto na parte de baixo da Figura 13) no início da obra um valor extremamente baixo para esse descritor. Na medida em que essa parte se desenvolve, os valores de fluxo crescem gradualmente, até atingir (até esse momento) o seu valor mais alto no final da parte A (perto de 2'), indicando um gradual crescimento da movimentação de energia do espectro sonoro. O processo contínuo relativo a esta parte, portanto, pode ser entendido como um gradual incremento de energia no espectro sonoro. A seta vermelha acima da curva do fluxo espectral mostra o contorno desse crescimento gradual. Ao observarmos a Tabela 4, constatamos que esse fato é corroborado pelas dinâmicas indicadas por Mendes na partitura, que partem de *ppp – crescendo gradualmente* no primeiro compasso (repetido dezesseis vezes) e atingem a dinâmica *f* (ver também Figura 2), no compasso 7, último dessa parte, passando por *p*, *mp* e *mf* nos compassos intermediários.

Por outro lado, na mesma parte A, a curva da irregularidade espectral, em roxo acima da curva do fluxo espectral (indicando a movimentação do espectro de frequências), não apresenta crescimento acentuado, mas apenas um crescimento leve. Isso pode ser explicado pela introdução de novas alturas a cada novo compasso, que não promovem uma mudança significativa na distribuição de frequências do espectro sonoro resultante, mas apenas a adição de alguns novos componentes a uma estrutura constantemente repetida.

Na Tabela 5 a seguir apresentamos outras informações relevantes que muito possivelmente justificam o crescimento gradual e constante das curvas de fluxo espectral (em maior proporção) e irregularidade espectral (em menor proporção). Para tanto, destacaremos, em relação à parte A, a quantidade de alturas (sem considerar repetições em oitavas diferentes), quantidade de ataques (notas ligadas não são consideradas) e a densidade de cada compasso, ou seja, a razão entre a quantidade de ataques (qa) e a duração de cada compasso (dc), em colcheias (qa/dc).

TABELA 5 – Quantidade de alturas, de ataques, duração e densidade de ataques por compasso em *Il Neige... de Nouveau!*

Compasso	Quantidade de alturas diferentes	Quantidade de ataques (qa)	Duração do compasso (:) (dc)	Densidade de ataques (qa/dc)
1	11	14	13	1,08
2	11	17	14	1,21
3	11	17	14	1,21
4	11	20	14	1,43
5	12	20	14	1,43
6	12	24	14	1,71
7	12	40	21	1,9

De acordo com a tabela acima, temos mais um fator que justifica o aumento gradual nas curvas de fluxo e irregularidade espectral: o incremento gradual da densidade de ataques em ao longo dos compassos da parte A.

A densidade de ataques é calculada pela divisão entre a quantidade de ataques e a quantidade de tempos em cada compasso, considerando a unidade de tempo como a colcheia. Essa subida é gradual e constante, partindo de 1,08 no compasso 1, passando por 1,21 nos compassos 2 e 3, por 1,43 nos compassos 4 e 5, por 1,71 no compasso 6 e chegando em 1,9 no compasso 7. Temos, portanto, na parte A, uma demonstração clara da prática composicional da “repetição variada com adição de novos elementos” a partir de estrutura inicial, enunciada anteriormente nesse texto pelas próprias palavras de Mendes.

Na parte B, compreendida entre os compassos 8 e 23, ou entre 2’ e 2’40” na gravação de Martins temos, logo no seu início, um pico de energia e de variação na distribuição de frequências nas curvas do fluxo espectral e da irregularidade espectral, entre 2’ e 2’15”. Esse trecho corresponde aos compassos 8 a 11 da partitura, nos quais temos ataques em fortíssimo de duas alturas em intervalos de oitava na região do baixo e ataques de tríades de díades na região médio-aguda do piano, figurações estas que se destacam auditivamente. Logo a seguir há uma diminuição abrupta de ambas as curvas levando-as ao nível mais baixo de toda a obra. Na escrita pianística desse trecho temos um esvaziamento de ataques na região grave, apenas com a presença de notas longas, em conjunto com figurações em bordadura na mão direita, aliadas a uma diminuição gradual da dinâmica de *mp* a *p*, entre os compassos 13 e 23. Dessa forma, com valores mínimos do fluxo espectral e da irregularidade espectral chega-se ao início da parte A’, retomada do trecho inicial da obra, no compasso 24.

Na parte A' há a retomada da ideia inicial com algumas variações. Logo no compasso 24, com onze tempos de colcheia, o arpejo inicial é retomado com sete repetições, partindo de *pp* e *crescendo*. A seguir, no compasso 25, com duração de sete colcheias, temos uma nova variação do mesmo arpejo, em *mp* *crescendo*. Esse movimento de crescimento gradual é atravessado, no compasso 26, com duração de dez colcheias, por uma figuração que atinge a dinâmica de *mf* em seu final, combinando ataques que se assemelham à mão direita do compasso 7 (último compasso da parte A) e baixos com duplicação da oitava com energia proeminente, tal como encontramos entre os compassos 8 e 11 da parte B. Dessa forma, entendemos esse compasso como uma síntese do processo de *crescendo* gradual da parte A com o ponto culminante de energia caracterizado pelos baixos em duplicação de oitava do início da parte B. Com isso, no final da parte A', temos um novo pico de energia bastante visível nas curvas do fluxo espectral e irregularidade espectral, por volta de 3'08".

Como também podemos notar na curva do fluxo espectral, a parte A', com duração de 34", esta se apresenta como um resumo da parte A, em que o processo de crescimento gradual da movimentação do espectro ocorre de maneira mais acelerada. A curva em vermelho que resume a direcionalidade desse trecho, como podemos observar, tem uma inclinação bastante acentuada. Como gesto imprevisto, essa seção termina com um compasso de pausa, gerando um contraste perceptivo entre um momento com sonoridade de muita intensidade e um quase silêncio preenchido apenas pela ressonância do piano que teve suas teclas e pedal repentinamente soltos.

Por fim, temos a parte C entre os compassos 28 e 33 (3'10" a 3'25" da gravação de Martins). Em outras análises argumentou-se que esse trecho representava uma *Coda*. No entanto temos a impressão de que, pela presença de novos materiais originários do *Prelúdio* nº24 de Chopin (como foi apresentado nas Figuras 6 e 7), trata-se de uma nova parte independente das anteriores. Nela, temos a alternância de repetições de figurações bastante aceleradas que preenchem uma tessitura do registro grave (Mi₁, 1) até o registro médio do piano (Sol₃, 3), dessa vez sem a indicação do *sempre legato* que vigora desde o início da obra – o Sol₃ inclusive recebe a indicação de *staccato* – e compassos de pausa. É interessante notar que essas figuras rápidas e repetidas alternadas por compassos de pausa, no nosso entender, fazem alusão a movimentos maquinímicos.

Um outro argumento que auxilia a compreensão formal dessa obra tal como A – B – A' – C é

a representação gráfica do descritor croma (parte superior da Figura 13). Nela, a distribuição cíclica das alturas e suas aparições no tempo deixam claras as semelhanças das partes A e A'. As partes B e C, por sua vez, apresentam as distribuições no tempo de alturas de maneiras bastante distintas entre si e das partes A e A'. A parte C é a que apresenta a menor quantidade e distribuição de alturas diferentes tocadas: Mi_b, Si_b, Fá, Dó_b e Sol_b.

3.3 Discussão sobre a construção da forma

Destacamos que, apesar da estética pós-minimalista apresentar intertextualidade com obras de períodos musicais anteriores como o Romantismo, essa referência, no caso das obras analisadas de Oswald e Mendes, se restringe ao âmbito das alturas musicais e figurações rítmicas utilizadas, não atingindo o âmbito estrutural e formal. O universo da macroforma da obra de Mendes, por sua vez, se situa dentro de um outro paradigma, o qual se difere das formas e estruturas musicais pré-estabelecidas que vigoraram na história da música até principalmente o período romântico (formas sonata, rondó, fuga, suítes etc.). Principalmente após os anos 1950 temos a emergência de formas musicais que se desenvolvem em processo sendo que, no limite, cada obra sugere uma nova forma a partir dos materiais envolvidos na composição (ROSSETTI; FERRAZ, 2016).

Enquanto em *Il Neige!* de Oswald, obra caracterizada por uma estética romântica, temos uma forma A – B – A' com partes de caráter musical diferentes e com durações similares que contrastam nas tonalidades e na sugestão interpretativa empregada, *Il Neige... de Nouveau!* de Mendes traz novos elementos de desenvolvimento formal, tais como processos cumulativos e direcionais de energia e partes com proposições de materiais distintos, de certa forma independentes, ainda que haja uma retomada da primeira parte em A'. Ressalta-se que essa retomada ocorre de maneira muito mais curta, numa síntese dos elementos da parte A, inclusive com a adição, em seu final, de elementos característicos de destaque da parte B. Nota-se ainda a diferença de duração ao compararmos cada uma das partes dessa obra, sendo que a parte A inicial perfaz mais da metade da duração total da obra, enquanto que a duração das outras três partes se divide na duração restante.

O desenvolvimento formal enquanto processo na música da segunda metade do século XX pode ocorrer a partir de diferentes procedimentos. No caso do Pós-Minimalismo de Mendes esse procedimento ocorre pela repetição variada de uma mesma estrutura (por exemplo com diferenças

de emprego do pedal do piano) e pela adição, a cada novo compasso, de novas alturas ao material inicial, resultando num processo de acumulação que gera uma densidade maior do material musical que se destaca na conclusão das seções formais. Há também a utilização de gestos pianísticos de muita energia que contrastam com momentos de silêncio repentino, provocando cortes abruptos na forma proposta, ou seja, há alternância de momentos de continuidade e descontinuidade formal que se configuram como elementos estruturantes do discurso da obra.

4. Considerações Finais

Pelas análises conclui-se que o termo Pós-Minimalismo, em comparação ao Minimalismo, é o que melhor descreve a obra *Il Neige... de Nouveau!* porque, além das características minimalistas elencadas por autores anteriores (SANTOS, 1997; GRECO; BARRENECHEA, 2005), ela apresenta várias marcas do Pós-Minimalismo. Dentre elas, destacamos que esta obra não é previsível ou fácil de seguir, tem tendência a fazer giros surpreendentes (GANN, 1997), presença do caráter impuro da obra como um todo (SCHWARZ, 1996; MASNIKOSA, 2013), há citação de outras obras (WILLIAMS, 2009), além de emotividade sem sobressaltos, que pode ser associada com o romantismo tardio (GANN, 2013).

Ressaltamos também o papel da intertextualidade no processo de composição e na construção do discurso musical da obra de Mendes. Há uma referência intertextual direta com a obra de Oswald, além de outras referências ao *Prelúdio n. 24 Op. 28*, de Chopin, e à *Bujaraloz by Night*, de Carles Santos. Apesar dessas referências, a obra de Mendes, numa escuta de sua interpretação, existe de maneira autônoma. Nesse sentido, a intertextualidade exerce papel fundamental enquanto processo de escrita, na qual o compositor deixa pistas que podem indicar as coexistências que circundam o universo da obra.

Assim, o tempo histórico que separa as referências do passado da obra composta se anula: tudo é transformado em tempo presente ao se adentrar o universo da escrita da obra. No entanto, depois de finalizada, a obra ganha nova temporalidade no momento de sua interpretação. Passamos a escutá-la dentro do jogo dos materiais apresentados que se desenvolvem obedecendo a direcionalidades processuais, com suas seções formais conectadas por continuidades ou cortes abruptos.

Por fim, a categorização da forma da obra de Mendes como processo se estabelece pela adoção de um tempo baseado na percepção de diferenças, através das repetições de materiais e na emergência da sonoridade como traço marcante. A escuta da obra revela momentos de continuidade por meio da acumulação de materiais e crescimento gradual de energia, e momentos de descontinuidade por meio da presença de cortes abruptos e silêncios. Essas alternâncias de categorias perceptivas revelam o discurso formal elaborado pelo compositor para esta obra.

AGRADECIMENTOS

Rita de Cássia Domingues dos Santos agradece aos membros do grupo de pesquisa do CNPq *ContemporArte*, filiado ao ECCO/UFMT; à CAPES pelo suporte financeiro de parte desta pesquisa; e aos mentores que contribuíram para a sua realização: Dr. Pwyll Ap Siôn (Bangor University/UK) e Dr^a Teresinha Prada (ECCO/UFMT). Danilo Rossetti agradece ao grupo de pesquisa do CNPq *Criação, análise e performance musical com suporte computacional*, filiado ao Departamento de Artes da UFMT. Os autores agradecem especialmente ao compositor Gilberto Mendes (*in memoriam*) por ter cedido sua obra original para este estudo.

REFERÊNCIAS

- AGRAMUNT, Joaquín Ortells (2015), *Análisis y catalogación de la obra de Carles Santos*, Tese. Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, Espanha, 2015. Disponível em <<https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=A0F%2Bo0%2FCdg%3D>> Acessado em 29 de maio de 2020.
- AP SIÔN, Pwyll. *The Music of Michael Nyman: Texts, contexts and intertexts*. Aldershot: Ashgate, 2007
- BUCKINX, Boudewijn. *O Pequeno Pomo: uma história da música do pós-modernismo*. Tradução de Álvaro Guimarães. São Paulo: Editorial Editora Giordano e Ateliê, 1998. 1998.
- CANNAM, Chris; LANDONE, Christian; SANDLER, Mark. Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files. *Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference*, 2010.
- CERVO, Dimitri. Pós minimalismos. *Debates*, n.9, pp.35-50, 2007.
- CHOPIN, Frédéric. *24 préludes Op. 28*. Viena: Universal Edition, s.d. (Partitura), 47 p. Piano. Disponível em <[https://imslp.org/wiki/Preludes,_Op.28_\(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric\)](https://imslp.org/wiki/Preludes,_Op.28_(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric))>.

Acessado em 24 de maio de 2020.

CONE, Edward T. “Analysis Today.” *The Musical Quarterly*, vol. 46, no. 2, 1960, pp. 172–188. JSTOR, disponível em: <www.jstor.org/stable/740369>. Acesso em 19 de maio de 2020.

COOK, Nicolas. Methods for Analysing Recordings. In N. Cook et al. *The Cambridge Companion for Recorded Music*. Cambridge: University Press, 2009, p. 554-611.

DIXON, Simon. Onset Detection Revisited. *Proceedings of the 9th Conference on Digital Audio Effects*, Montreal, 2006, p. 1-6.

DUDEQUE, Norton. Forma musical como processo. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 1., 2010. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010, p. 99-112.

EVERETT, Yayoi Uno. Parody with an Ironic Edge: Dramatic Works by Kurt Weill, Peter Maxwell Davies, and Louis Andriessen. *Music Theory Online*, vol. 10, no. 4, 2004. Disponível em: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.y_everett.html>. Acessado em: 17 de janeiro de 2020.

FINK, Robert. (Post-) minimalisms 1970–2000: the Search for a New Mainstream. In: COOK, Nicholas and POPE, Anthony (Ed.) *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p.541 -542.

FRANCATO, Adriana A. *Asthatour de Gilberto Mendes*: elaboração de partitura oficial supervisionada pelo compositor. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

GANN, Kyle et all. Introduction: experimental, minimalist, postminimalist? Origins, definitions, communities. In: POTTER, GANN and AP SIÔN (Ed.) *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. Farnham: Ashgate Publishing, 2013. p. 1-16.

GANN, Kyle. *American Music in the Twentieth Century*. Nova York: Schirmer Books, 1997.

GANN, Kyle. “Minimal Music, Maximal Impact.” *New Music Box*, 1 de novembro de 2001. Disponível em: <www.nmbx.newmusicusa.org/minimal-music-maximal-impact/6/>. Acessado em 15 de abril de 2019

GRECO, Lara Roberta e BARRENECHEA, Lúcia. *IL NEIGE... DE NOVEAU! E VIVA VILLA!, DE GILBERTO MENDES: UM ESTUDO SOBRE INTERTEXTUALIDADE MUSICAL*. Anais do 15º Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2005. Disponível em: <https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/comunicacoes.htm> Acessado em 19 de janeiro de 2020.

GUIMARÃES, Maria Inês. *Henrique Oswald: Piano Music*. Hong Kong: Marco Polo, 1995. CD.

JOHNSON, Timothy A. “Minimalism: aesthetic, style, or technique?” *The Musical Quarterly*, USA, vol. 78, 1994, pp. 742-743, 1994. OXFORD ACADEMIC, disponível em <https://doi.org/10.1093/mq/78.4.742>. Acesso em 3 de maio de 2020.

KORSYN, Kevin. *Decentering Music: A critique to contemporary music research*. Nova York: Oxford University Press, 2003

- KRIMPHOFF, J; MCADDAMS, Stephen; WINSBERG, S. Caractérisation du timbre des sons complexes. II analyses acoustiques et quantification psychophysique. *Journal de Physique IV*, p. 625-628, 1994.
- MARTINS, José Martins. *Henrique Oswald - Músico de uma Saga Romântica*. São Paulo: EDUSP, Editora Giordano, 1995.
- MASNIKOSA, Marija. A Theoretical Model of Postminimalism and Two Brief ‘Case Studies’. In: POTTER, Keith; GANN, Kyle; SIÔN, Pwyll ap. *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. England: Ashgate Publishing Limited 2013.
- MENDES, Gilberto. *Surf, bola na rede, um pente de Istanbul e a música de Gilberto Mendes*. São Paulo: Gravadora Eldorado, 1989. CD.
- MENDES, Gilberto. *IL NEIGE... DE NOUVEAU!* Partitura manuscrita do compositor, 1985, 3p. Piano.
- MENDES, Gilberto. *Uma Odisseia Musical: dos Mares do Sul a Elegância Pop/Art Déco*. São Paulo: EDUSP, Editora Giordano, 1994.
- MEYER-EPPLER, Werner. Problemas estatísticos e psicológicos da música eletrônica [1954]. In: MENEZES, Flo. *Música eletroacústica: história e estéticas*. 2ª Ed. São Paulo: Edusp, 2009.
- NEVES, José M. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- NOVAK, Jelena. From Minimalist Music to Postopera: repetiton, representation and (post) modernity in the operas of Philip Glass and Louis Andriessen. In: POTTER, Keith; GANN, Kyle; SIÔN, Pwyll ap. *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. England: Ashgate Publishing Limited 2013.
- OSWALD, Henrique. *Il Neige!*. São Paulo: Bevilacqua, s.d. (Partitura), 5p. Piano.
- POTTER, Keith. *Four Musical Minimalists...* New York: Cambridge University, 2000.
- POTTER, Keith; GANN, Kyle; SIÔN, Pwyll ap. *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. England: Ashgate Publishing Limited 2013.
- ROSSETTI, Danilo; ANTUNES, Micael; MANZOLLI, Jônatas. Compositional Procedures in Electronic Music and the Emergence of Time Continuum. *Organised Sound v. 25, n. 2*, p. 156-167, 2020.
- ROSSETTI, Danilo; FERRAZ, Silvio. Forma musical como um processo: do isomorfismo ao heteromorfismo. *Revista Opus v. 22, n. 1*, p. 59-96, 2016.
- ROSSETTI, Danilo; MANZOLLI, Jônatas. De Montserrat às ressonâncias do piano: uma análise com descritores de áudio. *Revista Opus v. 23, n. 3*, p. 193-221, 2017.
- SANTOS, Antonio Eduardo. *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume, 1997.
- SANTOS, Rita de Cássia Domingues. *Repensando a terceira fase composicional de Gilberto Mendes: o Pós-Minimalismo nos mares do sul*. Curitiba: CRV, 2019.
- SCARPETTA, Guy. *L’Impureté*. Paris: Editions Grasset & Fasquelle, 1985.

SCHWARZ, K. Robert. *Minimalists*, Londres, Phaidon Press, 1996.

SHEPPARD, Roger. Circularity in Judgments of Relative Pitch. *The Journal of the Acoustical Society of America* v. 36, n. 2, p. 2346-2353, 1964.

STRAUS, J. *Remaking the past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Harvard: Harvard University Press, 1990.

WINCKEL, Fritz. *Music, Sound and Sensation: a Modern Exposition*. Nova York: Dover, 1967.

SOBRE OS AUTORES

Rita de Cássia Domingues dos Santos: Pesquisadora dedicada a Poéticas Contemporâneas, Rita Domingues é professora do departamento de Artes e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da UFMT. Mestre em Musicologia pela ECA-USP, graduada em Composição e Regência pela UNESP, é membro da Society for Minimalist Music. Doutora em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO/UFMT), realizou em 2017 doutorado sanduíche no País de Gales, sob a supervisão do Professor Pwyll Ap Siôn, na Bangor University. Coordenadora do grupo de pesquisa ContemporArte e da licenciatura em Música da UFMT, atualmente realiza pesquisas na área Interartes e sobre possíveis conexões da Postopera com a América Latina. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7825-7602>. E-mail: rita.domingues@gmail.com

Danilo Rossetti é professor adjunto do Departamento de Artes da UFMT e professor colaborador da Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP. Fez seu pós-doutorado no Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora da UNICAMP. Seus principais temas de pesquisa são a composição e análise musical com suporte computacional. É Doutor em Música pela UNICAMP, com período sanduíche na Université Paris 8. Suas composições foram tocadas em diversos eventos como ICMC, CMMR, NYCEMF, CICTem, NIME, BIMESP, SBCM e ANPPOM. Foi um dos premiados no Prêmio Nacional de Composição Clássica da FUNARTE em 2016, na categoria de música eletroacústica e mista. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7690-8048>. E-mail: d.a.a.rossetti@gmail.com

O Ecletismo nas Canções de Câmara para Canto e Piano de Carlos Alberto Pinto Fonseca

Angelo José Fernandes, Raíssa Amaral Magrini, Sarah Victória Santibanez Migliori, Heitor Basílio Coelho

Universidade Estadual de Campinas | Brasil

Resumo: Este artigo aborda as 19 canções de câmara compostas por Carlos Alberto Pinto Fonseca para canto e piano. Trata-se de uma síntese de trabalhos realizados sobre a obra vocal deste compositor mineiro do século XX, ainda pouco mencionado na literatura sobre a música brasileira. Após uma breve exposição sobre o compositor e seu legado composicional, há uma discussão sobre o ecletismo contido em sua obra e, especialmente, no conjunto das 19 canções de câmara sob duas perspectivas: a histórica e a analítico-musical. Sob o ponto de vista histórico, as canções de câmara são apresentadas tendo como base as etapas da produção do compositor e os aspectos pessoais e estéticos que o influenciaram. Na sequência, o ecletismo é discutido com base nos elementos musicais e poéticos contidos nas canções: textos, tratamento dado ao piano, presença de vocalises e estéticas adotadas, a partir das quais são apresentadas características individuais de cada canção.

Palavras-chave: Carlos Alberto Pinto Fonseca, Canção de Câmara Brasileira, Nacionalismo, Impressionismo, Ecletismo composicional.

Abstract: The present paper presents the art songs composed by Carlos Alberto Pinto Fonseca for voice and piano. It is a synthesis of on the vocal works of this still neglected 20th century Brazilian composer. After a brief presentation about the composer and his compositional legacy, there is a discussion about the eclecticism contained in the composer work and, especially, in the set of 19 art songs from two perspectives: the historical and the analytical-musical. From the historical point of view, the art songs are presented based on the various stages of the composer's production, in addition to the personal and aesthetic aspects that influenced him. In sequence, eclecticism is discussed based on the musical and poetic elements contained in the songs: texts, treatment given to the piano, presence of melodic vocalises and aesthetics adopted, from which individual characteristics of each song are presented.

Keywords: Carlos Alberto Pinto Fonseca, Brazilian Art Song, Brazilian Nationalism, Impressionism, Compositional Eclecticism.

Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006)¹, regente e compositor mineiro de Belo Horizonte, é responsável pela criação de uma extensa e reconhecida obra vocal, em especial a porção destinada a coros, bastante executada por grupos no mundo inteiro. Embora de menor porte, mas tão significativo quanto, é o conjunto de suas canções de câmara compostas para voz e piano. De um total de quase 200 peças compostas², 19 são destinadas a essa formação e revelam um compositor eclético em suas escolhas estilísticas e poéticas, conhecedor das possibilidades da voz humana e habilidoso na escrita pianística, fato que se justifica por ter sido o piano o instrumento por meio do qual construiu sua base musical.

Segundo Matheus (2010, p. 31), CAPF compôs principalmente para piano solo, violão, canto e piano, coro infantil e coro adulto. Há, ainda, obras para várias outras formações, em especial grupos de câmara. A autora observa que, apesar de se tratar de uma obra diversificada, 74% das peças foram compostas ou arranjadas para coro (adulto e infantil) e 9,7% para canto e piano, o que confirma a hegemonia da voz no legado do compositor.

Essas proporções explicam-se pelo fato de que por praticamente 40 anos de sua vida, CAPF atuou como regente do *Ars Nova* – Coral da UFMG, historicamente, o grupo coral brasileiro mais premiado nacional e internacionalmente, tendo sido considerado pelo compositor Almeida Prado (1943-2010) como o “maior conjunto vocal do Brasil”. Segundo Santos (2001, p. 22), este coro foi a principal atividade profissional de CAPF permitiu-lhe, em diversas oportunidades, exercer seus talentos de regente e compositor. O autor observa que, “contando com um conjunto de vozes sempre preparado tecnicamente, este compositor pôde expandir seu processo criativo, utilizando toda a capacidade de empreendimento e realização técnico-musical deste corpo coral” (SANTOS, 2001, p. 22), e afirma que “essa ininterrupta atividade junto a este corpo coral proporcionou ao compositor oportunidades singulares de criação e experimentação na escrita musical destinada a obras vocais”

¹ Doravante, usaremos a sigla CAPF para referência ao nome do compositor Carlos Alberto Pinto Fonseca. Ressaltamos que essa sigla com as iniciais do nome do maestro era utilizada por ele próprio ao assinar algumas de suas composições e, desde o primeiro trabalho de pesquisa realizado sobre sua atividade como compositor e regente, pesquisadores que, de alguma forma, conviveram com ele a têm usado frequentemente.

² Em seu trabalho realizado sobre a vida e a obra de CAPF, Santos (2001) elaborou um catálogo das obras do compositor no qual estão registradas 169 peças. Matheus (2010), durante a realização de seu mestrado que tratava dos elementos impressionistas na obra de CAPF, encontrou 26 partituras de obras não catalogadas por Santos (2001), somando um total de 195 obras. Além dessas, por meio de nossas pesquisas sobre o compositor, temos encontrado ainda outras peças não mencionadas em nenhum dos citados trabalhos. Por tal razão, podemos afirmar que o número é superior a 200 peças.

(SANTOS, 2001, p. 30). De fato, grande parte da produção coral de CAPF foi criada especificamente para as possibilidades desse coro e, da mesma forma, as partes solistas de suas obras corais, bem como suas canções de câmara, foram compostas para cantores específicos com quem ele se relacionava.

O trabalho que segue trata, pois, dos citados 9,7% da obra de CAPF para canto e piano, sendo fruto de ampla investigação que está sendo realizada pelo grupo de pesquisa **Canto: arte, técnica e pedagogia** do Instituto de Artes da UNICAMP que, desde 2012, dedica-se ao estudo de toda a obra vocal do compositor por meio do projeto **Estilo e interpretação na obra vocal de Carlos Alberto Pinto Fonseca**. O grupo, que inclui cantores, pianistas e regentes corais, tem entre seus principais objetivos o trabalho de edição crítica das partituras, na sua maioria manuscritos do próprio compositor, e seu estudo analítico sob a ótica do intérprete. Além de passar pelo processo de edição e análise, grande parte desse repertório é realizado em recitais e concertos. As partituras das canções mencionadas neste trabalho foram editadas e disponibilizadas por Magrini (2017, p. 133-197) a partir dos manuscritos cedidos a estes autores pelo Instituto Cultural Carlos Alberto Pinto Fonseca – ICAPF, que atualmente administra todo o arquivo particular do compositor.

1. O eclétismo nas canções de CAPF sob uma perspectiva histórica

1.1. CAPF e o eclétismo

Apesar de considerado por muitos como um compositor nacionalista, CAPF sempre se dizia um compositor eclético que, apesar de ter escrito muita música de inspiração nacionalista, compôs peças impressionistas e até mesmo dodecafônicas.

O aspecto nacionalista na prática composicional de CAPF é sempre ressaltado por estar presente nas várias fases de sua atividade criativa. Além disso, pode ser percebido por meio de duas características presentes especialmente em sua obra coral: sua relação com a música popular e folclórica e, principalmente, a forte influência que as religiões afro-brasileiras exerceram sobre o compositor. Entre os anos de 1956 e 1960, CAPF viveu na Bahia, onde teve contato com essa cultura que o influenciou de forma significativa, levando-a a compor inúmeras peças baseadas não somente nos textos dessas religiões, mas, principalmente na força rítmica dos tambores. Sua mais importante

obra expressa significativamente esse aspecto nacionalista: a *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*, composta em 1971 para coro misto *a capella* e solistas. Segundo Fernandes (2005, p. 61),

Premiada em 1976 pela Associação Paulista de Críticos da Arte como “Melhor obra vocal do ano”, a missa reúne temas do folclore nacional, intercalando trechos que retratam a força primitiva dos ritmos africanos, com trechos que ressaltam a ternura e a simplicidade do acalanto, além de explorar outras formas populares (FERNANDES, 2005, p. 61).

Para Matheus (2010, p. 53), a estética nacionalista permeia toda a produção composicional de CAPF. Segundo a autora, “sua sensibilidade ao nacional pode ser vista na temática das peças, no uso de escalas modais, nos arranjos de música popular, na utilização do folclore em criações e arranjos e também na presença de elementos afro-brasileiros” (MATHEUS, 2010, p. 53).

Apesar da força do nacionalismo na obra do compositor, um estudo mais aprofundado de suas criações nos permite afirmar que CAPF é, antes de tudo, um compositor eclético, assim como ele próprio afirmou várias vezes. Para Matheus (2010, p. 51), tal eclétismo se faz notar pelo uso de diferentes correntes estéticas, pela utilização dos idiomas tonal, atonal e modal e, ainda, pelo emprego de técnicas composicionais como o dodecafonismo e o contraponto.

As diferentes técnicas e estéticas coexistiam dentro de um mesmo período de tempo. Assim, em um mesmo ano, Carlos Alberto Pinto Fonseca compunha peças completamente diferentes. [...] Presente em toda sua trajetória composicional desde as primeiras obras, esse eclétismo tem um caráter peculiar por não acontecer em fases cíclicas de negação e valorização de determinada estética. [...] Pode ser admitida a possibilidade de, ao longo dos anos, o compositor ter mudado sua percepção sobre o seu eclétismo, mas o mesmo continuou sendo um traço estético até o final de sua vida. Em 2006, no ano de seu falecimento, Carlos Alberto Pinto Fonseca nos disse de forma enfática, que ele era um compositor eclético e não nacionalista. (MATHEUS, 2010, p. 51-53)

De forma muito especial, o conjunto de suas 19 canções para canto e piano são um excelente exemplo dessa variedade estilística e poética. Neste conjunto, há desde canções simples com caráter seresteiro ou de acalanto típicas do Nacionalismo, até canções que utilizam o atonalismo e técnicas estendidas, passando por outras que apresentam elementos impressionistas, sofisticada elaboração harmônica e uma escrita pianística mais complexa. Há também canções que exaltam a cultura afro-brasileira e apresentam maior complexidade rítmica. Importante ressaltar também que a escolha dos textos das canções demonstra o eclétismo mencionado. O compositor utilizou textos de sua própria

autoria, textos provenientes da liturgia católica e da Umbanda, poesias de Rabindranth Tagore (1861-1941) traduzidas por Plácido Barbosa (1871-1938), de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), de Manuel Bandeira (1886-1968), de Carmen de Melo (s.d.) e de Robert Jones (s.d.) e, ainda, poemas chineses traduzidos por Paulo Mendes Campos (1922-1991).

1.2. As 19 canções de câmara

As 19 canções foram compostas entre 1952 e 1999. Na verdade, considerando as datas de composição que conseguimos levantar, podemos afirmar que não há uma regularidade nessa produção. Provavelmente, em função de inspirações, tendências estilísticas de momento e outros fatores externos como interferências emocionais ou influências religiosas, CAPF concebeu suas canções em pequenos períodos espaçados ao longo de sua vida. Segundo Matheus (2010, p. 30), mesmo tendo deixado um número considerável de composições, a atitude criativa do compositor não ocorria de forma sistemática. “Sujeito a interferências afetivo-emocionais em sua esfera pessoal, Fonseca [em entrevista ao maestro Sérgio Magnani³] deixou transparecer o peso de alguns problemas vividos por ele sobre sua atividade composicional” (MATHEUS, 2010, p. 31).

A composição das canções se deu em quatro momentos principais: entre 1952 e 1955 foram criadas suas cinco primeiras canções; no ano de 1977, três; em 1987 e 1988, outras três; por fim, em 1999, foi composta mais uma, provavelmente a última. Infelizmente, não temos a informação sobre o ano de composição das outras sete canções.

A seguir, apresentamos uma tabela por nós elaborada com a relação de todas as canções, seus respectivos anos de composição, a fonte do texto (poeta ou proveniência), a quem elas foram dedicadas e a classificação vocal adequada segundo nossa análise, considerando a partitura original sem transposições.

³ FONSECA, Carlos Alberto Pinto. Belo Horizonte: 1983. Entrevista concedida a Sérgio Magnani para o Departamento de Pesquisa e Extensão da Fundação Clóvis Salgado. Musicoteca/áudio, arquivo 69 A e B.

TABELA 1 – Relação das 19 canções para canto e piano de CAPF com as informações: ano de composição, título da obra, origem do texto, dedicatória e classificação vocal adequada.

<i>Ano</i>	<i>Título da canção</i>	<i>Autor ou origem do texto</i>	<i>Dedicatória</i>	<i>Classificação vocal adequada</i>
1952	<i>Escuta Moreno</i>	CAPF	Maria Lúcia Godoy	<i>Mezzo-soprano</i>
1952	<i>Berceuse</i>	CAPF	Maria Lúcia Godoy	<i>Mezzo-soprano</i>
1953	<i>Canção da Retirante</i>	CAPF	Lia Salgado	Soprano
1954	<i>Volta</i>	Rabindranath Tagore	Carmen Pinto Fonseca	<i>Mezzo-soprano</i>
1955	<i>Poema do Gitanjali nº 84</i>	Rabindranath Tagore	Sem dedicatória	Soprano ou Tenor
1977	<i>A Estrela</i>	Manuel Bandeira	Sem dedicatória	Soprano ou Tenor
1977	<i>Ogum de Nagô</i>	Umbanda	Sem dedicatória	Soprano ou Tenor
1977	<i>Oxalá</i>	Umbanda	Francisco Campos Neto	Baixo-barítono
1987	<i>Ave Maria</i>	Oração católica	Katya Kazzaz	Soprano
1988	<i>As sem-razões do amor</i>	Carlos Drummond de Andrade	Katya Kazzaz	Soprano
1988	<i>O Tempo perdido</i>	Rabindranath Tagore	Katya Kazzaz	Soprano
1999	<i>Ave Maria</i>	Oração católica	Sem dedicatória	Soprano
<i>s.d.</i>	<i>Água do coração</i>	Carmen de Mello	Rita Paixão	Soprano ou Tenor
<i>s.d.</i>	<i>Fumaça</i>	Poema chinês traduzido por Paulo Mendes Campos	Sem dedicatória	Baixo-barítono
<i>s.d.</i>	<i>Desespero em luz</i>	Poema chinês traduzido por Paulo Mendes Campos	Sem dedicatória	Baixo-barítono
<i>s.d.</i>	<i>Ao espelho</i>	Poema chinês traduzido por Paulo Mendes Campos	Sem dedicatória	Baixo-barítono
<i>s.d.</i>	<i>O Moinho</i>	Poema chinês traduzido por Paulo Mendes Campos	Sem dedicatória	Baixo-barítono
<i>s.d.</i>	<i>Meu nome</i>	Poema chinês traduzido por Paulo Mendes Campos	Sem dedicatória	Baixo-barítono
<i>s.d.</i>	<i>What if I speed</i>	Robert Jones	Sem dedicatória	<i>Mezzo-Soprano</i> ou Barítono

Fonte: Elaborado pelos autores deste trabalho com base em SANTOS (2001) e MATHEUS (2010).

Da relação apresentada, tivemos acesso às partituras de 18 canções, faltando-nos apenas *What if I speed*, única canção em língua inglesa, com texto de Robert Jones, provavelmente adequada a vozes médias (mezzo-soprano ou barítono) por exigir uma extensão vocal de Dó³ a Mi⁴, conforme informado no catálogo de obras elaborado por Santos (2001, p. 65).

1.3. Classificações vocais adequadas

Embora CAPF não tenha indicado em todas as canções para qual classificação vocal ele as compôs, seis delas foram claramente concebidas para a voz de barítono ou baixo-barítono por estarem escritas na clave de fá. A análise da tessitura⁵ utilizada pelo compositor nos leva a acreditar que tais canções são mais adequadas para a voz de baixo-barítono do que para a voz de barítono. *Oxalá* de 1977, embora dedicada a um barítono – Francisco Campos Neto (1947) – exige do cantor a extensão de um baixo-barítono, com a presença de notas graves como Mi¹, Fá¹ e Sol¹. Da mesma forma, as *Cinco canções sobre poemas chineses traduzidos por Paulo Mendes Campos – Fumaça* (s.d.), *Desespero em luz* (s.d.), *Ao espelho* (s.d.), *O Moinho* (s.d.) e *Meu nome* (s.d.) – também possuem tessitura e extensão vocal adequadas a um baixo-barítono.

Aparentemente, criadas para vozes agudas em função da extensão vocal exigida, *Escuta Moreno* (1952), *Berceuse* (1952) e *Volta* (1954) possuem uma tessitura mais grave que a de um soprano. Além disso, apresentam certas peculiaridades que nos permitem acreditar que são mais adequadas à voz de *mezzo-soprano*. *Berceuse* é a única entre todas que apresenta a indicação para qual tipo de voz foi composta, no caso *mezzo-soprano*, tendo sido escrita em 1952 e dedicada à cantora Maria Lúcia Godoy (1924), importante soprano brasileira que, naquela época, era classificada como *mezzo-soprano* e realizava repertórios para esta classificação vocal. Também dedicada a essa cantora, *Escuta Moreno* foi composta no mesmo ano, mas “anterior a *Berceuse*”, indicação colocada por CAPF no fim da partitura. A indicação e a dedicatória à mesma cantora fazem-nos acreditar em uma espécie de “parentesco” entre as duas canções, além do fato de que ambas foram escritas para a voz de *mezzo-*

⁴ No âmbito deste trabalho, utilizamos o sistema francês que define o dó central do piano como Dó³.

⁵ É importante apontar que, no âmbito da música vocal, as palavras extensão e tessitura possuem significados distintos. Segundo Miller “tessitura no canto é um termo que define a região mais confortável da voz, diferente de extensão, que define toda a região que o cantor consegue atingir, desde a nota mais grave até a mais aguda” (MILLER, 2019, p. 243).

soprano. Volta, por sua vez, é a que possui tessitura mais grave, tendo sido dedicada à mãe de CAPF, Carmen Pinto Fonseca, e estreada pela *mezzo-soprano* belo-horizontina Vânia Soares (1946), para quem o compositor escreveu a canção.

Por fim, as nove canções restantes, que constituem o maior grupo, são adequadas às vozes agudas: *Canção da Retirante* (1953), *Poema do Gitanjali nº 84* (1955), *A Estrela* (1977), *Ogum de Nagô* (1977), *Ave Maria* (1987), *As sem-razões do amor* (1988), *O Tempo perdido* (1988), *Ave Maria* (1999) e *Água do coração* (s.d.). Embora adequadas às vozes agudas, é importante considerar que cinco delas foram dedicadas e compostas para cantoras específicas, sendo que todas eram sopranos: Lia Salgado, Katya Kazzaz e Rita Paixão.

1.4. Tendências composicionais e inspirações

Anteriormente, apontamos os quatro principais momentos em que CAPF dedicou-se à composição de canções para canto e piano. Mencionamos, ainda, o fato de que sua atitude criativa estava sujeita a inspirações de diferentes ordens. Olhando para a linha do tempo dessas canções, observamos certas tendências que se revelam, sendo a primeira delas seu desejo em homenagear a cantora Maria Lúcia Godoy para quem escreveu suas duas primeiras canções em 1952: *Escuta Moreno* e *Berceuse*. Importante salientar que, em 1952, CAPF ainda era um jovem compositor de 19 anos de idade em busca de inspirações para suas composições. Maria Lúcia Godoy já, à época, era uma cantora reconhecida em Belo Horizonte, assim como a soprano Lia Salgado (1914-1980), a quem o compositor homenageou dedicando a *Canção da Retirante* no ano seguinte (1953). Segundo Calais e Chantal (2020, p. 305), ao dedicar essa canção ao soprano, é possível supor que “o compositor conhecia os predicados vocais da artista, que detinha destaque como solista em óperas e também como recitalista, reconhecida, inclusive, como intérprete oficial do compositor Camargo Guarnieri (1907-1993)” (CALAIS; CHANTAL, 2020, p. 305).

Berceuse, *Canção da Retirante* e *Volta*, compostas respectivamente em 1952, 1953 e 1954, possuem a mesma temática poética que é a relação entre mãe e filho. A primeira é uma canção de ninar com texto de autoria do próprio compositor. A segunda, também com texto de CAPF, aborda uma situação dramática de uma mãe nordestina tentando fazer dormir seu filho que tem fome,

caracterizando-se também como uma *berceuse*. A terceira, dedicada à sua mãe, “aborda a morte precoce de um filho e o pedido de sua mãe implorando para que ele volte para vê-la” (MATHEUS, 2010, p.38).

Se *Escuta Moreno*, *Berceuse* e *Canção da Retirante* são melodias acompanhadas musicalmente por uma escrita mais simples ao piano, *Volta*, apesar de manter a temática poética das duas anteriores, foi escrita sobre um poema traduzido de R. Tagore e mostra uma nova fase do compositor do ponto de vista musical, apresentando elementos impressionistas e uma escrita pianística mais elaborada que dialoga constantemente com a linha do canto, por meio de elementos musicais que se relacionam com o texto. *Poema do Gitanjali n.º 84*, composta um ano depois (1955), junta-se a *Volta* nessas mesmas características, confirmando um novo momento de CAPF, uma vez que ele utiliza outro poema de R. Tagore, trabalha com diversos elementos impressionistas e trata a função pianística com maior elaboração. A sofisticação do tratamento dado ao piano nessas canções de 1954 e 1955 retornará com *O Tempo perdido*, composta em 1988. Nesta última, CAPF também utiliza um poema de R. Tagore, além de elementos impressionistas. É importante mencionar que os anos em que *Volta* e *Poema do Gitanjali n.º 84* foram compostas são exatamente os anos em que CAPF começou a estudar com o mestre alemão H. J. Koellreutter (1915-2005) nos Seminários de Música da Pró-Arte, em São Paulo.

No ano de 1977, o compositor escreveu três canções, sendo duas delas – *Ogum de Nagô* e *Oxalá* – peças que trazem a forte influência da cultura afro-brasileira sobre sua obra. Essa influência esteve presente desde o período em que se mudou para a Bahia (1956-1960), mas, na década de 1970, ela se apresenta ainda mais significativa, principalmente em sua obra coral. No conjunto das canções, apenas essas duas trazem essa temática e, assim como muitas de suas peças afro-brasileiras para coro, têm seus textos retirados do livro *400 Pontos Riscados e Cantados na Umbanda e Candomblé*⁶.

Passados dez anos, CAPF compôs mais três canções entre os anos 1987 e 1988, sendo as três dedicadas a Katya Kazzaz, cantora do *Ars Nova* – Coral da UFMG: *Ave Maria*, *As sem-razões do amor* e *O Tempo perdido*. A ligação entre essas canções é apenas a cantora homenageada pelo compositor.

⁶ Este livro esteve muito presente na produção afro-brasileira de CAPF, sendo sempre citado pelos estudiosos de sua música. Segundo Santos (2001, p. 29), apesar da forte influência da cultura afro-brasileira sobre o maestro, ele “declarou jamais ter ido a algum terreiro de candomblé” e, em entrevista concedida ao musicólogo, falou de seu interesse por tal cultura: “Meu interesse em escrever música de inspiração afro-brasileira surgiu depois de ouvir um conjunto chamado Cantores do Céu, com uma sonoridade fascinante, incluindo vozes graves. Depois de ouvir este conjunto, ganhei um livro contendo 400 pontos riscados, cantados e dançados de umbanda. Comecei a partir dos textos deste livro a criar melodias por conta” (SANTOS, 2001, p. 30).

Não há uma conexão musical ou poética entre elas. A primeira é uma oração de origem católica; a segunda, escrita sobre um poema de Carlos Drummond de Andrade, apresenta características mais nacionalistas como a rítmica e o caráter seresteiro; e a terceira, escrita sobre um poema de R. Tagore, apresenta elementos musicais típicos do Impressionismo.

Em 1999, CAPF compôs sua segunda *Ave Maria*. Naquela época, o compositor regia um coro infantil chamado Pequenos Cantores da Serra da Cepep. Da mesma forma que o *Ars Nova* – Coral da UFMG inspirou várias de suas peças para coro adulto, os Pequenos Cantores da Serra foram uma de suas inspirações na criação de peças originais e arranjos para coro infantil. Segundo Magrini (2017, p. 106), pelas informações contidas no manuscrito do compositor, a *Ave Maria* foi inicialmente composta para esse grupo. Contudo, no próprio manuscrito, a autora observou que CAPF riscou a dedicatória e a indicação de que se tratava de uma obra para coro infantil e designou a canção para soprano ou tenor.

Neste contexto em que observamos as tendências e inspirações na produção de canções de CAPF dentro de uma perspectiva histórica, não podemos afirmar muito sobre as *Cinco canções que foram escritas sobre poemas chineses traduzidos por Paulo Mendes Campos*. Trata-se de cinco peças muito curtas, compostas para serem executadas sequencialmente e que apresentam uma linguagem experimental com a presença de politonalismo, utilização de *clusters* e, também, técnicas estendidas⁷, ainda que de forma modesta. Contudo, é curioso o fato de que não há um manuscrito concluído dessas canções, mas apenas rascunhos em um bloco no qual se encontram outros rascunhos de obras compostas para barítono, flauta e piano, coincidentemente, com textos de poemas chineses traduzidos também por Paulo Mendes Campos: *Nuvens de cisnes brancos* (1970), *Gelado e Mudo Amor*. Embora não possamos afirmar, acreditamos em que todas essas peças são de um mesmo período, provavelmente o princípio da década de 1970, quando CAPF trabalhou com vários poemas com a temática oriental. Do ano de 1970, por fim, há ainda um quarteto para flauta, clarinete, contralto e piano, sob poema de Li Tai Po, traduzido por CAPF: *Adeus às margens de um rio*. Segundo Matheus (2010, p. 48), o trio *Nuvens de Cisnes Brancos* e o quarteto *Adeus às margens de um rio*,

⁷ Técnicas estendidas ou expandidas são um conjunto de procedimentos técnicos não tradicionais que, na maioria das vezes, criam sonoridades não comuns. No caso do canto, são técnicas estendidas: *Sprechstimme*, recitações com ou sem alturas definidas, vocabulários sônicos não textuais, risadas, gargalhadas, sussurros, gritos, falsete, trêmolo *muting*, vocal *muting*, glissando, *clicks*, *clucks*, assobios, entre outros.

ambas de 1970, são tipicamente impressionistas. Nos outros dois trios, sobre os quais não é possível precisar a data de composição, o compositor utilizou a técnica do dodecafonismo.

2. O eclétismo nas canções de CAPF sob uma perspectiva analítico-musical

Voltando à questão do eclétismo presente no conjunto das canções, apontamos, a seguir, aspectos que ilustram a diversidade de escolhas do compositor entre elas: os textos, a escrita pianística, a utilização de vocalises, bem como características musicais (material melódico, rítmico e harmônico) que separam as canções em grupos de diferentes correntes estéticas.

2.1. A escolha dos textos

Predominantemente, os textos utilizados pelo compositor estão escritos em português, com exceção da *Ave Maria* de 1999 composta em latim, e *What if I speed*, na língua inglesa.

Há canções em que foram utilizados textos de linguagem mais simples como aqueles da própria autoria de CAPF, usados em suas três primeiras canções que tratam de situações cotidianas, ainda que possuam certa carga dramática como a *Canção da Retirante* que, embora seja uma canção de ninar, trata da infelicidade das pessoas que passaram pelo abandono da seca.

O compositor revelou certo apreço por textos mais modernos, cheios de metáforas e simbolismos, ausência de rimas e pontuações, além de fragmentações do verso poético como é o caso dos poemas chineses traduzidos por Paulo Mendes Campos e os poemas simbolistas de R. Tagore: *Volta*, *Poema do Gitanjali nº 84* e *O Tempo perdido*. Importante ressaltar a utilização de textos simbolistas justamente nas canções impressionistas, prática comum na composição de *mélodies* francesas impressionistas.

Não menos envolvidos de subjetividade e símbolos, são os poemas típicos do Modernismo Brasileiro como *A Estrela* de Manuel Bandeira, *As sem-razões do amor* de Carlos Drummond de Andrade e *Água do coração* de Carmen de Melo. Especialmente os dois primeiros, trata-se de textos utilizados por muitos compositores brasileiros na criação de canções de câmara.

Os simbolismos também estão presentes nas canções ritualísticas *Oxalá* e *Ogum de Nagô*, cujos

textos são provenientes do livro *400 pontos riscados e cantados na Umbanda e Candomblé*.

Por fim, afirmando sua religiosidade, CAPF utilizou, em duas de suas canções, o texto da oração católica *Ave Maria*, uma em português e a outra em latim. Enfatizamos sua predileção por esse texto católico tradicionalmente utilizado por muitos autores em diversas composições para voz solista e/ou coro desde os primórdios do período renascentista. Além das duas canções sacras para canto e piano, CAPF compôs pelo menos outras cinco *Ave Marias* para coro.

2.2. A escrita para piano

Outro aspecto importante a ser apontado é a escrita para o piano. Muitas das canções são tipicamente melodias acompanhadas. Contudo, mesmo nessas canções de melodia acompanhada, o tratamento dado ao piano é diverso. Por exemplo, em *Berceuse, Canção da Retirante*, bem como nas duas *Ave Marias*, o acompanhamento é simples, regular e normalmente baseado em um motivo de acompanhamento. Já em *Escuta Moreno*, sua primeira canção, CAPF varia o tipo de acompanhamento nas várias estrofes do texto, utilizando desde texturas cordais, quase corais, até acordes arpejados de forma ágil imitando uma harpa, conforme exemplificado na Figura 1, a seguir:

FIGURA 1 – Excerto de *Escuta Moreno* (c. 13-14), em que o piano realiza um acompanhamento de acordes arpejados.



Fonte: MAGRINI (2017, p. 139).

A Estrela mantém certa regularidade no acompanhamento, contudo, sua escrita mostra uma melodia acompanhada por um contraponto no qual a distribuição das vozes sugere uma escrita coral, apresentando certa independência da linha melódica e movimentando-se predominantemente de forma paralela, como ilustrado na Figura 2, a seguir:

FIGURA 2 – Melodia acompanhada por vozes que se movimentam paralelamente em *A Estrela* (c. 03-06).



Fonte: MAGRINI (2017, p. 160).

As sem-razões do amor apresenta um acompanhamento mais sincopado e rítmico, característico do nacionalismo presente na canção brasileira desde a modinha e o lundu e que reforça seu caráter mais seresteiro. Na linha do piano, a parte da mão direita realiza, constantemente, acordes com ritmo similar ao da melodia apresentada no canto. Nas notas mais agudas desses acordes, há uma outra melodia que se comporta como uma segunda voz, devendo ser tocada com as mesmas intenções prosódicas do texto cantado. A Figura 3, a seguir, ilustra essa situação:

FIGURA 3 – Primeiros compassos de *As sem-razões do amor* (c. 01-04) que resumem o tratamento dado ao piano: ritmos característicos nacionalistas e a presença de uma “segunda voz” nas notas mais agudas da mão direita.



Fonte: MAGRINI (2017, p. 184).

O aspecto rítmico e nacionalista também está presente em *Ogum de Nagô* e *Oxalá*, contudo, de forma bastante diversa. Nessas duas canções de inspiração afro-brasileira, o piano assume uma função mais percussiva, imitando tambores, sem expor suas características melódicas. Em grande

parte dessas canções, essa função percussiva se mantém. Na Figura 4, a seguir, há um exemplo da escrita rítmica da linha do piano. Importante ressaltar que tais ritmos poderiam ter sido escritos sem a utilização de pausas e, ainda assim, o piano soaria de forma percussiva. Essas pausas recorrentes, contudo, sugerem um toque mais próximo das práticas da percussão popular, como se as pausas abafassem o couro.

FIGURA 4 – Excerto de *Ogum de Nagô*, c. 01-04, que exemplifica a utilização do piano de forma percussiva sugerindo o som de tambores.

The image shows a musical score for the piece 'Ogum de Nagô'. It consists of two staves: 'Canto' (Vocal) and 'Piano'. The vocal staff is in 2/4 time and features a recitative style with lyrics: 'Pi sa no con-go can-gi ra, can-gi-ra num'. The piano accompaniment is also in 2/4 time and is characterized by a percussive, rhythmic pattern of chords and single notes, with dynamic markings of *mf* and *mp*.

Fonte: MAGRINI (2017, p. 168).

Tanto em *Ogum de Nagô* quanto em *Oxalá*, há, além da predominância da escrita percussiva, trechos em estilo recitativo para a linha do canto com acompanhamento do piano, realizando acordes de longa duração. Em *Oxalá*, nos trechos em recitativo, o piano ainda dialoga com a linha vocal quase de forma responsorial, acompanhando os recitativos e respondendo-os como atabaques de um ritual de Umbanda. Em peças com textos provindos das religiões afro-brasileiras, sejam canções de câmara, sejam obras para coro, é comum o hibridismo entre o ritmo afro e o recitativo barroco europeu. Na Figura 5, a seguir, há um pequeno trecho de recitativo de *Oxalá*, no qual se pode observar: as duas funções do piano (a de acompanhar a linha do cantor e a de dialogar com o texto respondendo-o de forma percussiva); o movimento melódico descendente, forma como o compositor tratou o binômio texto-música na palavra “desceu”; e, ainda, o intervalo melódico de quarta justa descendente da linha do canto que remete à retórica do recitativo barroco, neste caso, dentro de um ritual afro-brasileiro.

FIGURA 5 – Excerto de *Oxalá*, c. 32-33, que exemplifica: o hibridismo entre o afro e o barroco; os papéis do piano de acompanhar o recitativo com acordes de longa duração e de dialogar com o texto respondendo de forma percussiva; e o movimento melódico descendente como tratamento musical dado ao texto que diz “desceu para nos salvar”.

The image shows a musical score for the piece 'Oxalá'. It consists of two systems. The first system is labeled 'Recitativo ad lib.' and 'affret.' and contains the vocal line with the lyrics 'Je - sus nos-so re-den-toe, des-ceu pe-ra nos sal - var.' The piano accompaniment is marked 'in canto' and features long, sustained chords. The second system is labeled 'Tempo 1' and '♩=88' and shows a more rhythmic piano accompaniment with chords and some melodic movement.

Fonte: MAGRINI (2017, p. 177).

Essa exploração timbrística do piano também acontece de outras formas nas canções que apresentam elementos impressionistas. Em *Poema do Gitanjali nº 84*, por exemplo, há vários exemplos. Segundo Magrini (2017, p. 50), no c. 22, os arpejos do piano “sugerem uma relação da escrita musical com o texto, evocando o som da lira”, por meio de acordes de apenas três ou quatro sons, o que remete ao reduzido número de cordas do instrumento. Além disso, nos c. 23 a 25, um trêmulo de fusas e a inserção de escalas cromáticas em fusas dialogam com o texto. “Os trêmulos sugerem os sussurros das folhas e a escala cromática sugere a chuva” (MAGRINI, 2017, p. 50-51). A Figura 6, a seguir, ilustra como o compositor utiliza meios texturais e timbrísticos do piano para evocar elementos do texto em *Poema do Gitanjali nº 84*:

FIGURA 6 – Trecho de *Poema do Gitanjali nº 84*, c. 22-25, em que a linha do piano, por meio de diferentes explorações texturais e timbrísticas, relaciona-se com os elementos do texto: o som da lira, os sussurros das folhas e a chuva.

The image shows a musical score for 'Poema do Gitanjali nº 84'. It consists of two systems. The first system is labeled 'rit.' and 'a tempo' and contains the vocal line with the lyrics 'oi - mi - u - ma li - ra en - tre as fi - lhas sus - sur -'. The piano accompaniment is marked 'rit.' and 'a tempo' and features arpeggiated chords and tremolos. The second system is labeled 'pp (uma corda)' and shows a piano accompaniment with a single note held in the right hand and a tremolo in the left hand.

FIGURA 6 (cont.) – Trecho de *Poema do Gitanjali nº 84*, c. 22-25, em que a linha do piano, por meio de diferentes explorações texturais e timbrísticas, relaciona-se com os elementos do texto: o som da lira, os sussurros das folhas e a chuva.



Fonte: MAGRINI (2017, p. 157).

Na canção *O Tempo perdido*, por sua vez, há, entre outras, uma indicação ao pianista que nos chama a atenção. Trata-se de uma marcação por meio da qual o compositor sugere um “toque impressionístico” como o “mecanismo do relógio”. Para Magrini (2017, p. 101), esse apontamento faz alusão ao texto “cada momento da minha vida”. Entendemos ainda que, como o termo mecanismo do relógio significa toda a complexa parte mecânica responsável pelo funcionamento do relógio, ou ainda, no âmbito da relojoaria, é entendido como o movimento do relógio, essa indicação é uma recomendação para um toque preciso e articulado. A Figura 7, a seguir, ilustra mais esse elemento timbrístico-evocativo utilizado por CAPF. É importante notar que tal indicação tem uma duração de apenas dois compassos (c. 16-17), uma vez que, no fim do c. 17, há uma recomendação de cedendo, seguida no c. 18 por uma indicação de calmo. Essas anotações sugerem certa flexibilidade temporal.

FIGURA 7 – Trecho de *O Tempo perdido*. No c. 16, há uma mudança de andamento. Neste ponto, o compositor indica para o pianista que utilize um “Toque impressionístico” como o “mecanismo do relógio”.



Fonte: MAGRINI (2017, p. 165).

2.3. A utilização de vocalises

A presença de vocalises em determinadas seções ou frases de uma peça é um traço bastante característico de CAPF, presente nas canções de câmara e também muito explorado em suas obras corais. Tal peculiaridade não é um elemento que justifica o ecletismo, mas a forma como o compositor a explora nas canções é diversa e digna de nota. As canções que apresentam vocalises são *Berceuse*, *A Estrela*, *As sem-razões do amor* e *Água do coração*. Na primeira, há um vocalize em /a/; nas duas seguintes em *bocca chiusa*; e, na última, em /o/, conforme exemplificado na Figura 8, a seguir:

FIGURA 8 – Exemplo de utilização de vocalize na linha vocal neste excerto de *Água do Coração* (c. 13-19).



Fonte: MAGRINI (2017, p. 193).

Vocalises estão na essência das canções de ninar, fato que justifica sua presença em *Berceuse*, em que há uma seção inteira vocalizada. Em *A Estrela*, somente a última frase da canção é vocalizada (c. 43-45). Nesse caso, a função musical do vocalise em *bocca chiusa* é adicionar uma camada sonora a mais ao ambiente “nostálgico, como sinos à distância”, em *pianississimo*, criado pela linha do piano. De forma parecida, em *As sem-razões do amor*, há também apenas uma frase (c.42-45) vocalizada em *bocca chiusa*. Por fim, em *Água do Coração*, há uma seção inteira em que a linha da voz é vocalizada. Sua função é “traduzir”, de maneira mais íntima, os sentimentos que o eu lírico expressou na seção anterior.

2.4. Elementos nacionalistas

A estética nacionalista está presente ao longo de toda a vida de CAPF e, nas canções, revela-se principalmente por meio das temáticas utilizadas, da organização da forma de maneira mais tradicional, do uso de material melódico-harmônico tonal e/ou modal (com a presença de funções harmônicas claras) e, ainda, da utilização de elementos rítmicos puramente nacionais, muitas vezes, provenientes da cultura afro-brasileira. Uma breve descrição analítica de algumas canções pode evidenciar tais características.

Composta em 1952 com uma indicação do compositor de “anterior a Berceuse”, *Escuta Moreno* foi escrita sobre um texto de autoria do próprio compositor que apresenta um eu lírico feminino declarando de forma “brejeira” seu amor ao “Moreno”, por meio de versos regulares em um refrão e outras três estrofes de quatro versos. Do ponto de vista estrutural, trata-se de um Rondó A-B-A-C-A-D-A cuja organização está associada à estrutura do texto. Trata-se de uma melodia acompanhada tipicamente tonal, escrita em Ré Maior, contudo, com uma harmonia dissonante em função da utilização de muitos acordes com 6^{as} e 7^{as}.

Também composta em 1952, *Berceuse* é, como o nome sugere, uma canção de ninar com texto de autoria do próprio compositor. Trata-se de uma melodia apresentada pela linha vocal, acompanhada pelo piano, em uma estrutura formal A-B-A, sendo a Seção A escrita na tonalidade de Réb Maior e a Seção B na tonalidade de Fá Maior. Todo o texto, um pequeno poema de uma única estrofe de quatro versos, é apresentado integralmente na primeira seção. O eu lírico representa a mãe que canta para o filho dormir: “Dorme, dorme anjinho do céu/ Dorme e sonha no azul/ Brinca com teus lindos sonhos/ Brinca com as ondas do mar”. Na Seção B, a linha do piano realiza uma série de arpejos em sextinas que fazem alusão aos compassos compostos da barcarola e sugerem o movimento de ondas no mar, enquanto a linha vocal realiza um vocalise que faz alusão ao ato de ninar. A Figura 9, a seguir, ilustra a passagem da seção A em Réb Maior para a seção B em Fá Maior e o vocalise escrito para a voz, acompanhado pelos arpejos.

FIGURA 9 – Passagem da seção A para a seção B de *Berceuse*, c. 19-22, em que acontece a mudança de tonalidade e de textura no acompanhamento do piano. A linha melódica exemplifica o vocalise que faz alusão ao ato de ninar.



Fonte: MAGRINI (2017, p. 135).

Composta em 08 de março de 1953, sobre um poema de autoria do próprio compositor, *Canção da Retirante* é uma canção que trata do sofrimento dos retirantes. “Mais especificamente, o texto que narra uma canção de ninar, trata da relação de uma mãe e seu filho, descrevendo a cena em que ela o embala” (MAGRINI, 2017, p. 32). No entendimento da autora, a mãe expressa esperança e otimismo em sua fala, tentando consolar seu filho que tem medo e fome e, por meio disso, consolar a si mesma. Do ponto de vista estrutural, trata-se de uma canção A-B-A, sendo suas seções estabelecidas pelos materiais melódico-harmônicos utilizados: modos eólio e dórico de Lá alternados em A e tonalidade de Réb Maior em B.

Na obra de muitos compositores brasileiros, a temática afro-brasileira está presente de diversas formas, especialmente por meio da rítmica. *Oxalá* e *Ogum de Nagô* são canções tipicamente nacionalistas. Foram compostas no mesmo ano (1977) e seus textos são provenientes do livro supracitado *400 Pontos Cantados e Riscados de Umbanda e Candomblé*. Tanto em *Ogum de Nagô* quanto em *Oxalá*, a temática, o tratamento dado ao ritmo, além da utilização de uma escrita ora tonal, ora modal confirmam seu estilo nacionalista.

Oxalá, escrita para a voz de baixo-barítono, é uma representação musical de uma gira, um culto de Umbanda, na qual há um compilado de quatro pontos cantados para o orixá Oxalá, representado por Jesus Cristo no sincretismo religioso. A música altera trechos recitados com trechos de melodia acompanhada. Em ambos, há uma grande preocupação com o aspecto rítmico. Mesmo nos trechos recitados, o piano atua de forma responsorial, respondendo ao texto cantado com motivos rítmicos que imitam os atabaques conforme mencionado e exemplificado anteriormente.

Ogum de Nagô também apresenta quatro pontos, neste caso, cantados para o orixá Ogum que, no sincretismo religioso, representa São Jorge da Capadócia. “Em entrevista cedida a Santos, CAPF fala que Ogum dança em frente ao seu altar, segurando suas armas, demonstrando quão feliz ele é” (MAGRINI, 2017, p. 68). Em sua análise de *Ogum de Nagô*, Magrini (2017, p. 69) aponta que a canção se divide em três seções e *coda* (A-B-C-A-*coda*), divisão que se estabelece pelas mudanças rítmicas, alternância de centro tonal, textos e marcações de barras duplas. Segundo a autora, o primeiro e o segundo pontos estão na seção A (c. 01-35); o terceiro e o quarto pontos encontram-se na seção B na qual a melodia é apresentada em estilo recitativo acompanhado por acordes de maior duração; a seção C é caracterizada como um momento de invocação; e a *coda* encerra-se com a saudação “Hei! Saravá!”. Conforme mencionado, a melodia está presente na linha vocal, enquanto o piano, atuando como um ostinato rítmico, imita instrumentos de percussão utilizados nos rituais da cultura africana, com exceção da seção B em que há uma melodia recitada.

O elemento rítmico é de grande importância. Tratado com destaque, “é capaz de criar a atmosfera ritualística da música dos terreiros” (MAGRINI, 2017, p. 73). O tratamento percussivo dado à canção tanto na melodia quanto no acompanhamento ainda inclui acentuações fora do tempo forte e também em sílabas átonas, criando acentos fora da marcação como na Figura 10, a seguir:

FIGURA 10 – Excerto de *Ogum de Nagô* (c. 19-24) que mostra a inclusão de acentuações fora do tempo forte e em sílabas átonas.

Fonte: MAGRINI (2017, p. 169).

As sem-razões do amor, composta em 1987 sobre poema de Carlos Drummond de Andrade, trata de uma temática mais abrangente e recorrente em toda a história da canção ocidental: o amor. O poema apresenta um jogo de palavras típico do Modernismo Brasileiro a começar pelo título, além

de uma estrutura irregular, sendo formado por quatro estrofes: dois sextetos, uma quintilha e um quarteto. Contudo, o que há de nacionalista nesta canção é o tratamento dado ao ritmo por meio do uso constante de síncopas, além da harmonia que, apesar de dissonante, baseia-se na utilização de modos e apresenta funções tonais claras.

2.4. Elementos impressionistas

No tocante ao estilo impressionista nas canções de CAPF, Matheus (2010, p. 88) explica que ele se faz presente por meio da escolha de textos simbolistas, do uso de elementos tímbrico-evocativos que se relacionam com o texto, da escala de tons inteiros, de escalas modais, da harmonia estendida, do paralelismo e, ainda, de trechos de indefinição harmônica. Por meio da utilização desses elementos, CAPF demonstrou afinidade com essa estética já nas primeiras composições.

Segundo a autora, nas canções impressionistas a forma foi estabelecida a partir dos poemas, em especial aqueles escritos por R. Tagore, cuja obra é associada ao Simbolismo. Matheus (2010, p. 88) afirma que, nesses poemas, é possível observar “o subjetivismo da estética simbolista e seu transcendentalismo, sugerindo através das palavras e não nomeando objetivamente a realidade”. A autora cita como exemplo o texto de *Volta*, no qual “o poeta nunca usa a palavra “morte”, mas se refere à morte do filho dizendo ‘ele foi embora’” (MATHEUS, 2010, p. 89).

De fato, *Volta* apresenta inúmeros elementos impressionistas. Há vários elementos tímbrico-evocativos presentes na escrita do piano que ilustram o significado do texto. Além disso, a utilização da escala de tons inteiros e de escalas modais é uma constante. Na Figura 11, a seguir, é possível observar, logo nos primeiros compassos de *Volta*, alguns desses elementos impressionistas citados: o primeiro acorde na linha do piano (c. 01) é formado pela escala de tons inteiros, escala que divide a oitava em seis tons inteiros de igual temperamento; na sequência há uma indicação ao pianista de “pianíssimo calmo e distante” que sugere uma ambiência sonora adequada ao texto que diz “a noite estava escura quando ele se foi embora”; a utilização do modo dórico de Lá; e ainda o paralelismo das 5^{as} na mão direita do piano.

FIGURA 11 – Excerto de *Volta* (c. 01-04) em que há claramente a utilização de diversos elementos impressionistas: escala de tons inteiros; indicação de pianíssimo calmo e distante; utilização do modo dórico de Lá nos três primeiros compassos; e o paralelismo na mão direita.

The image shows a musical score for the piece 'Volta' (c. 01-04). It consists of two staves: 'Canto' (Vocal) and 'Piano'. The vocal line is in treble clef with a common time signature (C). The lyrics are: 'A noi - te es - ta - va es - cu - ra quan - do o - le se foi em'. The piano accompaniment is in common time and features a parallel motion in the right hand, with chords moving in a stepwise fashion. The left hand provides a harmonic foundation with a similar stepwise motion. The tempo and dynamics are marked 'pp calmo e distante'.

Fonte: MAGRINI (2017, p. 147).

Também escrita sobre um poema de R. Tagore pertencente à coleção *Gitanjali*, à qual pertencem 193 poemas escritos em híndi, *Poema do Gitanjali nº 84* é um poema sem rimas, formado por seis versos livres. Segundo Magrini (2017, p. 42), a partir do uso de figuras de linguagem, em especial, metáforas que contribuem para uma atmosfera subjetiva, o poema trata da angústia da separação, sugerindo a morte e um sentimento de aceitação. “A progressão poética é marcada por um sentimento negativo nos cinco primeiros versos, sentimento que se modifica no último na palavra ‘cantando’, a qual sugere a resignação, indicando que a dor se desfaz e, do coração ‘flui, depois, cantando’” (MAGRINI, 2017, p. 42).

Do ponto de vista estrutural, depois de três compassos de introdução, a canção se divide em três seções – A, B e C – cada qual contendo dois versos do poema e uma subdivisão em duas frases. Para Magrini (2017, p. 44), apesar dessa divisão, a canção possui uma estrutura semelhante ao chamado *through-composed*, uma forma associada ao *Lied* da segunda metade do século XIX, caracterizada pela ausência de repetições formais consistentes. “A unidade e a continuidade ocorrem pela repetição de outros elementos menores, como motivos melódicos e rítmicos”, sendo a forma utilizada para “descrever jornadas emocionais tão diretas e completas que não há necessidade ou mesmo a possibilidade de retorno” (MAGRINI, 2017, p. 44).

Nas seções A e C, a linha vocal tem a nota Mi como centro tonal, seja pela reiteração seja pelo contorno da tríade de Mi menor. Na seção B, há certa indefinição do centro. O material melódico-harmônico utilizado é bastante variado e predominantemente modal. Na seção A, observamos a presença dos modos dórico e eólio de Mi; na seção B, o compositor utilizou o modo eólio de Sol# e o

modo lídio de Dó, além de trechos sem uma referência escalar clara. Em C, o centro tonal volta a Mi, passando pelos modos eólio, frígio e dórico.

Para Magrini (2017, p. 48), um aspecto importante a ser observado nesta canção é o fato de que, em grande parte das seções A e C, a melodia é apresentada na linha vocal dobrada com a parte do piano em ambas as mãos de forma oitavada, ficando o resto da harmonia entre a melodia oitavada. Esse dobramento da melodia pode ser entendido como uma exploração do binômio texto-música na palavra “multiplica”. O mesmo procedimento acontece na canção *Volta*, porém, com menor frequência. A Figura 12 demonstra esse procedimento e, ainda, o uso de acordes paralelos.

FIGURA 12 – Dobramento perfeito da melodia nas duas mãos na linha do piano de forma oitava e na linha vocal (c. 08-11) e paralelismos no piano (c. 12-13), *Poema do Gitanjali nº 84*.

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. The top system (measures 8-11) features a vocal line with the lyrics "mul - ti - pli - ca em for - mas sem con - ta no céu in - fi - ni - to." and a piano accompaniment. The piano part includes markings for "canto claro", "andando", and "accell. animato". The bottom system (measures 12-13) shows the vocal line with the lyrics "É a tris - te - za da se - po - ra -" and the piano accompaniment, marked with "pp al tempo" and "ff". The piano part in both systems shows parallel chords in both hands.

Fonte: MAGRINI (2017, p. 157).

O paralelismo também pode ser encontrado em *A Estrela* e *O Tempo perdido*. Na primeira, o paralelismo acontece de forma constante entre as várias vozes do acompanhamento, conforme demonstrado anteriormente. Na segunda, acontece ocasionalmente. Importante notar que, a utilização de quartas e quintas paralelas na obra de CAPF é uma constante, incluindo suas obras corais.

Não se pode afirmar que *A Estrela*, composta sobre poema de Manuel Bandeira, tenha recebido um tratamento impressionista tão elaborado como aquelas canções com textos de R. Tagore. Contudo, está construída no modo eólio de Mi em alternância com o modo frígio; apresenta um movimento paralelo constante; possui indicações de sonoridade muito suaves em pianíssimo; e, nos três últimos compassos, aproxima-se da estética impressionista por meio das indicações de *bocca chiusa* na linha vocal e de “nostálgico, como sinos à distância” para a realização de 5^{as} paralelas na mão direita do piano, conforme apresentado na Figura 13, a seguir:

FIGURA 13 – Últimos compassos de *A Estrela* (c. 43-45) em que a linha do canto tem uma indicação de *bocca chiusa* e a linha do piano apresenta indicações timbrístico-evocativas, além do paralelismo de quintas.

Fonte: MAGRINI (2017, p. 162).

O Tempo Perdido foi escrita sobre um outro texto de R. Tagore que pertence à mesma coleção do *Poema de Gitanjali nº 84*, sendo o poema de nº 81. O eu lírico dirige-se a Deus (“Senhor”) em uma espécie de oração por meio da qual ele declara sua “percepção inicial de que o crescimento está ocorrendo em seu ‘jardim’ de consciência espiritual sempre, secretamente, em silêncio, mesmo quando ele se desespera por seus próprio esforços” (MAGRINI, 2017, p. 98).

A canção é dividida em três seções – A, B e C – estabelecidas pela diferença de seus centros tonais e pela estrutura da linha do piano. Em A, a parte do piano apresenta arpejos; em B, estruturas rítmicas que imitam o mecanismo do relógio; e, em C, intervalos paralelos e elementos apresentados no princípio da canção. “Elementos de ritmo, andamentos, mudanças de fórmulas de compasso e indicações de expressividade também auxiliam na demarcação das seções” (MAGRINI, 2017, p. 99).

Do ponto de vista harmônico é das canções que apresentam maior complexidade. Nas seções A e C há um centro harmônico em Si, mas o material escalar varia entre os modos eólio e frígio de Si

na seção A e entre as escalas maior e menor de Si na seção C. A seção B não apresenta uma definição de centro harmônico, sendo baseada em estruturas intervalares paralelas e cromatismos no piano. Para Matheus (2010, p. 83), a atitude do compositor de fugir da previsibilidade harmônica tem o objetivo de criar efeitos “colorísticos”.

2.6. As *Cinco canções sobre poemas chineses* e o atonalismo

Até aqui, apresentamos um ecletismo nas canções de CAPF que pende para dois lados principalmente: um que valoriza aspectos estéticos, poéticos e musicais do nacionalismo e outro que, claramente, utiliza-se de elementos puramente impressionistas. Contudo, CAPF ainda nos revela um terceiro, por meio do qual ele busca uma aproximação com uma linguagem mais vanguardista, ainda que modesta no caso das canções e, por meio da qual, ele se permite o uso de elementos como a atonalidade, politonalidade, *clusters*, técnicas vocais estendidas, entre outros. Esses elementos, além de outros impressionistas já utilizados, constam na coleção que aqui chamaremos de *Cinco canções sobre poemas chineses* os quais foram traduzidos por Paulo Mendes Campos.

CAPF não especificou um título para esse conjunto de cinco canções. O manuscrito com o qual trabalhamos constitui-se em um rascunho que trazia as canções de forma sequencial. Como se trata de canções muito curtas, as cinco estavam escritas em apenas três páginas do citado rascunho: *O Moinho*, de 13 compassos, e *Ao Espelho*, de seis compassos na primeira página com a marcação I e II antes dos títulos, respectivamente, o que nos permite considerar que são as duas primeiras; *Desespero em luz*, de 10 compassos, e *Fumaça*, contendo apenas quatro compassos, na segunda página; por fim, *Meu nome*, de 12 compassos, na terceira página. A numeração nas duas primeiras, o fato de todas elas aparecerem em sequência no mesmo bloco de rascunho e, ainda, seu pequeno tamanho fazem-nos acreditar que, juntas, formam um conjunto de canções a ser executado sequencialmente.

Não há muitos elementos que contribuam para uma maior conexão entre elas. Cada uma dessas pequenas canções possui características e materiais próprios. Além do fato de os textos serem de poemas chineses traduzidos por um mesmo autor, o único elemento que é comum às quatro primeiras é o uso da técnica do *Sprechstimme*. Em algumas, o compositor alterna alturas escritas com outras a serem recitadas. No caso de *Fumaça*, ele utilizou somente a recitação.

O Moinho caracteriza-se pela presença de um ostinato na linha do piano ao longo dos nove primeiros compassos. O material melódico-harmônico é predominantemente modal (Si eólio). Nesta peça, chama-nos a atenção o uso das notas recitadas, conforme mencionado e também de *glissandi* na linha vocal.

Ao espelho também apresenta um pequeno ostinato na linha do piano. A linha do canto, por sua vez, é praticamente toda recitada com a exceção de uma única sílaba. À primeira vista, a escrita do piano nos sugere o uso do politonalismo, uma vez que a pauta da mão direita não apresenta acidentes e a pauta da mão esquerda apresenta cinco sustenidos. Entretanto, não há centros harmônicos. A intenção do compositor era, provavelmente, a de criar um efeito de *cluster* resultante dos intervallos de 2ª escritos para serem tocados pelas duas mãos de forma sobreposta: a mão direita nas teclas brancas e a esquerda predominantemente nas teclas pretas, conforme demonstrado na Figura 14:

FIGURA 14 – Excerto de *Ao Espelho* (c. 01-04) no qual é possível observar as duas armaduras de clave diferentes e a escrita recitada para a linha vocal

The image shows a musical score for the piece 'Ao Espelho'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in bass clef, with lyrics 'Nus-tal Co-mu-a gen-te-en-ve - lta-co E.O'. The middle staff is the right hand of the piano in treble clef, marked 'p dolce', showing a sequence of chords. The bottom staff is the left hand of the piano in treble clef, showing a sequence of chords with five sharps in the key signature. The time signature is 3/4.

Fonte: MAGRINI (2017, p. 195).

Desespero em luz está escrita em estilo de recitativo, alternando alturas escritas com alturas recitadas. O tratamento é atonal e o compositor utilizou as 12 notas da escala cromática. Assim como nas demais canções que utilizam o estilo recitativo, o ritmo da linha vocal é escrito de forma a facilitar a declamação do texto de forma fluente. A preocupação com a prosódia dos textos sempre foi um traço do trabalho de CAPF, seja como compositor, seja como regente.

Por sua vez, *Fumaça*, a mais curta de todas as canções com apenas quatro compassos, inicia-se com um *cluster* de quase duas oitavas a ser tocado com o braço direito do pianista e segue com a repetição contínua de um mesmo acorde em *pianississimo* que sobrepõe as duas mãos (mão esquerda

em teclas pretas e mão direita em teclas brancas), formando um acorde de quintas e quartas que, por um lado explora a sonoridade do trítono (Fá#-Dó e Dó#-Sol) e, por outro, soa como *cluster*. Essa ambientação sonora faz alusão ao título da canção, como podemos verificar na Figura 15:

FIGURA 15 – *Fumaça*, canção de quatro compassos que utiliza a recitação na linha do canto, *cluster* no piano e o mesmo acorde constantemente repetido.

Fonte: MAGRINI (2017, p. 197).

Por fim, *Meu nome* é a única canção do conjunto de poemas chineses traduzidos para o português que não se vale de recitações. Os materiais melódico-harmônicos utilizados mais predominantemente são: a escala pentatônica construída sobre a nota Lá (c. 01-04), e harmonia quartal paralela.

Considerações finais

O eclétismo de CAPF comprova-se, no conjunto de suas canções, pela variedade de aspectos apresentados neste trabalho: suas diferentes motivações e inspirações para compor cada uma das canções; a escolha dos textos e temáticas; o tratamento dado à voz e ao piano; a utilização de material tonal, modal e atonal; a elaboração rítmica; e outros que atestam a existência de diferentes estéticas, em especial, a nacionalista e a impressionista, além de uma aproximação modesta da linguagem atonal.

Do conjunto de suas 19 canções, seis são adequadas à voz de baixo-barítono – *Oxalá* e as *Cinco canções sobre poemas chineses traduzidos por Paulo Mendes Campos* – escritas em clave de fá; *Escuta*

Moreno, *Berceuse* e *Volta* são mais apropriadas para a voz de *mezzo-soprano* por apresentarem uma tessitura própria desta classificação vocal; por fim, *Canção da Retirante*, *Poema do Gintanjali nº 84*, *Ogum de Nagô*, *A Estrela*, *As sem-razões do amor*, *O Tempo perdido*, *Água do Coração* e as duas *Ave Marias* são para vozes agudas.

As canções foram escritas em quatro períodos específicos da vida do compositor – 1952-1955; 1977; 1987-1988; e 1999. Essas composições revelam tendências e inspirações que influenciaram CAPF em sua atividade criativa, das quais destacamos: 1) seu desejo de homenagear determinadas pessoas, sendo a maioria delas cantores com quem conviveu e para quem dedicou nove de suas canções; 2) a temática da relação entre mãe e filho expressa em três canções; 3) os elementos simbolistas da poesia de R. Tagore em suas três canções impressionistas; 4) o ambiente religioso afro-brasileiro em duas das canções de 1977; 5) o interesse pela temática oriental, por meio de poemas chineses traduzidos para o português, utilizados em cinco canções; e, 6) seu apreço pelo texto da oração católica Ave Maria utilizado em duas canções, além de outras cinco composições para coro.

A partir dessas tendências, observamos o eclétismo presente na escolha dos textos de diferentes origens com os quais trabalhou: poemas de sua própria autoria; poemas simbolistas de R. Tagore; poemas de autores do Modernismo brasileiro; poemas chineses traduzidos; pontos cantados da Umbanda; e, por fim, a oração católica da Ave Maria.

Esses vários textos foram musicalmente tratados de forma diversa, com base, especialmente, nas linguagens nacionalista, impressionista e atonal. *Escuta Moreno*, *Berceuse*, *Canção da Retirante*, *As sem-razões do amor*, *Oxalá*, *Ogum de Nagô*, e *Água do Coração* são canções tipicamente nacionalistas que utilizam um tratamento harmônico romântico. *Volta*, *Poema do Gintanjali nº 84* e *O Tempo perdido* são composições impressionistas e utilizam inúmeros elementos dessa estética tanto no tratamento harmônico, quanto na escrita do piano. *A Estrela* tem uma linguagem musical mais híbrida, alternando elementos típicos do nacionalismo com outros puramente impressionistas. O conjunto das *Cinco canções sobre poemas chineses* difere de toda a produção, apresentando uma linguagem que explora, de forma modesta, elementos de vanguarda, especialmente o idioma atonal e algumas técnicas estendidas. Por fim, as canções sacras intituladas *Ave Maria* são composições tonais que receberam um tratamento harmônico típico do Romantismo.

Certamente, um olhar mais amplo sobre toda a obra de CAPF, incluindo suas composições

para outras formações vocais e instrumentais, permitirá o levantamento de uma maior diversidade de elementos que comprovem o ecletismo afirmado pelo compositor, principalmente em suas composições das décadas de 1970 e 1980.

REFERÊNCIAS

CALAIS, Raquel; CHANTAL, Mauro. Canção da Retirante (1953) de Carlos Alberto Pinto Fonseca: dados históricos, análise e edição de performance da partitura. *Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance*. Belo Horizonte, nº 5, p. 302-316, 2020.

FERNANDES, Angelo José. De Batuque e Acalanto: uma análise da Missa Afro-Brasileira de Carlos Alberto Pinto Fonseca. *Per Musi*, Belo Horizonte, nº 11, p. 60-72, 2005.

FONSECA, Carlos Alberto Pinto Fonseca. *Entrevista concedida a Sérgio Magnani*. Belo Horizonte, 1983. Entrevista.

MAGRINI, Raíssa Amaral. *As canções para voz aguda e piano de Carlos Alberto Pinto Fonseca: análise e interpretação*. Campinas, 2017, 197 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

MATHEUS, Rize Lorenze. *Elementos impressionistas na obra composicional de Carlos Alberto Pinto Fonseca*, Belo Horizonte, 2010. 100 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

MILLER, Richard. *A estrutura do canto: sistema e arte na técnica vocal*. São Paulo: É Realizações, 2019.

SANTOS, Mauro Camilo de Chantal. *Carlos Alberto Pinto Fonseca: dados biográficos e catálogo de obras*. Belo Horizonte, 2001. 80 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

Sem autor. *400 pontos riscados e cantados na Umbanda e Candomblé*. Rio de Janeiro: Eco, 1962.

SOBRE OS AUTORES

Angelo José Fernandes tem se destacado com grande sucesso por sua dedicação à música vocal e à pedagogia do canto. É docente do Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP, sendo responsável por significativa produção artística e acadêmica. Doutor em Música, tem se dedicado ao estudo da técnica vocal nos diversos períodos históricos e sua aplicação na performance atual, além de liderar um grupo de pesquisa que estuda a obra vocal do compositor mineiro Carlos Alberto Pinto Fonseca de quem foi aluno. É diretor artístico do Coro Contemporâneo de Campinas e do Ópera Estúdio UNICAMP. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6117-6702> . E-mail: angelojf@unicamp.br

Raíssa Amaral Magrini é Bacharela em Música com habilitação em Canto e Cordas Popular pela UNICAMP, tendo sido orientada respectivamente por Angelo José Fernandes e Ulisses Rocha. É Mestre em Práticas Interpretativas tendo defendido dissertação que trata das canções para voz aguda e piano de Carlos Alberto Pinto Fonseca. Atualmente, é doutoranda pela UNICAMP, desenvolvendo uma pesquisa sobre as óperas do compositor Ernst Mahle. Participou de diversos concertos e óperas sob regência de Abel Rocha, Cinthia Aliretti, Vitor Hugo Toro, Silvio Viegas e Roberto Minczuck. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6641-3057>. E-mail: raissa.amaral@gmail.com

Sarah Victória Santibanez Migliori é mestranda em Práticas Interpretativas pelo Instituto de Artes da UNICAMP, sendo orientada pelo Prof. Dr. Angelo José Fernandes. É Bacharela em Composição e Regência pela UNESPAR/PR. Foi membro do projeto de pesquisa de música eletroacústica do Prof. Dr. Felipe de Almeida Ribeiro, estudando a interatividade na prática de música eletroacústica. Também foi bolsista pelo CNPq e membra do Núcleo Música Nova. Atua como *mezzo-soprano*, dando ênfase no repertório clássico e contemporâneo, participando do Ópera Estúdio UNICAMP e do Coro Contemporâneo de Campins. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0239-0324>. E-mail: migliorisarah@gmail.com

Heitor Basílio Coelho é Bacharel em Música com habilitação em Canto e mestrando em Práticas Interpretativas pelo Instituto de Artes da UNICAMP, ambos sob orientação do Prof. Dr. Angelo José Fernandes. Tem atuado em diversas montagens operísticas junto ao Ópera Estúdio UNICAMP desde 2014, além de uma vasta experiência coral, ininterrupta, desde 2008. Atualmente, se dedica à pesquisa, estudando as canções de câmara compostas para baixo e barítono de Carlos Alberto Pinto Fonseca. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1514-3405>. E-mail: heitorbcoelho@gmail.com

A dor de todas as ruas vazias

João Ricardo

Universidade NOVA de Lisboa | Portugal



João Ricardo (1993) terminou o mestrado em Artes Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH/UNL) em 2019, instituição onde também se licenciou em Ciências Musicais em 2016. Aluno de composição do professor Luís Soldado, frequentou também masterclasses e workshops com os compositores e investigadores Jaime Reis, Vincent Debut, Ake Partmerud, Hans Tutschku, João Pedro Oliveira, Carlos Caires, Dimitris Andrikopoulos e António Sousa Dias. É atualmente professor de música e investigador em formação na Linha de Estudos em Ópera e no Grupo de Investigação em Música Contemporânea do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM/NOVA FCSH).

E-mail: joadcricado@gmail.com

Website: <https://cesem.fcsh.unl.pt/en/pessoa/joao-ricardo/>

A conceção desta peça tem como base a sistematização de uma metodologia de composição, desenvolvida como trabalho final de mestrado em Artes Musicais (Ricardo 2019), que testa uma possível associação entre componentes textuais e elementos musicais. Poderá ser encarada como uma transcrição de características textuais para parâmetros musicais. Para isso foi desenvolvido um processo de transcrição em que o texto é tratado como dados em bruto – consoante os caracteres individuais e combinações entre letras, em sílabas, palavras ou frases – resultando em sequências numéricas e alturas de notas, e usadas na construção de motivos, acordes, estruturas, etc.; destas transcrições resultam séries de notas musicais, com alturas e durações específicas, que são tratadas como o material musical disponível para o compositor. Não se trata de uma simples transcrição ou codificação direta de texto em música, mas sim da exploração de como estes processos criptográficos podem ser aplicados artística e criativamente.

O *libretto* consiste no poema de Al Berto *Notas para o Diário* (Al Berto 2017: 39-30), e a vertente criptográfica foi conseguida a partir de fragmentos retirados do livro *As Flores do Mal*, de Fernando Pessoa. Em cada uma das cinco cenas um diferente fragmento de Pessoa serviu como base criptográfica:

- Cena I: “Morreu em mim amis do que o meu passado” (Pessoa 2014: 21);
- Cena II: “Absolutamente doido só por sentir, absolutamente toto por me roçar contra as coisas” (Pessoa 2014: 45);
- Cena III: “Julga-te sempre mais triste e mais infeliz do que és” (Pessoa 2014: 61);
- Cena IV: “Dê-me de beber, que não tenho sede” (Pessoa 2014: 85);
- Cena V: “Nunca fiz mais do que fumar a vida” (Pessoa 2014: 137).

A peça foi estreada no Palácio do Sobralinho no dia 26 de Janeiro de 2019.

AGRADECIMENTOS

Orientadores: Luís Soldado e Alexandre Lyra Leite. Músicos: Rui Baeta, Inês Simões, Catherine Stockwell, Daniela Pinheiro, João Carlos Barata e Sofia Azevedo. Créditos de vídeo: Vitor Hugo Costa. Produção: Inestética.

REFERÊNCIAS

AL BERTO. *Horto de Incêndio*. Porto Editora: Assírio & Alvim, 2017.

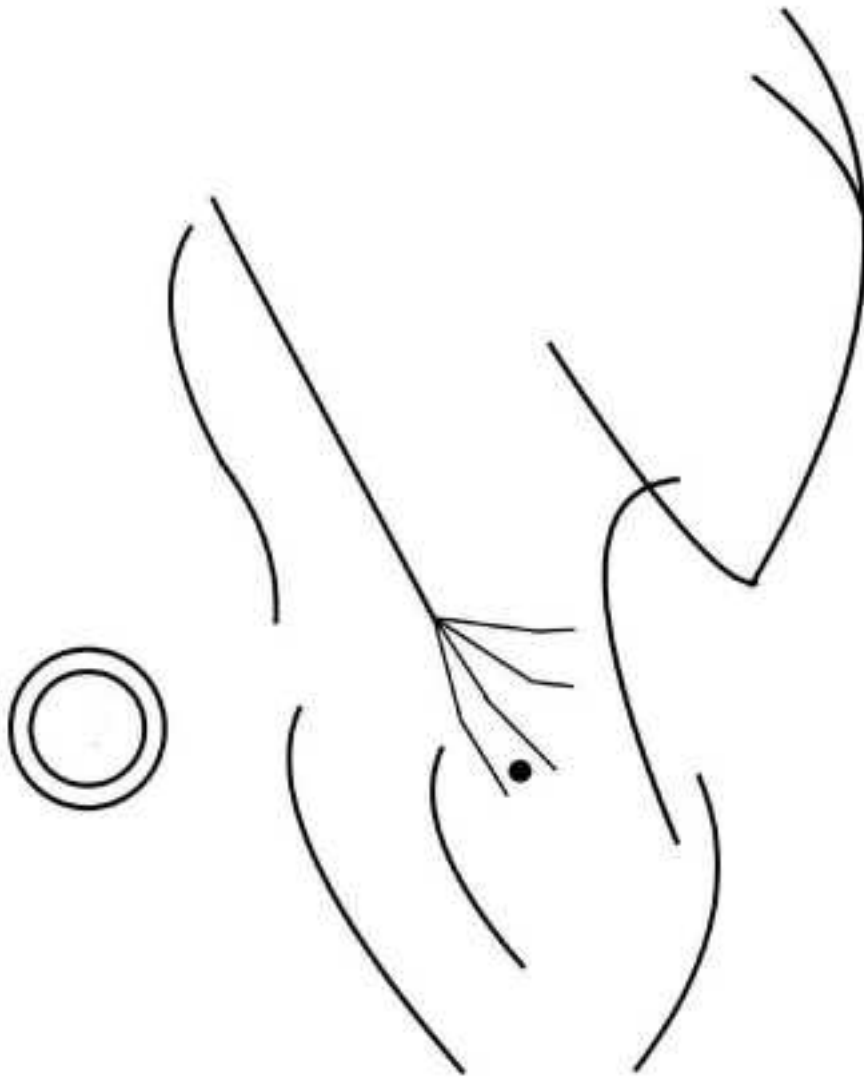
PESSOA, Fernando. *As Flores do Mal*. Lisboa: Guerra e Paz, 2014.

RICARDO, João. *...and Words on Music: O Texto Transcrito como Base para a Composição Musical*. Tese de mestrado disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/82084>. NOVA FCSH: 2019.

João Ricardo

a dor de todas as ruas vazias

para 2 cantores e 4 instrumentistas



(Esta página foi intencionalmente deixada em branco)

a dor de todas as ruas vazias (2019)

para 2 cantores e 4 instrumentistas

Projeto desenvolvido no âmbito do **Laboratório de Criação de Ópera Contemporânea**, organizado pela **Inestética companhia teatral** no Palácio do Sobralinho, em Vila Franca de Xira, de Setembro de 2018 a Janeiro de 2019, sob direção artística do compositor Luís Soldado e do encenador Alexandre Lyra Leite.

Notas de programa: A sua conceção tem como base a sistematização de uma metodologia de composição, desenvolvida como trabalho final de mestrado em Artes Musicais (Ricardo 2019), que testa uma possível associação entre componentes textuais e elementos musicais. Poderá ser encarada como uma transcrição de características textuais para parâmetros musicais. Para isso foi desenvolvido um processo de transcrição em que o texto é tratado como dados em bruto – consoante os caracteres individuais e combinações entre letras, em sílabas, palavras ou frases – resultando em sequências numéricas e alturas de notas, e usadas na construção e motivos, acordes, estruturas, etc.; destas transcrições resultam séries de notas musicais, com alturas e durações específicas, que são tratadas como o material musical disponível para o compositor. Não se trata de uma simples transcrição ou codificação direta de texto em música, mas sim da exploração de como estes processos criptográficos podem ser aplicados artística e criativamente.

O *libretto* consiste no poema de Al Berto *Notas para o Diário* (Al Berto 2017: 39-40), e a vertente criptográfica foi conseguida a partir de fragmentos retirados do livro *As Flores do Mal*, de Fernando Pessoa. Em cada uma das cinco cenas um diferente fragmento de texto de Pessoa serviu como base criptográfica:

- Cena I: “Morreu em mim mais do que o meu passado” (Pessoa 2014: 21);
- Cena II: “Absolutamente doido só por sentir, absolutamente roto por me roçar contra as coisas” (Pessoa 2014: 45);
- Cena III: “Julga-te sempre mais triste e mais infeliz do que és” (Pessoa 2014: 61);
- Cena IV: “Dê-me de beber, que não tenho sede” (Pessoa 2014: 85);
- Cena V: “Nunca fiz mais do que fumar a vida” (Pessoa 2014: 137).

Primeira récita: Palácio do Sobralinho, 26 de Janeiro de 2019

Personagens:

Barítono: Rui Baeta

Soprano: Inês Simões

Instrumentação:

Fagote: Catherine Stockwell

Flauta: Daniela Pinheiro

Viola de arco: João Carlos Barata

Violoncelo: Sofia Azevedo

Duração: c. 9'10''

Biografia do compositor: João Ricardo (1993) terminou o mestrado em Artes Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa (FCSH/UNL) em 2019, instituição onde também se licenciou em Ciências Musicais em 2016. Aluno de composição do professor Luís Soldado, frequentou também masterclasses e workshops com os compositores e investigadores Jaime Reis, Vincent Debut, Ake Parmerud, Hans Tutschku, João Pedro Oliveira, Carlos Caires, Dimitris Andrikopoulos e António Sousa Dias. É atualmente professor de música e investigador em formação na Linha de Estudos em Ópera e no Grupo de Investigação em Música Contemporânea do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM/NOVA FCSH).

Contacto: joãodricardo@gmail.com

notas para o diário – Al Berto em *Horto de Incêndio* (Al Berto 2017: 39-40)

Todos os direitos reservados a Al Berto

deus tem que ser substituído rapidamente por poemas, sílabas sibilantes, lâmpadas acesas, corpos palpáveis, vivos e limpos.

[...]

sinto-me capaz de caminhar na língua aguçada deste silêncio, e na sua simplicidade, na sua clareza, no seu abismo.

sinto-me capaz de acabar com esse vácuo, e de acabar comigo mesmo.

[...]

mas gosto da noite e do riso de cinzas, gosto do deserto, e do acaso da vida. gosto dos enganos, da sorte e dos encontros inesperados.

pernoito quase sempre no lado sagrado do meu coração, ou onde o medo tem a precariedade doutro corpo.

[...]

pois bem, mário - o paraíso sabe-se que chega a lisboa na fragata do alfeite. basta pôr uma lua nervosa no cimo do mastro, e mandar arrear o velame

é isto que é preciso dizer: daqui ninguém sai sem cadastro

[...]

sujo os olhos com sangue. chove torrencialmente. o filme acabou. não nos conheceremos nunca.

[...]

os poemas adormeceram no desassossego da idade. fulguram na perturbação de um tempo cada dia mais curto.

e, por vezes, ouço-os no transe da noite. assolam-me as imagens, rasgam-me as metáforas insidiosas, porcas... e nada escrevo.

o regresso à escrita terminou. a vida toda fodida – e a alma esburacada por uma agonia tamanho deste mar.

[...]

a dor de todas as ruas vazias

Al Berto

João Ricardo

CENA I

"Morreu em mim mais do que o meu passado"

♩ = 120

Soprano *p* *sprechgesang*
deus tem que ser subs - ti - tu'i - do deus tem

Baritone *p* *sprechgesang*
deus tem que ser subs - ti - tu'i - do deus tem que ser subs -

Flute *ff* *sub. p* *p* *p*

Bassoon *ff* *p* *p*

Viola *ff* *sub. p* *pizz.*

Cello *ff* *sub. p* *pizz.*

S
que ser subs - ti - tu'i - do - deus deus tem que ser subs - ti - tu'i - do - deus tem tu'i - do - ra - pi - da - men -

B
ti - tu'i - do - deus tem que ser subs - ti - tu'i - do subs - ti - tu'i - do - ra - pi - da - men - te

Fl.
p *p*

Bsn.
p *p* *p*

Vla.
pizz.

Vc.
pizz.

A

S
te subs - ti - tu'i - do ra - pi - da - men - te subs - ti - tu'i - do por po - e -

B
subs - ti - tu'i - do ra - pi - da - men - te subs - ti - tu'i - do por po - e - mas

Fl.
p *f*

Bsn.
p *f* *p*

Vla.

Vc.

S
mas por po - e - mas por po - e - mas por po - e - mas por po - e - mas por

B
por po - e - mas por po - e - mas por po - e - mas por po - e - mas por po - e -

Fl.
p *f* *p* *f* *p*

Bsn.
f *p* *f* *p*

Vla.

Vc.

14

S *f* *p* *f* *p*
 po - e - mas por po - e - mas por po - e - mas por po - e - mas por po - e - mas por po - e - mas por po - e - mas por po -

B *f* *p* *f* *p* *f*
 mas por po - e - mas por po - e - mas por po - e - mas por po - e - mas por po - e - mas por po - e - mas por po - e - mas

Fl.

Bsn.

Vla.

Vc.

B

♩ = 60

S *pp* ord. *mp* *pp*
 e - mas lã - m - pa - das

B *pp* ord. *mp* *pp*
 sí - la - bas sí - bi - lan - tes

Fl. *pp* *p*

Bsn. *pp* *pp*

Vla. arco *pp* *mp* *pp*

Vc. arco *pp* *mp* *pp*

23

S *mp* a - ce - *pp* sas *pp* vi

B *pp* cor - pos *mp* pal - pá - veis

Fl. *pp* *pp*

Bsn. *pp* *mp* *pp*

Vla. *mp* *pp* *pp*

Vc. *mp* *pp* *pp*

28

S *mp* *pp* vos e lim - pos

B *pp*

Fl. *mp* *pp*

Bsn. *mp* *pp*

Vla. *mp* *pp*

Vc. *mp* *pp*

CENA II

"Absolutamente doido só por sentir, absolutamente roto por me roçar contra as coisas"

C

♩ = 50

S

B

Fl.

Bsn.

Vla.

Vc.

p obscuro

sin - to - me ca - paz de ca - mi - nhar na lín - gu'a a - gu - ça - da des - te si -

34

leggiero

ppp *p* *ppp*

sub. *ppp*

D

♩ = 60

S

B

Fl.

Bsn.

Vla.

Vc.

mf *p*

lên - ci'o e na su - a sim - pli - ci - da - de na su - a cla - re - za

39

pesado

ppp *mf*

ppp *mf*

ppp *mf*

45

S

B

Fl.

Bsn.

Vla.

Vc.

p *mf* *p* *mf* *lamentoso*

no seu a - bis - mo sin - to - me ca - paz de'a - ca - bar ____ com

ppp

p *mf* *p* *pp* *mf*

p *mf* *p*

p *mf* *p*

50

S

B

Fl.

Bsn.

Vla.

Vc.

p *mf*

es - se vá - cu'o e de'a - ca - bar ____ co - mi - go mes -

p *mf* *pp* *mf*

p *p*

p *p*

E

mf dolce *f*

S mas gos - to da noi - te e do ri - so de cin - zas

B *p*
mo

Fl. *mf* *f*

Bsn.

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

p

S gos - to do de - ser - to e do a - ca so da vi - da gos - to dos en - ga -

B

Fl. *p* *pp*

Bsn.

Vla. *pp*

Vc. *pp*

F

65

S *mf* nos da sor - te e dos en - con - tros *f* i - nes - pe - ra - dos

B *f* per - no'i to

Fl.

Bsn. *mf* *f*

Vla. *mp* *f*

Vc. *mp* *f*

70

S

B *f* qua-se sem - pre no la - do sa - gra - do do meu co - ra - ção *mf* ou on - de o

Fl. *mf*

Bsn. *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

75

S

B

Fl.

Bsn.

Vla.

Vc.

f

f

p

pp

f

p

pp

f

p

pp

me - do tem a pre - ca - ri'e - da - de dou - tro cor ___ po

CENA III

G

"Julga-te sempre mais triste e mais infeliz do que és"

♩ = 88

mp agitato

S

B

Fl.

Bsn.

Vla.

Vc.

p

espress.

ppp

mp

p

p

Pois bem, má - ri'o o pa - ra - í _____ so sa -

84

S
be - se que che - ga a lis - bo a na fra - ga - ta do al - fei

B

Fl.

Bsn.

Vla.

Vc.

p *f* *p*

p *f* *p*

H

89

S
te

B
bas - ta pôr u - ma lu - a ner - vo - sa no ci - mo

Fl.

Bsn.

Vla.

Vc.

f *mf* *ff*

mf *f* *mf*

mf *f* *mf*

mf

94

S

B

do mas - - - - - tro e man - dar - - - - - ar - re - ar

Fl.

Bsn.

f *mf* *f* *mf*

Vla.

Vc.

I

97

S

ff

É is - to que

B

o ve - la - me

Fl.

Bsn.

f *mf* *f*

Vla.

Vc.

f

100

S. *é pre - ci - so di - zer*

B.

Fl.

Bsn.

Vla.

Vc.

103

S. *da - qui*

B.

Fl.

Bsn.

Vla.

Vc.

106 *sub. p*

S
nín - guém sai sem ca das - tro

B

Fl. 106

Bsn. *sub. p* *ppp*

Vla. 106

Vc. 106

CENA IV

"Dê-me de beber, que não tenho sede"

J

♩ = 60

S *mf*
su - jo com san - gue

B *mf*
os o - lhos

Fl. 111 *mf*

Bsn. 111 *mf* *p*

Vla. 111 *p*

Vc. 111 *p*

115

S *mf*

B *f*

Fl. *p* *f* *mf*

Bsn. *mf*

Vla.

Vc.

cho - ve - tor - ren - ci'al men - te

119

S *f*

B *f*

Fl. *f* *p*

Bsn. *mf* *f* *p*

Vla.

Vc.

fil - - - me a - ca bou

fil - - - me a - ca - bou

K

L

S *mf* não nos *mf* nun - ca

B *mf* co - nhe *f* ce - re mos *declamado* os poemas adormeceram no desassossego da idade

Fl. 123 *ppp*

Bsn.

Vla. 123

Vc.

CENA V

"Nunca fiz mais do que fumar a vida"

♩ = 120

S *mf* quase murmurado ful - gu - ram na per - tur - ba - ção ful - gu - ram na per - tur - ba - ção de um tem - po de um tem - po ca - da di - a

B fulguram na perturbação de um tempo

Fl. 128 *f*

Bsn. *f*

Vla. 128 *f*

Vc. *f*

M

132

S
mais cur - to ca - da di - a mais cur - to e por ve - zes ou - ço - os no tran - se no tran - se da noi - te

B
cada dia mais curto e por vezes ouço-os no transe da noite

132

Fl.
f

Bsn.
f

132

Vla.
f

Vc.
f

136

S
as - so - lam - me as i - ma - gens ras - gam - me as me - tá - fo - ras in - si - di - sas e por - cas

B
assolam-me as imagens rasgam-me as metáforas insidiosas e porcas

136

Fl.
f

Bsn.
f

136

Vla.
f

Vc.
f

N

♩ = 50

mp ord.

p

S
e na - da es'cre vo o re - gres - so à es'cri - ta ter - mi - nou

B

Fl. 140

Bsn.

Vla. 140 *dolce*
sub. p

Vc. *dolce*
p

S 145
e a al__ ma es'bu-ra - ca da por u - ma__

B *pp ord.* *mp* *pp* *mp* *pp*
a vi - da to - da fo - di - da a - go ni - a ta - ma - nho des - te mar

Fl. 145

Bsn.

Vla. 145
pp *mp*

Vc. *pp* *mp*

On Music and Political Concerns: An Interview with Hilda Paredes

Luis Velasco-Pufleau | Universität Bern | Switzerland

Hilda Paredes | London | UK

Resumen: En esta entrevista, la compositora mexicana Hilda Paredes habla de las preocupaciones políticas y éticas que están implicadas en su música. Expone sus ideas sobre la relación de su música con la poesía indígena mexicana, la conexión entre cuestiones de género y la justicia social, el peso del racismo, la experiencia corporal de la violencia, la destrucción del lenguaje, y la relación que tiene su proceso creativo con preocupaciones medioambientales. Abordamos estas cuestiones en relación con varias de sus obras, en especial *Kamex ch'ab* (2010), *El Palacio imaginado* (2003), *La tierra de la miel* (2013), *Harriet* (2018) y *Rainy days* (2019). El resultado es una exploración de cómo aborda en cada obra las cuestiones mencionadas mediante la construcción de redes de eventos, lugares y personas.

Palabras clave: Hilda Paredes, México, composición musical, post-colonialismo, feminismo.

Abstract: In this interview, the Mexican composer Hilda Paredes talks about the political and ethical concerns which are involved in her music. She shares her thoughts about the relationship between her music and contemporary Mexican indigenous poetry, the connexion between gender issues and social justice, the burden of racism, the embodied experience of violence, the destruction of language, and the relationship her creative process has with environmental concerns. We discuss these issues in relation to several of her works, in particular *Kamex ch'ab* (2010), *El Palacio imaginado* (2003), *La tierra de la miel* (2013), *Harriet* (2018) and *Rainy days* (2019). The result is an exploration of how she tackles in each work these issues by constructing networks of events, places and people.

Keywords: Hilda Paredes, Mexico, music composition, postcolonialism, feminism.

Introducción

Para la compositora mexicana Hilda Paredes (n. Tehuacán, 1957), la música es un proceso de descubrimiento, una manera constante e íntima de alimentar su creatividad. A través de la música, Paredes explora su identidad y sus múltiples conexiones con el mundo. Cada una de sus obras construye redes simbólicas entre eventos, lugares y personas, en donde la poesía, las geografías y las historias establecen diferentes tipos de vínculos. Al igual que su música, la vida de Hilda Paredes se desarrolla tanto en el viejo como en el nuevo mundo, y la complejidad de su mundo sonoro tiene sus raíces en esta doble filiación. Entre los temas abordados en sus obras se encuentra la poesía indígena mexicana, las luchas de emancipación y el sufrimiento de las mujeres migrantes mexicanas en los Estados Unidos. Su universo sonoro crea una continuidad entre el pasado y el presente, y su música se convierte en acción, trascendiendo las intenciones originales, los espacios y el tiempo.

En esta entrevista, Hilda Paredes habla de su relación con la poesía indígena mexicana, la conexión entre las cuestiones de género y la justicia social, el peso del racismo, la experiencia corporal de la violencia, la destrucción del lenguaje, y la relación que tiene su proceso creativo con preocupaciones medioambientales. Abordando estas cuestiones en relación con varias de sus obras –*Kamex ch'ab* (2010), *El Palacio imaginado*

Introduction

For the Mexican composer Hilda Paredes (b. Tehuacán, 1957), music is a process of discovery, a constant new and intimate way to nourish her creativity. Through music, she explores who she is and her multiple connexions with the world. Each of her works constructs networks of events, places and people, where poetry, geographies and histories develop different kinds of threads. Just like her music, Hilda Paredes' life evolves in both the old and new worlds: the complexity of her sound world is rooted in this double affiliation. Mexican indigenous poetry, emancipation struggles, and the suffering of Mexican migrant women in the United States, are some of the topics she tackles in her works. From this perspective, her sound world creates continuity between past and present, and her music becomes action, which transcends initial intentions, spaces and times.

In this interview, Hilda Paredes talks about her relationship with contemporary Mexican indigenous poetry, the connexion between gender issues and social justice, the burden of racism, the embodied experience of violence, the destruction of language, the relationship her creative process has with environmental concerns. Examining these issues in relation to several of her works – in particular *Kamex ch'ab* (2010), *El Palacio imaginado* (2003), *La tierra de la miel* (2013), *Harriet* (2018) and *Rainy days* (2019) – her

(2003), *La tierra de la miel* (2013), *Harriet* (2018) y *Rainy days* (2019) – los pensamientos expuestos exploran algunas de las redes simbólicas que ella ha creado a través de la música.

Entrevista¹

1. La dimensión política de integrar las lenguas indígenas mexicanas

Luis Velasco-Puffleau: En muchas de tus obras integras lenguas indígenas mexicanas. ¿Cómo nació tu interés por esa faceta del México contemporáneo?

Hilda Paredes: Llevo trabajando muchos años con lenguas indígenas mexicanas. Mi interés en las lenguas indígenas empezó dentro de mi familia: mi abuelo hablaba maya – creció en una familia muy humilde en un pueblo de Yucatán. Cuando me fui de México a Londres, me empecé a interesar más en esas lenguas que siguen vivas en nuestro país. Empecé a tomar conciencia de quién era y de dónde venía. Esto me llevó también a tener contacto con la literatura contemporánea indígena, que me parece maravillosa, y a hablar con gente local que aún habla su lengua en diversas partes del país, como es en el área de Tehuacán

thoughts expressed in the interview explore some of the networks of meaning she creates through music.

Interview²

1. The politics of incorporating Mexican indigenous languages

Luis Velasco-Puffleau: In many of your works you incorporate Mexican indigenous languages. How did your interest in this aspect of contemporary Mexico begin?

Hilda Paredes: I have been working with Mexican indigenous languages for many years. My interest in indigenous languages started within my family: my grandfather spoke Mayan – he grew up in a very humble family in a village in the Yucatan. When I left Mexico for London, I became more interested in these languages that are still alive in our country. I started to become aware who I was and where I came from. This also led me to have contact with contemporary indigenous literature, which I find wonderful, and to talk to local people in different parts of Mexico who still speak their languages, such as in the Tehuacán area where

¹ A continuación se presenta la versión editada de dos entrevistas realizadas en español el 12 de febrero de 2016 en Londres y el 14 de mayo 2020 por videoconferencia. La entrevista fue editada y traducida al inglés por los autores.

² The following is the edited version of two interviews originally conducted in Spanish on 12 February 2016 in London and on 14 May 2020 by videoconference. The interview was edited and translated into English by the authors.

donde confluyen muchas etnias.

LVP: En tu texto “Cultural Roots: Connecting Time and Place in Musical Composition” (PAREDES, 2014) comentas la injusticia histórica que han sufrido los pueblos indígenas debido a la voluntad del Estado mexicano de erradicar sus lenguas y de imponer el español desde hace varios siglos como la única lengua legítima. ¿Consideras que hay una dimensión política en tu trabajo musical con las lenguas indígenas?

HP: El levantamiento zapatista en 1994 nos hizo tomar conciencia de que no se trata de ser paternalista con los pueblos indígenas, sino de integrar nuestra herencia indígena en nuestro mundo contemporáneo. Eso es lo que he tratado de hacer en mi música. En 1999 hice por primera vez un *setting* sobre un texto indígena, en esa ocasión tomé un fragmento de *El Ritual de los Bacabes* (ARZÁPALO MARÍN, 1987) – una compilación de embrujos mayas que datan de la época de la invasión de los españoles a México. Esos embrujos eran usados por los chamanes de la aristocracia maya para curar, y están llenos de simbolismos y de humor. Hice dos obras para cuarteto vocal y cuarteto de cuerdas con textos tomados de esa compilación: *Can silim tun* (Piedra preciosa de las grandes ofrendas, 1999) y *Kamex ch’ab* (Recibid la creación, 2010). *Kamex ch’ab* fue encargada y estrenada en el Festival de música religiosa de Cuenca (España) en el año de las

many ethnic groups converge.

LVP: In your text “Cultural Roots: Connecting Time and Place in Musical Composition” (PAREDES, 2014) you comment on the historical injustices that indigenous peoples have suffered due to the efforts of the Mexican State to eradicate their languages and impose Spanish for several centuries as the unique one. Do you consider that there is a political dimension to your musical work which draw on indigenous languages?

HP: The Zapatista uprising in 1994, made us aware that it is not about being paternalistic towards indigenous peoples, but about integrating our indigenous heritage into our contemporary world. That’s what I’ve tried to do in my music. I first did a setting on an indigenous text in 1999, this was on a passage from *El Ritual de los Bacabes* (ARZÁPALO MARÍN, 1987) – a compilation of Mayan spells dating from the time of the Spanish invasion to Mexico. These spells were used for healing by the shamans of the Mayan aristocracy, and are full of symbolism and humour. I composed two works for a vocal quartet and string quartet with texts taken from that compilation: *Can silim tun* (Precious Stone of the Great Offerings, 1999) and *Kamex ch’ab* (Receive the Creation, 2010). *Kamex ch’ab* was commissioned and premiered at the Festival de música religiosa de Cuenca (Spain) in the year of the bicentennial celebrations of Mexico’s independence.

conmemoraciones del bicentenario de la independencia de México.

LVP: ¿Tu trabajo con las lenguas indígenas ha ampliado de alguna forma tu paleta sonora?

HP: La lengua maya tiene sonidos que no existen en las lenguas europeas. En *Kamex ch'ab* exploro más a fondo la fonética de la lengua maya, tanto en el trabajo vocal como con las cuerdas. El trabajo con el texto es muy importante para mí. La semántica me sugiere el paisaje sonoro y la fonética me provee la esencia del material sonoro con el que voy a trabajar. De esta manera logro la integración del material sonoro de las lenguas indígenas de México.

LVP: Además del trabajo con el material sonoro, ¿hay otras dimensiones de las lenguas indígenas que integras en tus obras?

HP: La dimensión formal. En *Kamex ch'ab* seguí una forma similar a la de un rezo chamánico, donde las repeticiones con sutiles mutaciones van transformando el ritual para lograr la metamorfosis buscada por el chamán. En *Kamex ch'ab* la música es la que realiza esta transformación. En otras obras, como en *Ab paaxo'ob* o *Tzolkin* exploré la relación de 20-13 que rige el calendario maya y de esta manera conectar con una manera diferente de medir el tiempo. Es interesante recordar que para el mundo

LVP: Has your work with indigenous languages broadened your sound palette in any way?

HP: Mayan has sounds that do not exist in European languages. In the case of *Kamex ch'ab* I explore more deeply Mayan phonetics, in both the vocal and the string writing. The work with the text is very important for me. Semantics gives me the soundscape and phonetics provides me with the essence of the sound material I am going to work with. In this way I incorporate the sound material of the indigenous languages of Mexico.

LVP: Besides the work with the sound material, are there other dimensions of indigenous languages that you integrate in your works?

HP: The formal dimension. In *Kamex ch'ab* I followed a form similar to that of a shamanic prayer, where the repetitions and additions transform the ritual to achieve the transformation sought by the shaman. In *Kamex ch'ab* the music is in charge of this transformation. In other works, such as *Ab paaxo'ob* and *Tzolkin*, I explored the relationship of 20-13 days that structures the Mayan calendar to connect with a different way of measuring time.

It is also interesting to bear in mind that for the Mexican indigenous world, you are where you come from, your roots and your heritage, and this is what defines your present.

indígena mexicano, tú eres a partir de tus raíces y tu herencia, esto es lo que define tu presente.

LVP: Respecto a la narración de *El Ritual de los Bacabes*, ¿de qué forma abordaste en *Kamex ch'ab* la temática del texto?

HP: Una parte interesante del texto que escogí son las alusiones que hace a los sacrificios humanos. Durante las guerras floridas se aprehendían a las y los jóvenes en pubertad, para ofrecérselos como tributo a los dioses. Cuando estaba componiendo la obra pasé por una situación familiar muy difícil, ya que mi hermana Bety – a quien está dedicada la obra – estaba internada en el hospital, en el departamento de cardiología. En *Kamex ch'ab* hice una transcripción y transformación de los diferentes pulsos que emiten los cardiófrecuencímetros que se disparaban a diferentes momentos creando una polirritmia maravillosa. Transcribí esos sonidos en la obra para reflejar la idea poética del momento del sacrificio. Aunque nunca se hable del corazón en el texto, está implicado en la música.

LVP: Regarding the narrative of *El Ritual de los Bacabes*, how did you approach the theme of the text in *Kamex ch'ab*?

HP: An interesting aspect of the text I chose is the allusions it makes to human sacrifices. During the *guerras floridas*, young men and women in puberty were taken captive and offered as tribute to the gods. When I was composing *Kamex ch'ab* I was going through a very difficult family situation, since my sister Bety – to whom the piece is dedicated – was in hospital, in the cardiology department. In *Kamex ch'ab* I made a transcription and transformation of the different pulses emitted by the heart rate monitors that were triggered at different moments creating a wonderful polyrhythmia. I transcribed those sounds in the score to reflect the poetic idea of the moment of sacrifice. Although the text does not talk about the heart, it is implied in the music.

Un fragmento de <i>El Ritual de los Bacabes</i> usado en <i>Kamex ch'ab</i> (2010).	An excerpt from <i>El Ritual de los Bacabes</i> used in <i>Kamex ch'ab</i> (2010).	
Ch'ab tex	<i>Se habrán de aprehender para vosotros</i>	<i>We will get for you</i>
Yutzil mehene	<i>a los mejores hijos</i>	<i>Our best children</i>
Utzi uile	<i>para la sutil hambre</i>	<i>For the subtle hunger</i>
Caix u natab	<i>y así se interpretará</i>	<i>And thus, it will be interpreted</i>
Cuxanilon	<i>que aún estamos vivos.</i>	<i>That we are still alive.</i>

Fuente/Source: PAREDES (2010).

LVP: ¿Cuál ha sido la recepción del público de la poesía indígena contemporánea en tus obras?

HP: Curiosamente, en la mayoría de los casos, fuera de México se piensa que el maya es una lengua muerta. He trabajado en muchas ocasiones con la poeta maya Briceida Cuevas Cob, sus poemas son muy actuales y fuertes. La gente queda impresionada cuando leen la traducción, ya que no esperan que los poemas tengan esa resonancia con la actualidad. En México, desgraciadamente el legado lingüístico prehispánico puede perderse por el racismo que existe.

2. Políticas poscoloniales, cuestiones de género y el peso del racismo

LVP: El racismo que ha sido normalizado desde hace siglos. Por ejemplo, ¿cómo es posible que en México no aprendamos ninguna lengua indígena y que el español sea considerado como la única lengua legítima?

HP: Precisamente esa es la temática de mi ópera *El Palacio imaginado* (2003): el racismo y el auto-colonialismo que existe en México. Incluí poesía indígena mexicana contemporánea de Juan Gregorio Regino en lengua mazateca, Briceida Cuevas Cob en lengua maya y Natalia Toledo en lengua zapoteca. También hice grabaciones de campo en tzotzil, tzeltal, chinanteco, náhuatl y en popoloca. Esas son las lenguas que aparecen en *El*

LVP: What has been the public reaction to the inclusion of indigenous poetry in your works?

HP: Interestingly, most of the time, outside Mexico Mayan is thought to be a dead language. I have worked on many occasions with the Mayan poet Briceida Cuevas Cob, her poems are very current and strong. People are impressed when they read the translation, because they don't expect the poems to have that resonance with our time. In Mexico, unfortunately, the pre-Hispanic linguistic legacy could be lost because of the racism that prevails.

2. Postcolonial politics, gender issues and the burden of racism

LVP: Racism that has been normalised for centuries. For example, how is it possible that in Mexico we do not learn any indigenous languages and that Spanish is considered the only legitimate language?

HP: That is precisely the theme of my opera *El Palacio imaginado* (Phantom Palace, 2003): the racism and self-colonialism that prevails in Mexico. I included indigenous Mexican contemporary poetry by Juan Gregorio Regino in Mazatec, Briceida Cuevas Cob in Mayan and Natalia Toledo in Zapotec. I also made field recordings in Tsotsil, Tseltal, Chinanteco, Nahuatl and Popoloca. These are the languages that appear in *El Palacio*

Palacio imaginado para representar un mundo de sombras que nadie percibe, excepto una mujer que viene de un mundo de afuera, Marcia Lieberman – la esposa del embajador que viene del primer mundo. Al final del segundo acto en *El Palacio imaginado* se establece un paralelo entre la mujer y los pueblos indígenas, cuando Marcia se escapa del abrazo del dictador para irse con las sombras. De esta manera, la obra conecta el destino de un pueblo oprimido con el de la mujer, ambos parte de una calculadora sociedad patriarcal obsesionada con el poder. La esencia del *Palacio imaginado* es precisamente el México imaginario del que habla Guillermo Bonfil Batalla – la imposición de modelos culturales externos que hacen que ignoremos nuestra realidad:

Lo que se ha propuesto como cultura nacional en los diversos momentos de la historia mexicana puede entenderse como una aspiración permanente por dejar de ser lo que somos. Ha sido siempre un proyecto cultural que niega la realidad histórica de la formación social mexicana y, por lo tanto, no admite la posibilidad de construir el futuro a partir de esa realidad. Es un proyecto sustitutivo, en todos los casos; el futuro está en otra parte, en cualquier parte, menos aquí mismo, en esa realidad concreta. Por lo tanto, la tarea de construir una cultura nacional consiste en imponer un modelo ajeno, distante, que por sí mismo elimine la diversidad cultural y logre la unidad a partir de la supresión de lo existente (BONFIL BATALLA, 2005 [1987], 106).

Esto es un ejemplo de lo que para mi es México, una concepción alejada de los estereotipos que la industria del entretenimiento intenta imponer.

imaginado to represent a world of shadows that nobody perceives, except a woman who comes from an outside world, Marcia Lieberman – the wife of the ambassador who comes from the first world. At the end of the second act in *El Palacio imaginado* a parallel is drawn between the woman and the indigenous people, when Marcia escapes from the dictator's embrace to leave with the shadows. In this way, the work connects the destiny of an oppressed people with that of women, both part of a calculating patriarchal society obsessed with power. The essence of *El Palacio imaginado* is precisely the imaginary Mexico that Guillermo Bonfil Batalla talks about – the imposition of foreign cultural models that make us ignore our reality:

What has been proposed as national culture at different moments in Mexican history may be understood as a permanent aspiration to stop being what we are. It has always been a cultural project that denies the historical reality of Mexican social origins. And it does not admit the possibility of building the future on the basis of reality. It is always a substitution project. The future is somewhere else, anyplace other than here, in this concrete, daily reality. Thus, the task of constructing a national culture consists of imposing a distant, foreign model, which in itself will eliminate cultural diversity and achieve unity through the suppression of what already exists (BONFIL BATALLA, 1996 [1987], 65).

This is an example of what Mexico is for me, a conception far from the stereotypes that the entertainment industry tries to impose.

3. La violencia y la destrucción del lenguaje

LVP: ¿De qué forma has abordado en tu trabajo la complejidad de la realidad mexicana, inclusive en sus facetas más terribles y dolorosas, como los feminicidios?

HP: Los feminicidios constituyen una realidad tremenda y aterradora. En su momento me perturbaba mucho la situación de las mujeres de Ciudad Juárez. En el 2011-2012 me pidieron que colaborara en el proyecto *Cuatro corridos*, una ópera de cámara que se hizo en San Diego por iniciativa de Susan Narucki.³ La ópera está basada en hechos reales sobre una red de explotación sexual y trata de personas entre Tenancingo (Tlaxcala) y la región de San Diego en Estados Unidos. El texto de Jorge Volpi cuenta en verso la tragedia de las mujeres que son secuestradas y obligadas a prostituirse cerca de las plantaciones de fresas de San Diego. Yo compuse la cuarta parte de la ópera, *La tierra de la miel* (2013), en la que se relata la historia desde el punto de vista de dos de las víctimas (Iris y Violeta), de las cuales una es asesinada. Mi obra termina con Iris muerta cantando en náhuatl, ya que muchas de esas mujeres son indígenas. Mi interés era darles voz a esas mujeres cuyas muertes no han sido vindicadas.

³ <http://cuatrocorridos.com>

⁴ <http://cuatrocorridos.com>

3. Violence and the destruction of language

LVP: How have you dealt with the complexity of Mexican reality in your work, even its most terrible and painful aspects, such as femicide?

HP: Femicide is a horrific and frightening reality. At the time I was very perturbed by the situation of women in Ciudad Juárez. In 2012-2013 I was asked to collaborate in the project *Cuatro corridos*, a chamber opera created in San Diego under the direction of Susan Narucki.⁴ The opera is based on the true story of a network of sexual exploitation and human trafficking between Tenancingo (Tlaxcala) and the San Diego region of the United States. Jorge Volpi's text tells in verse the tragedy of women who were kidnapped and forced into prostitution near San Diego's strawberry plantations. I composed the fourth part of the opera, *La tierra de la miel* (The Land of Honey, 2013), which tells the story from the point of view of two of the victims (Iris and Violeta), one of whom was murdered. My work ends with Iris, who is dead, singing in Nahuatl, as many of these women are indigenous. My interest was to give a voice to these women whose deaths have not been vindicated.

EX. 1 – Fragmento de las últimas palabras de Iris (en náhuatl) en *La tierra de la miel* (c. 323-329).

Excerpt of the last words of Iris (in náhuatl) in *La tierra de la miel* (m. 323-329).



Fuente/Source: PAREDES (2015). © UYMP

LVP: Darle voz a las que no la tienen lleva consigo una dimensión política primordial y constituye un paso importante para visibilizar una realidad negada. Sin embargo, la palabra tiene también sus límites, ¿crees que el lenguaje es capaz de expresar el dolor y el terror que viven esas mujeres?

HP: He trabajado mucho la integración del lenguaje en mi obra. La música proporciona la posibilidad de encontrar múltiples significados que no son perceptibles si nada más lees un poema. Cuando trabajas con texto y música, estás jugando con dos semánticas: la del texto y la de la música, que tú misma como compositora estás creando. En *La tierra de la miel* pude explorar el tema de la explotación humana a través de la destrucción del lenguaje, sobre todo en el momento en el que se está relatando la violación y la muerte de Iris. Cuando trabajas con personajes que están en escena, te tienes que meter en la mente de esos personajes. Meterme en la mente y el alma de esas mujeres, que son raptadas o vendidas en su tierra natal, significó adentrarme en el abuso al que son sometidas. El abuso y la explotación destruyen el alma, al grado que ya no puedes articular palabras,

LVP: Giving a voice to those who do not have one carries with it a primary political dimension and is an important step towards grasping a reality that is denied. However, the spoken word also has its limits. Do you think that language is capable of expressing the pain and terror that these women experienced?

HP: I have worked hard on incorporating language into my work. Music provides the means of finding multiple meanings that are not perceptible if you just read a poem. When you work with text and music, you are playing with two semantics: that of the text and that of the music, which you as a composer are creating. In *La tierra de la miel* I explored the issue of human exploitation through the destruction of language, especially at the moment when the rape and death of Iris is being told. When you work with characters that are on stage, you have to get into the minds of those characters. Getting into the minds and souls of these women, who are kidnapped or sold in their homeland, meant getting into the abuse they are subjected to. Abuse and exploitation destroy the soul, to the extent

pierdes el habla. Eso fue lo que hice en *La tierra de la miel*, el lenguaje se destruye y quedan fragmentos que están distribuidos no solo en la voz de la cantante sino entre los miembros del ensamble.

that you can no longer articulate words, you lose your speech. That's what I did in *La tierra de la miel*, the language is destroyed and only fragments remain, which are distributed not only in the voice of the singer but amongst the members of the ensemble.

EX. 2 – Fragmentos de lenguaje distribuidos en *La tierra de la miel* (c. 292-296).

Distributed fragments of language in *La tierra de la miel* (m. 292-296).

The image shows a musical score for the piece 'La tierra de la miel' by Hilda Paredes, specifically measures 292 to 296. The score is written for a vocal ensemble and piano. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the piano accompaniment are shown. The lyrics 'la miel' are written under the vocal lines. The piano part features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'mf' (mezzo-forte). The overall mood is somber and reflective, consistent with the theme of language destruction.

Fuente/Source: PAREDES (2015). © UYMP

LVP: ¿La destrucción del lenguaje está vinculada con la negación de la realidad, especialmente la de las mujeres?

LVP: Is the destruction of language linked to the denial of reality, especially that of women?

HP: Exactamente. En *La tierra de la miel* trabajé el tema que abordé también en el *El Palacio*

HP: Exactly. In *La tierra de la miel* I worked on the theme that I also addressed in *El Palacio imaginado*: there is no possibility of building

Imaginado: no hay posibilidad de construir nada en nuestra realidad, porque fue negada, el futuro está en otro lado. En ese sentido creo que hay una fuerte vena política y feminista en mi trabajo, especialmente en las obras que he hecho para la escena, ya que dramáticamente es posible trabajar con temas arquetípicos.

4. Mujeres de color, música y luchas de emancipación

LVP: En *Harriet* (2018), la ópera de cámara que realizaste con la soprano Claron McFadden, también abor das el vínculo entre política y feminismo con la figura de Harriet Tubman (ca. 1822-1913), una de las primeras abolicionistas en Estados Unidos. ¿De qué forma desarrollas en este proyecto la dimensión política y feminista de tu trabajo?

HP: El libreto trata de la vida de Harriet Tubman, ex esclava estadounidense que se convirtió en la líder del movimiento anti-esclavista en el siglo XIX, antes de la Guerra de Secesión en Estados Unidos. La historia contada en *Harriet* comulga con los temas que me han importado toda mi vida: derechos humanos, su situación como mujer en todos los ámbitos de su vida, los abusos que sufrió siendo niña y siendo adolescente, su generosidad, y claro, la función de la música en su vida. Sus actividades de rescate de familias y amigos esclavizados, utilizando la red de activistas

anything in our reality, because it was denied, the future is somewhere else. So in that sense I think there is a strong political and feminist vein in my work, especially in the works I composed for the stage, since it is dramatically possible to work with archetypal themes.

4. Black women, music and emancipation struggles

LVP: In *Harriet* (2018), the chamber opera you created with the soprano Claron McFadden, you also address the connection between politics and feminism with the figure of Harriet Tubman (ca. 1822-1913), one of the first abolitionists in the United States. How do you develop the political and feminist dimension of your work in this project?

HP: The libretto is about the life of Harriet Tubman, a former American slave who became the leader of the anti-slavery movement in the nineteenth century, before the American Civil War. The story told in *Harriet* addresses the themes that have been important to me all my life: human rights, her situation as a woman in all areas of her life, the abuses she suffered as a child and a teenager, her generosity, and of course, the role of music in her life. Her activities to liberate enslaved families and friends, using the network of anti-slavery activists known as the Underground

antiesclavistas conocida como el Ferrocarril Subterráneo [*Underground Railroad*], son importantes en el desarrollo del drama. En el libreto (basado en poemas de Mayra Santos-Febres y una selección de diálogos de Lex Bohlmeijer), Harriet cuenta la historia de su vida a su joven protegida Alice.

LVP: ¿Cuál fue la importancia de la música en la experiencia política de Harriet Tubman?

HP: Como la mayoría de los esclavos, Harriet era analfabeta, por lo que utilizó la música para comunicarse con los esclavos fugitivos. La partitura hace referencia a estas melodías en el segundo acto, que se sabe fueron usadas como mensajes codificados para comunicarse con los fugitivos. Estas melodías están entrelazadas en la dramaturgia de la música como códigos. Por ejemplo, cuando Harriet se va a escapar por primera vez de la plantación, la melodía que se escucha es *Steal Away*, melodía que se utilizaba para avisar a los fugitivos que debían prepararse para huir por la noche. Harriet canta tratando de comunicarse con su madre, tratándole de decir “me voy”.

Railroad, are important in the development of the drama. In the libretto (based on poems by Mayra Santos-Febres and a selection of dialogues by Lex Bohlmeijer), Harriet tells the story of her life to her young protégée Alice.

LVP: What was the significance of music in Harriet Tubman’s political experience?

HP: Like most slaves, Harriet was illiterate, so she used music to communicate with the fugitive slaves. The score refers to these melodies in the second act, which are known to have been used as coded messages to communicate with the fugitives. These melodies are intertwined in the dramaturgy of the music as codes. For example, when Harriet goes to escape from the plantation for the first time, the melody heard is *Steal Away*, a melody that was used to warn the fugitives to prepare to flee at night. Harriet sings trying to communicate with her mother, trying to say “I’m leaving”.

muchísimo – y Harriet, al encontrarse embarazada, huye también del marido. Esa es una hipótesis, pero ella nunca habló de esto ni no lo reconoció. Simplemente tomó la niña pero no se la lleva a vivir con ella, la deja con la familia Seward quienes era parte del movimiento del Ferrocarril Subterráneo, para que la educaran. El tercer acto hace referencia a esta pregunta sin respuesta. Alice, la hija menor de Margaret, pasó mucho tiempo con Harriet en su vejez, escuchando sus historias. Alice cuestiona a Harriet, preguntándole por qué se había llevado a Margaret, preguntándole si era su hija: “*My mother, she was your daughter, was she?*” Harriet nunca responde a esta pregunta, pero le dice “*I took her from the land of bondage. So, you can go walk, your very own walk. Flying over fields and towns. Looking upon my people. So, they can walk their very own walk [...] I got to prepare the road for you*”. Se dice que esta fue su última frase antes de morir. Como respuesta, al final del tercer acto Alice canta con Harriet: “*So, we can walk our very own walk*”.

LVP: Harriet Tubman fue una combatiente y tuvo un rol activo durante la guerra.

HP: El cuarto acto trata de las batallas que dirigió durante la guerra civil, como la que tuvo lugar en el río Combahee, así como sobre Nelson Davies, un joven soldado que se convirtió en su segundo marido. La obra hace referencia constante a sus pensamientos según lo registrado por varias

being pregnant, leaves her husband behind. That is a hypothesis, but she never acknowledged it. She just took the child but she didn't take her to live with her, she left her with the Seward family who were part of the Underground Railroad, to be educated. The third act refers to this unanswered question. Alice, Margaret's youngest daughter, spent a lot of time with Harriet in her old age, listening to her stories. Alice questions Harriet, asking her why she took Margaret, asking if she was her daughter: “*My mother, she was your daughter, was she?*” Harriet never answers this question, but she tells her “*I took her from the land of bondage. So, you can go walk, your very own walk. Flying over fields and towns. Looking upon my people. So, they can walk their very own walk [...] I got to prepare the road for you*”. It is said that this was her last sentence before she died. In response, at the end of the third act Alice sings with Harriet: “*So, we can walk our very own walk*”.

LVP: Harriet Tubman was a combatant and played an active role during the war.

HP: The fourth act is about the battles she led during the civil war, such as the one on the Combahee River, as well as about Nelson Davies, a young soldier who became her second husband. The work makes constant reference to her thoughts as recorded by various sources. At the end of the fourth act we hear her message to

fuentes. Al final del cuarto acto escuchamos su mensaje al Presidente Lincoln.

LVP: ¿De qué forma tu ópera de cámara tiene un eco con la situación actual de la lucha por la justicia social?

HP: El epílogo es un *fast-track* de todo lo que es el movimiento de los derechos civiles en Estados Unidos en el siglo XX y que da continuidad a la lucha iniciada por Tubman. Es un mensaje de esperanza y continuidad de la lucha contra la esclavitud y el racismo. La última frase que se escucha en la ópera es un anuncio, como si fuera un anuncio de tren, que dice: “*The Underground Railroad has not yet arrived to its destination*”.

Mientras sigan sucediendo los feminicidios en México y en otras partes del mundo, mientras siga sucediendo el abuso a los pueblos indígenas, mientras siga habiendo racismo en Estados Unidos tanto con los afroamericanos que con la gente latinoamericana, la lucha continúa.

5. Procesos creativos en música y preocupaciones medioambientales

LVP: Para terminar nuestra entrevista me gustaría hablar de una de tus obras más recientes, *Rainy days* (2019, para dos pianos de juguete). Esta obra fue un encargo de la Philharmonie de Luxemburgo, para un festival que critica explícitamente el consumismo – afirmando que

President Lincoln.

LVP: How does your chamber opera resonate with the current situation of the struggle for social justice?

HP: The epilogue is a fast-track to the entire twentieth-century civil rights movement in the United States, which continues the struggle begun by Tubman. It is a message of hope and continuity of the struggle against slavery and racism. The last sentence you hear in the opera is an announcement, as if it were a train announcement, that says: “*The Underground Railroad has not yet arrived at its destination*”.

As long as femicide continues to happen in Mexico and in other parts of the world, as long as the abuse of indigenous peoples continues, as long as there is racism in the United States against both African Americans and Latin Americans, the struggle continues.

5. Creative processes in music and environmental concerns

LVP: To finish our interview I would like to talk about one of your most recent works, *Rainy days* (2019, for two toy pianos). This work was a commission from the Philharmonie in Luxembourg, for a festival that explicitly criticizes consumerism – stating that “Less is more” – and

“*Less is more*” – y aboga por un mundo en el que los límites preserven la naturaleza y las relaciones humanas. ¿De qué forma *Rainy days* invita a la reflexión común sobre la economía de medios como estrategia sustentable para las sociedades contemporáneas?

HP: *Rainy days* fue el resultado de una invitación de la pianista Xenia Pestova, a quien conocí hace unos años en Inglaterra. Esta pequeña obra es mi primera incursión en el mundo de los pianos de juguete y mi primera colaboración con ella y con Pascal Meyer – que espero fructifique en otras colaboraciones futuras. La idea de *Less is more* fue bienvenida y comulga muy lindo con los instrumentos, ya que el hecho de escribir para pianos de juguete en si mismo tiene sus limitaciones. En mi caso, las limitaciones se convierten en posibilidades durante el proceso creativo. En el caso contrario no funcionaría ni musical, ni estéticamente. Algo que me interesó desde que empecé a escribir música es la economía de medios – en ese aspecto aprendí mucho de Mozart. Creo que es algo que está ya muy arraigado en mi subconsciente.

Para mi componer, es un proceso de descubrimiento. Es como esculpir, tienes un bloque y le vas quitando materia hasta encontrar la esencia de la idea. Eso es parte de mi proceso creativo y en ese sentido sí compongo con la idea de “*less is more*”. Aunque parezca paradójico en mi

advocates a world in which reduction and restraint preserve nature and human relationships. How does *Rainy days* participate in the common reflection on the economy of means as a sustainable strategy for contemporary societies?

HP: *Rainy days* was the result of an invitation from the pianist Xenia Pestova, who I met a few years ago in England. This small work is my first incursion into the world of toy pianos and my first collaboration with her and Pascal Meyer – which I hope will bring other future collaborations. The idea of “*Less is more*” was welcomed and it fits very nicely with the instruments, since composing for toy pianos has its own constraints. In my case, constraints become possibilities during the creative process. Otherwise it would not work either musically or aesthetically. Something that has interested me since I started composing music is the economy of means – in that aspect I learned a lot from Mozart. I think it is something that is already deeply rooted in my subconscious.

For me, composing is a process of discovery. It’s like sculpting, you have a block and you take matter out of it until you find the essence of the idea. That’s part of my creative process and in that sense I do compose with the idea of “*less is more*”. Although it seems paradoxical in my work, because there are works that are quite intense, with many sounds, textures and movement.

trabajo, porque hay obras que son bastante intensas, con muchas sonoridades, texturas y movimiento.

EX. 4 – *Rainy days* (c./m. 13-16).

The image shows a musical score for two pianos, Pno. I and Pno. II, for the piece 'Rainy days' (measures 13-16). The score is written in treble clef and features a hocketting texture where notes are alternated between the two instruments. The dynamics are marked as *pp*, *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, and *mf* across the measures. The notation includes various accidentals and rests to create the hocketting effect.

Fuente/Source: PAREDES (2019). © UYMP

LVP: ¿Sobre qué ideas musicales compusiste *Rainy days*?

HP: *Rainy days* esta hecha como un juego de *hocketting* entre los dos pianistas. La idea del *hocketting* me surgió a partir de la deficiente afinación del piano de juguete, cuando trabajábamos por primera vez en casa de Xenia Pestova con su instrumento. Hace muchos años había hecho algunos proyectos educativos con gamelán y una de las cosas que me pareció muy interesante es cómo conciben la música los músicos de gamelán: el resultado sonoro de la melodía no tiene tanto que ver con la altura del sonido, pero más bien con el patrón de movimiento de las manos de los músicos. Los instrumentos de gamelán están afinados de forma diferente de un pueblo a otro, así que los músicos aprenden los movimientos de una obra y el resultado sonoro de la melodía será diferente de un

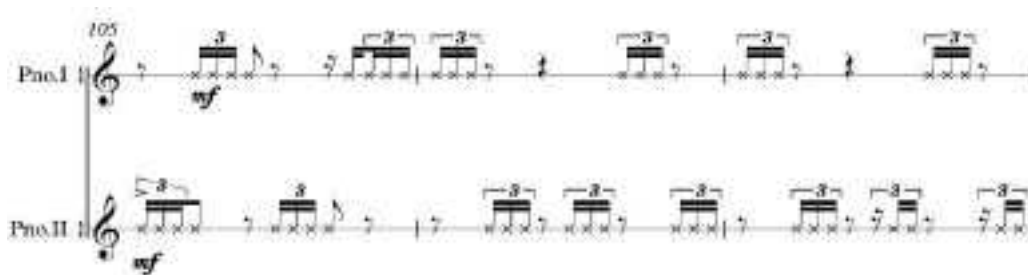
LVP: Which musical ideas did you use in *Rainy days*?

HP: *Rainy days* is made like a hocketting play between the two pianists. The idea of hocketting came to me from the deficient tuning of the toy piano, when we were working for the first time at Xenia Pestova's house with her instrument. Many years ago I did some educational projects with gamelan and one of the things I found very interesting is how gamelan musicians conceive music: the sound result of the melody does not have so much to do with the pitch of the sound, but rather with the movement pattern of the musicians' hands. Gamelan instruments are tuned differently from one village to another, so the musicians learn the movements of a piece and the sound result of the melody will be different from one village to another. Hocketting is widely used in these works. So, I thought it would be

pueblo a otro. El *hocketting* es muy usado en esas obras. Así que pensé que sería interesante trabajar en *Rainy days* con la idea del *hocketting*, que después desembocó en la idea de la metáfora de la lluvia y que se desintegra en sonidos percutidos con los dedos sobre la caja acústica de los pianos de juguete. Además, los dos pianos están frente a frente en el escenario y se puede escuchar la espacialización acústica – idea que he explorado en algunas obras recientes donde exploro también movimiento de los músicos en el escenario.

interesting to work on *Rainy days* with the idea of *hocketting*, which then led to the idea of the metaphor of rain disintegrating into sounds that are tapped with the fingers on the soundboard of the toy pianos. In addition, the two pianos are placed at opposite ends of the stage with the two players facing each other and acoustic spatialization can be heard – an idea I have explored in some recent works where I also explore movement of the musicians on stage.

EX. 5 – *Rainy days* (c./m. 105-107).



The image shows a musical score for two toy pianos, labeled 'Pno. I' and 'Pno. II'. The score is written in treble clef and includes a tempo marking of '105' and a dynamic marking of 'mf'. The music consists of rhythmic patterns of triplets, with notes grouped by a '3' over a bracket. The notation is spread across two staves, with Pno. I on top and Pno. II on the bottom.

Fuente/Source: PAREDES (2019). © UYMP

LVP: ¿Piensas que la definición misma de los sonidos que se consideran como música y los que no, tiene ya una dimensión política?

LVP: Do you think that the very definition of sounds that are considered as music and those that are not, already has a political dimension?

HP: Algunos compositores como Xenakis, Lachenmann o Cage han sugerido este concepto. No lo veo de esa manera. Para mí todos los sonidos pueden ser parte de una propuesta estética en un discurso musical. Todos los sonidos integrados en una obra específica forman parte de mi paleta compositiva, sin que necesariamente haya un discurso político específico a priori. He explorado

HP: Some composers like Xenakis, Lachenmann or Cage have suggested this view. I don't see it that way. For me all sounds can be part of an aesthetic proposition in a musical discourse. All the sounds that conform a specific piece of music, are part of my compositional palette, without necessarily having a political discourse in advance. I have explored the dramatic context that

el contexto dramático que incluye aspectos sociales o políticos principalmente en ópera o teatro musical.

Creo que la industria del entretenimiento se preocupa demasiado por homogeneizar un estilo musical que sea vendible al mayor número de personas y por lo tanto se inclina por una homogeneización un tanto simplista, en un intento por satisfacer a la gran diversidad de personas como si fueran un mismo ente. La música en sí misma tiene un potencial mucho más amplio, que nos lleva por caminos insospechados a descubrir universos sonoros, mundos internos y a desarrollar la imaginación y la capacidad de sorprendernos. Cada individuo, cada escucha tiene una experiencia única y su historia personal va a influir en su percepción de la música, por lo tanto considero que es paternalista creer que es posible producir un tipo de música que pueda satisfacer a todo el mundo de la misma manera.

ACKNOWLEDGMENTS

This interview is part of the research project ‘Political Ontologies of Music’ (available at <http://p3.snf.ch/project-190433>), funded by the Swiss National Science Foundation (SNSF) under the Spark Grant No. CRSK-1_190433. The work also received support from the Balzan research programme “Towards a Global History of Music”, led by Prof. Reinhard Strohm from 2013 to 2017 at the University of Oxford. The authors would like to thank the University of York Music Press (available at <https://www.uymp.co.uk/composers/hilda-paredes>) for granting them the kind permission to reproduce the musical examples.

includes social or political issues mostly in opera or music theatre.

I think that the industry of entertainment is too concerned with homogenizing a style of music that is marketable to the greatest number of people and therefore tends towards a somewhat simplistic homogenization, in an attempt to satisfy the great diversity of people as if they were one and the same entity. Music itself has a much wider potential, which leads us along unsuspected paths to discover sound universes, inner worlds and to develop the imagination and the capacity to surprise us. Each individual, each listener has a unique experience and their personal history will influence their perception of music, therefore I consider it paternalistic to believe that it is possible to produce a type of music that can satisfy everyone in the same way.

REFERENCES

ARZÁPALO MARÍN, Ramón, ed. 1987. *El Ritual de los Bacabes*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, Universidad Nacional Autónoma de México.

BONFIL BATALLA, Guillermo. 1996 [1987]. *México Profundo: Reclaiming a Civilization*. Translated by Philip A. Dennis. Austin: University of Texas Press.

———. 2005 [1987]. *Mexico Profundo: Una Civilizacion Negada*. México: Random House Mondadori.

PAREDES, Hilda. 2014. “Cultural Roots: Connecting Time and Place in Musical Composition.” In *Arcana VII: Musicians on Music*, edited by John Zorn, 231–42. New York: Hips Road.

WORKS

PAREDES, Hilda. *El Palacio imaginado*. 2003. Score, 481 p. Nine voices, ensemble and electronics.

PAREDES, Hilda. *Harriet*. York: University of York Music Press, 2018. Score, 216 p. Soprano, mezzo-soprano, percussion, violin, guitar and electronics.

<https://www.uymp.co.uk/composers/hilda-paredes/works/harriet>

PAREDES, Hilda. *Kamex ch'ab*. York: University of York Music Press, 2010. Score, 85 p. Counter-tenor, 2 tenors and bass soli, and string quartet.

<https://www.uymp.co.uk/composers/hilda-paredes/works/hilda-paredes-kamex-chab-810>

PAREDES, Hilda. *La tierra de la miel*. York: University of York Music Press, 2015. Score, 74 p. Soprano, percussion, guitar and piano.

<https://www.uymp.co.uk/composers/hilda-paredes/works/la-tierra-de-la-miel>

PAREDES, Hilda. *Rainy days*. York: University of York Music Press, 2019. Score, 12 p. Two toy pianos. <https://www.uymp.co.uk/composers/hilda-paredes/works/rainy-days>

ABOUT THE AUTHORS

Firmemente establecida como una de las principales compositoras mexicanas de su generación, Hilda Paredes radica desde hace más de tres décadas en Londres. Si bien en sus obras hay un testimonio de colaboración constante con poetas y artistas mexicanos, también se inspira en música y culturas diferentes de todo el mundo. Su música ha sido comisionada, estrenada e interpretada por muchos prestigiosos ensambles, orquestas y solistas. Su obra se ha presentado en importantes festivales y salas internacionales. Ha sido honrada con ilustres reconocimientos internacionales, incluyendo, la beca J.S. Guggenheim (EU) el Sistema Nacional de Creadores en México, Fundación PRS y Ivors Composer Award en Inglaterra. Después de estudiar composición en el Conservatorio de la Ciudad de México con

Mario Lavista, participó en clases magistrales en la Escuela de Verano de Dartington, de Peter Maxwell Davies, Harrison Birtwistle y Richard Rodney Bennett. También fue estudiante en las clases magistrales de Franco Donatoni en la Academia Chighiana. Paredes se graduó en la Guildhall School of Music y posteriormente obtuvo su Master of Arts en la City University de Londres, y el doctorado en la Universidad de Manchester. <https://hildaparedes.com>

Luis Velasco-Pufleau is a musicologist and sound artist. He is currently a SNSF researcher at the University of Bern (Walter Benjamin Kolleg / Institute of Musicology). His work critically reflects on the relationship between music, politics and violence in contemporary societies. As a researcher and sound artist, he is interested in exploring innovative forms of writing at the crossroads of artistic creation and research in the humanities and social sciences. Luis Velasco-Pufleau is the editor of the open access research blog 'Music, sound and conflict' (available at <https://msc.hypotheses.org/>) and an editorial board member of the journal 'Transposition. Musique et sciences sociales' (available at <https://journals.openedition.org/transposition/>). ORCID <https://orcid.org/0000-0002-1330-974X>. E-mail: luis.velasco-pufleau@wbkolleg.unibe.ch

O Novo Estado da Arte dos Estudos em Performance

Ian Pace | City University of London | Inglaterra

Vitória Louveira | William Teixeira

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul | Brasil

Resumo: A performance-como-pesquisa e a performance baseada em pesquisa são alvos de críticas constantes na academia. Autores como Clarke, Cook e Daniel Leech-Wilkinson integram um grupo muito proeminente de pesquisadores que abordam esse assunto. Cook se destaca com o livro *Beyond the Score: Music as Performance* (livro que será analisado durante este texto), no qual realiza críticas duras e, por vezes, precipitadas, à performance da música de concerto, especialmente da que ele chama de ‘performance modernista’. Por meio dele é possível conhecer outros autores de seu grupo que apoiam ideias similares. Acontece que Cook, com seu tom, parece esperar que seus leitores partam de conhecimentos tácitos acerca da realidade atual da performance musical e dos estudos em performance. A análise feita aqui, principalmente deste livro, vem para estabelecer um contraponto e para tentar conter algumas de suas ideias depreciativas sobre a pesquisa em performance, a performance musical e outros campos que permeiam a ramificação dos estudos em performance. [resumo elaborado pelos tradutores]

Palavras-chave: Performance musical, Estudos em performance, Pesquisa em performance

Abstract: Performance-as-research and research-based performance are the target of constant criticism in the scholarship. Authors such as Clarke, Cook and Daniel Leech-Wilkinson are part of a very prominent group of researchers that address this subject. Cook stands out with the book *Beyond the Score: Music as Performance* (main book that will be analysed during the text), in which he conducts harsh and, at times, hasty criticisms on the performance of Western art music, especially of something he calls ‘Modernist’ performance. Through his work, it is possible to reach other authors of his group who support similar ideas. It turns out that Cook, with his tone, seems to expect his readers to start from some tacit knowledge about the current reality of music performance and performance studies. The analysis made here, mainly of this book, comes to balance the discussion and to try to contain some of his derogatory ideas about performance research, musical performance and other fields that permeate the branch of performance studies. [abstract provided by the translators]

Keywords: Musical Performance, Performance Studies, Research in Performance

Em um ensaio publicado em 2004¹, John Rink, caracteriza o campo dos ‘Estudos em Performance’ na música em ‘três domínios sobrepostos’: a performance histórica, a psicologia da performance, e a análise e performance. Dentro destas categorias, ele encontra uma série de problemáticas específicas com as quais trabalha, respectivamente: a música de concerto ocidental, o repertório para piano solo e o estudo do tempo e da dinâmica musicais. Destes, a performance histórica (HIP – *Historically Informed Performance*)² é a mais antiga, atribuindo-se seu início ao trabalho de François-Joseph Fétis em 1830, ganhando proeminência mais tarde naquele século. Na época do ensaio de Rink, o campo já abarcava também o estudo de gravações históricas, constituído a partir do trabalho pioneiro de Robert Philip, a ‘fonomusicologia’³. (Eu prefiro ver gravações e vídeos mais como fontes de pesquisa para o estudo da performance musical, limitadas a algumas aplicabilidades no repertório do século XIX, e praticamente nenhuma para períodos anteriores). O estudo da performance histórica atualmente inclui instrumentos históricos, técnicas, estilos de performance em tempos e lugares específicos, autorreflexão sobre metodologias e considerações estéticas mais gerais.⁴ A psicologia da performance surgiu no início dos anos 1980, através dos importantes trabalhos de John Sloboda e Eric Clarke. A Análise e Performance veio à tona nos anos 1990, mediante um debate seguido pela publicação por Wallace Berry de *Musical Structure and Performance* [Estrutura musical e performance] em 1989⁵, sendo este campo notável por grandes contribuições de Rink, Jonathan Dunsby, e Nicholas Cook.⁶

¹ John Rink. *The State of Play in Performance Studies*, In: Jane W. Davidson (ed.). *The Music Practitioner: Research for the Music Performer, Teacher and Listen* (Aldershot, 2004), 37 - 52.

²Performance historicamente informada é a tradução de *Historically Informed Performance (HIP)*, o que justifica o uso da sigla original.

³ Robert Philip. *Early Recordings and Musical Style: 1900-1950* (Cambridge, 1992); Stephen Cottrell. *The Rise and Rise of Phonomusicology*, em Amanda Bayley (ed.). *Recorded Music: Performance, Culture and Technology* (Cambridge, 2010), 15 - 36.

⁴ Como fica óbvio em volumes como Nicholas Kenyon (ed.). *Authenticity and Early Music* (Oxford, 1988); Richard Taruskin. *Text and Act: Essays on Music and Performance* (Oxford, 1995); e Peter Walls. *History, Imagination, and the Performance of Music* (Woodbridge and Rochester, NY, 2003).

⁵ Wallace Berry. *Musical Structure and Performance* (New Haven, 1989).

⁶Jonathan Dunsby. *Performing Music: Shared Concerns* (Oxford, 1995); John Rink (ed.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* (Cambridge, 1995); e Nicholas Cook, *Analyzing Musical Multimedia* (Oxford, 1998), ‘Analysing Performance and Performing Analysis’, em Cook e Mark Everist (eds.), *Rethinking Music* (Oxford, 1999), 239 - 61; e ‘Words about Music, or Analysis Versus Performance’, em Cook, Peter Johnson e Hans Zender, *Theory into Practice: Composition, Performance and the Listening Experience* (Leuven, 1999), 9 - 52.

Esse assunto tem se expandido em subdisciplinas desde o trabalho de Rink, e eu gostaria de identificar mais um importante domínio já estabelecido naquela época – a reflexão crítica, filosófica e teológica sobre a performance, que por vezes baseia-se em pesquisas acadêmicas nas áreas do teatro, performance e performatividade⁷. A esses campos, eu gostaria de acrescentar pelo menos outros oito que se estruturaram posteriormente, alguns se sobrepondo às categorias mencionadas por Rink. São eles: a performance-como-pesquisa e a pesquisa baseada em performance, geralmente realizadas por performers, requerendo algum elemento prático; o estudo da performance da música contemporânea, incluindo técnicas e práticas, sendo este um campo pouco desenvolvido em termos de metodologia crítica; os estudos etnográficos em performance musical e performers; a história cultural e estudo das performances considerando performances e grupos particulares, relacionando suas características musicais à um contexto cultural e social mais amplo; o estudo das performances tradicionais, um campo que incorpora alguns dos melhores trabalhos dos estudos da música popular e da etnomusicologia; estudos detalhados sobre performers e grupos específicos, investigando intensamente o trabalho musical de performers individuais ou grupos, como bandas, orquestras, coros, etc. (uma tradição que na maior partes dos contextos ocidentais tem sido conduzida majoritariamente por amadores); a pedagogia da performance histórica e comparada; e finalmente o estudo da teatralidade da performance.

No Reino Unido, pode-se identificar três grupos principais de acadêmicos trabalhando em performance. O primeiro, focando mais especificamente na Performance Historicamente Informada, está centrado na Universidade de Leeds e reúne muitos artistas ativos, incluindo Clive Brown, Peter Holman, David Milsom, George Kennaway e Neal Peres da Costa. Um segundo grupo é mais focado nos instrumentos musicais e inclui o trabalho de Colin Lawson e Robin Stowell. O terceiro e, hoje, o mais poderoso e influente, abrange várias universidades e centros em torno de quatro estudiosos: Rink, Clarke, Cook e Daniel Leech-Wilkinson. Seu esforço coletivo mais notável foi o estabelecimento do CHARM, o AHRC Centro de Pesquisa para a História e a Análise da Música Gravada, em 2004,⁸ estando eles envolvidos no projeto do software Sonic

⁷ Como Peter Kivy. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance* (Ithaca and London, 1995); ou Stephen Davies. *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration* (Oxford, 2001).

⁸ O site do CHARM é <http://www.charm.rhul.ac.uk/index.html> (acessado em 15 de novembro de 2015). Um texto chave (também altamente partidário e polêmico) associado a esse grupo de estudiosos é Nicholas Cook, Eric Clarke,

Visualiser, usado em vários projetos do CHARM. Coletivamente, esses quatro estudiosos trabalharam nos domínios descritos acima, mas a ênfase de seu trabalho está distante da pesquisa em Performance Historicamente Informada dos outros dois grupos (a não ser o trabalho de Rink sobre Chopin e de Leech-Wilkinson sobre música medieval). Cook se destacou nos estudos britânicos sobre a performance musical. Além das pesquisas sobre performance da música antiga e o trabalho do grupo da Universidade de Leeds, existem poucas publicações no Reino Unido ou projetos de pesquisa financiados que não estejam sob os auspícios ou a influência desse grande grupo.

Os escritos mais antigos de Cook sobre a performance musical estavam mais ligados com os domínios da HIP com a análise e performance e a reflexão crítica e filosófica (apesar de reconhecer e basear-se em outras abordagens). O seu livro *Beyond the Score: Music as Performance* [Além da partitura: a música como performance], ainda seu trabalho mais consistente sobre performance, continua nessa direção.⁹ Não há dúvida de que este é um trabalho de enorme erudição e complexidade e que, como tal, constitui uma significativa contribuição à área. No entanto, seu tom retórico com o uso de argumentos de espantinho, seu posicionamento populista e, às vezes, um estilo de escrita muito formal, tornam esse trabalho muito problemático em termos acadêmicos. Digo isso com relutância, pois fiquei impressionado com alguns dos trabalhos anteriores de Cook sobre o assunto (e não menos importante, seu livro sobre Heinrich Schenker), um pouco do qual está incorporado neste livro novo.

O objetivo explícito do livro é corrigir as hierarquias da música ocidental – especialmente com respeito ao período da prática comum – que ele diz favorecer a compositores e construções de "obras" musicais ao invés de performers e performances. Que a performance deva ser abordada de forma mais central e regular dentro da musicologia, isso é uma questão importante, que certamente seria contestada apenas por tradicionalistas obstinados, compositores de estúdio ou outros compositores que não desejam perder seu status privilegiado na academia ou na música contemporânea. Mas Cook parece ir longe demais: em seus escritos percebo uma valorização

Daniel Leech-Wilkinson e John Rink (orgs.), *The Cambridge Companion to Recorded Music* (Cambridge, 2009); o outro é a monografia online de Leech-Wilkinson, *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances* (Londres, 2009), em <http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html> (acessado em 10 de novembro de 2015), um trabalho com ideias interessantes, mas também com afirmações históricas bastante abrangentes, com base em poucas evidências.

⁹ Nicholas Cook. *Beyond the Score: Music as Performance*. pp. xvii 458. (Oxford University Press, Nova York e Oxford, 2013)

implícita do ato sobre o texto e – em comum a muitos novos musicólogos – uma visão depreciativa da música escrita, de maneira que às vezes aponta para um anti-alfabetização generalizada.

Cook baseia-se em uma grande e impressionante variedade de bibliografias secundárias, mas o grau de envolvimento crítico com essas fontes é seletivo. Escritos que apoiam posições anti-modernistas e anti-Performance Histórica geralmente escapam das críticas, assim como outros que apoiam membros do CHARM. A bibliografia é principalmente monolíngue, com apenas sete entradas em idioma estrangeiro em uma lista de 612 textos. Os escritos de Schenker e Adorno sobre performance, existentes em tradução para o inglês, são considerados, mas não os de Rudolf Kolisch, ou da poderosa coleção de ensaios sobre a performance da segunda escola de Viena editada por Markus Grassl e Reinhard Kapp. Não há nada em relação ao extenso debate sobre *Aufführungspraxis*, *Authentizität* and *Werktreue* que aconteceu em alemão a partir da década de 1950 (com antecedentes da década de 1920), antes das intervenções de Leech-Wilkinson, Taruskin e outros, que essencialmente não examinaram nenhuma questão que esses estudiosos anteriores já não tivessem debatido exaustivamente.¹⁰

Em outros lugares, Cook declarou sua antipatia pela defesa musicológica, desconsiderando-a por seus “musicólogos ou teóricos emitindo seus ingressos para o hall da fama do cânone”¹¹, mas ele faz o mesmo com relação a outros estudiosos, muitos dos quais terão suas reputações reforçadas. De fato, musicólogos aparecem com mais proeminência em seu trabalho do que compositores ou intérpretes: há mais menções de Eric Clarke, Mine Dogflnatan-Dack, Bruno Repp e Neil Todd do que de Stravinsky, Boulez, Nadia Boulanger e Nikolaus Harnoncourt. Alguns leitores internacionais podem considerar suas escolhas de músicos provinciais (ou mesmo anglo cêntricas). Um trecho significativo do livro é dedicado ao que seria justo se descrever como uma peça de piano relativamente menor de Bryn Harrison e sua performance não muito relevante por Philip Thomas,

¹⁰ Uma variedade deles, como os escritos de Harald Heckmann, Wilhelm Fischer, Walter Wiora e Georg von Dadelsen, são citados por Dorottya Fabian em seu artigo “The Meaning of Authenticity and the Early Music Movement: A Historical Review”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 32/2 (dezembro de 2001), 67-153 [Revista Internacional de Estética e Sociologia da Música]. No fim de um texto importante não mencionado por Fabian, Gotthold Frotcher, *Aufführungspraxis alter Musik* (Wilhelmshaven e Amsterdam, 1963), 9- 168, existe uma consciência clara das autoconstruções de abordagens ‘subjetivas’ e ‘objetivas’ por formadores de música histórica, e Frotcher conclui que ambos envolvem visões simplistas e despersonalizadas de Bach, um posição mais sutil do que a argumentada por Taruskin mais de duas décadas depois.

¹¹ Cook, ‘Writing on Music or Axes to Grind: Road Rage and Music Community’ *Musical Education Research*, 5/3 (Nov. 2003), 61- 249 em 260 .

entretanto John Cage é mencionado apenas de passagem e David Tudor, Aloys Konrasky ou Siegfried Palm não são nem mencionados.

Os capítulos iniciais do volume tratam de modelos e métodos existentes. Os próximos quatro, em sua essência, são fundamentados em análises de documentos sônicos: um piano-roll do Impromptu de Schubert interpretado por Eugen d'Albert, juntamente com uma análise da peça por Schenker (cap. 3), uma série de gravações da Sonata para piano K. 332 de Mozart e o *Rondo alla turca*, em particular uma gravação de Carl Reinecke, para considerar uma performance retórica (cap. 4) e, em seguida, dois capítulos com base no trabalho mais amplo realizado pelo CHARM sobre Mazurkas de Chopin no contexto da análise de estilo e do “fraseado”¹². O Capítulo 7 considera questões sobre obras e performances e é seguido por um problemático capítulo sobre ‘Scripts sociais’, tratando das interações entre performers; é esse o local onde Cook mais trata da música nova. Os últimos quatro capítulos pesam menos na abordagem: os capítulos 9 e 10 analisam o papel do corpo na performance, mas sem relacionar isso ao som de maneira fundamentada. Os Capítulos 11 e 12 tematizam a relação entre a performance e a gravação, baseando-se fortemente no trabalho de Philip Auslander, e, no mais, aderindo a uma visão essencialmente populista e comercial da produção musical moderna. Cook praticamente não menciona a composição em estúdio ou por softwares (cada vez mais importantes na produção musical comercial), o que teria colocado em perspectiva seu material sobre edição e sobre o trabalho de Jon Culshaw e Glenn Gould, além de levantar questões sobre os aspectos fundamentais da ontologia da performance. Também está ausente qualquer consideração sobre o papel central de estações de rádio em apoiar e possibilitar uma grande variedade de performances no século XX, todas as quais seriam gravadas para transmissão posterior e assim, atingiriam permanência. Tal consideração teria melhor detalhado as diferenças entre abordagens para concertos ao vivo e para gravações.

O foco detalhado em três diferentes peças para piano certamente não é acidental. Por causa da relativa clareza do ataque das notas, Cook é capaz de quantificar os parâmetros que parecem importantes – principalmente tempo e ritmo (sem tratar da condução de vozes, o uso de legato e do pedal), para o qual ele pode usar o software para produzir gráficos. Estas questões são as vezes – em sua análise de d'Albert tocando Schubert – consideradas isoladamente, em vez de serem tratadas em

¹²Consulte “Style, Performance, and Meaning in Chopin’s”, em http://www.charm.rhul.ac.uk/projects/p2_3.html (acesso em 18 de novembro de 2015).

sua relação com outros parâmetros, como a harmonia. Em performances com instrumentos de cordas ou sopros, falar da condução de vozes sem considerar detalhadamente timbre, arcadas, vibrato e respirações seria uma falta mais óbvia.¹³ Cook é crítico de métodos mais antigos de escuta atenta, usando métodos mais *ad hoc*, mas sem reconhecer esses tipos de limitações. Essa atitude em relação à escuta atenta contrasta com sua apropriação acrítica de citações anedóticas e jornalísticas de estudos etnográficos.¹⁴

Cook escreveu repetidamente sobre problematizar o conceito de obra e suas reflexões estão entre as mais rigorosas. Aqui ele usa exemplos familiares: padrões de jazz e as Sonatas para Violino Op. 5 de Corelli. Ele também salienta que nenhum músico pode simplesmente executar as instruções muitas vezes ambíguas da maneira como o computador reproduz um arquivo MIDI (p. 235). Mas o computador não está livre da agência humana também. Todo software relevante envolve meios de conversão de dados em sons que refletem a estética notacional do programador, ou seja, mesmo a partir de um software é possível perceber a estética musical do programador. O modelo de Cook é sustentado pela concepção de uma performance “em branco” (meu termo), sendo a criatividade um “extra”. Mas eu diria que esse tipo de performance é resultado apenas de uma das muitas maneiras de se ler a notação (mesmo quando lida indiretamente pelo software) e não é mais neutra ou não estilizada do que, digamos, a prosa de Hemingway ou Camus. Cook escreve que “artistas adicionam conteúdo sonoro específico” à moldura criada pelos compositores, uma metáfora um pouco estranha, mas depois ele parece se contradizer dizendo que “performances não simplesmente reproduzem as partituras, mas também não simplesmente as preenchem” (p. 236). Ele paira sobre a ideia de que “os artistas apagam a partitura” e isso implica entender a importância da improvisação, concluindo, finalmente, que “no tempo *real* da performance tudo está sempre sendo feito pela primeira vez” (ibid.). Mas esse modelo é negativo em relação à música erudita (ou notada). Eu prefiro ver a notação como um meio para perceber a imaginação criativa

¹³ Veja as críticas de Cook à suposta negligência de Dahlhaus em relação às qualidades timbrais, texturais e performativas da música popular em *Writing on Music or Axes to Grind*, 259.

¹⁴ Por exemplo, os músicos pareciam responder um ao outro em desafio que ampliaram sua criatividade conjunta, para Frederick Seddon e Michele Biasutti, ‘A Comparison of Modes of Communication between Members of a String Quartet and a Jazz Quartet’, [Uma comparação de modos de comunicação entre Membros de um Quarteto de Cordas e um Quarteto de Jazz] *Psychology of Music*, 37 (2009), 395 - 415 em 407, citado de Cook, p. 237; ou ‘I think you have to let your own voice shine. I think a good conductor does that’, [Acho que você precisa deixar sua própria voz brilhar. Eu acho que um bom maestro faz isso], em Cottrell, *Professional Music-Making in London*, 108, citado por Cook, p. 269

dos artistas diante das orientações disponíveis, e não como um obstáculo. Posso concordar com Cook que “não existe nenhuma razão para privilegiar o próprio conhecimento de Schubert sobre o que pode ser criado a partir do que ele escreveu”, mas sua afirmação de que “este é um pequeno exemplo do que significa pensar na música como performance” (p. 67) é superficial. De várias maneiras, a interpretação ainda está em jogo com a partitura e as possibilidades não são ilimitadas (se d’Albert substituísse todos os acordes por clusters, digamos, poucos poderiam negar que isso estenderia a concepção do que significa tocar essa partitura de Schubert).

Embora existam referências frequentes à improvisação, há apenas uma seção muito curta sobre improvisação livre (pp. 226-7). Cook estabelece um modelo normativo para esse campo com base em três citações (duas de musicólogos, uma de um músico de jazz e nenhuma de improvisadores livres) sobre a improvisação estar sempre em torno de ‘alguma coisa’. É verdade que a improvisação nunca pode ser totalmente “livre” (mesmo que tudo o que se saiba previamente sejam os instrumentos disponíveis e a duração máxima) e, em alguns casos, pode-se até se falar de um texto que é comunicado oralmente entre músicos, em vez de estarem na forma escrita, mas o desenho de conclusões muito amplas de Cook serve para marginalizar um importante e diversificado campo de prática.

Na introdução, Cook afirma que seu livro “não pretende ser um ataque à performance moderna” (p. 3), mas talvez seja isso sim. Uma vaga concepção de “modernismo” (algumas vezes mencionado como sinônimo de ‘estruturalismo’, um problema ao qual voltarei) é um “outro” sempre presente, polarização sem a qual muitos dos argumentos perderiam grande parte de sua força retórica.¹⁵ No entanto, o termo nunca é definido de tal maneira que possa ser aplicado a um corpo significativo de trabalhos. Cook parece assumir que seu leitor compartilhará sua visão negativa de algo chamado de “modernista” e, portanto, não exigirá explicação adicional, nem desejar qualquer nuance. Ele repete sem escrutínio o argumento circular de Richard Taruskin falando que uma “performance musical verdadeiramente modernista” apresenta a obra como se

¹⁵ O livro de Cook é tão partidário a esse respeito quanto de Bruce Haynes, *The End of Early Music: A Period Performer’s History of Music* (Nova York e Oxford, 2007) [O fim da música antiga] (que Cook surpreendentemente nunca cita). Haynes postula três grandes estilos de performance do século XX, “Romântico”, que durou até a Primeira Guerra Mundial, “Moderno”, começando neste ponto e continuando até a década de 1960 e, posteriormente, “retórico”. Ele deixa claro que considera ‘o modelo o espírito modernista foi uma desgraça para a música da última parte do século XX’ (p. 32).

composta ou executada por Stravinsky (p. 219), circular porque a definição de Taruskin de “modernista” já é essencialmente de um Stravinskiano. Cook afirma que “a cultura da performance da Música de Concerto Ocidental é, sem dúvida, mais pluralista agora do que há algumas décadas atrás” e que “essa ampliação que acolhe outros horizontes musicais se reflete no relaxamento do controle do modernismo nas salas de concertos” (p. 131), mas essa afirmação exige que se compartilhe sua concepção esmagadoramente negativa e rígida de “modernismo” (e, portanto, a concepção pluralista de “pós-modernismo”).

Ele também escreve com desaprovação sobre como os “modernistas supostamente se portavam seletivamente diante do que chamamos agora de pré-moderno” (p. 130), mas sua visão do modernismo é igualmente seletiva. Ele chama a performance modernista de “o produto de uma cultura em que é a exceção para intérpretes também serem compositores” (p. 127), o que excluiria Busoni, Hindemith, Artur Schnabel, Boulez, René Leibowitz, Bruno Maderna, Gyorgy Kurtág e outros. Ou “a estética de Hanslick se tornou som”, porque, de acordo com Cook, nos termos de Hanslick “a expressão é algo colocado acima da estrutura” (p. 127), um argumento que poderia ser diferente se os muitos escritos críticos de Hanslick fossem investigados bem como seu tratado inicial. Em diferentes épocas, Landowska, Schenker, Schnabel, Schoenberg, Stravinsky, Hindemith, Furtwangler, Boulez e Alicia de Larrocha (embora não necessariamente Adorno) estão associados à performance modernista. Schenker, nos é dito, “lançou as bases” da “teoria musical modernista”, que “em conjunto com a estética modernista e a performance modernista” transformaram os clássicos “em objetos musicais perfeitos, perfeitamente reproduzidos” (p. 134), uma afirmação extravagante que precisa de mais evidências (acho difícil reconhecer isso em alguns dos nomes citados acima desta descrição). Os artistas mais proeminentes da música nova são amplamente omitidos, mesmo aqueles também associados ao repertório da era da prática comum. Não há nada sobre Leibowitz, Hans Rosbaud ou Maderna e apenas uma breve menção a Hermann Scherchen; Claudio Abbado e Maurizio Pollini são mencionados apenas de passagem, e Pierre Boulez é abordado por meio de suas falas e não por suas performances.¹⁶

¹⁶Eu devo declarar interesse, pois Cook cita brevemente meu próprio artigo sobre notação e performance contemporânea ‘Notation, Time and the Performer’s Relationship to the Score in Contemporary Music’, em Darla Crispin (ed.), *Unfolding Time: Studies in Temporality in Twentieth-Century Music* (Leuven, (Leuven, 2009), 151 - 92), como o caso mais explícito em “performance equivalent of Frankfurt-School critical theory’, ao lado dos escritos de Roger Heaton e Frank Cox (p. 281) Pessoalmente, estou muito satisfeito com essa visão.

Um estilo de comitê (*Stilkommission*), foi criado pela Academia de Música e Artes Cênicas de Viena para encontrar o estilo de tocar que precedeu as distorções percebidas em Bach pelas mãos de Liszt e Busoni e em Chopin por artistas posteriores (pp. 27, 128).¹⁷ Uma pequena citação de Robert Hill, resumindo a “limpeza” da performance pela comissão é citado por Cook com horror aparente (p. 27), apesar do fato de que a comissão foi inundada por outras preocupações institucionais e nunca realmente funcionou.¹⁸ A linguagem carregada de Cook corresponde facilmente, e até supera, ao daqueles por trás da *Stilkommission*¹⁹ e faz parte de seu ataque mais amplo “ao conflito entre performances clássicas e modernistas” (p. 128). Mas há uma crença de que nem todos os desenvolvimentos recentes representaram um progresso desqualificado, o que de maneira alguma equivale a uma evocação total de um passado idealizado. Edições pesadamente alteradas de Bach por Busoni, ou de Beethoven por Bulow, são documentos fascinantes por si só, mas por causa de sua licença criativa e seus limites nem sempre são claros, não gostaríamos que fossem tratadas como cópias.

Em seu influente estudo de 1992 sobre gravações antigas, Robert Philip apresentou uma diminuição da diversidade de interpretações e (correspondentemente) um crescimento do literalismo ao longo do século XX, uma visão refletida nos escritos de Richard Taruskin, e que foi ressaltada em muitos trabalhos de pesquisadores do CHARM. A crítica mais promissora sobre esse assunto, em inglês, é o trabalho de Dorottya Fabian, que investigou documentos e fonogramas, encontrando evidências de literalismo nas performances de Bach e alguns outros compositores bem antes do século XX. Ela também argumentou, com base nessas fontes que, de certa forma, a diversidade aumentou em vez de ter diminuído ao longo do século XX, e que a realidade de muitos praticantes da Performance Historicamente Informada está frequentemente em desacordo com seus pronunciamentos verbais ou com os de outros associados a eles.²⁰

¹⁷ Depois renomeada como *Arbeitsgemeinschaft für musikalische Werkpraxis*. Veja Robert Hill, “Overcoming Romanticism” sobre a modernização das práticas de performance do século XX’, em Bryan Gilliam (ed.), *Music and Performance during the Weimar Republic* (Cambridge, 1994), 37 - 58 em 46 - 7.

¹⁸ Harmut Krones, ‘175 Jahre *Aufführungspraxis* Alter Musik in Wien’, em Krones (ed.), *Alte Musik und Musikpädagogik* (Viena, Colônia e Weimar, 1997), 15-22 em 20- 1.

¹⁹ É notável quão diferente é o modo como Cook cita uma alegação de que aparentemente “interpretações que se afastam muito da música original não foram permitidas” no Concurso Internacional Chopin (p. 174).

²⁰ Veja Dorottya Fabian, “The Meaning of Authenticity and the Early Music Movement”. Movement - A Historical Review’, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, [Uma revisão histórica, Revista Internacional de

Foi possível para Philip e outros que o seguiram, como Timothy Day, David Milsom, Will Crutchfield e Neal Peres da Costa,²¹ se envolverem minuciosamente com a amplitude de material gravado do período investigado (embora isso seja minúsculo em comparação com a quantidade de performances ao vivo durante esse período, um fator que poderia modificar conclusões muito amplas). No entanto, o grande número de gravações feitas após 1945, coloca-os fora do alcance de pesquisadores independentes. Fabian olhou para uma ampla gama de gravações de algumas obras selecionadas de Bach, enquanto Bruce Haynes e Leech-Wilkinson compararam as primeiras gravações com uma pequena e não necessariamente representativa amostra daquelas realizadas depois de 1945,²² mas ainda resta muito trabalho a ser realizado nas subseções deste corpo posterior de evidências registradas, de modo que conclusões mais amplas possa ser tiradas com confiabilidade acadêmica.

Fabian, no entanto, demonstrou que as conclusões de Philip, Taruskin e outros eram problemáticas. Da mesma forma, Cook observa uma crescente divergência no tempo nas gravações de Schubert após 1945 (pp. 82-3). Mas ele defende uma ideologia homogênea do pós-guerra em sua investigação sobre “fraseados” – ficando mais rápidos e com mais intensidade no auge de uma frase e mais lento e suave quando estiver terminando essa frase – teorizadas por Neil Todd. Em uma análise de trinta e três gravações da Mazurka Op. 63, nº 3, de Chopin, feitas entre 1923 e 2003, Cook considera essa prática comum nas gravações anteriores a 1945, em estado de transição nas gravações de Andor Foëdes (1945) e Vladimir Horowitz (1949), e então no auge com Heinrich Neuhaus (1953), continuando em um pequeno número de gravações subsequentes. Cook mesmo observa inconsistências em uma amostra paralela de sete gravações do Op. 17, No. 4, tocadas por

Estética e Sociologia da Música], 32/2 (dezembro de 2001), 153 -67; Bach Performance Practice 1945-1975: A Review of Sound Recordings and Literature (Aldershot, 2003); isso é; 2003); ‘Is Diversity in Musical Performance truly in Decline?: The Evidence of Sound Recordings’, [A diversidade da performance musical está realmente em declínio?: A evidência das gravações sonoras], *Context: A Journal of Music Research*, 31 (2006), 165 - 80. Cook cita apenas o último deles.

²¹ Timothy Day, *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History* (New Haven, 2000); David Milsom, *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance* (Aldershot, 2003); Will Crutchfield, Performance Desempenho vocal no Século XIX’, em Colin Lawson e Robin Stowell (eds.), *The Cambridge History of Musical Performance* (Cambridge, 2012), 611-42; Neal Peres Da Costa, off the record: *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing* (Nova York e Oxford, 2012).

²² Em Haynes, *The End of Early Music*, e Leech-Wilkinson, *The Changing Sound of Music*, e ‘Recordings and Histories of Performance Style’, [Gravações e histórias do estilo de apresentação] em *The Cambridge Companion to Recorded Music*, 246 - 62.

apenas três pianistas, afirmando que esse fraseado era um “fenômeno do período pós-guerra” e um modelo “para *alguns aspectos da expressão musical durante a segunda metade do século XX*” (p. 205, em itálico por Cook), em particular na Rússia. Mais tarde, ele recua momentaneamente, reconhecendo que os resultados para as duas Mazurkas podem não ser replicados em outros lugares, para não falar da performance do piano como representativa para outros meios instrumentais e vocais (p. 209), mas isso não inibe sua ação especulativa que relaciona essa abordagem do fraseado em termos de um culto estético da simplicidade através de uma leitura parcial da obra de Isadora Duncan, Coco Chanel, Osbert Lan- Le Corbusier, Adolf Loos e Buckminster Fuller, levando-o à frases importantes como “a nova simplicidade do fraseado no pós-guerra” (p. 217).

Cook afirma: “meu objetivo não foi apresentar uma visão generalizadas dos músicos gravados antigamente, mas focar em alguns daqueles que, pela diferença das práticas atuais, incorporam mais claramente ao que o estudo da performance histórica deveria se adequar” (p. 131). Mas, para que esse estudo seja genuinamente “histórico”, ele precisa incorporar uma visão geral equilibrada. Seu retrato da Performance Historicamente Informada a remove – erroneamente na minha opinião – da história da performance da música antiga e da aplicação frequente de métodos desenvolvidos para repertórios posteriores. Ele escreve que a ‘forma moderna’ da Performance Historicamente Informada começou no final da década de 1960 (o motivo da escolha dessa data não é claro) e foi “uma reação contra as convenções estabelecidas na performance do pós-guerra” (p. 26), uma declaração que ecoa a polêmica de Leech-Wilkinson.²³ Nenhum exemplo é dado da “retórica agressivamente autenticista que marcou os primeiros anos de Performance Historicamente Informada”, nem da alegação (contestada por Fabian), de que “todo o renascimento da performance da música antiga foi construído” em torno de uma alegação de que “certas práticas de performance eram autênticas enquanto outras não eram” (p. 13). Cook reconhece que “a Performance Historicamente Informada tem raízes históricas antigas” (ibid.), nomeando apenas o trabalho de Dolmetsch, mas não explicando como (ou de fato se) essa “forma moderna” difere

²³ Por exemplo, Leech-Wilkinson argumenta que, no trabalho de artistas como Harnoncourt, Brügggen, Bylsma, Norrington, Hogwood e Kuijken, encontramos a reação modernista tardia contra a complacência materialista e tecnológica, uma volta a um estado original mais primitivo que o mundo moderno havia coberto confortavelmente; ‘Recordings and Histories of Performance Style’, em *The Cambridge Companion to Recorded Music*, 253.

fundamentalmente da que nasceu na Bélgica, Alemanha e Suíça no período entre guerras, quando a *Aufführungspraxis* alcançou uma sólida base acadêmica.²⁴

A visão de que “o valor autêntico da Performance Historicamente Informada não é sua reconstrução acadêmica, mas sim um estilo de performance modernisticamente tardio”, adotado por Leech-Wilkinson e Richard Taruskin²⁵, é para Cook “hoje amplamente aceito” (p. 28), embora isso seja mais verdadeiro em alguns círculos do que em outros. Essa é a visão de muitos músicos ativamente envolvidos com a Performance Historicamente Informada, ou aqueles que organizam, promovem e gravam esse trabalho, para não mencionar os estudiosos que escreveram criticamente sobre o trabalho de Taruskin e outros?²⁶ Suspeito que tais argumentos possam ser mais territoriais: priorizando o estudo das gravações acima dos documentos. Isso tem o efeito de não apenas descartar grande parte do trabalho de outros grupos de pesquisa (e muitos outros fora do Reino Unido), mas também negando a possibilidade de diferentes abordagens e estilos daqueles que podem ser notados em gravações iniciais.

A afirmação de Cook de que “como as evidências em questão foram produzidas por especialistas e com base em fontes documentais, o efeito prático foi a performance limitada a ambientes acadêmicos e textos acadêmicos” não é sensata, vinda de um estudioso que escreveu mais do que algumas meras palavras sobre performance.²⁷ Ele observa com desprezo que, no trabalho de Wallace Berry, “a prática está subordinada à teoria” mas qual performance não é? O que os professores pregam e intérpretes seguem, mesmo em um conservatório, são ‘teorias’; a questão é o grau de reflexão crítica. Cook inventa um termo “Performance Analiticamente Informada”, o que ele afirma existir principalmente nas universidades e que “é realizada dentro dos contextos de

²⁴ Sobre a história inicial do termo *Aufführungspraxis* e a literatura inicial sobre o assunto, como a de Hans Mersmann, Johannes Wolf, Arnold Schering e Robert Haas, publicados entre 1919 e 1931, veja Rudolf Stephan, “Zum Thema historische *Aufführungspraxis*”, *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, 11/1 (1994), 9 - 19.

²⁵ Daniel Leech-Wilkinson, ‘What We Are Doing with Early Music is Genuinely Authentic to such a Small Degree that the Word Loses Most of its Intended Meaning’, *Early Music*, 12 (1984), 13-16 [O que estamos fazendo com a música antiga é genuinamente autêntico em um grau tão pequeno que a palavra perde a maior parte de seu significado pretendido]; e muitos dos ensaios coletados em Taruskin, *Text and Act*.

²⁶ Não menos importante, em John Butt, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance* (Cambridge, 2002), 14 - 24; Walls, *History, Imagination and the Performance of Music*, 1-10; e mais recentemente Nick Wilson, *The Art of Re-Enchantment: Making Early Music in the Modern Age* (Nova Iorque, 2014), 37 - 53.

²⁷ Nicholas Cook, ‘Bridging the Unbridgeable? Empirical Musicology and Interdisciplinary Performance Studies’, em Cook e Richard Pettengill (eds.), *Taking it to the Bridge: Music as Performance* (Ann Arbor, 2013), 71.

epistemologias acadêmicas, visando a formatação de critérios de avaliação” (p. 97). Isso se assemelha a outro de seus conceitos: “a performance (E)struturalista”, mais conhecida como performance modernista – o tipo de performance em termos da qual os escritos de Schenker sobre performance foram lidos – devem ser vistos como um estilo histórico, e não um paradigma da performance em geral, com o qual ela tem sido amplamente ressentida nos círculos teórico-pedagógico da música” (p. 87). Eu não sei o que seria uma performance não-“estruturalista”; todos os artistas, em certo sentido, articulam aspectos estruturais de uma peça, intencionalmente ou não. No capítulo 7, Cook é cético sobre se à “estrutura em larga escala” é o local “mais produtivo para procurar as emergências do significado musical” (p. 246), citando Leech-Wilkinson ao alertar os intérpretes para que desconfiem dos teóricos da música. Mas todo artista precisa tomar decisões sobre tais estruturas de larga escala a como dinâmicas relativas, tempos, uso de diferentes sons e texturas em pontos estratégicos. Afirmar que o trabalho analítico nunca poderia fornecer frutos, nesses aspectos, parece como uma má vontade ou mesmo um anti-intelectualismo musicológico. Tim Carter escreveu sobre estudantes que pensam que, além de simplesmente “tocar as notas”, tudo o que precisamos é de ‘sinceridade e reverência’; ²⁸ esses alunos estariam desprezando o trabalho de Cook e de seus colegas do CHARM da mesma forma com que o próprio trabalho do CHARM deseja que eles ignorem.

Cook escreve: ‘A ideia do dever do artista tem *tradicionalmente* duas versões; por um lado, dever para com o compositor, por outro, para com a obra (às vezes referido como *Werktreue*)’ (meu itálico) (pág. 13). Oito páginas depois ele segue dizendo que “A *Werktreue* é quase completamente irrelevante para a grande corrente do pianismo do século XIX, centrada no culto ao virtuosismo e que culminou nas ‘guerras de piano’ no segundo quarto do século” (p. 21). ²⁹ Então, o que ele quer dizer com “tradicionalmente”? A abordagem agora denotada pelo termo *Werktreue* já foi associada

²⁸Tim Carter, ‘It’s All in the Notes?’, *Early Music*, 61 (2013), 81-2 à 81. Para observações mais amplas sobre a indiferença de artistas quanto à musicologia (incluindo trabalhos feministas ou críticas de autonomia que Cook e outros favorecem), consulte George Kennaway, “Historiographically Informed Performance?”, Em Vesa Kurkela e Markus Mantere (eds.), *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions* (Farnham, 2015), 159 - 71.

²⁹ Essa visão contrasta fortemente com a afirmação simplista de Lydia Goehr de que “o ideal de *Werktreue* permeou todos os aspectos da prática em e após 1800 com força reguladora total”; Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford, 1992), 242.

a músicos muito específicos, como Clara Schumann,³⁰ Joseph Joachim e, para alguns, Hans von Bulow (mas talvez *Texttreue* teria sido mais apropriado no último caso).³¹ Mas quando Liszt, sem dúvida uma figura central naquelas ‘guerras de piano’, escreveu a Richard Pohl em 1853, sobre como uma “batida imperturbável do tempo” em Beethoven leva a uma situação na qual “*a letra mata o espírito*, atitude à qual nunca subscreverei; no entanto, ilusórios em sua imparcialidade hipócrita, podem ser esses os ataques aos quais sou exposto”,³² ele também estava reivindicando uma fidelidade ao “espírito” da obra, o que se qualificaria pelo menos como alguma forma de *Werktreue*.

Em consonância com a obsessiva rejeição da Nova Musicologia da abstração, Lawrence Kramer pediu em 2007 que a performance sugerisse conexões verbais e imaginárias com o mundo.³³ Cook visa algo semelhante mediante teoria dos tópicos: ele expõe notas de tópicos para a exposição da Piano Sonata K. 332 de Mozart, fornecida por Wye Jamison Allanbrook, e defende os fortes contrastes resultantes entre material-contrastos que Hans-Georg Nageli citou em 1826 para criticar Mozart.³⁴ Em 1984, Nikolaus Harnoncourt deixou claro que compartilhava o diagnóstico de Nageli, mas com uma valorização oposta;³⁵ Cook cita Harnoncourt em geral sobre uma concepção retórica da música, embora não se refira a Nageli e seus comentários historicamente contextualizadores. A pesquisa subsequente de Cook de oito gravações de K. 332 (desta vez com três em instrumentos de época) é dominada por tópicos, mas com pouco em suas correspondências e relacionamentos. Ele diz: “Em nenhuma dessas gravações há o menor sinal do ‘Teatro de rua’ de Allanbrook”, o que é justo o suficiente, mas em uma versão completamente diferente, essa definição pode ser encontrada na interpretação do forte-pianista norueguês Liv Glaser (de maneira mais fática

³⁰ Veja e.g. Angelika App, 'Die 'Werktreue' 'bei Clara Schumann', em Peter Ackermann e Herbert Schneider (eds.), *Clara Schumann: Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone* (Hildesheim, Zurich, e Nova York, 1999), 9 - 18.

³¹ Uma investigação abrangente do pensamento histórico sobre tais concepções pode ser encontrada na série de palestras de Hermann Danuser, de 1988, 'Werktreue und Texttreue in der musikalischen Interpretation', reimpresso em Sabine Ehrmann Herfort, Ludwig Finscher e Giseler Schubert (orgs.), *Europa ische Musikgeschichte*, Band 2 (Kassel, 2002), 1115 - 65.

³² Liszt a Richard Pohl, 5 de novembro de 1853, em *Letters of Franz Liszt*, i: i: From Paris to Rome: *Years of Travel as a Virtuoso*, ed. La Mara, trad. Constance Bache (Londres, 1894), 175 ^ 6.

³³ Lawrence Kramer, *Why Classical Music still Matters* (Berkeley, 2007), 83. Não é coincidência que Kramer cite Cook anteriormente nesta página.

³⁴ Hans-Georg Na Geli, *Vorlesungen Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten* (Stuttgart, 1826), 157

³⁵ Veja Nikolaus Harnoncourt, *The Musical Dialogue: Thoughts on Monteverdi, Bach and Mozart*, trad. Mary O'Neill (Portland, Oregon, 1989), 86- 7.

do que na gravação de Malcolm Bilson, que Cook investiga em detalhes, citando suas visões mais amplas).³⁶ Em essência, Cook iguala uma leitura ‘tópica’ da notação com uma abordagem “retórica” da performance, que ele contrasta com uma abordagem “estruturalista”. A partir disso, ele conclui que “o próprio tecido do estilo clássico é representacional” (p. 109) e, mais tarde, que “a performance retórica se volta às referências e, nesse sentido, é uma prática semiótica” (p. 125). Sua comparação das visões de fortes-pianistas como Malcolm Bilson e Bart van Oort com a ambição de Heinrich Schenker da abolição das “ligaduras de frase” é muito enfática, assim como é a notável e detalhada comparação da gravação de Van Oort do *Rondo alla turca* de Mozart com uma série de gravações e piano-rolls das primeiras décadas do século XX, lidos em relação às ideias de Schenker e Adolf Kullak.

Meu maior problema com o livro está nas questões que combinam estilo literário a ideologia. Cook escreve em um estilo bastante frio e impessoal, que sugere um nível de desinteresse estético e uma neutralidade quase-científica, embora isso seja desmentido pela maneira muitas vezes carregada e moralista com que ele estabelece oposições e argumentos. Como mencionado anteriormente, ele evita advogar por uma posição. Da mesma forma, há pouco ou nenhum sentido de identificação pessoal ou empatia com a música e as performances discutidas ao longo do livro. Mas quando participamos da cultura, mesmo casualmente, criamos julgamentos; a exclusão de qualquer indício de tal coisa é o que dá ao livro uma sensação de “acadêmico”.³⁷ Essa abordagem, também encontrada no trabalho de Stuart Hall, Howard Becker, Tony Bennett, Fred Inglis e outros, retira-os da experiência vivida da cultura, tornando-os envolvidos apenas com amostras de laboratório. Além disso, evitar o julgamento de valor está radicalmente em desacordo com a experiência de qualquer artista que escuta criticamente o próprio trabalho e o modifica de acordo esse julgamento. Isso seria possível sem algum sistema de valorização; como um artista ativo isso me faz sentir profundamente desconfortável ao ler o texto de Cook.

Cook defende que a música é uma prática social, mas desconsidera as abordagens de produção musical que tentam romper com as práticas existentes. Sua definição de social é a de um

³⁶ Wolfgang Amadeus Mozart, *Piano Sonatas vol. 4*; Liv Glaser, fortepiano; Simax-PSC1148 (1995)

³⁷ Esse tipo de argumento é apresentado em Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism* (Oxford, 1996), p. 93. O sociólogo Simon Stewart apresenta uma consideração relativamente equilibrada dos problemas inerentes quando a sociologia abandona o relativismo e se rende ao mercado, em *Sociological Research Online*, [Pesquisa Sociológica Online], 18/1 (2013), <http://www.socresonline.org.uk/18/1/14.html> (acessado em 5 de março de 2016).

empirista ideológico, limitado aos fenômenos que, por dados empíricos, podem ser associados a práticas sociais ou meios particulares; então seria ser antissocial tentar modificar essas associações.³⁸ Essa é a própria essência de uma posição conservadora, apesar da retórica comunitária que a acompanha. Rejeitando uma função crítica da arte, a posição de Cook para mim exclui a criatividade – pois o que é criar, se não fazer algo novo (mesmo para compositores que não foram, relativamente, inovadores, como Mozart ou Brahms)?”³⁹ Em outro lugar, critiquei uma divisão proposta por John Croft: “a pesquisa descreve o mundo; a composição adiciona algo ao mundo”. Isso caracterizaria adequadamente a diferença entre este trabalho de Cook e o de um artista.⁴⁰

Certos performers do *mainstream* são tratados com especial deferência, colocados em um pedestal mais alto do que estudiosos e compositores, enquanto outras figuras são descartadas.⁴¹ Performers são vistos como tendo tudo ou nada para aprender com os acadêmicos. Cook e outros criticam duramente esses fenômenos relativamente inofensivos, como o analista defendendo e julgando estratégias específicas de performance, mas eles negligenciam a crítica à cultura do conservatório – mais hierárquica e menos crítica do que a da universidade, às vezes produzindo desespero, medo, insensibilidade a autoridades carismáticas, abuso, bullying e muito mais, e a extensão desses princípios no mundo da performance profissional. Isso aparece apenas uma vez no livro, quando ele cita a pesquisa de Stephen Cottrell sobre instrumentistas e regentes ditadores, se voltando depois para as opiniões do consultor de administração Yaakov Atik sobre resolução de disputas, que são tomadas praticamente como lei (págs. 269-70).

A falta geral de consideração de Cook pela pedagogia histórica e comparativa da performance é também reveladora. Aprender um instrumento para executar notas musicais frequentemente

³⁸ Para uma crítica marxista sustentada da substituição da musicologia pelas ciências sociais empíricas, no processo de reprodução e reforço das categorias burguesas (e hierarquias de classe), veja as críticas ao trabalho de Sara Thornton, Georgina Born e Simon Frith em Ben Watson, *Adorno for Revolutionaries* (Londres, 2011), 99 - 148.

³⁹ Esta posição de Cook foi fortemente criticada por Anne Boissière em 'L' Ambivalence d'une approche: Critique ou nihiliste?', *Musicae Scientiae*, Fórum de discussão 2 (2001), 29 - 33, em resposta à qual Cook localizou as origens de seu argumento dentro do ataque ao capitalismo e ao consumismo que se desenvolveu em todo o mundo de língua alemã no século XIX (onde estava associado aos valores nostálgicos de um passado rural idealizado) e alimentava principalmente no credo nazista de "sangue e solo"; Cook 'Writing on Music or Axes to Grind', 257.

⁴⁰ John Croft, "Composição não é pesquisa" 'Composition is not Research', *Tempo*, 69/272 (abril de 2015), 6 - 11 at 8, e minha resposta a isso, 'Composition and Performance Can Be, and Often Have Been, Research', *Tempo*, 70/275 (janeiro de 2016), 60 - 70.

⁴¹ Como testemunhado por sua citação de Wanda Landowska, imagine Rameau subindo de seu túmulo para comentar sobre a performance dela em seu trabalho, e ela o afastar (p. 95).

implica em desenvolver a sofisticação e a sutileza da percepção dessa música. Aqueles que ouvem performances podem ter recebido algum treinamento e a educação musical mais ampla (algumas delas longe do instrumento ou da voz) melhora essa percepção. Isso não está tão distante do domínio da 'apreciação musical', facilitada por gravações e lamentada por Virgil Thomson, a quem Cook tacitamente cita (pp. 309, 365-6). Mas quando a própria noção de um modo educado de ouvir é fortemente questionada pela própria educação, não é de surpreender que professores fiquem com novos alunos apenas demonstrando habilidades auditivas muito elementares. Os professores podem tentar desenvolvê-las ou tomar a opção mais fácil de reorientar a educação musical (que pode, por sua vez, facilitar cortes de financiamento). Pela crescente preponderância desta última solução, eu acredito que toda a escola de pensamento legada por Cook tem alguma responsabilidade.

Este livro é uma espécie de manifesto, a cujas reivindicações eu tentei responder. Analistas mais antigos ou estudiosos da Performance Historicamente Informada não se intimidam em emitir julgamentos estéticos e frequentemente tratam performers – e ouvintes – como pessoas capazes de fazer escolhas, que por sua vez podem ser analisadas e criticadas. Os estudos modernos sobre a performance pós-CHARM se beneficiaram de estudos de uma exploração maior e mais livre, afastando-se de disputas territoriais e argumentos que têm um impacto limitado sobre comunidades mais amplas de artistas ou ouvintes.

REFERÊNCIAS

APP, Angelika. Die 'Werktreue' bei Clara Schumann. In: Peter Ackermann e Herbert Schneider (eds.). *Clara Schumann: Komponistin, Interpretin, Unternehmern, Ikone*. Hildesheim, Zürich, e Nova York: Olms, 1999.

BERRY Wallace. *Musical Structure and Performance*. New Haven: Yale University Press, 1989.

BIASUTTI, Michele; SEDDON, Frederik. Modes of Communication Between Members of a String Quartet. *Psychology of Music*, 37 (2009) pp. 395-415.

BOISSIÈRE, Anne. L' Ambivalence d'une approche: Critique ou nihiliste?. *Musicae Scientiae*, Discussion Forum 2 (2001), pp. 29 - 33.

BUTT, John. *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

CARTER, Tim. It's All in the Notes?. *Early Music*, 61 (2013) pp. 81-92.

CHARM. *Style, Performance, and Meaning in Chopin's*. Disponível em: <http://www.charm.rhul.ac.uk/projects/p2_3.html>. Acesso em 18 de nov. de 2015.

COOK, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

_____. PETTENGILL, Richard. 'The Unbridgeable? Empirical Musicology and Interdisciplinary Performance Studies'. In Nicholas Cook e Richard Pettengill (eds.). *Taking it to the Bridge: Music as Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013.

_____. Writing on Music or Axes to Grind: Road Rage and Musical Community. *Musical Education Research*, 5/3 (Nov. 2003), 249-261.

_____. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

_____. *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siecle Vienna*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

_____. Writing on Music or Axes to Grind: the timbral, textural and performative qualities of popular music. In: Nicholas Cook. *Music, Performance, Meaning: Selected Essays*. Londres: Routledge, 2007.

COSTA, Neal Peres Da. *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

COTTRELL, Stephen. The Rise and Rise of Phonomusicology. In: Amanda Bayley. *Recorded Music: Performance, Culture and Technology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

_____. *Professional Music-Making in London*. Londres: Routledge, 2007.

CROFT, John. Composition is not Research. *Tempo*, 69/272 (abril de 2015).

CRUTCHFIELD, Will. Vocal Performance in the Nineteenth Century. In: Colin Lawson e Robin Stowell (eds.). *The Cambridge History of Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

DANUSER, Hermann. Werktreue und Texttreue in der musikalischen Interpretation. In: Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher e Giselher Schubert (eds.). *Europäische Musikgeschichte*, Band 2. Kassel: Metzler, 2002.

DAVIES, Stephen. *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

DAY, Timothy. *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. New Haven: Yale University Press, 2000.

DUNSBY, Jonathan. *Performing Music: Shared Concerns*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

EAGLETON, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

EVERIST, Mark. COOK, Nicholas. Analysing Performance and Performing Analysis. In: EVERIST, Mark. COOK, Nicholas (eds.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

FABIAN, Dorottya. *Bach Performance Practice 1945-1975: A Review of Sound Recordings and Literature*. Aldershot: Ashgate, 2003.

_____. The Meaning of Authenticity and the Early Music Movement: A Historical Review. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 32/2 (Dec. 2001).

_____. Is Diversity in Musical Performance truly in Decline?: The Evidence of Sound Recordings. *Context: A Journal of Music Research*, 31 (2006).

FROTSCHER, Gotthold. *Aufführungspraxis alter Musik*. Wilhelmshaven e Amsterdam: Heinrichshofen, 1963.

GELI, Hans-Georg Na. *Vorlesungen Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*. Stuttgart: Cotta, 1826.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

GRASSL, Markus. KAPP, Reinhard. Kapp (eds.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*. Vienna: Böhlau, 2002.

HARNONCOURT, Nikolaus. *The Musical Dialogue: Thoughts on Monteverdi, Bach and Mozart*. Tradução de Mary O'Neill. Portland: Amadeus Press, 1989.

HAYNES, Bruce. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

HILL, Robert. Arbeitsgemeinschaft für musikalische Werkpraxis. In: Bryan Gilliam (ed.), *Music and Performance during the Weimar Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

JOHNSON, Peter. COOK, Nicholas. ZENDER, Hans. *Theory into Practice: Composition, Performance and the Listening Experience*. Leuven: Leuven University Press, 1999.

KENNAWAY, George. Historiographically Informed Performance?. In: Vesa Kurkela e Markus Mantere (eds.). *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*. Farnham: Routledge, 2015.

KENYON, Nicholas. *Authenticity and Early Music*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

KIVY, Peter. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

KLAUS, Heinz Metzger. RIEHN. (eds.), *Rudolf Kolisch: Zur Theorie der Aufführung*. Munich: Aulage, 1983.

KRAMER, Lawrence. *Why Classical Music still Matters*. Berkeley: University of California Press, 2007.

KRONES, Harmut. 175 Jahre Aufführungspraxis Alter Musik in Wien. in Krones (ed.), *Alte Musik und Musikpädagogik*. Viena: Böhlau, 1997.

MILSOM, David. *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance*. Aldershot: Ashgate, 2003.

PACE, Ian. Composition and Performance Can Be, and Often Have Been, Research. *Tempo*,

70/275 (janeiro de 2016).

_____. Notation, Time and the Performer's Relationship to the Score in Contemporary Music. In: Darla Crispin (ed.), *Unfolding Time: Studies in Temporality in Twentieth-Century Music*. Leuven: Leuven University Press, 2009.

PHILIP, Robert. *Early Recording and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

RINK, John. The State of Play in Performance Studies. In: Jane W. Davidson. *The music Practitioner: Research for the Music Performer Teacher and Listener*. Aldershot: Ashgate, 2004.

_____. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

STEPHAN, Rudolf. *Zum Thema historische Aufführungspraxis*, Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, 11/1 (1994), 9 - 19.

STEWART, Simon. Evaluating Culture: Sociology, Aesthetics and Policy, *Sociological Research Online*, 18/1 (2013), disponível em <www.socresonline.org.uk/18/1/14.html> (acessado 5 Mar. 2016).

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

THORNTON, Sara. BORN, Georgina. FRIT, Simon. In Ben Watson. *Adorno for Revolutionaries*. Londres: Unkant, 2011.

WALLS, Peter. *History, Imagination, and the Performance of Music*. Woodbridge and Rochester: Boydell, 2003.

WILKINSON, Daniel Leech. Recordings and Histories of Performance Style. In: *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____. *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances* (Londres, 2009), disponível em <www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html> (acessado em 10 de novembro de 2015).

WILSON, Nick. *The Art of Re-enchantment: Making Early Music in the Modern Age*. New York: Oxford University Press, 2014.

SOBRE OS AUTORES

Ian Pace é um pianista de reputação estabelecida, especializado nos mais distantes pontos do modernismo musical e do virtuosismo transcendental, além de escritor e musicólogo com foco em questões de performance, música e sociedade e vanguarda. Ele nasceu em Hartlepool, estudou na Escola de Música de Chetham, The Queen's College, Oxford e, como Fulbright Scholar, na Juilliard School, em Nova York. Seu professor principal, e uma grande influência em seu trabalho,

foi o pianista húngaro György Sándor, um aluno de Bartók. Atualmente é professor da City University London. E-mail: ianpace1@city.ac.uk

Vitória Louveira é acadêmica do Curso de Música - Licenciatura da UFMS e ministra aulas de violão na Escola de Música da UFMS. Atualmente é bolsista de iniciação científica do PIBIC-CNPq. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7229-3100>. E-mail: vitorializparaguassu@gmail.com

William Teixeira é Doutor em Música pela USP e Professor Adjunto da UFMS. Como violoncelista já atuou como solista frente a grupos como a Orquestra Sinfônica da UNICAMP, Orquestra Sinfônica de Rio Claro, Orquestra de Câmara da USP e a USP-Filarmônica. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6622-378X>. E-mail: william.teixeira@ufms.br