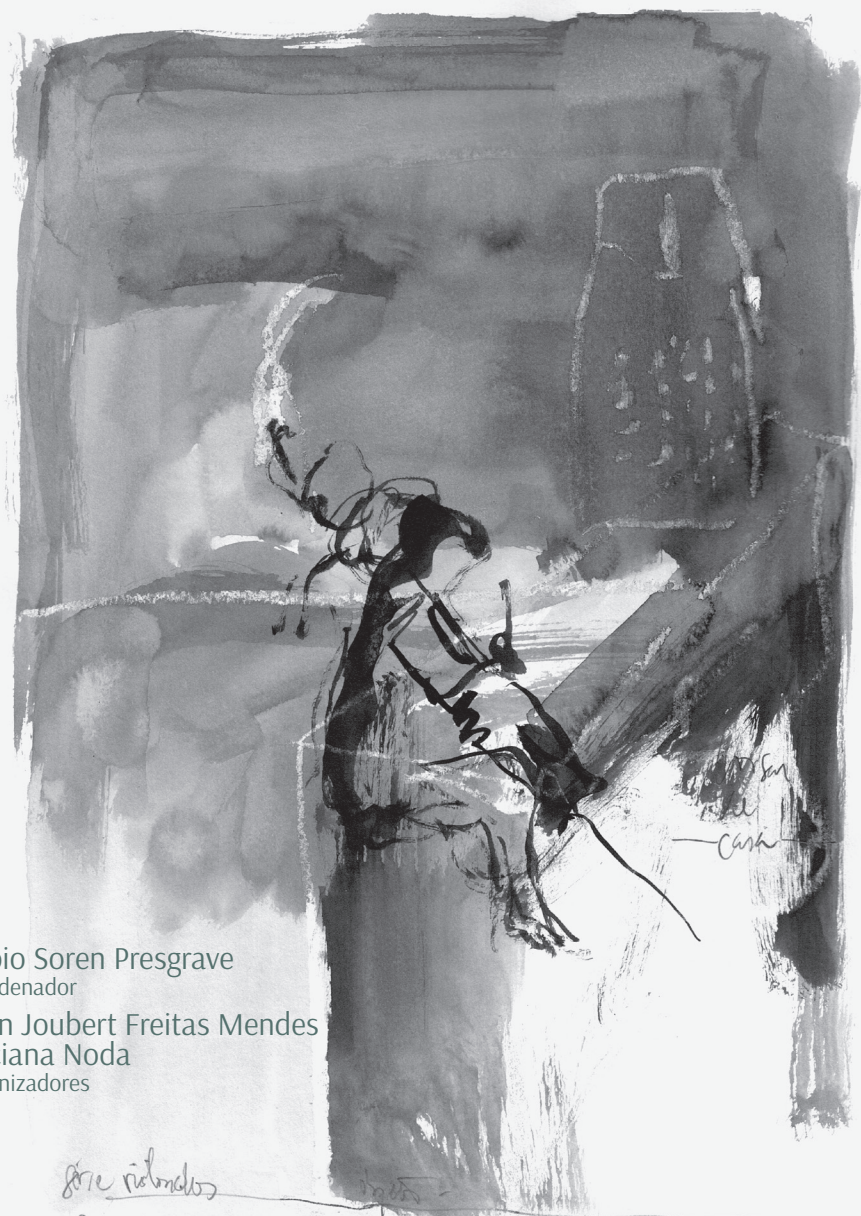


# ENSAIOS SOBRE A MÚSICA DOS SÉCULOS XX E XXI

COMPOSIÇÃO, PERFORMANCE E PROJETOS COLABORATIVOS



Fabio Soren Presgrave  
coordenador

Jean Joubert Freitas Mendes  
Luciana Noda  
organizadores

812 violoncelos  
SB-81211



## **SOBRE O LIVRO**

Este livro, selecionado no edital 01/2016 – PPG/EDUFRN/SEDIS, marca o primeiro quadriênio do Curso de Mestrado em Música da UFRN, pioneiro no Brasil por se especializar na pesquisa da Música Contemporânea. Nele, são abordados três importantes tópicos da Música Nova: Composição (compositores por eles mesmos, suas práticas em suas próprias palavras); Aspectos específicos da performance da Música Atual (como abordar problemas de técnicas estendidas e assuntos ligados à subjetividade da interpretação); e Projetos colaborativos entre compositores-intérpretes e instituições (tão importantes nos dias de hoje e que têm possibilitado estreias e primeiras gravações de tantas obras). O livro se destina principalmente a pesquisadores, a docentes de Cursos Superiores e de Pós-Graduação em Música, profissionais e especialistas da área, além de leitores interessados na Música Contemporânea.





# ENSAIOS SOBRE A MÚSICA DOS SÉCULOS XX E XXI

COMPOSIÇÃO, PERFORMANCE E PROJETOS COLABORATIVOS



Reitora	Ângela Maria Paiva Cruz
Vice-Reitor	José Daniel Diniz Melo
Diretoria Administrativa da EDUFRN	Luis Álvaro Sgadari Passeggi (Diretor) Wilson Fernandes de Araújo Filho (Diretor Adjunto) Judithe da Costa Leite Albuquerque (Secretária)
Conselho Editorial	Luis Álvaro Sgadari Passeggi (Presidente) Ana Karla Pessoa Peixoto Bezerra Anna Emanuella Nelson dos S. C. da Rocha Anne Cristine da Silva Dantas Christianne Medeiros Cavalcante Edna Maria Rangel de Sá Eliane Marinho Soriano Fábio Resende de Araújo Francisco Dutra de Macedo Filho Francisco Wildson Confessor George Dantas de Azevedo Maria Aniolly Queiroz Maia Maria da Conceição F. B. S. Passeggi Maurício Roberto Campelo de Macedo Nedja Suelly Fernandes Paulo Ricardo Porfírio do Nascimento Paulo Roberto Medeiros de Azevedo Regina Simon da Silva Richardson Naves Leão Rosires Magali Bezerra de Barros Tânia Maria de Araújo Lima Tarcísio Gomes Filho Teodora de Araújo Alves
Secretária de Educação a Distância da UFRN	Maria Carmem Freire Diógenes Rêgo
Secretária Adjunta de Educação a Distância da UFRN	Ione Rodrigues Diniz Moraes
Coordenadora de Produção de Materiais Didáticos – SEDIS/UFRN	Maria Carmem Freire Diógenes Rêgo
Coordenadora de Revisão – SEDIS/UFRN	Maria da Penha Casado Alves
Coordenador Editorial	José Correia Torres Neto
Gestora do Fluxo de Revisão	Rosilene Paiva
Revisão Linguístico-textual	Fabiola Barreto Gonçalves
Revisão ABNT	Edineide da Silva Marques Verônica Pinheiro da Silva
Revisão Tipográfica	Leticia Torres
Diagramação/Design Editorial	Fernanda Oliveira
Imagens das Capas	Silvio Ferraz

# ENSAIOS SOBRE A MÚSICA DOS SÉCULOS XX E XXI

COMPOSIÇÃO, PERFORMANCE E PROJETOS COLABORATIVOS

Fabio Soren Presgrave  
coordenador

Jean Joubert Freitas Mendes  
Luciana Noda  
organizadores



Catálogo da Publicação na Fonte. Bibliotecária Verônica Pinheiro da Silva CRB-15/692.

Ensaio sobre a música do século XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos [recurso eletrônico] / Coordenado por Fabio Soren Presgrave; Organizado por Jean Joubert Freitas Mendes e Luciana Noda. – Natal: EDUFRRN, 2016.

1 PDF

ISBN: 978-85-425-0694-5

1. Música. 2. Composição. 3. Performance. 4. Projetos. I. Presgrave, Fabio Soren. II. Mendes, Jean Joubert Freitas. III. Noda, Luciana.

CDU 78 "19/20"  
E56





# PREFÁCIO

Um livro colaborativo e sobre colaboração e, pela primeira vez, sinto que escrever um prefácio é uma tarefa entre as muitas que tivemos na elaboração do livro. Em meio a encomendar os artigos, revisá-los, liberar as imagens, novamente revisar tudo, diagramar, imaginar a capa, escrever o prefácio acho que é das tarefas a mais fácil. Fabio Presgrave, Luciana Noda e Jean Joubert ficaram com as tarefas mais duras e é primeiro a eles que felicito aqui neste texto.

A iniciativa não é apenas a de escrever o livro, uma vez que o texto é espelho de anos de uma prática inovadora na pesquisa em música no Brasil. Claro, sempre houve colaborações, sobretudo colaborações entre compositores, mas elas raramente foram tema de discussões, tão realçadas e estudadas e reelaboradas.

O livro, como já disse, é sobre colaboração instrumentista-compositor-compositor-instrumentista. Ele traz uma série de relatos de vai e vem presente no jogo de elaboração de uma composição musical. O eixo do livro é voltado para as atividades desenvolvidas, sobretudo, no jovem curso de pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Tudo que se espera de um curso jovem é que ele seja inovador, que venha para chacoalhar e tirar os velhos do lugar. É isso que o livro reflete. O interesse pela nova música, por uma música que não é só aquela que reflete a filosofia e a ciência contemporâneas, mas também a ética necessária ao homem que pretende ficar na terra por mais alguns anos. Um curso jovem deve trazer consigo uma nova ética e esta é a das descobertas e colaborações positivas.

É assim que observam Alexandre Reche e Agamenon de Moraes no artigo que fecha o livro, destacando a experiência de colaboração criativa entre dois profissionais da área de

música, que, cada um a seu modo, partilham modos de registro e de realização de uma ideia musical. Com isso, compor não é escrever cartas para o futuro, à espera de alguém que realize, e tocar não é ser o fiel servidor do gênio da criação. A relação compositor-intérprete-intérprete-compositor (que a cada vez neste prefácio tentarei escrever em ordem diferente) não é aquela entre criador e criatura, entre o projetista e peão. O que se busca é superar deixar de lado para sempre esta relação de mão única, deixar de lado a imagem do compositor de paletó que abraça o músico suado quando sobe ao palco para agradecer as palmas do público, que imagina lhe serem dirigidas.

Desse modo é que trabalham os diversos autores dos artigos deste livro. Relatos de colaboração. No livro, o compositor Roberto Victorio fala das experiências de escrita e da realização de sua série *Chronos*. Fala de sua múltipla experiência musical que entra em diálogo com sua escrita: compositor, violoncelista, violonista e regente. Fala da dimensão ritual que enfoca na sua música, mas que de fato está no cerne da realização musical: compor-tocar-compor-tocar é um ritual.

Lado a lado com Roberto, escrevo um artigo em que conto quase a mesma coisa, como que de compositor para violoncelo tive de estudar violoncelo para me transformar em meu primeiro laboratório de realização de ideias musicais. Ainda é, nesse sentido, que Fabio Presgrave relata suas experiências de colaboração, começando por aquela marcante de quando era aluno do curso de doutorado da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), quando teve a sacada de ter como tema de tese as obras que colegas do curso lhe escreveriam durante o próprio curso. Um jogo de colaboração em que o próprio violoncelista virou compositor.

Mais adiante, no livro, Luciane Cardassi narra outra experiência, aquela em que a pianista se torna tema da composição. Tema por seu olhar, tema pelos seus hábitos de repertório, tema pelo modo como toca. Na cooperação musical entre Cardassi e John Celona, a pianista se torna compositora e vice-versa, como ela mesma diz, em um jogo em que os papéis se tornam um tanto indefinidos e fluidos. Em um jogo composicional entre música e imagem em movimento, a pianista se torna imagem do filme, desfazendo ainda mais os limites antigos entre criador e criatura.

Talvez nem sempre as colaborações sejam diretas, mas muitas vezes, mesmo instrumentista e compositor estando longe, no tempo e no espaço, a colaboração existe e ora os instrumentistas e suas explorações técnicas arrastam a escrita que estava estagnada, ora a escrita se arvora um voo mais arriscado e leva a técnica instrumental a romper mais um limite. Foram assim as relações entre compositores-intérpretes, como Chopin, Liszt, Szewsky, que extrapolaram seus instrumentos e abriram ao campo da escrita musical um leque imenso de possibilidades, ou as explorações aparentemente abstratas de Ferneyhough e (talvez concretas) de Lachenmann, reinventando instrumentos musicais a cada nova peça, assim como Stephan Froleys o fez em peças como *Messertisch*, composição-instrumento realizada com diversas facas de cozinha. E é isto que nos narra Ezequias Lira, falando do violão que Edvaldo Cabral faz nascer a partir dos sons que tenta refazer: o ruído das feiras de rua, o zabumba, o canto dos pássaros. Um jogo de vai e vem e desfazimentos, como salientam Durval Cesetti, James Lee III, Juan Paulo Gómez, autores do artigo *Nos limites de Canaã*, limite que aqui falam também de três países, três universidades, três mundos distintos e distantes.

Quase fechando o livro, dois artigos sobre os filhos desta relação compositor-intérprete-compositor-intérprete. Sonia Ray, Eliane Tokeshi e Ricardo Kubala falam da técnica estendida, desta técnica que nasce da música experimental do século XX, do homem ocidental ouvindo os sons do oriente e das práticas de culturas tradicionais, do músico ouvindo os sons de seus ambientes. Há quem se incomode com o termo técnicas estendidas, e dizem que as técnicas sempre foram estendidas. Mas é pura retórica, jogo de palavras. O homem do ocidente demorou a ouvir o resto do mundo e isto só lhe aconteceu quando o resto do mundo entrou-lhe casa adentro. Só aí se deu conta de que o outro existia, que era vivo, respirava, chorava e tinha uma música e esta música não era grito ou choro, mas material sonoro elaborado, trabalhado, reelaborado, transformado. É disso que fala a técnica estendida que alguns puristas não entendem.

A técnica tradicional expandiu-se. César Guerra-Peixe ouviu as rabecas e as bandas de pífano das feiras do Recife; Berio ouviu os músicos da Sardenha; Lachenmann tentou explorar o lado “não burguês” dos instrumentos do ocidente e, com isso, alargaram a técnica que toca Beethoven, Mozart e Bach. Talvez sempre tenha sido assim, mas sempre um embate, um jogo de alargar, mas que nos últimos 50 anos talvez tenha assistido a seu momento mais radical.

E esta extensão vai longe, sobretudo quando entram em jogo as novas tecnologias de registro, transformação e difusão de áudio, a relação entre imagem sonora e visual. E que neste livro ganha artigo de Cesar Traldi e Cleber Campos, relatando toda a experiência que tiveram com o compositor e quase engenheiro, Jonatas Manzolli, aumentando ainda mais o quadro colaborativo. Agora não estamos mais entre compositor e instrumentista, mas entre compositor, programador,



instrumentista, iluminador, programador visual, o que torna o campo da técnica do músico mais amplo ainda.

Por fim, outros dois artigos, e fechamos o ciclo da obra, embora William Teixeira quase que abre um novo ciclo. A relação da realização musical com o discurso que cria. Embora delimitado na partitura, o discurso tem de ser refeito e, sobre o palco, o instrumentista é o senhor do tempo. É ele quem faz elementos aparecerem ou desaparecerem, o tempo fluir ou parar, as sonoridades emergirem ou simplesmente se ofuscarem. O fechamento de fato vem com história deste jovem e inovador programa de pós-graduação da UFRN, sobre o qual comecei este prefácio.

Silvio Ferraz



# SUMÁRIO

## **14** ENSAIO SOBRE UMA EXPERIÊNCIA DE ESCRITA PARA VIOLONCELO

Silvio Ferraz

## **48** *CHRONOS*: MÚSICA RITUAL E AS POSSIBILIDADES INTERPOLATIVAS DA PERFORMANCE

Roberto Victorio

## **59** SUBJETIVIDADE E A INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA

Fabio Soren Presgrave

## **76** TIME AND PLACE WITHIN A PERFORMER-COMPOSER COLLABORATION

Luciane Cardassi

## **101** LA MUSIQUE FOLKLORIQUE DU NORD-EST BRÉSILIEN DANS L'ŒUVRE POUR GUITARE D'EDVALDO CABRAL, LES ASSOCIATIONS LIBRES ET LE PROCESSUS CRÉATIF DE L'INTERPRÈTE

Ezequias Lira

## **123** COLABORAÇÕES COMPOSITOR- -PERFORMER NO SÉCULO XXI: UMA IDEIA DE TRAJETÓRIA E ALGUMAS PERSPECTIVAS

Sonia Ray

**133** **ON CANAAN'S BORDER:**  
A WORLD PREMIERE IN NATAL  
Durval Cesetti  
James Lee III  
Juan Paulo Gómez

**185** **REFLETINDO SOBRE TÉCNICA ESTENDIDA:**  
TRADIÇÃO E EXPANSÃO DE POSSIBILIDADES SONORAS  
NA MÚSICA DA ATUALIDADE PARA VIOLINO E VIOLA  
Ricardo Lobo Kubala  
Eliane Tokeshi

**196** **DUO PATICUMPÁ:** REFLETINDO SOBRE NOSSAS  
PESQUISAS, COMPOSIÇÕES E PERFORMANCES  
COM PERCUSSÃO E ELETRÔNICOS  
Cleber da Silveira Campos  
Cesar Adriano Traldi

**225** **O DISCURSO MUSICAL**  
William Teixeira

**244** **ZWÖLF PARAPHRASEN HOMERISCHEN HYMNEN**  
Stephan Froleyks

**254** **COLABORAÇÃO COMpositor-INTÉRPRETE**  
**NO CONTEXTO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**  
**DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE**  
Alexandre Reche e Silva  
Agamenon Clemente de Moraes Júnior

# ENSAIO SOBRE UMA EXPERIÊNCIA DE ESCRITA PARA VIOLONCELO

Silvio Ferraz

Em 1987, escrevi uma primeira peça para violoncelo, *O artista da fome: dança da primeira dor*, concerto para violoncelo e pequena orquestra.



**Figura 1** – Primeiros desenhos do rascunho para a composição.  
*O artista da fome: dança da primeira dor* (FERRAZ, 1987).

Embora, muito pouco tenha sobrado do modo como trabalhei o violoncelo naquela primeira peça, já estava ali a vontade de trabalhar as cordas do violoncelo como se fossem vozes separadas e que se sobrepunham por ressonância.



Cada uma tocando a mesma coisa, porém, deixando-se ressoar sobre a outra. Uma pequena passagem dessa peça demonstra um pouco essa busca, que caracteriza uma passagem cheia de saltos de posição para uma frase. Nesse sentido, se apenas as notas estivessem escritas, seria tida como repetição simples de um pequeno módulo protomelódico.



**Figura 2** – Passagem do concerto para violoncelo.  
*O artista da fome: dança da primeira dor* (FERRAZ, 1987).

Mas a ideia era um violoncelo que voasse como um corpo que dança, no contraponto inicial que a peça imaginava: uma peça para violoncelo e um trapezista. Outras ideias que talvez possam ser encontradas até hoje nas minhas composições também estavam lá nessa primeira. De fato, a primeira peça para violoncelo em situação de solista, mas não a primeira para cordas. Antes dela, já havia escrito um quarteto, um duo de cordas e outra para viola solo. E essas experiências, de certo modo, estão presentes na escrita e na sonoridade que ela propõe. Uma década depois, em 1999, esse mesmo violoncelo que dança reapareceu na escrita de outra obra para violoncelo solo: *Luna, mujer y toro*. Dedicada a Dimos Goudaroulis, nesta peça levei ao extremo a ideia de pensar as cordas em pares, como se fossem mundos ressonantes separados. A peça foi escrita em dois pentagramas, o inferior para as cordas IV e II e o superior para as cordas III e I. Também um jogo de saltos, de cordas puladas, alternância irreal entre arco e *pizzicato*, e uma solicitação insólita que fez com que a peça ficasse parada e tivesse até hoje só duas récitas realizadas por Goudaroulis:

soltar as cordas IV e II quase uma oitava deixando-as totalmente bambas. Embora uma passagem amedrontadora à primeira vista, depois de alguns ajustes e negociações – como o de não esperar que as partes tocadas com arco soassem plenas e com precisão de alturas –, ao ouvir a passagem pela primeira vez, notei que aquele era o momento mais interessante e vivo da peça. O que interessava não eram as notas propriamente ditas, mas o fluxo de energia que reúne ou afasta os ataques de cada nota, o fluxo de energia sonora, talvez mantendo apenas a clareza da pequena frase superior da 1a. corda (Fá-Fá-Ré-Fá-Dó#-Si-Fá-Ré-Dó#-Mi etc.).

scordatura

strings II and IV must be tuned almost an octave low. Notice that the pitch notation for those two strings are written as it would be a transposable instrument. So the written notes doesn't mean the sounding pitches.

**Figura 3** – Nota de scordatura de *Luna, mujer y toro* (FERRAZ, 1999a), salientando que as notas escritas não devem ser pensadas com correspondentes ao que a peça deve soar.



**Figura 4** – Passagem da peça solo para violoncelo. *Luna, mujer y toro* (FERRAZ, 1999a), que explora a escrita em duas linhas para pares alternados de cordas.

Na época que escrevi a peça, em 1999, Dimos Gouderoulis acabara de chegar ao Brasil e trazia com ele uma leitura ainda viva de *Nomos Alpha*, de Iannis Xenakis, e talvez tenha sido a

escuta dessa leitura realizada na sua casa que me levou a escrever com uma exigência que por vezes me parece ir além do instrumento, mas que a leitura de Goudaroulis mostrava que o limite ainda era mais adiante.

Das conversas com Goudaroulis nasceu uma segunda peça o *Lamento quase mudo* que em 2005 dediquei a ele e a Teresa Cristina Rodrigues (a Tecris). A peça mantinha o jogo de saltos, de um violoncelo dançante, mesmo que em um “lamento”, mas que duas linhas abaixo fazia os saltos dialogarem com o nascimento de outra sonoridade do violoncelo que acabou dominando minha escrita nas peças seguintes: o bordão da corda solta.



**Figura 5** – Linhas 2 e 4 da segunda página do solo *Lamento quase mudo* (FERRAZ, 1999a), em que exploro a alternância do jogo instrumental entre arco, pizz., batido na caixa do instrumento, arco ordinário e *ponticello*.

Essa nota longa, diferentemente da dança anterior feita de saltos, inaugurava para mim uma dança mais lenta e entrecortada, sem perder totalmente os saltos. Claro que estou forjando uma continuidade de escrita, mas de fato talvez haja uma continuidade em diversos níveis, e um deles é o de escrever uma música que alegue um afeto de melancolia, de tristeza, mas sempre trabalhando com contrapontos entre algo mais arrastado e algo que salta, assim como na *Dança da primeira dor*, cuja ideia era saltar aparentemente parado na mesma protomelodia. Essa ideia tomei de Beethoven, da parte central da *Cavatina* do *Quarteto op. 130*,

uma melodia soluçante, angustiada, que o compositor reforça na própria escrita, ao subdividir uma semicólcheia de modo que até então parecia desnecessário. Nessa passagem de Beethoven, é interessante ver que, para chegar ainda mais perto do afeto que o compositor buscava, foi necessário sobrepor a melodia soluçante a uma base firme, cronométrica, como que desenhando a distância entre os dois lugares.



**Figura 6** – Parte central da *Cavatina* do *Quarteto op. 130*, de Beethoven, destacando a linha “angustiada” do violino e o pulso cronométrico dos outros três instrumentos. Breitkopf und Hartel, Viena (1863).

Essa ideia reencontrei em Schubert, no *Quinteto de cordas em Dó maior, op. 163*. A mesma melodia soluçante entrecortada sobreposta, nesse caso, não a um tempo cronométrico, mas a um tempo liso pautado por um *pizzicato* de violoncelo que marca como que outro tempo. Uma sobreposição de tempos que acabou servindo para a escrita de uma peça mais recente (em 2015).





**Figura 7** – Início do segundo movimento, *Adágio*, do *Quinteto de cordas*, op. 163, de Schubert, destacando a linha soluçada do violino, a temporalidade alargada do trio e o pulso quase irregular do segundo violoncelo. Breitkopf und Härtel, Viena (1890).

Desse modo, o *pizzicato* do violoncelo em *Lamento*, que eu havia usado para simular um tambor de crioula ouvido de longe e esticado no tempo, transformou-se nesse tambor estranho de Schubert. Essa referencialidade cruzada – Schubert, Beethoven, tambor de crioula – é o que também encontrei na nota longa, mas dessa vez um cruzamento mais desejado como tal: o som rangido das rodas de um carro de boi.

O som das rodas de um carro de boi já é um jogo cruzado em si. De um lado, o mugido do boi; de outro, o som do berrante, o arrastado do movimento da viagem de uma tropa por estradas de poeira; e por fim, o rangido que é funcional e que está relacionado ao azeite e à madeira para que o carro não pegue fogo. Não é apenas o som longo, o bordão que interessa, mas também sua mudança de timbre com o deslocamento do arco para realizar a melodia superior, que acontece na Iª corda, mas que tem umas notas só realizáveis na IIIª. E ainda o deslocamento do *pizz* de mão direita, ora de corda solta ora sobre a própria corda do bordão.

As exigências técnicas do *Lamento* acabaram fazendo com que, para sua estreia e mesmo para a versão que acabou registrada em disco, toda a primeira página fosse alterada. A razão foi devido às pequenas *gruppetti* que escrevi imaginando-as

muito rápidas, mas sem saber explicar como elas poderiam ser realizadas. Nesse sentido, notava que a realização mais lenta tornava a primeira parte da peça pesada e morposa, com isso, encurtei a peça e retirei grande parte desses *gruppetti* rápidos.

A esse respeito, Sá, em 2014, ao retrabalhar a peça com o violoncelista André Micheletti fez com que, por um acaso, voltássemos à primeira versão da peça. De fato, tais passagens deveriam ser realizadas muito rápidas e articuladas, sempre mantendo uma corda como bordão, com arco muito curto e rápido. Para tanto, o instrumentista deve não tocar o tempo como livre dando a ouvir todas as notas, mas como obrigatoriamente rápido, sem necessária precisão e explodindo na nota que segue ao *gruppetto*. Ou seja, ao se pedir “as fast as possible” não se espera que se toque no tempo possível, mas no mais rápido quase além do possível.

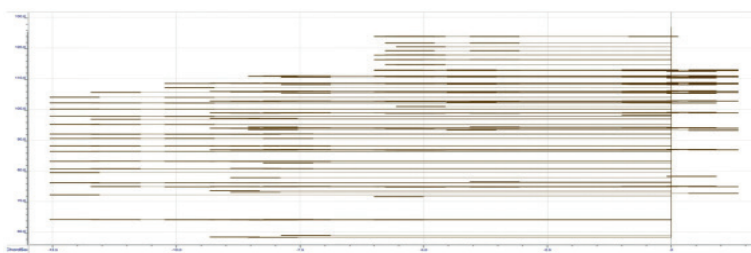


**Figura 8** – Linhas da primeira página da primeira versão de *Lamento quase mudo*, com os muitos *gruppetti* de realização rápida (FERRAZ, 1999a).

Por fim, o *Lamento* acabou sendo um grande laboratório de referências cruzadas e que depois tratei na ideia de reescrita, sobre a qual eu mesmo escrevi alguns artigos, mas que teve grande desenvolvimento tanto em artigos quanto nas teses dos compositores Gustavo Penha, Francisco Zmekhol e Max Packer. Para mim, reescrita é um tratamento simples

de alguns elementos do passado ou mesmo do cotidiano, que podem parecer conhecidos a quem ouve, e que transformo de diversos modos, seja deixando irreconhecíveis (como os tambores em *Lamento*), seja altamente reconhecíveis, como a simples harmonização que realizei em outra peça para violoncelo, o concerto *Verônica Nadir*, de 2010. O que importa na reescrita é explorar o potencial timbrístico que fabule escutas de uma música ou de uma sonoridade qualquer: ouvir um som como se estivesse no fundo de um vale, ouvir um som como se estivesse em outra época, ouvir um som como se estivesse ressoando dentro de uma pequena caixa de metal, ouvir um som como se fosse um pássaro ouvindo etc. Na verdade, são fábulas sonoras, fábulas de escuta.

Essas fábulas, no entanto, têm uma ligação importante com a ideia de que está presente no som do carro de boi, a de um timbre dinâmico. O timbre dinâmico é talvez uma das principais relações da música com o som.



**Figura 9** – Gráfico alturas / tempo extraído da análise espectral de um som de carro de boi mostrando o timbre dinâmico.  
Obtido a partir do software PWGL.

Se na tradição clássica-romântica os instrumentos foram cada vez mais se tornando de timbre homogêneo e estático para que a escuta das alturas fosse cada vez mais clara, outras tradições têm outra relação com o som e não abriram mão do timbre

dinâmico. Grosso modo, é o caso da interpretação historicamente informada que permitiu a alguns instrumentistas explorar a variação e a heterogeneidade do timbre de seus instrumentos; seja para simular o jogo de vogais de uma música cantada, seja mesmo por conta de limitações do próprio instrumento – como é o caso das trompas lisas que, para realizar uma escala, têm de se valer de três timbres diferentes, quais sejam: o timbre aberto, o coberto e o “bouché”. Essa mesma riqueza de sonoridade, que de certo modo podemos atribuir à escuta que compositores do Ocidente fizeram da música do Oriente e das releituras realizadas pelos instrumentistas nos anos 1970, também está presente na música tradicional. Do mesmo modo que o carro de boi tem seu timbre dinâmico, os tocadores de rabeca, os cantadores de aboios, os berrantes, a viola brasileira, todos trazem essa inconstância e modulação de timbre.

Continuando nas referências do *Lamento*, lancei mão dessa “música historicamente informada”, ou “deformada”, como é o caso das realizações de músicos como Fabio Biondi e Giovanni Antonini, respectivamente com seus grupos Europa Galante e Il Giardino Harmonico. E foi ouvindo esses grupos, o modo como um e outro realizam Vivaldi, que me apropriei da escrita da tempestade do “Verão” das *Quatro Estações* de Antonio Vivaldi. Mas exagerando ainda mais o som raspado das cordas e a estridência das dissonâncias. E foi também com essas escutas em mente que imaginei uma nova anamorfose sonora para violoncelo, dessa vez, tendo como interlocutor o violoncelista Fabio Presgrave, o concerto para violoncelo e cordas *Verônica Nadir*.

*Verônica Nadir* (FERRAZ, 2010b) foi composta a partir de um conjunto de peças atribuídas ao compositor do barroco mineiro Manoel Dias e Oliveira, os Motetos de Passos e o Canto e Verônica. A ideia foi a de trabalhar um tempo bastante

lento, esticando as peças de referência e fazendo com que as harmonias de uma escorregassem sobre a de outra. Mas foi uma escrita para cordas de timbre dinâmico e heterogêneo que mais interessou. A peça foi encomendada por Presgrave para ser tocada por uma orquestra de jovens de São Braz do Suaçuí, no Campo das Vertentes, Minas Gerais. E sendo para orquestra jovem, a ideia foi introduzir esses músicos em uma prática instrumental cheia de pequenas nuances, em que num acorde, quase sempre cada naipe está trabalhando seu instrumento buscando um timbre diferente, sobrepondo assim sons harmônicos, a sons normais, outros com arco sul *ponticello*, trêmulo, arco rápido, e por vezes um *pizzicato*. Praticamente toda nota longa é trabalhada de modo que se pratique passar lentamente do som de arco ordinário ao *sul tasto* ou ao *sul ponticello*. Tudo isso é realizado sobre uma matriz que é comum aos jovens músicos de São Braz, uma vez que estão acostumados a cantar ou a ouvir a música de Manoel Dias de Oliveira na Semana Santa.

Com o crescente envolvimento na escrita de peças para violoncelo, em 2010, escrevi a *Partita I* para violoncelo solo, que ficaria sem estreia até 2015. Nessa peça, experimentei sair das notas longas de sons de carro de boi e das alternâncias rápidas de modos de jogo empregadas desde minha primeira peça para o instrumento. O que busquei foi então escrever pensando ainda em cada corda como um mundo, reforçando esse aspecto com *scordatura* em  $\frac{1}{4}$  de tom para uma das cordas. Nessa direção, passagens rápidas construídas sobre uma corda contrapõem-se ao bordão da outra corda, sempre em uma sensação de desafinação que acaba tendo influência direta sobre o resultado timbrístico do instrumento, como se o timbre estivesse relacionado não apenas aos modos de jogo mas também a mudanças no sistema de ressonância do instrumento.



**Figura 10** – Primeiras duas linhas de *Partita I* (FERRAZ, 2010a) para violoncelo solo, a corda Ré em bordão com scordatura de  $\frac{1}{4}$  de tom abaixo.

De fato, em 2010, comecei a escrever um artigo sobre técnica estendida procurando pensar a cadeia toda e a transdução de energia mecânica que vai do movimento do braço, do plectro ou arco, dos pontos de apoio do arco sobre a corda, do modo de transmissão da energia para a caixa de ressonância, da estrutura de ressonância composta por caixa e cordas, até finalmente o resultado sonoro. Essa cadeia tomei de empréstimo da síntese por modelagem física baseada sobre o modelo massa-mola: uma massa é deslocada e ela põe em oscilação uma mola (Quadro 1).

**Quadro 1** – Cadeia de transdução na produção sonora em um instrumento de cordas.<sup>1</sup>

excitador	velocidade	ponto de contato	pressão	superfície de contato	corpo excitado	transmissão	região excitada da corda
arco	arco rápido	ponta do arco	<i>over-pressure</i>	<i>tutte crine</i>	corda	cavalete ord.	AST
plectro	arco lento	ao talão	flautado	<i>una crina</i>	cavalete		ST
unha	arco ordinário	meio do arco	ordinário	<i>1/4 crine</i>	corpo do instrumento		ord.
dedo		arco todo		arco ord.	espigão		SP
pinçada				arco 45°	rabicho		ASP
					etc.		
					surdinas cordas preparadas	cavalete com intervenção	atrás do cavalete

<sup>1</sup> Outras alterações podem ser pensadas para o que seria a estrutura de ressonância do instrumento, sem necessariamente alterar a caixa, mas, por exemplo, colocando mais cordas ou cordas de ressonância (como na viola d'amore) ou mesmo alterando-o.

Em 2011, com José Henrique Padovani (PADOVANI-FERRAZ, 2011), escrevi um artigo sobre a questão das técnicas estendidas, mas ainda sem incorporar a ideia da cadeia de produção. Padovani então me apresentou um grande ciclo de peças de Tobias Hume para viola da gamba. Nas peças, Hume explora usos diferenciados do instrumento e demonstra o aberto e amplo leque de possibilidades dos instrumentos de maior estatura, como seria o violoncelo, o contrabaixo, e nos sopros instrumentos como clarone e flauta baixo. Com grande caixa de ressonância, esses instrumentos tornam audíveis pequenos modos de ataque como *pizzicati* com cordas alteradas, cruzamento de cordas, batidos de arco, uso de *tap-technique*<sup>2</sup> na mão esquerda. É desse modo que o trânsito no ponto de contato do arco, indo do *tasto* ao *ponticello*, resulta em varreduras bastante claras da séria harmônica. Buscando ampliar e trabalhar tais técnicas, senti, então, a necessidade de começar a estudar violoncelo de modo a conseguir controlar arco, sonoridade, escalas, produções de harmônicos e todo um quadro de extensão técnica.

Minha primeira proposta foi a de mapear passo a passo as aulas de violoncelo, tendo por professora a violoncelista Sandra Tornice; e para cada passo imaginar alguma série de exercícios. Entre os exercícios, aquele da anamorfose sonora, trabalhando obras do repertório com diferentes pressões e velocidades de arco. A partir dessa experiência, comecei a escrever uma série que resultou no ciclo de *Ricercari*, peças em que reescrevo alguns dos *Ricercari* para violoncelo solo, de Domênico Gabrieli.

---

2 A *tap-technique* tem como referência neste estudo a obra para violão do compositor Arthur Kampela, que se vale constantemente de golpes nas cordas e no corpo do instrumento, alternando de maneira bastante “ergonômica” os modos de jogo instrumental. Essa técnica recebeu recentemente dois estudos expostos nas teses de doutorado de Daniel Murray e de Sarah Hornsby, ambas defendidas na UNICAMP.



Outras peças resultaram desse jogo de transformar a prática, como em *Sarabanda Largo* (2012), que escrevi para Presgrave a partir da *Sarabande* da *Suite IV* de Bach.

Desse ciclo de reescrita, a mais simples de escrever foi o primeiro dos *Ricercari*, mas demandando maior acuidade técnica. A peça foi dedicada a Sandra Tornice, que foi responsável pela estreia e por diversas reapresentações da peça.



**Figura 11** – Primeiros compassos do *Ricercar Primo*, de Gabrieli, e do *Ricercar Primo* per “orchestra” di suoni di violoncello (GABRIELI, 1689; FERRAZ, 2013-2015).

No primeiro *Ricercar Primo*, simplesmente recopiei a partitura de Gabrieli pedindo que as notas fossem tocadas com som abafado. Para abafar o som, eu me vali da técnica de ter sempre as notas tocadas pelo 2º ou 3º dedo em pressão de harmônico, deixando os outros dois para abafar o som (também com pouca pressão), o que resulta em um jogo constante de mudança de posições. O que era uma peça quase que totalmente realizável em primeira posição passou a exigir da primeira à sétima posição em alguns momentos.

O *Ricercar Terzo* foi dedicado à violoncelista Kalyne Valente, responsável não só pela estreia dessa peça como de outras de maior envergadura como *Responsório do Vento*, encomenda da Bienal de Música Brasileira Contemporânea de 2013 e pelo *Resposta a Nonada* para violoncelo e percussão. A peça nasceu da leitura de uma passagem escalar ascendente presente no segundo *Ricercar* de Gabrieli, porém, se no modelo a realização é ordinária, como quem realiza uma escala rápida, na reescrita, pedi que os movimentos fossem realizados com “tap” forte dos dedos da mão esquerda, sempre saltando da corda como quem toca um instrumento de percussão ou piano, com a mão esquerda mantendo arco muito leve, ora trêmulo ora “flautando” sobre o *ponticello*. Importante sempre lembrar que se tradicionalmente o *flautato* ficou sendo associado à realização com arco leve e *sul tasto*, a partir dos quartetos de Luigi Nono, a indicação de *flautato* passou a dizer respeito apenas à pressão e à velocidade do arco, não mais ao seu posicionamento na corda, de onde vem o *flaut. sul pont.* que resolvi explorar neste estudo, como reescrita da peça de Gabrieli.



**Figura 12** – Passagem do *Ricercar Secondo*, de Gabrieli, e do *Ricercar Terzo* per “orchestra” di suoni di violoncello (GABRIELI, 1689; FERRAZ, 2013-2015).

Seguindo o pequeno ciclo de reescritas de Gabrieli, no *Ricercar Secondo* explorei a ideia do *Ricercar 5º* de Gabrieli de salto de cordas compondo uma polifonia latente separada pelo fato de uma corda continuar ressoando quando se ataca outra e também pelo timbre característico de cada corda.

Olhando-se as duas partituras não é difícil notar os elementos retomados e reescritos; a ideia de cordas saltadas e de polifonia latente, no entanto, era como se fossem escutadas ao longe ou estivessem deformadas por um pequeno rádio de pilha como resultado da realização *flaut. sul ponticello*. Também me aproveitei da segunda parte da peça de Gabrieli, uma sequência de escalas que fogem lentamente à tonalidade do Dó inicial da peça. Dois modos de ressonância do violoncelo são contrapostos nessa peça: o das cordas plenas, em primeira posição, que são atacadas por golpes breves e deixados soando; e o das escalas que lentamente

desfazem essa ressonância com escalas que cada vez menos empregam as cordas soltas e a ressonância “natural” do instrumento como a escala de Si Maior, a partir da qual, num ciclo de quintas descendentes (Si-Mi-Lá-Ré-Sol-Dó) ele volta à estrutura mais ressonante do instrumento e de sua corda mais grave.

Não seguindo mais o padrão da música modal-tonal, dos ciclos de quintas, busquei um mesmo efeito empregando passagens em tons inteiros que compõem séries harmônicas oriundas das notas Mi bemol e Dó sustenido. Essa ideia que aparece por muito pouco tempo na reescrita que realizei, na verdade, acabou ocupando um espaço maior, sendo o ponto de partida e acabou até mesmo permeando a composição de uma outra peça, a *Partita 3*, para violoncelo solo. A ideia sonora é de uma linha que atravessa do agudo ao grave, com a definição das alturas nublada pelo som mais ruidoso do sul *ponticello* flautato.



**Figura 13** – Primeiras e últimas linhas do *Ricercar Quinto* e do *Ricercar Secondo*, de Gabrieli observando-se o gesto de polifonia latente com salto de cordas e a passagem escalar que transformei a partir da distribuição sob molde de série harmônica deformada (GABRIELI, 1689; FERRAZ, 2013-2015).

De um modo geral, o que exploro nas reescritas é um percurso de transformação das figuras escritas (o universo da partitura e das relações abstratas que ela compreende) em gestos e por fim em fluxos de energia, nos quais, o que está em jogo é a tendência de fluxo. Compreendo assim alguns modos de fluxos:

1. estacionários
2. direcionais (agudo>grave/ grave>agudo)
3. rápidos (por meio de saltos intervalares) ou lentos (por uso escalar das notas)

4. densos com maior o menor índice de atividade (trêmulos, arco rápido/lento, arco todo, pouco arco, alternância de modos de jogo tipo pizz-arco etc.)
5. direcionamento timbrístico (da altura definida ao ruído ou vice-versa)

Tal modo de compor realiza uma leitura histórica da prática instrumental e o ato composicional, nesse caso, tem grande vínculo com a própria prática do instrumento, sua história, suas funções, suas coleções de gestos, o percurso de suas sonoridades. Um percurso que vai da “imitação” da voz, passa pela clareza da nota para, por fim, abraçar a noção de gesto e de sonoridade.

Como testemunho dessa relação com o som da voz e suas variáveis na fala e no canto, temos diversos tratados e manuais como os deixados por Johann Scheibe no seu *Tratado sobre a época e origem da música* de 1754. Já para os que dizem respeito à clareza dos objetos musicais abstratos (melodias, estruturas rítmicas, harmônicas), fundados na nota musical e sua crescente complexidade, o testemunho está na demanda clássico-romântica por uma maior clareza na emissão e na homogeneização de timbre. As referências são aqueles tratados e métodos mais tradicionais de orquestração e instrumentação. Para a clareza do pensamento harmônico, era necessária uma homogeneização do timbre e um equilíbrio maior da relação de amplitude entre os instrumentos, como ainda estão em manuais de composição recentes como o de Samuel Adler.

No século XX, as duas outras dimensões ganharam presença e força, a sonoridade e o gesto. A sonoridade veio com Debussy e quem a tratou mais claramente foi Maurice Dumesnil

em seu *How to play and teach Debussy*<sup>3</sup>. Onde antes se via um acorde, Dumesnil propõe uma verdadeira máquina de nuances sonoras com exercícios por meio dos quais o pianista deve se exercitar redistribuindo diferentemente o peso das notas de modo a realçar uma delas.



**Figura 14** – 5º exercício proposto do Maurice Dumesnil em *How to play and teach Debussy* (DUMESNIL, 1932).

Mas foi na segunda metade do século XX que as técnicas instrumentais foram estendidas de modo que cada instrumento passou a ser um verdadeiro sintetizador de sonoridades distantes daquelas próprias do classicismo e do romantismo. As técnicas estendidas na mão de compositores como Luciano Berio, Helmuth Lachenmann, Salvatore Sciarrino, Brian Ferneyhough ampliaram não apenas o leque de sonoridades como ainda o de gestos instrumentais e tais gestos passaram a ter no processo composicional a importância que antes pertencia às notas.

Tais modos distintos de se conceber o instrumento são, na verdade, um lugar de choque entre a proposta de muitas músicas atuais e as práticas instrumentais herdadas do classicismo e do romantismo. Ficam de um lado aqueles instrumentistas que são familiarizados com a nova música e que, muitas vezes, também têm uma forte prática de música do barroco; e de outro, aqueles que têm seu lastro no clássico romântico. De um lado, instrumentistas que se lançam na exploração de sonoridade,

3 Artigo disponível em: <[http://www.stevepur.com/music/debussy\\_piano/dumesnil/dumesnil.html](http://www.stevepur.com/music/debussy_piano/dumesnil/dumesnil.html)>, acesso em: 24 set. 2016, a partir de original publicado por Schroeder and Gunther, Inc. New York, 1932.



com mudanças súbitas de tempo, uso extremo e veloz das dinâmicas; de outro lado, aqueles que buscam a homogeneidade do timbre e para os quais toda mudança é realizada com *dégradé* característico e uso de um âmbito de dinâmica menos amplo. Um hábito de realização se sobrepõe ao outro e nem sempre basta escrever um gesto que, para o compositor, é claramente gestual, é preciso escrever e dizer para que o instrumentista deixe de lado a clareza e a delicadeza.

Esta é a questão que pauta muitos de meus encontros com instrumentistas na realização das peças que escrevo e sobretudo no que eu diria: “como encontrar um som ‘bonito e de ressonância plena’ naquilo que pede um uso aparentemente não pleno da sonoridade clássica do instrumento?”.

Em 2013, Kalyne Valente fez a estreia de *Responsório do vento*, para violoncelo e ensemble. No ano seguinte, fez outras estreias, entre elas a de *Resposta a Nonada* (FERRAZ, 2013b), para violoncelo e instrumentos de percussão de altura não definida. As duas peças são praticamente a mesma, no entanto, em cada uma a sonoridade do instrumento tem de ser trabalhada de modo distinto. Em *Nonada*, muitas das passagens realizadas em solo em *Responsório* são agora dobradas pela percussão de dois tam-tans (*chau gongs*) e um conjunto de gongs tailandeses e chineses (tipo *opera gongs*) e as notas do violoncelo são ora concebidas como fazendo parte das componentes espectrais da percussão, ora como que tendo seu espectro deformado pelo da percussão.

Nessas peças, trabalhei o uso de cordas triplas (triple-stop) que já havia tentado em *Luna, mujer y toro*. Minha primeira tentativa foi um tanto quanto frustrada, embora confiando no fato de que cada acorde seria realizado por duas cordas afinadas entremeadas por uma praticamente solta não me dei conta de que para ter as



três notas soando deveria já prever o ponto de contato do arco e que esse ponto de contato seria *molto sul tasto* e não *sul ponticello*.



**Figura 15** – Compassos finais de *Luna, mujer y toro* com escrita de cordas triplas, com Iª e a IIIª cordas intercaladas pela IIª corda (FERRAZ, 1999b).

Só resolvi o problema depois de já estar estudando o instrumento há um tempo e um dia me propor a tocar a passagem de *Luna*. Foi então que me dei conta de que não só era possível a corda tripla, podendo ser realizada com dinâmica quase *ppp*, sem soltar a corda intermediária, como também essa realização trazia uma sonoridade outra que se aproximava daquilo que havia primeiramente imaginado para *Lamento* quase *mudo*, o som surdo do instrumento. Um som que lembra um canto sufocado.



**Figura 16** – Passagem de *Resposta a nonada* (FERRAZ, 2013b), com uso de cordas triplas na parte de violoncelo, com bordão de IIª e IVª corda e melodia realizada na região aguda da IIIª corda a ponto de permitir angulo para excitar as três cordas sem necessitar trabalhar em dinâmica mais forte para pressionar mais as cordas.

Sobre o canto sufocado do *Nonada e Responsório*, o compositor José Augusto Mannis observou que chamaria de “violoncelo subaquático”. A melodia realizada na corda intermediária pede que o arco seja empregado praticamente no que seria a 10ª posição do instrumento, e deve andar junto com a melodia para que não se perca o contato com a corda central, já que cada nota modifica a inclinação da corda e o ponto de contato.

Constituindo o que é como que uma paleta de modos de jogo instrumental ao violoncelo, distingo dois grupos de gestos e sonoridades. De um lado, aqueles que relacionam o instrumento com sua história; de outro, aqueles que relacionam o instrumento com outros instrumentos. É assim que uma gestualidade que vise a uma polifonia latente com cordas saltadas sempre irá invocar Gabrieli; já a polifonia latente, realizada com base no desenho de arpejos, remete às *Suites* de Bach, do mesmo modo que passagens lentas em cordas duplas remetem aos mais diversos lamentos e sarabandas, de Monsieur de Sainte Colombe a Bach, e as passagens rápidas e fortes com cordas duplas nos remete ao *Concerto* de Dvorak. Da música dos últimos 20 anos talvez seja a de Kaija Saariaho a mais é lembrada quanto ao uso de trêmulos de harmônicos em cordas vizinhas em *Sept papillons*, o efeito de *tape rewind* em *Reigen seliger Geister*, de Helmuth Lachenmann, e Luciano Berio, nos diversos gestos construídos em sua *Sequenza XIV*.

Num movimento de retroalimentação, em 2013, comecei a trabalhar em um artigo sobre a *Sequenza XIV* em colaboração com o violoncelista William Teixeira, que tinha como tema de seu mestrado a última *Sequenza de Berio e Mantram* de Scelsi. Berio sempre falou que suas *Sequenze* tinham entre seus temas a questão da polifonia latente e, desse modo, parecia que o caminho de análise estava dado. Construímos, então, a interpretação

a partir da passagem melódica, de notas longas, com a ideia de alternar cordas para deixá-las ressoando e com isso construir o jogo polifônico. Deixamos de lado o início, já que ali ficava mais difícil encontrar a polifonia. Ouvindo o modo como o violoncelista indiano Roham de Saram simulava tambores Kandyen com seu violoncelo, Berio inverteu a lógica e a partir da sobreposição de dois sons articulados compôs um terceiro. “Sintetizou” o som de um tambor kandyen usando uma modelagem física: de um lado, o ataque do dedo na pele do tambor, que no violoncelo foi trabalhado com o ataque da polpa dos dedos na caixa do instrumento; de outro, a ressonância da pele e do corpo do tambor, realizado por um “tap” glissado de dedo sobre uma das cordas graves do violoncelo. Ou seja, usar um recurso polifônico para gerar um só som<sup>4</sup>. O artigo não tratou apenas da construção da performance com base nas sonoridades mas também do modo composicional por recursividade adotado por Berio em diversas de suas peças.

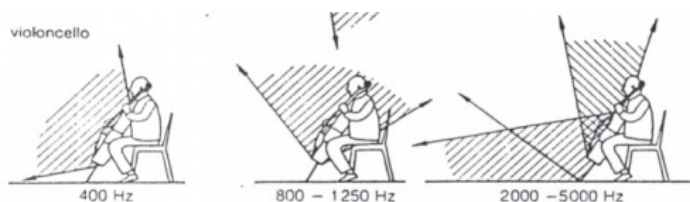
Nessa perspectiva, construí e venho construindo esse arsenal de sonoridade e agora o “violoncelo subaquático”. Escrevi então, ainda em 2013, um concerto para violoncelo que teve estreia de Fabio Presgrave e foi retomado pelo jovem violoncelista William Teixeira. No concerto, intitulado *Responsório de Domingo de Ramos*, tentei ir além do som das cordas triplas *alto sul tasto* e passei a explorar sonoridades mais percutidas no instrumento buscando algum modo que resultasse próximo ao *pizz* *bartok*, mas permitindo maior velocidade de realização.

Trabalhando o concerto em duas oportunidades, pude repensar diversos dos gestos empregados na peça. Com William Teixeira, procurei me aproximar de uma leitura em que as notas

---

4 FERRAZ, Silvio; TEIXEIRA, William “Técnica estendida e escrita polifônica em Luciano Berio: Sequenza XIV”. In: MENEZES, F. Luciano Berio: legado e atualidade. São Paulo: EdUnesp, 2016.

estivessem menos presentes, ficando mais presentes os gestos, o fluxo instantâneo de tendência clara, com bastante presença do ruído de ataque e marcando as distâncias entre timbre, dinâmica, tempo. As passagens rápidas eram realmente rápidas, vertiginosas, em contraste aos grandes planos, quase parados. O mesmo procedimento para a dinâmica, buscando não só um amplo leque de amplitude entre *ppp* e *fff* mas também a variável timbrística advinda dessas distâncias. Essa ideia veio de minha escrita para sopros na qual exploro junto com um espaço de alturas bastante aberto, com uso de grandes saltos rápidos, a diferença de difusão do som para cada região do instrumento.



**Figura 17** – Figura demonstrando as diferentes radiações sonoras do violoncelo. Dickreiter, Michael – Tonmeister technology. Viena: Temer Edit. (1986).

Foi no intuito de experimentar mais o quadro de possibilidades do violoncelo que tenho trabalhado em um conjunto de peças para estudante. O foco das peças são as possibilidades técnicas, gestuais e sonoras do instrumento lado a lado com os aspectos específicos da notação musical contemporânea. Questões que muitas vezes podem parecer simples a um compositor nem sempre têm sua correspondência na leitura de alguém que não está habituado às novas partituras. Como já disse antes, o padrão clássico romântico é a base do instrumentista hoje e o ponto de partida para tudo que lê.

Muitas vezes uma notação tradicional, que exige uma leitura de tempo estrita, pode não conseguir o resultado que uma notação mais livre conseguiria. No 3º *Dueto*, trabalho esses aspectos propondo duas notações para a realização e estudo da peça: a notação estrita e a notação por segundos. Dois modos distintos de viver o tempo quase e apresentar assim a importante noção de tempo liso que atravessa a música do século XX.



**Figura 18** – Duas propostas de notação para a mesma passagem, a primeira medida em compassos e figuras; a segunda, em segundos (FERRAZ, 2012-2013).

Com os *Duetos* e trabalhando com alunos de violoncelo do curso da UFRN, observei que questões aparentemente resolvidas como o modo de se tocar uma apojetura breve, de fato, não o são. A apojetura herdada das tradições da música europeia é sempre modulada pelo andamento da peça, pela função harmônica e pela localização métrica no compasso em se localiza. Já a notação de apojetura na música do século XX, desde o primeiro *tableau* de *A sagração da primavera e dos cantos de pássaros* retrabalhados por Olivier Messiaen já em seu *Quarteto para o*

*fim do tempo*, são de natureza totalmente distinta. É esse modo mais rápido, quase um soluço, também muito próximo da prática ornamental em música de culturas tradicionais que emprego em minhas peças e que usei para trabalhar o primeiro dos *Duetos* em que contraponho dois tempos: o tempo muito rápido das apojaturas e o tempo largo e estático das notas longas.



**Figura 19** – Contraponto entre apojaturas em *style oiseaux* e notas longas em tempo liso irregular no início do 1º *Dueto* (FERRAZ, 2012-2013).

Ainda trabalhando esse terreno de notações que tem significados distintos entre a tradição clássico romântica e a da segunda metade do século XX, dois dos *Duetos* têm a notação do harmônico como temática. A notação tradicional de harmônico geralmente vem associada a posições fixas, ou seja, cada harmônico vem associado a uma nota que corresponde a um dos nós da corda. Porém, atualmente, essa notação muitas vezes é empregada apenas para designar pressão específica dos dedos sobre a corda, em uma escala que vai da pressão ordinária à pressão de harmônico, passando pela meia-pressão – esta empregada geralmente para a produção do som *étouffé*. O instrumentista também está acostumado ao fato de que não deve haver diferença de nuance entre um Ré3 ser realizado na IIª corda em harmônico ou pressão ordinária. No entanto, não é fato, e foi no sentido de realçar a diferença entre as notas tocadas em pressão harmônico e pressão ordinária com um dos *Duetos*.



**Figura 20** – Uso dos harmônicos no 3º, 4º e 5º Duetos (FERRAZ, 2012-2013).

No 3º o jogo entre pressão de harmônico e pressão ordinária, e no 4º a alternância entre harmônico ordinário e harmônico abafado (*étouffé*) com uso dos dedos entre a nota tocada e a pestana. No 4º, o trilo tímbrico alternando som harmônico e abafado, som natural e harmônico, e ao final, o trêmulo medido construindo um *ritardando*.

A série de *Duetos* até o momento conta com cinco peças, mas é um *work-in-progress* no qual busco explorar modos de jogo da música contemporânea de maneira introdutória para jovens instrumentistas, como disse, trabalhando desde tais modos de jogos até questões de notação e de interpretação sempre nesse contraponto entre a leitura herdada da tradição clássica romântica e a leitura mais atual. Nesse sentido, outros compositores, como Lachenmann, optaram por não se valer mais da notação tradicional ou de mesclar tal notação com outra notação. No Prefácio de sua peça *Pression*, para violoncelo solo, Lachenmann realça que “exceto para lugares onde as notas estão notadas ao modo tradicional, a notação da peça não indica os sons, mas as ações de realização”. É nesse sentido que o que a leitura tradicional lê como sendo uma dissonância, desde o século XX aprendemos a ler como número de batimentos,



de fato desde *Nomos Alpha* de Xenakis, como usei de modo mais livre e com um sentido didático no 5º *Dueto*.



**Figura 21** – Jogo de batimentos entre Ré corda solta e nuances de distância (quarto de tom até meio tom) no 5º *Dueto* (FERRAZ, 2012-2013).



**Figura 22** – Proposta de Xenakis em *Nomos Alpha*, salientando número de batimentos que deve ser resultante a cada novo intervalo. Iannis Xenakis, *Nomos Alpha*, Copyright 1967 by Boosey & Howkes Music Publishers Ltd.

Para terminar volto um pouco no tempo e na linha de minha produção para falar de três peças curtas, o *Tríptico das Linhas*, de 2006. Embora esteja na partitura que o violoncelo deve soar metálico, o resultado é bem outro, visto que o violoncelo soa como uma borracha que é retorcida a todo momento. Essa sensação nasce do uso constante das cordas duplas, sempre uma deslizando sobre a outra, e quase sempre tratadas com *glissandi*. A peça talvez apresente de uma só vez quase todos os elementos que exploro nas outras peças, nos *Duetos* sobretudo. A principal imagem da peça é a dos *glissandi* defasados entre as cordas e as mãos se encaminhando em movimento de centopeia, como que modelando as cordas em movimentos de contração e expansão. O que acontece é que o *glissando* em uma das cordas é como que observado pelo *glissando* na outra, como as laterais



de uma peça de borracha ou de um molde de massa sendo torcido e retorcido, procurando sua forma final. Retomei essa ideia dos *glissandi* defasados na escrita do primeiro dos *Duetos*, aqui com um sentido mais pedagógico já prevendo a amplitude do movimento e o uso do polegar no apoio de uma das notas, com a mão em movimento mais claro de abrir e fechar.



**Figura 23** – *Glissandi* defasados no 1º *Dueto* (FERRAZ, 2012-2013).

A forma final do *Tríptico das linhas* é nada mais do que uma harmonia de colorido tonal, calcada em acordes de sexta, com protorresoluções modais. É em torno desses eixos quase modais, quase tonais, que giram as notas deslizantes, em grandes ou pequenos *glissandi*. Quando compus *Linhas* ainda não estava estudando violoncelo, mas talvez seja necessário estudar essas peças para cruzar o som deslizante com as cordas triplas, e também com uso de alternância de pressão de dedos, e construir uma outra sonoridade.

Comecei este texto com um desenho que usei para pensar *O artista da fome* e paro então na sexta página de *Linha Torta* (terceira peça do *Tríptico das Linhas*), com o piano que deve soar como um sino e um violoncelo que desliza sob o sino. O objetivo foi o de não só apresentar uma experiência pessoal com a escrita para violoncelo mas ainda de trazer alguns elementos da escrita instrumental na música mais recente e seus aspectos de leitura e performance.



**Figura 24** –Passagem de Linha Torta, terceira peça de Triptico das linhas (FERRAZ, 2006).

## Referências

BEETHOVEN, L.V. (1825). **Quartett, op. 130**. 1 partitura. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1863.

DICKREITER, Michael. **Tonmeister technology**. Viena: Temer Edit, 1986.

DUMESNIL, Maurice. **How to play and teach Debussy**. Nova York: Schroeder and Gunther, 1932. Disponível em: <[http://www.stevepur.com/music/debussy\\_piano/dumesnil/dumesnil.html](http://www.stevepur.com/music/debussy_piano/dumesnil/dumesnil.html)>. Acesso em: 21 ago. 2016.

FERRAZ, Silvio. **O artista da fome**: dança da primeira dor, para violoncelo e orquestra. 1 partitura. 1987.

FERRAZ, Silvio. **Lamento quase mudo**: para violoncelo solo. 1 partitura. 1999a.

FERRAZ, Silvio. **Luna, mujer y toro**: para violoncelo solo. 1 partitura. 1999b.

FERRAZ, Silvio. **Tríptico das Linhas**: para piano e violoncelo. 1 partitura. 2006.

FERRAZ, Silvio. **Partita I**: para violoncelo solo. 1 partitura. 2010a.

FERRAZ, Silvio. **Verônica Nadir**: para violoncelo e orquestra de cordas. 1 partitura. 2010b.

FERRAZ, Silvio. **Sarabanda Largo**: para violoncelo solo.  
1 partitura. 2012.

FERRAZ, Silvio. **3 Duetos**: para dois violoncelos.  
1 partitura. 2012-2013.

FERRAZ, Silvio. **Responsório de Domingo de Ramos**:  
para violoncelo e orquestra. 1 partitura. 2013a.

FERRAZ, Silvio. **Resposta a nonada**: para violoncelo e percussão.  
1 partitura. 2013b.

FERRAZ, Silvio. **3 Ricercari**: para violoncelo solo. 1 partitura.  
2013-2015.

FERRAZ, Silvio; TEIXEIRA, William. Técnica estendida e escrita  
polifônica em Luciano Berio: Sequenza XIV. In: MENEZES, F.  
**Luciano Berio**: legado e atualidade. São Paulo: EdUnesp, 2016.

GABRIELI, Domênico (1689). **Ricercari per violoncello solo**.  
Canone a due violoncelli. Sonate per violoncello e basso continuo.  
Riproduzione dei manoscritti. Prefazione e apparato critico di  
Marc Vanscheeuwijck. [Bibl. Estense, Modena, Mus. G.79 & Mus.  
F.416.1-2]. 1 partitura. Sala Bolognese: Arnaldo Forni Editore, 2004.

HORNSBY, Sarah. **The exploded flute of Arthur Kampela:**

an interpretative guide to Elastics II and Happy Days.

Instituto de Artes, UNICAMP, 2013. Disponível em:

<<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/zeus/auth.php?back=http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000963153&go=x&code=x&unit=x>>.

Acesso em: 21 ago. 2016.

MURRAY, Daniel. **Técnicas estendidas para violão:**

hibridização e parametrização de maneiras de tocar. 2013.

Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, UNICAMP, 2013.

Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/zeus/auth.php?back=http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000921693&go=x&code=x&unit=x>>.

Acesso em: 21 ago. 2016.

PADOVANI, J.H.; FERRAZ, S. Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. Goiânia, **Música Hodie**, v. 11, n. 2, 2011.

SCHUBERT, Franz (1890). **Quintett für Streichinstrumente,**

**op.163.** 1 partitura. Leipzig: Breitkopf und Härtel, c.a. 1925.

# CHRONOS: MÚSICA RITUAL E AS POSSIBILIDADES INTERPOLATIVAS DA PERFORMANCE

Roberto Victorio

A série *Chronos*,<sup>1</sup> num total dez obras para diversas formações instrumentais, foi escrita em quatro anos e concebida a partir do conceito grego que define o tempo em sua instância terrestre, ou seja, a tentativa de explicar ou trazer ao mundo as formas tridimensionais dessa entidade que se desterritorializa quando tentamos entendê-la como materialidade ou como meio de traduzir o incognoscível ao mundo da matéria.

O tempo que se instila às sonoridades, ou inunda as sonoridades de sua essência, faz-nos perceber, precariamente, uma das possibilidades de pré-materialização de sua real existência como sons que nos chegam pela audição muito mais que simples vibrações. O jogo que ocorre entre a percepção do tempo – que se desvanece na fronteira da tridimensionalidade – e a nossa leitura desse tempo no processo de enquadramento em camadas quando transplantamos essas camadas em substratos perceptivos para entendermos como sonoridades é o grande dilema nessa mecânica transpositiva entre o tempo-entidade e o tempo-atualidade.

Esse trânsito foi o cerne conceutivo das dez obras que compõem o ciclo *Chronos*, uma vez que, a partir do jogo de notações imprimido no arcabouço de cada uma delas, buscou-se

---

1 Toda a série *Chronos* (partituras originais) encontra-se no site: [www.robertovictorio.com.br](http://www.robertovictorio.com.br)

uma aproximação com a volatilidade do tempo como entidade migratório-dimensional. As dez peças foram pensadas como universos próprios, cada uma com formações instrumentais diferenciadas e tendo como alicerce em sua estrutura invisível (abaixo da construção bidimensional da partitura) o cerne do jogo notacional que simbiotiza a escrita proporcional (métrica, equidistante e em consonância com os primeiros quadrantes da série harmônica) e a escrita relativa (amétrica, volátil e passível de interferências radicais na performance).

O percurso binotacional que permeia todo o ciclo e estabiliza visualmente as partituras causa, além da instabilidade de fluxo no discurso sonoro (como continuidade), a possibilidade de diferentes performances pela relativização em inúmeros momentos; e o mais importante de tudo, a tentativa de se fazer perceber o translado do tempo-entidade à instância do tempo-atualidade exatamente pela ambiência volátil das notações.

Especificamente será focada a nona peça da série (*Chronos IX*) pelas inúmeras variantes que foram empregadas desde a instrumentação utilizada – para dois violoncelos – primordialmente no ciclo. Em verdade, o processo de escrita da peça, além do jogo notacional citado, está em consonância com minhas pesquisas etnomusicológicas sobre a etnia Bororo de Mato Grosso<sup>2</sup> e seu percurso ritual, especificamente o ciclo funerário e sua imensa gama de cantos complexíssimos que foram norteadores na formação da estrutura não só da obra que se tornou o arcabouço sonoro da pesquisa<sup>3</sup> como também

---

2 Roberto Victorio “Música Ritual Bororo e o Mundo Mítico Sonoro”, livro lançado pela Editora da Universidade Federal de Mato Grosso. 2016.

3 *Trilogia Bororo*. CD gravado ao vivo com o Grupo Sextante e o Quarteto Aroe. 2016. Selo Independente.

de diversas partes do ciclo de dez peças<sup>4</sup>. Ou seja, os meandros estrutural-sonoros do ciclo funerário Bororo e suas inúmeras ambiências que formam o arcabouço sonoro ritual dos cantos, com conexões instrumentais e vocais impressionantes a partir de texturas que surgem dessas conexões e que são simplesmente impossíveis de ser notadas, serviram de material para a confecção de inúmeros gestos durante a escritura da série e principalmente do *Chronos IX*, de forma invisível, de modo que texturas vocais e instrumentais, relações intervalares das performances dos cantos, ocupações tessiturasais, simbiose de atmosferas nas emissões das flautas sagradas e invocações guturais condutoras dos cantos foram transplantadas à formação da estrutura da série *Chronos* e principalmente do *Chronos IX* e suas ampliações.

## CHRONOS IX – Estrutura e espaço tempo ritual

Em verdade, a escritura de *Chronos IX* se desenvolveu durante meu maior envolvimento com minhas pesquisas etnomusicológicas sobre a etnia Bororo de Mato Grosso e minhas idas a campo junto às duas aldeias da etnia: Meruri e Garças, em um período de quase quatro anos<sup>5</sup>. A percepção dos cantos que conduzem os rituais – e sua extrema complexidade em inúmeros momentos – define, de forma velada, uma teia incognoscível que liga o mundo mítico da etnia e os seres imemoriais com as definições de atuação de cada instrumento especificamente e cada canto; um viés invisível que é seguido à risca pelos feiticeiros e pelos chefes de canto no momento das performances.

---

4 *Chronos*. CD e DVD do ciclo completo gravado em 2010.

5 *Chronos V*, por exemplo, foi concluída na aldeia Meruri, em uma de minhas idas à campo durante o doutorado.



O tempo-entidade redefine-se a cada performance-invocação pela competência do condutor do ritual, não só pela destreza na condução do mesmo mas também pela capacidade improvisatória que imprime durante o processo de atualização do tempo em instâncias sonoras (pelas variantes improvisativas vocal-instrumental-estróficas); aldeístico (pela nova configuração do cotidiano da aldeia em função da cerimônia); e ritual (a partir da instauração de uma ambiência espiritual em todo o espaço de atuação da aldeia com personagens absolutamente definidos na composição de um novo arcabouço espaçotemporal).

Nesse sentido, foram definidos vários gestos que permeariam a estrutura do *Chronos IX* como motes definidores dimensionais, estabelecendo não só arcos de atuação da dupla notação mas também como delimitadores desses espaços internos, como fronteiras. O primeiro deles, e o mais marcante pela força da atuação das vozes, é o momento da invocação em aglomerados sonoros acoplados à tensão imprimida pelos trêmulos e pelas dinâmicas intensas, tal como nos momentos de incorporação nos momentos rituais. Esses gestos representam um momento de realização sonora no contexto musical, bem como a hierofanização da voz que deixa de atuar como voz ressoadora para se transformar em voz incorporadora nesse contexto musical-ritual. Nesse caso, é a voz dos chefes de canto e a sonoridade da flauta sagrada Ika em comunhão que transcende o mundo físico.

Outro momento-gesto que funciona não só como material musical no contexto estrutural da peça mas como material simbiótico nessa trama é a utilização de harmônicos agudíssimos e livres, quase sempre associados a assobios (pelos intérpretes) como um link com as flautas Parira, agudíssimas indefinidas e contínuas. Nesse processo, o jogo responsórico

entre as flautas Poari e Parira, que ocorre na primeira parte do canto ritual Pobo Makudo (oferta de água) e na segunda parte entre os chefes de canto, foi transplantado a todo momento em diversas instâncias sonoras, seja com diferentes timbres – buscando nuances das duas flautas que dialogam – seja com timbres ou ataques idênticos (em resposta ou mesmo defasados), sintonizando-se com o jogo vocal-estrófico dos chefes de canto.

Ademais, as intervenções desperceptivas rítmicas, que ocorrem nos momentos de notação proporcional em *Chronos IX*, correspondem ao trânsito vocal-instrumental que sustenta o espaço sonoro de alguns cantos, como, por exemplo, o Marenaruie (canto dos enlutados) e o Kare Paru (canto da pesca) em que um intenso contraponto a nove partes sustenta o ambiente sonoro, assim como os aglomerados vocais em tessituras atomizadas. Outro jogo de relações nessa trama transpositiva entre os dois universos sonoros – *Chronos IX*/música ritual – foi a confluência de sonoridades como interferência no discurso. Assim, pela simultaneidade de notações, buscou-se uma aproximação com a regularidade de pulso que é vazada por gestos temporalmente instáveis, como ocorre em diversos momentos rituais nos quais um pulso regular instrumental é atravessado por inflexões vocais incorporatórias ou mesmo por falas irregulares dos feiticeiros ou participantes.

Os ataques livre-improvisativos em harmônicos e os ataques em trêmulos, defasados, estão em consonância com a atuação dos Aijes (espíritos terríveis) quando de suas aparições em um momento crucial do ciclo funerário quando vários Aijes, que são paletas de madeira giradas por um fio e conduzidas pelos atores que incorporam os terríveis espíritos, produzem sons de vento em diversas alturas de acordo com a dimensão de cada paleta.

As relações intervalares mater em *Chronos IX* (5ª justa e 2ª M), e que surgem em todos os gestos imprimidos, têm sua gênese nas ocorrências vocais/instrumentais dos cantos rituais, aliados a movimentos tessituraís ínfimos (1/4 e 1/6) que surgem das emissões instrumentais, criando um contraponto com a regularidade e a amplitude dos intervalos justos. Funcionam como um tecido simbiotizado entre a precisão da regularidade das floculações sonoras e a irregularidade dos espaços atomizados que circulam por todo o discurso sonoro, seja na funcionalidade da música ritual, seja na transposição dessa realidade para a música de concerto.

## **CHRONOS IX – variantes instrumentais**

De toda a série, o *Chronos IX* foi a que teve mais variantes instrumentais. A versão original, para dois violoncelos – que foi dedicada aos irmãos Paulo e Ricardo Santoro e estreada por eles em minha defesa de doutorado – foi a que mais vezes teve montagens. No CD *Chronos* a gravação foi feita por mim e pelo violoncelista José Feguri, músico da Orquestra Sinfônica da UFMT.

Da versão original (que acabou sendo designada como *Chronos a*), houve uma ampliação para dois violoncelos, com o percurso original mantido, e um acoplamento de mais dois violinos, transformando-se em um quarteto de cordas não usual (*Chronos IXb*). Essa versão foi realizada devido a um grupo formado na UFMT, o Quarteto Letha, dirigido por mim, na qual montamos diversas obras dos alunos de composição, da graduação e do mestrado, escritas para essa formação. A versão seguinte (*Chronos IXc*) foi uma adaptação para um quarteto de cordas clássico, dois violinos, viola e violoncelo, visando à montagem

e à estreia em um concerto que foi realizado no Departamento de Artes da UFMT.

A quarta versão (*Chronos IXd*), para dois violoncelos, marimba e piano, foi escrita para ser estreada em um concerto em Belo Horizonte, dentro do encontro anual da ANPPOM de 2016. Por motivos extramusicais, essa versão teve de ser abortada de última hora e acabei fazendo uma adaptação para dois violoncelos e piano (*Chronos IXe*) sendo essa versão estreada por mim, Elise Pittenger e Ana Claudia Assis no referido concerto. A última versão (*Chronos IXf*) foi escrita para incorporar a violonista Teresinha Prada em uma outra montagem na UFMT em um concerto do meu grupo Sextante, com a formação de violoncelo, violão, marimba e piano.

Dessa feita, realizamos o desmembramento de uma obra em seis versões instrumentais diferentes e com características absolutamente peculiares, de forma que cada versão soa quase como uma obra nova, não só pelas conexões tímbricas de cada formação mas ainda pelas ocupações espaciais empregadas em cada versão, pelas dilatações gestuais – principalmente nas versões com instrumentos harmônicos –, pelos acoplamentos de cada intervenção formando novos flashes e novos arcos sonoros, bem como pelas relações de superposições acordais bem diferenciadas em cada montagem.

## **CHRONOS IX – diferentes performances**

As diferentes performances da versão original de *Chronos IX*, para dois violoncelos, foram marcadas por atuações bastante singulares, o que define a intenção da peça de se mostrar como nova a cada montagem, exatamente pela volatilidade de

notações e solicitações aos intérpretes. Na estreia, em 2003, no concerto que antecedeu minha defesa de tese de doutoramento, o Duo Santoro passou dos seus próprios limites como músicos. Um Duo que estava ambientado com o repertório tradicional, e mesmo com o repertório brasileiro mais nacionalista, acabou incorporando o espírito da obra no que se refere aos momentos de utilização da voz e dos efeitos guturais, além de técnicas não usuais em seus instrumentos, um salto impressionante no que se refere ao desprendimento de ambos como intérpretes.

Outra montagem interessantíssima e que deve ser salientada foi a que realizei em 2014, com o violoncelista de Natal, Thiago Lucion, aluno do Programa de Pós-Graduação da UFRN, orientado pelo violoncelista Fabio Presgrave. Lucion focou suas pesquisas em duas obras minhas para violoncelo solo: *Aztlan* e *Chronos III*, e na reta final se deslocou para Cuiabá onde ficou alguns dias comigo para entrevistas finais, a fim de executar as obras, foco da pesquisa, para os últimos ajustes e para conversas sobre música, que foram fundamentais no intuito de compreender não só as intenções em cada obra estudada por ele, mas, e principalmente, para as explicações sobre o processo invisível que estrutura cada peça e mais ainda o *Chronos III* como parte integrante do ciclo.

Lucion ainda participou de um concerto com o meu grupo, Sextante, pois chegou na semana de uma das apresentações no Departamento de Artes. Desse modo, além de executar a obra *Aztlan* (minha primeira obra para violoncelo solo dedicada à Peter Schuback), ainda montamos juntos o *Chronos IX* para dois violoncelos, em que cada performance é uma iniciação pelo envolvimento exigido de cada performer. Nesse processo, cada gesto está conectado às ocorrências rituais Bororo, sejam sonoras, como intenção que envolve o percurso dos cantos;

seja mesmo gesto-movimento, a partir das inflexões rituais imprimidas em momentos focais dos cantos, pelos feiticeiros.

Mais uma performance interessantíssima que podemos ressaltar foi a realizada por mim e Fabio Presgrave durante o ENCUN (Encontro Nacional de Compositores Universitários) de 2014, realizado em Londrina. Ao final do último concerto, mais do que termos tocado juntos o *Chronos IX*, encarnamos a essência das realizações gestuais/rituais da etnia; as inflexões vocais contínuas ao ambiente ritual; bem como as realizações sonoras que brotam desse amálgama entre percurso composicional/pesquisa etnomusicológica, em uma só atmosfera.

As duas versões de cordas (*Chronos IXb* e *c*) são bem próximas como forma, apesar de grandes ampliações no que se refere a texturas durante o percurso da obra. Em diversos momentos, tanto na escrita proporcional quanto na relativa, os espaços são dilatados pela duplicação das intervenções que ocorrem nesse momento em quatro planos, além do acréscimo de elementos novos (saídos de gestos internos da obra) que acabam compondo novas ambiências ao percurso mater da obra. Nas duas versões, pode-se observar um salto quantitativo no volume sonoro das inflexões vocais, claro que pelo duplicamento dos músicos, assim como pela criação de outras narrativas a cada intervenção; a cada arco sonoro.

A montagem seguinte do *Chronos IX*, na versão *Chronos IXe*, para dois violoncelos e piano, realizada em Belo Horizonte em 2016, mostrou-se a mais impressionante em termos de volume sonoro, pela exploração do piano como instrumento percussivo e como amálgama entre os dois violoncelos. Estruturas novas acordais, de ataques e de efeitos estendidos, foram criadas para o piano com a função de distorcer os referenciais estabelecidos da versão original, para dois violoncelos. Cada gesto dos

cellos, com a memória binarratívia anteriormente estabelecida, é recomposto pelas informações do piano acopladas a essas informações, distorcendo-as ou fazendo com que a percepção se transfira para outro patamar, já distante do estabelecido “in natura”. Todos os momentos de ataque foram valorizados com a inserção das interferências do piano que multiplicaram as atmosferas estáveis – em momentos métricos que surgiram mais pujantes e incisivos com rítmicas e ocupação tessitural amplíssima, e instáveis – quando foram criados arcos voláteis e improvisativos na narrativa do piano com a intenção de diluir e, por vezes, de ampliar as informações dos violoncelos, como novas informações simbiotizadas.

## Conclusão

Cada versão criada na série *Chronos* partiu da tentativa de estabelecer um patamar cognoscível para a entidade que chamamos “tempo”. Uma tentativa de trazer ao mundo físico não só mais uma série de obras para diversas formações instrumentais (escritas bidimensionalmente em primeira instância) mas ainda criar um jogo notacional no arcabouço de cada uma delas e fazer com que a sua materialização como sonoridades, que se transmutam em música, seja um canal para o entendimento de temporalidades voláteis, exatamente pelas notações que se simbiotizam a cada momento durante o percurso de cada uma das peças da série.

Em todas as dez peças, e suas variantes, a preocupação com a busca de um ambiente volátil e extremamente contrastante, no que se refere ao trânsito binotacional, foi a tônica. Cada gesto estabelecido, cada arco definido, cada relação de ocupação tessitural utilizada e cada ambiente que é transferido para

outra instância (ou atomizado, ou dilatado, ou sobreposto) obedece a uma ordem interna que visa à materialização das inúmeras leituras que podemos fazer – dentro de nossas amarras tridimensionais – do tempo, pelas interferências estabelecidas por meio das notações e do jogo entre elas no processo compositivo.

**Quadro 1** – Série completa e variantes de *Chronos*, de Roberto Victorio.

CHRONOS	FORMAÇÃO
<i>Chronos Ia</i> <i>Chronos Ib</i> <i>Chronos Ic</i>	flauta e percussão múltipla clarinete Bb e percussão múltipla sax soprano e percussão múltipla
<i>Chronos IIa</i> <i>Chronos IIb</i>	flauta solo flauta e eletrônica
<i>Chronos IIIa</i> <i>Chronos IIIb</i> <i>Chronos IIIc</i>	violoncelo solo violoncelo e orquestra de cordas violoncelo e eletrônica
<i>Chronos IV</i>	clarone e percussão múltipla
<i>Chronos V</i>	marimba solo
<i>Chronos VI</i>	piano solo
<i>Chronos VIIa</i> <i>Chronos VIIb</i>	bandolim, clarone e violoncelo bandolim, clarone e viola
<i>Chronos VIII</i>	quarteto de flautas e flautas andinas
<i>Chronos IXa</i> <i>Chronos IXb</i> <i>Chronos IXc</i> <i>Chronos IXd</i> <i>Chronos IXe</i> <i>Chronos IXf</i>	dois violoncelos dois violoncelos e dois violinos quarteto de cordas dois violoncelos, marimba e piano dois violoncelos e piano violoncelo, violão, marimba e piano
<i>Chronos X</i>	flauta e bateria



# SUBJETIVIDADE E A INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA<sup>1</sup>

Fabio Soren Presgrave

“Compor significa, entre outras coisas, fazer escolhas. Compor significa muitas coisas, entre elas poder fazer escolhas” (REZENDE, 2007, p. 77). Essa frase da compositora Marisa Rezende, pode ser trazida para o campo da interpretação e da performance. Quando preparamos uma peça ou tocamos em público, fazemos uma série de escolhas que resultam de diferentes formas para o ouvinte. Podemos nos concentrar em aspectos técnicos ou em abstrações, qual dessas escolhas gera uma interpretação mais convincente? Parece difícil chegar a uma conclusão sobre essa questão, já que uma preparação mais concentrada na técnica não gera necessariamente uma performance mais precisa, assim como uma interpretação mais concentrada em abstrações não leva necessariamente a uma execução mais convincente.

Nos últimos anos, os trabalhos sobre performance de música contemporânea se multiplicaram nos congressos e nos programas de pós-graduação no Brasil. No entanto, grande parte desses trabalhos se dedica às dificuldades técnicas. É inegável que a música contemporânea apresenta diversos desafios técnicos, ora rítmicos, ora dos *modes de jeux*, ora da combinação das inúmeras possibilidades do instrumento. Vencer as dificuldades da leitura parece ser o primeiro

---

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

problema dos intérpretes, mas muitas vezes saber de onde veio a ideia ou a inspiração para a composição pode solucionar os problemas técnicos de formas diferentes do que as proporcionadas pela racionalidade técnica.

Meu convívio com compositores se intensificou durante meu Doutorado na UNICAMP. Na época, toquei diversas peças, incluindo várias primeiras audições, principalmente de duas gerações. A primeira denominada por Roberto Victorio de “cinquentões”, que o inclui além de Silvio Ferraz, Edson Zampronha e Jonatas Manzolli. Trabalhei também com muitos dos meus colegas da época, como Rodrigo Lima, Alexandre Ficagna, Tadeu Taffarello, Vanessa Rodrigues e Ignácio de Campos. Um fato que me surpreendia, muitas vezes, nos primeiros ensaios com os compositores, era que eu chegava focado nos problemas das técnicas estendidas, mas o primeiro comentário deles dizia respeito não à técnica do instrumento, mas à inspiração, à ideia ou ao conceito por trás da música. O entendimento e a reflexão sobre os aspectos subjetivos nos levam a determinadas escolhas técnicas e muitas vezes esse caminho é o preferido pelos compositores para explicar as soluções para as passagens.

Falar sobre emoção no repertório romântico é algo inquestionável, passamos horas e horas lendo e observando as ideias dos grandes intérpretes sobre o conteúdo subjetivo do repertório da prática comum. Nesse sentido, observamos Casals anunciar o herói no *Concerto* de Dvorak (CASALS apud BLUM, 1980, p. 4) ou Tortelier e pedir “um pouco de ar fresco longe de Nova Iorque no concerto de Elgar”... No entanto, na interpretação da música contemporânea, essa janela que faz entrar o “vento” da criatividade parece se fechar.

Muitas vezes, na música nova, as peças se relacionam com outros tipos de emoção diferentes da música romântica,

que faz os intérpretes acreditarem que não há subjetividade envolvida ou que ela tem uma importância menor nesse tipo de repertório. Neste artigo resolvi falar sobre cinco compositores com quem trabalhei a fim de descrever um pouco o meu contato com eles e tentar demonstrar como os aspectos subjetivos têm um papel primordial na interpretação de suas obras.

Na peça *Itinerários da Passagem: Verônica Nadir* (2008), Silvio Ferraz explica o conteúdo emocional do final da peça com a seguinte frase: “Tempo arrastado e com uso de pequenos portamentos. Realizar esse trecho como um canto de uma carpideira. O trecho foi retirado do Canto de Verônica, o autor provável é Manoel Dias Oliveira”. Nessa informação, vários pontos de conexão são gerados para o intérprete, a voz anasalada das carpideiras, os pequenos portamentos típicos dos *Lamentos* (quase mudos?), em especial, nos intervalos descendentes. Além do efeito subjetivo em aspectos como a respiração e o andamento, essas sugestões têm uma aplicação técnica também quanto ao tempo das mudanças de posição (*delayed shifts* na linguagem de Janos Starker) e vibrato (intenso e com pouca amplitude).

**Lento - tempo rubato\***  
*expressivo, vibrato*

\* Tempo arrastado e com uso de pequenos portamentos. Realizar este trecho como um canto de carpideira. O trecho foi retirado do Canto de Verônica, o autor provável é Manoel Dias de Oliveira.

Figura 1 – Itinerário da Passagem: Verônica Nadir, de Silvio Ferraz (2008), c. 89.

O trecho, no entanto, não é somente um *Canto de Verônica* tocado imaginando uma carpideira, ele traz consigo outras vozes, é polifônico, evoca Manoel Dias de Oliveira. Isso nos remete ao violoncelo barroco ou à viola da gamba, influenciando diretamente na forma de arpejar os acordes ao modo de Anner Bylsma ou Jordi Savall. A esse respeito, Ferraz traz para o mesmo

plano elementos da música barroca, com técnicas estendidas e sons do interior de Minas criando peças atemporais em que a técnica precisa ter relações com aspectos da forma de tocar barroca e contemporânea.

Nessa perspectiva, Silvio Ferraz se inspira na “religiosidade quase pagã” (VALENTE, 2014) do povo mineiro para o *Itinerários da Passagem*. Com isso, os harmônicos sustentados pela orquestra, ao final da peça, tecem uma noite, cortada pelas matracas, transpondo-nos para o interior de Minas, assim como Silvio Ferraz (2005) apontava que *Guerra-Peixe* nos transpõe para o interior de Pernambuco no seu *Concertino para Violino*. Sua música para o violoncelo transcende o tempo. Desse modo, o barroco se encontra com as técnicas estendidas, com o tempo presente, tudo isso conectado por um canto da Semana Santa. O interesse pelos rituais conecta Silvio Ferraz e Roberto Victorio na escrita para violoncelo.

Roberto Victorio usa o violoncelo como elo entre o real e o místico. Aliás, ele mesmo denomina sua forma de escrita como Música Ritual (LUCION, 2014). Ele se interessa por culturas ancestrais como as indígenas brasileiras e os Maias. O violoncelista, em sua obra, às vezes pinta uma cena com índios Bororo, apresentando sons da floresta somados a melodias que remetem a Viena do período entre guerras. Nesse sentido, Zamprónha (2015) fala em contraponto de culturas na música de Roberto Victorio, pela destreza em unir duas músicas que não pertenceriam ao mesmo espaço-tempo.

Os planos se sobrepõem na sua peça *Chronos IX* para dois violoncelos, de Victorio. No início da peça, podemos notar as notas longas sustentadas, pizzicato, percussão no tampo e o círculo que significa a emissão de sons guturais.

## CHRONOS IX

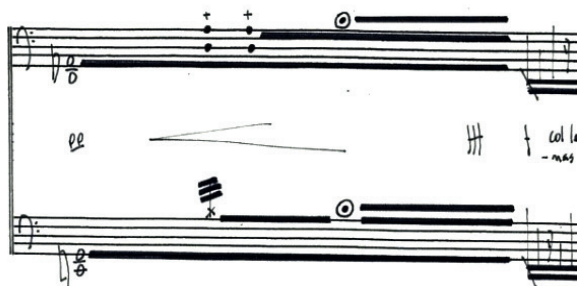


Figura 2 – Início da peça *Chronos IX*, de Roberto Victorio (2003).

Quando tive o privilégio de tocar a peça com o compositor, ele disse: “aqui o feiticeiro incorpora os espíritos”<sup>2</sup>. Essa foi uma sensação inexplicável, e a energia de Roberto causou um imenso impacto nos que estavam assistindo ao concerto em Londrina. Essa reação transformou-se em música (*Kairos II*) estreada na Bienal da Funarte no ano de 2015.

Como poderíamos colocar o elo de Victorio com a música em um simples texto? Impossível! O violoncelo é um dos seus principais meios de expressão e sua música inspirada em tradições ancestrais, espíritos e cânticos. Na série *Chronos* ele trabalha com a noção de tempo, utilizando o conceito da despercepção do tempo. Despercepção (LUCION, 2014) significa perder os sentidos gradativamente. Nesse caso, o interesse da relação entre percepção do tempo conecta Roberto Victorio e Marisa Rezende.

Na peça *Trama*, uma das poucas escritas para violoncelo e orquestra sinfônica na última década, essa compositora trabalha com a sensação de um tempo lentíssimo, em que as tensões ocorrem entre as subdivisões do tempo. “Escrevi uma peça de

2 Informação verbal - Ensaio de *Chronos IX* com Fabio Presgrave. Londrina: 2014.

inspiração romântica, melódica, como eu ouço o violoncelo” (REZENDE, 2012)<sup>3</sup> me disse Marisa na primeira vez que ensaiamos a peça. A peça é baseada no poema *As três palavras mais estranhas* de Wislawa Szymborska sobre o devir, no primeiro verso a poetisa diz: “Quando pronuncio a palavra Futuro a primeira sílaba já se perde no passado” (SZYMBORSKA apud REZENDE, 2012, p. 1).

A indicação de Marisa Rezende no início da peça tem um significado fundamental para a interpretação: *Dessasossegado* (Lento, semínima ca. 44). O desassossego vem da tensão dos movimentos entre as subdivisões do tempo apesar do andamento Lento. Isso nos leva a tomar decisões técnicas, mais um exemplo em que a compreensão do conteúdo subjetivo nos ajuda nas escolhas para soluções técnicas. A esse respeito, eu me lembro que antes da primeira performance com a Orquestra Sinfônica Brasileira e Luis Gustavo Petri, passei vários dias trabalhando os gestos com arco lentíssimo próximo ao cavalete, para que o som ganhasse em densidade nas subdivisões do tempo. A orquestra dialoga com o violoncelo como numa peça de câmara e senti que, para a primeira performance, a única forma de perceber as conexões entre o solo e a parte da orquestra seria tocando de cor. O conceito do tempo “esticado” e de como a parte do violoncelo com desassossego surge da parte da orquestra fica claro no exemplo a seguir:

---

3 Informação verbal – Ensaio para a estreia da obra *Trama* com Fabio Presgrave, Luis Gustavo Petri e Orquestra Sinfônica Brasileira. Rio de Janeiro, 2012.

The musical score for 'Trama' by Fabio Soren Presgrave, page 5, is written for a large ensemble. The score includes parts for the following instruments and voices:

- Fl.** (Flute): Starts with a melodic line in the first measure, marked *mf* and *f*.
- Ob.** (Oboe): Silent throughout the page.
- Cl.** (Clarinet): Enters in the second measure with a melodic line, marked *mp* and *f*.
- Bg.** (Bassoon): Enters in the second measure with a melodic line, marked *mf* and *f*.
- Cor 1** (Cor Anglais): Enters in the second measure with a melodic line, marked *mp* and *f*.
- Cor 2** (Cor Anglais): Enters in the second measure with a melodic line, marked *mp* and *f*.
- Tpte.** (Trumpet): Enters in the second measure with a melodic line, marked *mp* and *f*.
- Trb.** (Trombone): Enters in the second measure with a melodic line, marked *mp* and *f*. The instruction "senza sord." is written above the staff.
- Gr. Cassa** (Grand Cassa): Enters in the second measure with a melodic line, marked *mf* and *f*. The instruction "baq.macia" is written above the staff.
- Pandeiro** (Pandeiro): Enters in the second measure with a melodic line, marked *mf* and *f*. The instruction "trémolo" is written above the staff.
- Vc. solo** (Violoncello solo): Enters in the second measure with a melodic line, marked *mf* and *f*.
- Vln. I** (Violin I): Enters in the second measure with a melodic line, marked *mp* and *f*. The instruction "unis." is written above the staff.
- Vln. II** (Violin II): Enters in the second measure with a melodic line, marked *mp* and *f*.
- Vla.** (Viola): Enters in the second measure with a melodic line, marked *mp* and *f*.
- Vc.** (Violoncello): Enters in the second measure with a melodic line, marked *mp* and *f*.
- Cb.** (Contrabasso): Enters in the second measure with a melodic line, marked *mp* and *f*.

The score is written in 3/4 time and features various dynamics and articulations, including *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *trémolo* (tremolo).

Figura 3 – Trama, de Marisa Rezende (2012, p. 5).



As mudanças de seção são sempre marcadas, não por indicações de andamento, mas por indicações de sentimentos, como com “certo abandono”, “...algum ímpeto” e “Em Paz?...” (REZENDE, 2012). Isso me fez sentir na estreia da peça como se estivesse tocando o *Epílogo de Don Quixote*, de Richard Strauss, uma melodia lentíssima, na qual o violoncelo extravasa toda a sua capacidade expressiva. O extravasar no final de uma peça para violoncelo liga Marisa Rezende a Jonatas Manzolli.

Em uma de suas visitas a Natal, ainda na época do Curso de Especialização em Performance da Música Contemporânea, Manzolli inspirou-se nos vários violoncelistas estudando pelos corredores da UFRN para escrever a peça *Reação em Cadeia* (MANZOLLI, 2012) para vinte violoncelos e solista. As partes são todas individuais. Apresentamos a peça em Natal, em Ouro Branco e em Muenster, na Alemanha, sempre com a regência de Matias de Oliveira Pinto. Coincidência feliz, a estreia da obra ter acontecido na Pinacoteca do Estado do Rio Grande do Norte, no Salão Nobre, onde, no início do Século XX, Thomaz Babini se apresentava gerando uma “reação em cadeia”, que proporcionou ao mundo Aldo Parisot, Italo Babini, Mario Tavares, Nany Devos e Waldemar de Almeida Jr.

A ideia do compositor Jonatas Manzolli foi transmitir na peça a energia que ele sentiu ao visitar a Escola de Música da UFRN e ver a classe de violoncelos. Também, talvez por ser cientista, utilizou ainda representações de prótons, nêutrons e elétrons para escrever os materiais germinais da peça.

# INSTRUÇÕES PARA ENSAIO E PERFORMANCE

A peça foi composta com um conjunto de técnicas estendidas executadas pelo solista principal e os solista de ca. Este conjunto pode ser ensaiado com todos os 20 cellos e/ou distribuído nos grupos separadamente.

O modelo sonoro de "Reação em Cadeia" utilizado para criar a peça parte de 3 sons que representam:

1) o núcleo do átomo é dividido em neutrons e prótons (dois glissandos ascendente e descendente);

2) os eletrons;

3) a matéria (massa sonora gerada por trêmulos fff e com variação entre sul ponticello e sul tasto);

Estes é o material sonoro básico que deve ser executado de forma a preservar a sua identidade timbrística durante toda a peça. Por isso, é necessário que estes 3 elementos sejam estudados em conjunto e uniformizados no seu gesto musical e sonoridade.

Todos os elementos de escrita da peça são apresentados a seguir.

	Neutrons: corda dó, trêmulo nervoso e irregular, sff e sul ponticello
	Próton 1: corda lá, trêmulo regular, gliss ascendente, dinâmica variada.
	Próton 2: corda lá, trêmulo regular, gliss descendente, dinâmica variada.
	Electron: corda lá, pizz. Bartok, dinâmica variada.

Figura 4 – “Bula” da Peça *Reação em Cadeia*, de Jonatas Manzolli (2012).

Como mencionado anteriormente, em *Trama*, de Rezende, a parte do violoncelo solo muitas vezes parece surgir de dentro da parte da orquestra; já na *Reação em Cadeia*, de Manzolli, acontece o oposto, a parte do solista dá impulso à música que acontece no ensemble.

REAÇÃO EM CADEIA - J. MANZOLI

16

The musical score for 'Reação em Cadeia' by Jonatas Manzoll is presented for a string quartet. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is written in 2/4 time and features a complex, rhythmic melody in the upper staves, with the lower staves providing harmonic support. The score is marked with 'arco' (arco) and 'mf' (mezzo-forte). The piece is 79 measures long, with the score ending at measure 79.

Figura 5 – Reação em Cadeia, de Jonatas Manzoll (2012, p. 16).

No final da peça, surge o trecho no qual o solista e os vinte violoncelos tocam juntos a uma música apoteótica, *heavy metal* segundo Manzolli<sup>4</sup>.

REAÇÃO EM CADEIA - J. MANZOLLI

NERVOSO.  $\text{♩} = 130$

30

Figura 6 – *Reação em Cadeia*, de Jonas Manzolli (2012, p. 30).

4 Informação verbal - Ensaio de preparação da obra *Reação em Cadeia* com Fabio Presgrave, Matias de Oliveira Pinto e UFRN CELLOS. Natal, 2014.

Ao passar essa sessão, a respiração se alonga, Manzolli diz que como se tentasse um último respiro nessa parte, contrastante com a respiração tensa do início da peça. Respiração conecta a *Reação em Cadeia* com a *Two Takes* de Edson Zampronha.

Muitas vezes, como intérpretes, fazemos um jogo de tentar adivinhar a inspiração do compositor, isso nos ajuda nas nossas tomadas de decisão e também nos dá impulso para criar nossas próprias versões da música. Lembro que quando ensaiei com Zampronha a primeira vez *Two Takes* na bela cidade de Oviedo fiz a pergunta:

- “O início da peça se liga com respiração e inspiração, sístole e diástole?”

Zampronha respondeu:

- “Exatamente, inclusive optei por uma escrita com a métrica simples para que o intérprete pudesse controlar essas velocidades, para que o coração pudesse bater diferente de uma vez para a outra”<sup>5</sup>.

---

5 Informação verbal – Ensaio para as obras *Elegia* e *Two Takes* com Fabio Presgrave. Espanha: Oviedo e Gijón, 2015-2016.

## TWO TAKES

Edson ZAMPRONHA

### Prelude

Profondo e molto espressivo (♩ = 72 circa)

Cello

The musical score for the Prelude of 'Two Takes' is written for Cello. It begins with a tempo and mood instruction: 'Profondo e molto espressivo (♩ = 72 circa)'. The piece is in 4/4 time. The notation includes various dynamics: *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). There are also expressive markings such as accents (>) and hairpins (< and >) indicating changes in volume. The score is divided into two systems, each containing four staves of music. The first system covers measures 1 through 8, and the second system covers measures 9 through 16. The piece concludes with a final *mf* dynamic marking.

Figura 7 – Prelúdio da obra *Two Takes*, de Edson Zampronha (2008).

Às vezes acertamos sobre qual foi a ideia germinal da peça, por vezes erramos, mas precisamos ter um imaginário sobre o que estamos tocando, e como a música contemporânea nos proporciona inúmeras possibilidades, nossa fantasia pode mudar constantemente, podemos mudar as histórias... mas tem de haver alguma história.

Quando fui tocar a *Elegia para violoncelo e sons eletrônicos* de Zampronha, perguntei o que o motivou a escrever uma peça com esse nome. Sua resposta foi que ele escreveu quando faleceu sua mãe, Maria de Lurdes Sekeff.

Quando escrevi estava fechado no meu universo, nada lá fora me interessava, por isso escrevi para eletroacústica em que estava mergulhado no momento com o violoncelo que deu voz a emoção do momento.

A *Elegia* é uma peça de grande intensidade, em especial, na última seção em que Zampronha escreve *Dramático, Muito Doloroso*. Eu me lembro do impacto que tive ao assistir Roberto Victorio tocando a peça na Bienal de Mato Grosso (que naquele ano homenageou Almeida Prado).

Figura 8 – Trecho final da *Elegia*, de Edson Zampronha (2009), para violoncelo e sons eletrônicos.

Entrar no jogo de descoberta dos impulsos criativos dos compositores atuais é um grande exercício para os intérpretes. Isso nos deixa mais conectados às obras, faz-nos criar nossas próprias versões e nos conecta com o público também, influencia-nos na forma de tocar qualquer tipo de repertório.

## Referências

BLUM, D. **Casals and the art of interpretation**. Los Angeles: University of California Press, 1980. p. 4.

FERRAZ, S. **Itinerários da passagem (veronica nadir)**. 1 Partitura. Disponível em: <[http://sferraz.mus.br/principal\\_ing.htm](http://sferraz.mus.br/principal_ing.htm)>. Acesso em: 20 set. 2016.

LUCION, T. **A escrita de Roberto Victorio nas peças Aztlán e Chronos III para violoncelo solo**. 2014. 71 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

MANZOLLI, J. **Reação em Cadeia**. São Paulo, 2012. 1 partitura: 35 p. Violoncelo solo e vinte Violoncelos.

REZENDE, M. pensando a composição. In: FERRAZ, S. (Org.) **Notas. Atos. Gestos**. São Paulo: 7Letras, 2007. p. 77.

REZENDE, M. **Trama**. Rio de Janeiro, 2012. 1 partitura: 27 p. Violoncelo Solo e Orquestra Sinfônica.

TORTELIER, P. **Masterclass sobre o Concerto de Elgar**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=beCrq6OBjrQ>>. Acesso em: 20 set. 2016.

VALENTE, K. **Abordagens de estudo e performance da obra Responsório ao vento para violoncelo solo de Silvio Ferraz**. 2014. 37 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.



VICTORIO, R. **Chronos IX**. 1 Partitura. Cuiabá, 2003. Disponível em: <<http://www.robertovictorio.com.br/partitura/arquivos/chronos-ix/>>. Acesso em: 20 set. 2016.

ZAMPRONHA, E. **Two Takes**. São Paulo, 2008. 1 partitura: 10p. Violoncelo Solo.

ZAMPRONHA, E. **Elegia para violoncelo e sons eletrônicos**. Espanha: Cuenca, 2003-2009. 1 partitura: 8 p. Violoncelo e Sons Eletrônicos.

# TIME AND PLACE WITHIN A PERFORMER-COMPOSER COLLABORATION<sup>1</sup>

Luciane Cardassi

## Introduction

When asked about his collaborative writings with Adolfo Bioy Casares, and how this work differed from his non-collaborative writings, the Argentinian writer Jorge Luis Borges replied:

It's different because when we are together, as the Greeks might have put it, there is a third man. That is, we do not think of ourselves as two friends or even two writers; we just try to evolve a story [...]. We think we are really one mind at work. I suppose that's what Plato did in his dialogues. When he had many characters, he wanted to see many sides of the question. Perhaps the only way of arriving at a collaboration is that way – of two or three men thinking of themselves as being one man, of forgetting personal circumstances and yielding themselves completely to the work and to its perfection (BORGES apud DI GIOVANNI, 1973, p. 62).

---

<sup>1</sup> This chapter is a revised version of my article “*Meu rosto mudou: time and place within a performer-composer collaboration*”, *Sonic Ideas/Ideas Sonicas CMMAS*, Morelia, vol. 4, n. 1, Fall 2011, p. 31-38.

Indeed, artistic collaboration requires an open mind, selfless behavior, and a true partnership towards a larger goal: to create a work of art. In music, the term “collaboration” is used in relation to different types of interactions, many of which involve the commission of a work, a process in which the individual roles are typically kept separate. When analyzing the roles of composer and performer, Argyris and Schön (1974) describe two types of interactions: those interactions in which individuals have fixed and defensive roles (type I) and those in which people are able to question ideas about their role (type II). In this paper, the word collaboration is used in the latter sense of interaction between performer and composer. We were open to experiment together, questioning our own roles in the creative process throughout the collaboration.

This article introduces my collaborative work with the Canadian composer John Celona in the creation of *Meu rosto mudou* (2010), a live performance seven-movement work for piano and rear-screen projection with sound. Through this discussion I propose a model of collaboration between composer and performer that may interest other artists and researchers whose work concerns the creative process. I will elaborate upon the collaborative process, emphasizing the long-term aspects, the need for development of a personal history and sense of trust between composer and performer, and the establishment of shared meanings of ‘place’ throughout this process. Finally I will provide analytical insights into *Meu rosto mudou* and draw parallels between it and Italo Calvino’s *Six Memos for the Next Millennium*, as well as discuss its relationship to other frames of reference.

My work collaborating with composers began during my Masters studies in Porto Alegre, Southern Brazil, and continued through my doctoral studies in Contemporary Music

Performance at the University of California, San Diego. Since then I have been commissioning new works by emerging and established composers from around the world. These works range from solo piano to pieces that also require the use of my voice, to works for electronics as well as film and 3-D interactive film. I am a freelance pianist currently living in Banff, Canada, and often develop collaborations at The Banff Centre. It was at The Banff Centre where I first met John Celona<sup>2</sup>, an award-winning composer originally from San Francisco, California, based in Victoria, Canada, since 1977. Celona earned a PhD in Music Composition for the University of California, San Diego. He is an eclectic and creative artist, with works ranging from his Jazz and Improvisation group BlueCity, to his electronica group The Krells, to research on real-time music composition and performance software (TimbreSpace), and more recently, as a screenplay writer and film director. His most recent film, entitled *Nightfreight*<sup>3</sup>, is a tribute to Charles Bukowski. Celona teaches Music Composition at the University of Victoria, Canada, and was Associate Dean of Fine Arts from 2000 to 2008.

This collaboration with Celona was unique for me. We often see a composer capturing the performer's strengths and interests and exploring them in a piece. In *Meu rosto mudou*, Celona masterfully explored these concepts to an extreme: he interrogated my experience as performer, the location where we collaborated (and where I live), our personal and artistic interests, and brought all these elements into the core of the work. He stretched my skills as a performer by providing an

---

2 Composer's biography available at <<https://finearts.uvic.ca/music/contacts/faculty/Bios/jcelona.shtml>>. Accessed: 24 set. 2016.

3 Film available at <<https://vimeo.com/100776532>>. Accessed: 24 set 2016.

acting role for me (which included a vocal part), as well as a film to interact with. The piece registers a slice of the past as the images it employs were shot five years before the piece was composed. In 2005 Celona and I were experimenting with visual and vocal possibilities for his short film *The Strange Case of DJ Cosmic*<sup>4</sup>, as he embarked on filmmaking after a career of music composition. 2005 was the year I moved to Canada from Brazil, and Banff became my new home. Perhaps because of this “time machine” effect, both composer and performer seem to re-live each scene from 2005, with the attendant memories and feelings. In Adolfo Bioy Casares’ *La invención de Morel* (1940), a gem among great South American literature, a week is re-lived, over and over, by the bystander character and main voice of the novel. Similarly, in *Meu rosto mudou* the audience is the observer; through their eyes the circumstances of our collaboration in 2005 and our connection with a place – Banff – are re-lived.

## Frames of reference

To frame my discussion of time and place in *Meu rosto mudou*, I will borrow the concept of “chronotope” proposed by M. M. Bakhtin (1981, p. 84), who described “the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature.” He explains:

In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes

---

<sup>4</sup> Film available at <<https://vimeo.com/100752188>>. Accessed: 24 set. 2016.

artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope (BAKHTIN, 1981, p. 84).

*Meu rosto mudou* acts as an artistic chronotope, a personal register of connectedness between a particular place (Banff), and a specific time (the Fall of 2005). This work is more than a window into the past: *Meu rosto mudou* has an important role in Celona's body of work in the last decade, completing a trilogy of multimedia works he created between 2000 and 2010.

For Helmut Lachenmann (apud FITCH; HEYDE, 2007, p. 93), composing means building an instrument. In other words, the composition process is like building an imaginary instrument, and through the exploration of its properties the piece of music is created. Fitch and Heyde's expansion of Lachenmann's concepts to the realm of collaboration between composer and performer is relevant to this paper and will persist throughout the article:

[Bringing Lachenmann's idea] to the collaborative context, one can observe the blurring of traditionally clear lines of demarcation between performer and composer. Most obviously, the composer becomes, according to Lachenmann, not only an 'organologist', but also an instrumentalist (albeit on an imaginary instrument). But the converse is also true: in the process of reshaping the instrument, the performer takes on some of the attributes of the composers in Lachenmann's model (FITCH; HEYDE, 2007, p. 93).

This was a personal collaboration; the paper will pursue this thread, accepting as a starting point that the collaboration

was subjective – a personal experience – and that the author of this paper was herself an active participant. I have no intention of distancing myself from the experience, to propose an “objective” analysis. On the contrary, besides being an active participant in this collaboration, I was also a *vulnerable observer*, to borrow a term from Ruth Behar’s anthropology,<sup>5</sup> and there is no intent to hide its subjective and passionate aspects.

In this paper I will also trace parallels between *Meu rosto mudou* and Italo Calvino’s *Six Memos for the Next Millennium*. In this book, the renowned Italian writer elaborates five lectures<sup>6</sup> on themes he considered essential to be pursued in the 21<sup>st</sup> century literary arts. In my investigation, I found salient intersections between Calvino’s and Celona’s work. These analytical insights provide links to the specific roles this particular piece plays in the composer’s body of work, the performer’s trajectory, as well as in the core of artistic collaborations of our time.

## Celona’s multimedia trilogy

*It is hard to believe  
What happened to us?  
My face has changed<sup>7</sup>*

Reviewing John Celona’s work of the last 10 years, it is evident that a trilogy began with *Reaching for Paradise* (2000/01), a 4’ 33” short film that used multi-screen picture-within-a-picture

---

<sup>5</sup> BEHAR, 1996.

<sup>6</sup> Calvino passed away before finishing the sixth lecture.

<sup>7</sup> CELONA, John. Screenplay for “The Strange Case of DJ Cosmic.” 2008/09.

framing<sup>8</sup>. This was Celona's first multimedia work that employed an original text and digital video projection, in addition to interactive electronics and percussion. From this emerged *The Strange Case of DJ Cosmic*<sup>9</sup> (2008/09), a 30-minute film released by Sundialtech, and more recently, *Meu rosto mudou* (2010). This latter work incorporates two main elements: footage of the pianist in different settings, acting and reciting, shot in 2005 while in residency at The Banff Centre, and *Point No Point*, a 7-movement solo piano piece composed by Celona in 2007.

Although written for different combinations of media, Celona's three multimedia works maintain a strong common root: an original, non-linear text by the composer. The text is based on Beat poetry and makes use of several languages (English, Spanish, French, Italian and Portuguese), which give these works a multicultural sensibility. In parallel with the text, the visual elements emphasize a multicultural focus. Celona filmed *DJ Cosmic* in differvailabent locations: Vancouver, San Francisco, Banff, Puerto Vallarta, Guadalajara, and Montreal – each already a multicultural center in itself. The use of simultaneous screens, the carefully crafted transitions between scenes, and the use of different languages all show Celona's intent to reach the audience through their senses, more than through language. The use of colors, repeated words and text, camera movements and angles, allow the audience to “understand” the film without any translation of the text. The music enhances this “understanding”, accompanying the visuals to support the narrative.

*Meu rosto mudou* shares with the previous two works this aspect of a multicultural experience, though in this case not

---

8 Film available at <<https://vimeo.com/100830621>>. Accessed: 24 set. 2016.

9 Film available at <<https://vimeo.com/100752188>>. Accessed: 24 set. 2016.



through the use of different locations or different characters: the footage of *Meu rosto mudou* was shot entirely in Banff and it has only one character, myself, with nature scenes shot in Banff.<sup>10</sup>

## *Meu rosto mudou* – The collaborative process

*Meu rosto mudou* is the culmination of a 5-year collaboration between Celona and myself. Our approach can be described as a “dynamic” composer-performer collaboration, consistent with the interactive experience discussed by Fitch and Heyde (2007, p. 93):

Collaboration is frequently a matter of the performer giving the composer access to his ‘box of tricks’, or of the composer presenting notated sketches to be tried out, adopted, discarded, or refined. Such pragmatic approaches may well be beneficial to both parties, but they come at the cost of reinforcing the boundaries inherent in their respective roles. We have felt it worthwhile to present an account of our work, in so far as it represents a more dynamic model of the collaborative process, in order to articulate some of the ways in which creative practice may be understood as research.

Collaboration is a term that has been applied to a wide range of interactions between composer and performer. In music history, it is not uncommon to find composers writing for specific musicians, focusing on their strengths and areas

---

10 In March 2010 we had a week of collaboration at The Banff Centre during which we finished a first draft of the piece. *Meu rosto mudou* was premiered in Montreal in August 2010.

of expertise, with each artist keeping their specific roles completely separate. Even today, the majority of works that are referred to as collaborations between composer and performer follow the pattern made above by Fitch & Hyde, in which the performer gives the composer access to his/her “box of tricks”.

In other arts, such as theatre and dance, the term often refers to a partnership in the creation of a work, with both artists (or the group) being the authors. In popular music, that is the case with the lyrics and music by different artists, both being credited as authors of a song. In western classical music, however, the word collaboration is used in a broad sense, losing the shared-authorship aspect. Perhaps because the relationship between composer and performer had increasingly separate roles throughout the centuries, there is little discussion about authorship. The word collaboration was adopted without its implication of shared authorship, and became the rule. Most of the time a collaboration between composer and performer refers to commission of a new work – a request by a performer for a piece of music, usually with a commitment of funding such as a commissioning grant. The composer commits to write a piece of music of a certain duration for a specific instrumentation, with or without other media. The performer commits to perform the work at least once (I often include a high quality recording to this “contract”, and a few other performances to be worth the composer’s time). Quite often the composer discusses his/her intentions with the performer, or they may workshop some passages of the piece, but the final result reflects that each artistic role was kept separate throughout the process. To me, this kind of interaction is the commission of a new work, and not a collaboration. I reserve the word collaboration for projects in which the relationship

and interactions between composer and performer are deeper, more dynamic and fluid, with a less strict definition of roles.

What makes *Meu rosto mudou* a special model of collaboration, interacting at several levels, is that composer Celona has created a work in which time and place are intrinsically connected, and become the essence of the work. As the location of our collaboration – Banff – happens to be my residence for the last 10 years, one can foresee a collaboration in which the performer's and composer's roles are at levels far beyond having access to each other's "box of tricks".

### Part 1 – *I took a chance*<sup>11</sup>

In the Fall of 2005 Celona and I met in Banff for a short-term artist residency. Our goal was to experiment with text, music and video, in a free flow of ideas and creativity. Celona recorded my reading of his *DJ Cosmic* text in different styles and languages, and recorded me playing the first movement of what later became his 7-movement-work *Point No Point*. Above all, we played with acting during this first encounter. Celona filmed many scenes of Banff, and I took on the challenge of acting. There were moments of serendipity throughout this first stage of our collaboration: a train whistle that characterizes the Banff soundscape, and the characteristic sudden changes in weather in Banff.

We took a chance. This initial phase was experimental and we let ourselves be inspired by the beauty of the place. Celona was beginning his work as a film director, and chose Banff as the setting for his first trials. I embraced the idea of

11 CELONA, John. Screenplay for "The Strange Case of DJ Cosmic." 2008/09.

acting in front of the camera. This brings me to what I consider one of the essential aspects of any creative collaboration: trust. I trusted the composer when he asked me to act, and he trusted that I would be open to stretch my performance experience. A true collaboration can only happen when both parties truly put their heart into the work, and trust each other, without fear.

## **Part 2 – We began making history without being aware of it<sup>12</sup>**

A year after the initial phase of our collaboration, Celona and I engaged in another music project: I commissioned a work for solo piano from him. *Point No Point* was composed during the Fall 2006 and Winter 2007, and we met for brief artist residencies at The Banff Centre to workshop the piece.<sup>13</sup> At that point, neither the composer nor I thought of the piano piece becoming part of a multimedia work. The music was created independently of any visual element, as pure sound. Several movements were used as soundtrack for Celona's film *The Strange Case of DJ Cosmic*, but only in 2010 did we realize that the different aspects of our collaboration in the previous 5 years could come together as a meaningful work, representative of our creative processes intrinsically related to a place and time.

---

12 CELONA, 2008/09.

13 *Point No Point* was premiered in April 2007 at the University of California, San Diego, and has since been performed at several venues in Canada and the USA.

### Part 3 – *My face has changed*<sup>14</sup>

In March 2010 we met for a week to work on *Meu rosto mudou*. Celona had selected a number of scenes for us to watch together and reflect upon, to select which would be appropriate to use, and how they would relate and interact. It was a very intense experience for us, as the images seen on screen evoked many memories of our previous collaborations, and specifically of our experience in 2005. Five years had passed, and those few scenes we chose for the new work, show, on a personal level, our trajectory as artists and friends. As Laurie Anderson brilliantly said: “we fall in love with places for the same reasons we fall in love with people, and our reasons are irrational, passionate, hard to explain. And sometimes when we fall in love with a place it becomes part of us forever” (ANDERSON, 2010). *Meu rosto mudou* shows our passion for this place, as well as its intersections with our personal and artistic lives in the previous 5 years.

The physical invocation of place was essential to evoke the intensity and productivity of our brief residency: the views of the mountains, the smell of the trees, our studio in the forest – all elements of our previous encounter when we shot the footage. These created an intense memory of place in both of us. Years of partnership, shared ideas and thoughts that were kept simmering for a long time, suddenly came together and Borges’ “third man” appeared. Our collaboration became something bigger than either of us, an independent being, which resulted in all the elements previously discussed: history, shared ideals, trust, shared meaning and sense of place. These were the special circumstances that led to a single week of “togetherness” create a polished and meaningful work of art.

<sup>14</sup> CELONA, 2008/09.

*Meu rosto mudou* is a rewarding performance experience, bringing to the foreground relationships that are usually kept hidden from the audience: the personal and artistic transformations that composer and performer embrace during the collaborative process, as well as the timeline within which the collaboration developed. The learning experience and maturity arising from this work are reflected in the choice of title, which means *my face has changed*.

### ***Meu rosto mudou* – The work**

Because of its intrinsic relation to a specific time and place, and the manner in which they are valued in the core of this work, we can say that *Meu rosto mudou* is a multimedia chronotope. It respects our surroundings during the creative process, on film, as well as sounds from this environment, such as wind and water sounds, and the distant train whistle. It reflects a time when we were exploring these elements in film, and it adds these layers to the music.

*Meu rosto mudou* also explores a level of connectedness between the exterior images of the place, with internal, personal thoughts. Images in slow motion of the pianist's hands, or a facial expression, or even the nearly static images of trees and mountains seem to share the same natural reflective mode. The music is a perfect counterpart for these images, offering moments of silence, a question here or there, and time to reflect. Our more agitated, intense lives are part of the work too; during the *Rag* movement, for example, the screen goes dark for the duration of the fast paced, loud, movement, like a sudden thunderstorm in the mountains.

Despite the obvious presence of nature, Celona never intended this work to “represent” nature. Celona’s work is connected to nature on a different level. He brought to our collaboration and to our surroundings a world of ideas and experiences, like Paul Cézanne, who, in the words of Merleau-Ponty (1964, p. 14),

wanted to put intelligence, ideas, science, perspectives and tradition back in touch with the world of nature which they must comprehend. He wished, as he said, to confront the sciences with the nature ‘from which they came’ (CÉZANNE apud MERLEAU-PONTY, 1964, p. 14).

Beyond the connections with nature and a particular place and time, I will next explore parallels between *Meu rosto mudou* and the ideas presented by Calvino in his *Six Memos for the Next Millennium*. The first of these is lightness:

Whenever humanity seems condemned to heaviness, I think I should fly like Perseus into a different space. I don’t mean escaping into dreams or into the irrational. I mean that I have to change my approach, look at the world from a different perspective, with a different logic and with fresh methods of cognition and verification. The images of lightness that I seek should not fade away like dreams dissolved by the realities of present and future (CALVINO, 1988, p. 7)

In our collaboration, Celona and I were searching for fresh ways to create a work of art, and, although not aware of it at the time, we were following a path similar to Calvino’s in his search for lightness. Indeed, lightness can be perceived in

*Meu rosto mudou* in a number of scenes as well as in the music. The first movement brings together a sequence of chords played in a very slow tempo, while the film, shot from above the pianist's hands, is in an even slower pace (Fig. 1). The hands seem to be floating in the air, weightless, both in film and music.



**Figure 1** – Lightness of touch, through a slow motion projection of the film in counterpoint with the soft chordal character of the music of Movement 1.

A projection on the lid introduces the multiplicity aspect of the piece.

Image frame from *Meu rosto mudou*, by John Celona.

Similar lightness can be perceived in Movement 2, in which a slow snowfall seems to be captured by a slow two-voice counterpoint on the piano, as if the vertical slow motion snowfall had transferred its floating quality to horizontal lines on the piano. Movement 3 continues exploring this concept through Webern-esque melodies flowing in different registers on the piano. It was as though we agreed with Calvino when he chose as the auspicious image for the new millennium, “the sudden agile leap of the poet-philosopher who raises himself above the weight of the world” (CALVINO, 1988, p. 12).

The second concept discussed by Calvino is quickness. What interests Calvino here is not physical speed but the



relationship between physical and mental quickness. He uses the metaphor of a horse in relation to the quickness of thinking, as did Galileo Galilei. For Galilei “good thinking means quickness, agility in reasoning, economy in argument, but also the use of imaginative examples” (CALVINO, 1988, p. 43). Movement 4, the *Rag*, is an obvious manifestation of this concept. This fast movement is played against a black screen. There are no images save for a flash of a woman’s lips, seemingly anxious to say something. The music does not stop to hear what this woman wants to say; it does not wait for her lips to move.

The third concept is exactitude. Calvino values precision and exactitude in language and in the arts. He writes, “language should be as precise as possible both in choice of words and in expression of the subtleties of thought and imagination” (CALVINO, 1988, p. 56). In *Meu rosto mudou*, the number of points in which the performer must coordinate with the film, as well as the exact notation of the music itself, illustrate this concept. Figuras 1 and 2 show some coordination points between live piano performance and pianist voice, with recorded piano and spoken lines in the film.

## Wild Horses

steady-state, lazy legato  
vamp mm. 1-5 sempre ca. 3x before beginning, set mood and feeling

[It could be considered a step forward]

John Celona

♩ = 200

voice (relaxed at will) "Eu vou sempre me lembrar"

Piano

*mf - f*

pedal per group

emphasize 2nd accent for offbeat syncopated feel

4

[everything has changed - my face has changed]

Pno.

*simile*

7

[meu rosto mudou]

"E difícil de acreditar"

[tão surpreendente]

Pno.

10

[o inesperado]

"Eu nao estou preocupada"

Pno.

**Figure 2** – Coordination points between the text from the film (in brackets) with the live piano and pianist voice (text in quotation marks) at *Meu rosto mudou*, by John Celona. Mov. 7, *Wild Horses*, meas. 1-12.

The film makes visible the sense of place, expressing Calvino's fourth concept – visibility. For Calvino, visibility relates more to inner reflection than to an external view.

He refers to the “thinking through images”. In our work, we relate to the concept of visibility in both these ways. There is a view through the window, suggesting a search for what is out there (in nature) that draws us to this place (Fig. 3); at other moments an introspective face (Fig. 4) dominates the screen. This is a work ultimately about reflection, looking to the past, looking inward, and learning from it.



**Figure 3** – Looking through the window at Rolston Recital Hall at The Banff Centre. Image frame from *Meu rosto mudou* by John Celona.



**Figure 4** – Pensive face looking through the window at Davidson Studio at The Banff Centre. Image frame from *Meu rosto mudou*, by John Celona.

The fifth concept – multiplicity – is discussed by Calvino through the works of authors such as Borges, Perec, and his own. He created the concept of “hyper-romance” in his *If a Winter Night’s Traveler*, in which ten beginnings of romances happen, all interconnected at some level. The concept of multiplicity is present in *Meu rosto mudou* on many levels. It can be perceived, for instance, in the series of superimposed images that characterize Movements 1, 3, 6 and 7. In this last movement, *Wild Horses*, a face is superimposed on the waterfalls (Fig. 5), perhaps suggesting that the search for meaning continues below the surface. A face is projected on the piano lid in Movement 1 (Fig. 1). The same idea of different layers of film happens in Movement 3, where the face, practically indistinguishable, appears faintly behind a forest. Finally, in Movement 6, the introspective face becomes the screen where the outside scenes are projected indoors, as if the outdoors have become a reflection of thinking, and vice versa.



**Figure 5** – Multiple layers of film. The initial scene of the film is superimposed to the waterfalls, creating a visual counterpoint to the rhythmic last movement – *Wild Horses*. Image frame from *Meu rosto mudou*, by John Celona.

The sonic counterpart of *Meu rosto mudou* also offers a multitude of layers: initially the piano piece – *Point No Point* – which is played in its totality, permeated by sounds from the film: both sounds from nature (wind, water, train whistle or snow) and recordings of my reading of Celona's text. In its multiple layers, the piano music interacts in a very organic way with the film and electronic sounds. The recorded sounds work at times as background to the acoustic music and the film, and at other times are used to punctuate the beginning or end of a movement, or just to leave a thought in the air, to breathe.

The multiple aspects in *Meu rosto mudou* reflect the multitude of elements present in place and time, and also reflect Celona's aesthetics in terms of aural and visual composition.

To conclude this parallel between Calvino's book and Celona's multimedia work, I wish to quote a Chinese story that illustrates how this collaboration, which took years to develop, came together in one week to produce a complete work of art so full of content and meanings.

Among Chuang-tzu's many skills, he was an expert draftsman. The king asked him to draw a crab. Chuang-tzu replied that he needed five years, a country house and twelve servants. Five years later, the drawing was still not begun. 'I need another five years' said Chuang-tzu. The king granted them. At the end of these ten years, Chuang-tzu took up his brush, and in an instant, with a single stroke, he drew a crab, the most perfect crab ever seen (CALVINO, 1988, p. 54).

## Final considerations

*Meu rosto mudou* is an artistic chronotope, a work in which Banff and Fall 2005 are joined together in ways that allow us to revive that slice of the past. It expresses a multitude of narratives, both at the personal level, for composer and performer, as well as at an artistic level, with layers of music and film interlacing, sometimes in parallel, sometimes in contrast. It also explores the many different elements that make up the experience of this place.

The piece represents the culmination of a 5-year collaboration, which is notable in itself. Collaborations of this kind, spanning several years, are no longer common, unlike the life-long collaborations that characterized earlier eras, such as those of Olivier Messiaen with Yvonne Loriod and Luciano Berio with Cathy Berberian. In recent times (in North America) one can think of a few examples – Alcides Lanza with Meg Sheppard, or John Luther Adams with Steve Schick – but I fear most collaborations between composer and performer in our times tend to be short-term, perhaps for the duration of one project, after which composer and performer move on

to new partnerships. Is this a sign of the immediacy of today's societies? The idea that artists might choose to spend months or years in collaboration may seem self-indulgent to some. According to Fitch and Heyde (2007, p. 93), "a similar attitude is not unknown even among certain composers and performers, for whom a species of 'corporate professionalism' has become the order of their working lives."

With this paper I wished to examine a type of collaboration between artists who are not afraid of exploring new realms, who develop long-term trust, and are willing to learn from each other. This kind of partnership requires us to leave our egos at the door, and to think of ourselves as being one, leaving aside external and personal circumstances and focusing only on the work we are collaborating to create, and how we can make it meaningful.

There are evidently many ways to develop a collaboration. This paper describes one such model, chosen as it has been one of my most rewarding artistic collaborations. Beyond that, the result of our collaboration – the piece *Meu rosto mudou* – is, to me, a strikingly sensitive, innovative and well-crafted piece. This outcome is, however, not always realized. A rewarding collaborative experience does not necessarily lead to a positive outcome (the piece). At other times a not-so positive collaborative experience may lead to an outstanding result. This means that the creative process and the work of art do not have a direct relationship in terms of quality. Collaborating artists always hope to achieve the highest quality of work, that is in the essence of their time and creative investment. What is, however, sure to happen through a collaboration like the one discussed here is that, in the end, performer and composer equally share the joy and responsibility for the work created.

This paper focused on the collaborative process between myself and Celona in the composition of the multimedia work *Meu rosto mudou* for piano and rear-screen projection. The creative approach and process were explained in detail, as well as some analytical insights that are important for understanding the piece. Above all, this article is meant to introduce and suggest a type of collaboration between performer and composer in which pre-conceived and pre-established roles are set aside. We hope that reports such as this one may inspire the artistic and research curiosity in artists now and in the future.



## References

ANDERSON, Laurie. **Introduction at Art:21, Season One, Episode “Place”, Contemporary Art Documentary Film.** Available at: <<http://www.pbs.org/art21/series/seasonone/place.html>>. Accessed: 23 oct. 2016.

ARGYRIS, Chris; SCHÖN, Donald. **Theory in practice: increasing professional effectiveness.** San Francisco: Jossey-Bass, 1974.

BAKHTIN, Mikhail. **The Dialogic Imagination - Four Essays.** Austin: University of Texas Press, 1981.

BEHAR, Ruth. **The Vulnerable Observer - An Anthropology that Breaks your Heart.** Boston: Beacon Press, 1996.

CALVINO, Italo. **Six Memos for the Next Millennium.** Cambridge: Harvard University Press, 1988.

CASARES, Adolfo Bioy. **La invención de Morel.** New York: Penguin Books, 1940.

CELONA, John. **Meu rosto mudou.** Multimedia work for piano and rear-screen projection with sound. 2010.

CELONA, John. **Screenplay for “The Strange Case of DJ Cosmic”.** 2008/09. Available at: <<http://www.sundialtech.com/script/>>. Accessed: 26 oct. 2016.

CELONA, John. **The Strange Case of DJ Cosmic.** 2008/09. Film available at: <<https://vimeo.com/100752188>>. Accessed: 26 oct. 2016.

CELONA, John. **Nightfreight**. Film available at: <<https://vimeo.com/100776532>>. Accessed: 26 oct. 2016.

CELONA, John. **Reaching for Paradise**. 2000/01. Film available at <<https://vimeo.com/100776532>>. Accessed: 26 oct. 2016.

DI GIOVANNI, Norman Thomas; HALPERN, Daniel; MACSHANE, Franck. **Borges on Writing**. New York: E. P. Dutton & Co, Inc, 1973.

FITCH, Fabrice; HEYDE, Neil. “‘Recercar’ – the collaborative process as invention”. **Twentieth-century music**. v. 4, n. 1, p. 71-95, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Sense and non-sense**. Northwestern University Press, 1964.

# **LA MUSIQUE FOLKLORIQUE DU NORD-EST BRÉSILIEN DANS L'ŒUVRE POUR GUITARE D'EDVALDO CABRAL, LES ASSOCIATIONS LIBRES ET LE PROCESSUS CRÉATIF DE L'INTERPRÈTE**

Ezequias Lira

Le sujet que nous aborderons dans ce livre fait partie de notre parcours de recherche à la maîtrise en interprétation, au programme d'Études Supérieures en guitare brésilienne à l'Université Fédérale du Rio Grande do Norte, (UFRN). Notre recherche traite de l'influence de la musique de tradition orale brésilienne et le répertoire pour la guitare classique au Brésil.

Dans ce chapitre, nous allons décrire le processus créatif qui fait appel à la poésie de notre imagination d'interprète dans l'interprétation des œuvres choisies du compositeur Edvaldo Cabral<sup>1</sup>. Nous allons mettre à jours des relations entre la musique pour guitare de Cabral et la musique de tradition

---

1 Edvaldo Cabral est né en 1946 à Campina Grande, ville située dans l'État de la Paraíba au Brésil et mort le 18 juillet 2003 à Recife à l'âge 56 ans. Il était sans doute un des compositeurs brésiliens contemporains les plus innovants. Son style de composition était le résultat de l'interaction entre son histoire de vie et la tradition orale de son peuple, sa forte relation avec la nature et ses recherches approfondies sur les techniques de la composition et de la théorie de la musique.

orale du Brésil, en jumelant les aspects interprétatifs de quatre œuvres de ce compositeur: *Toada et Baião*; *Toada et Xaxado*; *Frevo et Thème*, *Variations et Fuga*.

## *Toada*

La *Toada et Baião*, a été composée à l'origine en 1982 pour la guitare à sept cordes et dédiée au frère du compositeur-guitariste Edilson Cabral. Une version pour la guitare à six cordes a été élaborée en 2002 par Napoleao Costa Lima<sup>2</sup>.

Concernant la *Toada* Edvaldo Cabral affirmait:

«Je voudrais proposer dans la composition de la *Toada* pour la guitare à sept cordes des combinaisons simultanées de différents motifs rythmiques rencontrés dans la musique Brésilienne. J'ai toujours cherché à effectuer des mouvements contraires, parce que cette technique facilite la perception des deux voix dans la pièce. J'ai eu également l'intention de relier la musique du Nord-Est à l'accord de neuvième mineur, ou, si l'on préfère, l'accord Mixolidien avec la neuvième mineure, accord facilement perçu par l'oreille, pour avoir une résonance naturelle dans un registre vocal de ténor. A la fin de la première partie de la *Toada*, il y a un passage mélodique dans la zone grave qui traduit le caractère burlesque et mystérieux, plus représentatif de cette région. La version pour la guitare à 6 cordes de Napoleao Costa Lima, présente une différence fort intéressante du point de vue musical et guitaristique

---

2 Napoléon Costa Lima (né en 1950) a étudié la guitare au Brésil et en Allemagne, où il a également étudié Musicologie et ethnomusicologie. Il a travaillé dans différentes écoles de musique allemandes et au Brésil comme professeur invité à l'Université Fédérale de Pernambuco.

par rapport à l'interprétation de la pièce. Les deux versions conservent le caractère mélancolique de la *Toada*, servant, l'une comme l'autre notre propos<sup>3</sup>» (Edvaldo Cabral, 2002. Notes de l'introduction de la *Toada* par Napoleão Costa Lima).

Une image qui a marqué notre esprit d'interprète dans le travail avec la *Toada*, c'est celle des bruits des marchés du Nord-Est du Brésil. Cette image constitue le fil conducteur de toute la pièce.

Les groupes de quintolets de doubles croches dans les basses, en combinaison avec les duolets à la partie supérieure (m.5 à 11) génèrent une polyrythmie qui, jumelée au contrepoint, produit entre les deux voix des Campanelles et nous amène à l'imitation des bruits des marchés publics de rue, produits par la foule des gens qui parlent tous en même temps, et parfois, en même temps que les défis entre les *repentistas*, les ensembles des *pifano*; il en résulte une sonorité très poétique et originale. Les échos des voix humaines viennent se poser en contrepoint des artistes populaires. On retrouve souvent cette représentation dans les marchés populaires du Nord-Est du Brésil.

Les bruits et la sonorité des marchés sont irréguliers et très rythmés, à la source des alternances de quintolet, sextolet

---

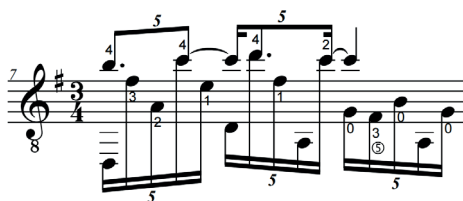
3 “Na composição da *Toada* para violão de 7 cordas, tive como propósito a combinação simultânea de diferentes células rítmicas que ocorrem na música brasileira. Procurei sempre o movimento contrário porque ele facilita a percepção das duas vozes. Nesta peça também há a intenção de relacionar a música nordestina com o acorde maior com nona maior, ou se preferirem, um acorde mixolídio com nona maior, que por sua vez está presente, é possível de ser percebido diretamente pelo ouvido, na ressonância natural de um tom vocal de tenor. No final da primeira parte da peça há um movimento melódico na região grave que dá um caráter burlesco e misterioso que acontece mais naturalmente nessa região. A versão para 6 cordas de Napoleão Costa Lima, trás uma diferente e interessante, tanto musical como violonisticamente, interpretação da peça. As duas formas conservam o caráter melancólico da toada, e assim, tanto uma quanto outra, cumprem seu propósito.”

et quatre double que nous trouvons dans la *Toada* (Section A), m.1 à 11. Cette irrégularité rythmique de bruits des marchés de rue nous est transmise dans cette pièce par les combinaisons rythmiques bien contrastées, décrites par Cabral dans la *Toada*. Voici des exemples de combinaisons simultanées des différents motifs rythmiques, proposées par Cabral dans la *Toada*, que notre imagination relie naturellement aux échos des voix humaines dans les marchés publics.



Exemple 1 – *Toada*, Edvaldo Cabral (1982), m. 7 à 9.

L'écho des voix humaines dans la foule au marché, les quintolets qui inter-agissent avec la mélodie en campanelles, avec les long intervalles et le changement métrique dans les motifs ci dessous.



Exemple 2 – *Toada*, Edvaldo Cabral (1982), m. 7.

Dans la section B, m. 12 à 24 nous trouvons d'autres motifs très syncopés en contraste avec la section A. Ex. m. 17,18 et 19 se rapportant toujours aux scènes du marché



Exemple 3 – *Toada*, Edvaldo Cabral (1982), m. 17-19.

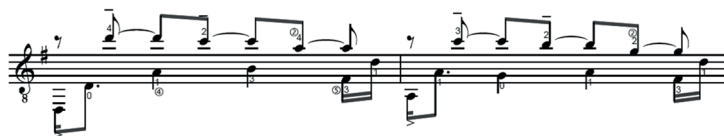
Dans cette pièce, Edvaldo fait varier le thème mélodique de base et développe d'autres mélodies tout en conservant le même esprit mélancolique, rubato et improvisé de la *Toada*.

## Le *Baião*

Le *Baião* appartient à une des premières compositions de Cabral datant de 1978, donc avant la *Toada*. Cabral est parti d'un motif de deux mesures qu'il a créé en 1974, quand il était étudiant à l'Université. En 1978, il a développé son idée en aboutissant au thème du *Baião*. Edvaldo se rapporta aux *Ponteios de viola*, improvisés par les *Repentistas*, avant leurs défis. Nous constatons ici un exemple très représentatif de l'interaction que Cabral crée entre son langage enraciné dans la musique folklorique populaire du Nord-Est du Brésil et les ressources techniques de la forme.

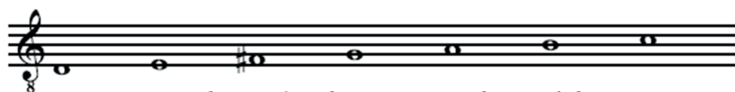


Exemple 4 – Ligne mélodie de base, Edvaldo Cabral (1978).  
Notes de l'introduction du *Baião* par Napoleão Costa Lima.



Exemple 5 – *Ponteio de viola* à la Cabral, m. 1 et 2, Edvaldo Cabral (1978).

Si nous observons avec attention les deux exemples ci-dessus, nous nous apercevons qu'Edvaldo déplace l'octave des quatre notes de l'idée mélodique principale la, si, fa (m.1) et sol, la, fa (m.2). Cabral obtient alors un contrepoint en partant d'une seule ligne mélodique, en changeant d'octave certaines notes de la ligne de base, de façon systématique<sup>4</sup>. Cabral élabore une dispersion de la série de notes du mode Mixolidien:



Exemple 6 – Série de notes en mode mixolidien.

trouvées à plusieurs endroit de la pièce, comme par exemple, dans les mesures 6 à 8 du *Baião*. Il y a ici un fort lien avec la musique régionale et le *Baião* de Cabral:



Exemple 7 – *Baião*, Edvaldo Cabral (1978), m. 6 et 8.

Nous reconnaissons clairement la série des notes de la gamme en Mixolidien à la m.8 du *Baião*. La pédale en ré dans

<sup>4</sup> Notes de l'édition MATEPIS de la *Toada et Baião* par Napoleão Costa Lima.



le registre grave (m. 6 et 7) forme avec la partie supérieure un intervalle de septième mineure (ré-do), intervalle d'un lyrisme particulier, traditionnellement utilisé dans la musique de cette région du Brésil.

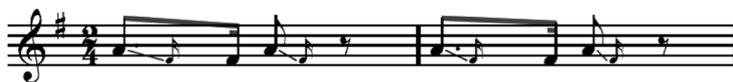
De plus, Edvaldo élabore la structure métrique de sa pièce en conservant le mouvement rythmique de la danse. Un détail très poétique pour nous est le changement de mesure, de  $\frac{3}{4}$  à  $\frac{1}{8}$ , qui est tout-à-fait en rapport avec les mouvements rythmiques des joueurs de *Zabumba*. Dans les mesures au chiffre 1/8, les deux doubles-croches à la fin des mesures 1 et 2 correspondent au contretemps exécutés par les *Zabumbeiros*,<sup>5</sup> avec un petit morceau de bois (o *bacalhau*) tenu dans la main gauche. De mon avis, la façon dont il a formulé cette idée rythmique dans le *Baião* est très bien élaborée. Observons maintenant les mesures 1 et 2 du *Baião* à la ligne de basse.



Exemple 8 – Ligne des basses du *Baião*, Edvaldo Cabral (1978).

Le *Baião* possède une structure rythmique propre, composée de mesures chiffrées à 2/4. Edvaldo Cabral affirmait que la structure rythmique du *Baião* s'inspirait du chant du Rolinha Cascavel, oiseau typique du Nord-Est brésilien. Cabral utilise alors cette structure rythmique ainsi que l'intervalle chanté par la Rolinha Cascavel du *Baião*,

<sup>5</sup> Les joueurs de l'instrument *Zabumba*, instrument à percussion.



**Exemple 9** – Chant d'oiseau. Notes de l'introduction de la *Toada et Baião* par Napoleão Costa Lima.

Cabral reproduit le chant d'oiseau sur la quatrième corde de la guitare m.17 et 18 (*Baião*):



**Exemple 10** – Chant d'oiseau à la quatrième corde de la guitare.

Dans cet exemple, on observe une variation mettant particulièrement en évidence le motif rythmique tiré du même chant d'oiseau, m.20 et 21.



**Exemple 11** – Motif rythmique du chant d'oiseau, m. 20 et 21.

En revanche, Cabral élaborera un effet percussif sur la guitare (m.65 à 70) qui rappelle le *Marimbau*, instrument typique du folklore à la sonorité percussive et métallique, reproduisant le même effet déjà rencontré dans le *Baião*. Pour imiter cet instrument, Cabral utilise deux ressources techniques de la guitare: la *tambora*<sup>6</sup>, et les *legati* de main gauche.

<sup>6</sup> Coup avec le pouce de la main droite sur les cordes graves, près du chevalet.



Exemple 12 – *Baião*, Edvaldo Cabral (1978), m.65.

Le *Baião* d'Edvaldo Cabral est composé dans le respect de l'originalité et de la fidélité envers les racines de ce genre folklorique brésilien.

### *Toada et Xaxado*<sup>7</sup>

Les deux pièces ont été composées séparément pour la guitare à 6 cordes en 1989. Cabral en réalisera une autre version en 2002, où il associera plusieurs pièces, pour finalement constater qu'elles forment bien une seule et même unité musicale<sup>8</sup>.

Cabral élabore cette *Toada* en deux sections en mode majeur (m.1 à 12) et en mode mineur (m.13 à 29). Il élabore ici un thème encore plus mélancolique que celui de la première pièce que nous avons décrite précédemment. L'image qui nous vient immédiatement à l'esprit dans cette *Toada*, est l'image d'un écrivain qui déclamerait une poésie en rimes improvisées, accompagnées à la guitare dans le style *Seresteiro*<sup>9</sup>. Edvaldo conserve ici la tradition des *Toadas* brésiliennes,

7 Le *Xaxado*, danse typique du *Sertão* au Nord-Est du Brésil, exclusivement masculine, a été promu par Lampião, le líder du *cangaço*.

8 Notes d'édition MATEPIS par Napoleão Costa Lima.

9 Le mot *Seresteiro* vient du mot *Seresta*, une ou plusieurs guitares qui accompagnent un soliste très renommé de l'époque.

en élaborant des sections courtes agrémentées de mélodies jouées dans un *rubato* narratif.

Dans cette oeuvre d'Edvaldo, nous allons concentrer notre attention sur le second mouvement, le *Xaxado*. Cabral a composé cette pièce en s'inspirant d'un rythme venant du *Zapateado*, cette danse où les *Cangaceiro*, en traînant leurs sandales de cuir, produisent le motif que Cabral prend comme base de cette composition.

Cabral établit alors les sections de la pièce en utilisant la structure rythmique du *Xaxado*:



Exemple 13 – Patron rythmique du *xaxado*.

Section A, Thème en G majeur:



Exemple 14 – Section A, Thème en G majeur, *Toada et Xaxado*,  
Edvaldo Cabral (1989), m. 1-3.

Section B, modulation à D majeur:



Exemple 15 – Thème en D majeur, *Toada et Xaxado*,  
Edvaldo Cabral (1989), m. 28 à 30.

Nous trouvons aussi une section B1 m. 42 à 57 en Ré mineur. Dans cette section, Cabral développe l'harmonie en utilisant des accords plus modernes, en conservant ainsi la structure rythmique de la danse.

Par ailleurs, entre les mesures 12 à 27, nous retrouvons la section que nous avons désignée comme «section *Xaxado*», qui se distingue des autres par les effets percussifs utilisés par Edvaldo. Il crée ces effets à l'aide de la main droite du guitariste sur plus d'un endroit de la table d'harmonie de la guitare, produisant des timbres percussifs différents, imitant le rythme du *Xaxado*.

Parallèlement à l'idée de la percussion sur la table, Cabral utilise la technique de la main gauche seule, «*m.s.*» (*mano sinistra*), technique avec laquelle le guitariste produit des notes suivant un mouvement percussif de la main gauche, en lié ascendant et descendant sur le manche de la guitare. Par exemple, m. 12 à 14, la section *Xaxado*.



Exemple 16 – *Xaxado*, Edvaldo Cabral (1989), m. 12 à 14.

Comme vous pouvez le constater dans l'exemple ci-dessus, Cabral a utilisé des symboles pour faire comprendre les effets des percussions sur la table d'harmonie de la guitare. Voici la description des symboles utilisés par Cabral:

■ coup avec le pouce sur la partie supérieure du chevalet

✕ coup avec les doigts sur la table d'harmonie

⋈ Glisser avec le dos de l'ongle de l'index de la main gauche sur les fixations des cordes du chevalet. Le glissement doit se faire en partant de la fixation de la sixième corde jusqu'à celui de la première corde (l'effet représente bien le bruit xa-xa-xa, des sandales des *Cangaceiros*).

D'autres symboles:

□ coup au dessus de la rosace

▨ coup sur la sixième corde

▲ coup avec le majeur de la main droite, sur la partie inférieure du chevalet.

Le *Xaxado* est une pièce qui demande beaucoup de précision de la part de l'interprète, dans la coordination des deux mains et la tenue du rythme du *Xaxado*. Cette pièce est pleine d'originalité, de créativité et de virtuosité. De plus, elle explore l'univers *Brincante*<sup>10</sup> de la guitare.

---

10 *Brincante* veut dire, amusant. *Le Brincante* c'est aussi la façon dont nous désignons l'artiste de rue, le musicien, le comédien, le poète, le chanteur travaillant dans la rue pour survivre.

## Le Frevo

Le *Frevo* fait partie des premières compositions de Cabral. Edvaldo s'est inspiré de la modalité du *Frevo* de Pernambouc qu'on appelle le *Frevo de Rua* (*Frevo* de la rue). Cabral classe son *Frevo* comme *Frevo de Concerto* (*Frevo* de Concert). Le *Frevo* de Cabral est l'un des *Frevos* les plus expressifs et élaborés jamais créés au Brésil pour la guitare seule. D'une durée de deux minutes, elle demande du soliste beaucoup d'agilité des doigts.

Cabral a composé plusieurs *Frevos de Rua*, deux pour la guitare solo, un *Frevo* de concert prenant place au 2<sup>nd</sup> mouvement de sa «Sonatine», et trois autres: *Convocação*<sup>11</sup> pour flûte, violoncelle et deux guitares, *Tristeza no Frevo*<sup>12</sup> pour flûte, guitare et violoncelle et *Fuga-Frevo* pour trio de guitares. Ce dernier, illustre brillamment l'interaction entre le genre populaire, *Frevo*, et le langage formel.

Dans cette œuvre, Cabral travaille sur un processus d'imitation très poétique de l'orchestre de *Frevo* par la guitare, devenant un orchestre de *Frevo* miniature dans son esprit imaginatif. Pour imiter l'orchestre de *Frevo*, Cabral utilise le contrepoint, une débauche de rythmes syncopés durant toute la pièce, tous étant jumelés à des effets guitaristiques bien choisis.

Les syncopes du *Frevo* recréées par Cabral se placent toujours sur le second temps, en contretemps et en imitant le

---

11 En plus de la version que nous avons citée, la pièce *Convocação* possède une version originale pour 3 guitares et une guitare avec Glisson, ainsi qu'une autre version, originale, pour trio de guitares.

12 En plus de la version citée par nous la pièce *Tristeza no Frevo* possède deux autres versions originales, une pour trio, 2 guitares avec Glisson puis une version pour 1 guitare et un duo de guitares avec Glisson.

*Surdo*<sup>13</sup>. Le joueur de *Surdo* accentue la seconde pulsation. Cette caractéristique est l'aspect rythmique le plus significatif de ce genre populaire, si bien mis en avant par le compositeur.

Nous pourrions rencontrer ces syncopes utilisées par Cabral dans plusieurs extraits du *Frevo* tels que :



Exemple 17 – *Frevo*, Edvaldo Cabral (1989), m. 1 à 6.

Dans l'exemple ci-dessus, les basses sont jouées sans accent sur le premier temps, l'accent étant toujours dans le contretemps.

Dans cet autre exemple, Cabral accentue la ligne des basses afin d'imiter les tubas de l'orchestre de *Frevo* (m. 55 à 58):



Exemple 18 – *Frevo*, Edvaldo Cabral (1989), m. 55 à 58.

C'est ainsi qu'Edvaldo crée des effets percussifs dans les mesures 42 et 53. La tambora exécutée sur les trois cordes graves de la guitare dans l'exemple suivant, reproduit les contretemps du *Surdo*. Parallèlement, la m.s (mano sinistra - la main gauche) produit des sons métalliques et percussifs, comme

13 Instrument de percussion un peu animal, de timbre grave. Il est porteur de la rythmique de basse dans l'orchestre de *Frevo*.



dans le *Xaxado*, imitant ainsi les double-croches exécutées par les trompettes de l'orchestre de *Frevo*, comme dans l'exemple suivant, m. 42 et 53.



Exemple 19 – *Frevo*, Edvaldo Cabral (1989), m. 42.

Le contrepoint est un élément très important dans l'écriture de Cabral, qui en créera même une formule qui lui est propre, afin d'obtenir un contrepoint issu d'une base très mélodique. Plus tôt dans ce chapitre, nous avons montré que le *Baião* était une démonstration éloquente de l'utilisation de ces déplacements de voix créés par Cabral et souvent utilisés dans son œuvre pour guitare<sup>14</sup>.

Nous pouvons remarquer l'application de ce «*savoir faire*» du compositeur dans l'extrait suivant (m. 93 à 97 du *Frevo*) où Cabral prend pour base de référence cette série de notes.



Après la dispersion de ces notes de la série, il obtient l'extrait du *Frevo* suivant.



Exemple 21 – *Frevo*, Edvaldo Cabral, m. 94 à 96.

À la mesure 101 qui lie le *poco meno vivace* à la coda du *Frevo*, Cabral déplace d'une octave inférieure les notes de la gamme de La mineure.



Exemple 22 – Gamme en A majeur.

Cabral, par un déplacement en octaves de certaines notes de la gamme, obtient,



Exemple 23 – *Frevo*, Edvaldo Cabral, m. 101.

Cette technique employée par Cabral dans son œuvre pour guitare, élargit l'espace sonore de la guitare et produit des nuances harmoniques poétiques si riches, que nous sommes littéralement

tombés en extase lors de notre travail sur le *Frevo* de Cabral. En réalité, Cabral nous a laissé avec cette technique d'expansion des notes d'une même ligne mélodique, un langage tout à fait nouveau dans la composition pour la guitare au XXI<sup>e</sup> siècle.

## *Thème, Variations et Fuga*

*Le Tema, Variações e Fuga* est une des pièces majeures du compositeur, du point de vue musical et technique, dédiée au guitariste écossais David Russell (1953-). Au sujet de cette oeuvre, Napoleão Costa Lima écrit dans la préface de son édition, chez MATEPIS,

«(...) *Le thème, Variations et Fuga* est composé dans le mode Mixolidien. Ce mode est typique de la musique du Nord- Est brésilien. Il a ses origines dans la péninsule ibérique plus particulièrement dans l'influence des mouro et des arabes lors de la découverte du Brésil par les Portugais. Cette influence mouro-arabique est aujourd'hui bien présente dans la musique des cantadores et repentistas du Nord-Est. L'aspect le plus novateur pour moi dans cette composition d'Edvaldo Cabral, est la forme peu conventionnelle qu'il utilise dans la séquence, le thème et la variation. Au lieu de petits blocs qui habituellement s'enchainent, les variations ici suivent un développement dicté par une nécessité intérieure d'expression qui se concrétise par une séquence logique des sentiments»  
(...) <sup>15</sup> (Napoleão Costa Lima, 2004, Notes de l'introduction du. *Thème, Variations et Fuga*)

---

15 "O *Tema, Variações e Fuga* encontra-se no modo mixolidio, que é típico na música do nordeste brasileiro e que caracteriza um estilo, cujas raízes

Toutes les variations se suivent selon les souhaits du compositeur, tels qu'on le retrouve chez les *Repentistas*. Cabral utilise aussi de petites variations faisant office de transitions improvisées, placées entre des variations plus longues.

Dans le Thème de cette pièce, le compositeur nous relie aux images de son enfance au *Cariri*, lorsqu'il écoutait les *Aboios*<sup>16</sup> chantés par les *vaqueiros*.



Exemple 24 – Tema, Variações et Fuga, Edvaldo Cabral (2003), m. 6 à 11.

Dans l'exemple ci-dessous, le *recitativo* est immédiatement suivi d'un petite variation: l'*Andante ritmico*.

provêm da península ibérica, especificamente da influência mouro-arábica. Essa influência, que data da época do descobrimento do Brasil pelos portugueses, se manteve bastante pura e se reflete hoje claramente na música dos 'cantadores' e 'repentistas' nordestinos. O que me parece mais inovador nesta composição de Edvaldo Cabral é a forma orgânica, mas não convencional, como ele desenvolve a sequência tema e variação. Em lugar de pequenos blocos enfileirados, como comumente ocorre neste gênero, aqui as variações parecem seguir um desenvolvimento coerente, ditado por uma necessidade interior de expressão, que se concretiza numa sequência lógica de sentimentos".

16 L'aboio est un chant sans parole, (mais il existe des aboios avec textes ou poèmes), typique du Nord-Est brésilien, chanté par les *vaqueiros* pendant leur travail avec les bêtes. Le chant est lent et sans mesure, la pulsation suit le rythme de la marche (CAMARA CASCUDO, Luis).

LA MUSIQUE FOLKLORIQUE DU NORD-EST BRÉSILIEN DANS L'ŒUVRE POUR GUITARE  
D'EDVALDO CABRAL, LES ASSOCIATIONS LIBRES ET LE PROCESSUS  
CRÉATIF DE L'INTERPRÈTE



Exemple 25 – Tema, Variações et Fuga, Edvaldo Cabral (2003), m. 17 à 26.

La musique des *repentistas* est très bien représentée dans la variation *con fuoco* m. 190 à m.205:



Exemple 26 – Con fuoco, Thème, Variations et Fuga, Edvaldo Cabral (2003), m. 189 à 196.

Cabral présente dans sa *Fuga* un sujet très brésilien, syncopé et amusant en dépit d'une grande difficulté d'exécution.



Exemple 27 – Extraits du sujet de la *Fuga*, Edvaldo Cabral (2003), m. 224.

Cabral nous offre dans cette pièce une complète liberté d'interprétation. Il pioche dans nos réserves d'images poétiques issues de la musique populaire du brésilien du Nord-Est, plusieurs images qui ravissent le public. Le plus important étant la capacité d'imaginer et de rêver!

## Références

ALVARENGA, Oneyda. **Musica Popular Brasileira.**

Mexico: Globo, 1947.

AYALA, Marcos; NOVAIS AYALA, Maria. **Cultura Popular no Brasil.**

São Paulo: Atica, 2003.

CABRAL, Edilson. **Entrevue de Ezequias Lira.** recueillis le 2 juillet

2006. Recife. Audio.

CABRAL, Hildeberto. **Entrevue de Ezequias Lira.** recueillis le 2 juillet

2006. Recife. Audio.

CABRAL, Edvaldo. **Toada e Baião.** Partition. Recife:

édition Matepis, 2004.

CABRAL, Edvaldo. **Frevo.** Partition. Recife: édition Matepis, 2004.

CABRAL, Edvaldo. **Toada e Xaxado.** Partition.

Recife: édition Matepis, 2004.

CABRAL, Edvaldo. **Tema, Variações e Fuga.** Partition.

Recife: PDF finale, par Nopoleão Costa Lima Matepis, 2004.

CÂMARA CASCUDO, Luis da. **Dicionario do Folclore Brasileiro.**

São Paulo: Global Editora, 2000.

COSTA LIMA, Napoleão. **Vida e obra de Cabral.** 2006. Disponible

em: <<http://www.matepis.com.br/cabral-biografia>>.

Visité en décembre 2016.

COSTA LIMA, Napoleão. **Entrevue de Ezequias Lira**. recueillis le 2 juillet 2006. Recife. Audio.

DE SOUZA LEAL, José; LUIZ BARBOSA, Arthur. **Joao Pernambuco: Arte de un Povo**, MEC/ Funarte, 1982.

GUERRA-PEIXE, César. **Maracatus do Recife**. São Paulo: Irmãos Vitale Editores; Rio de Janeiro: Brasil, 1980.

JUNG, C. G. **L'homme et ses symbols**. Paris: Laffont, 1964.

RIVEST, Jean François. **La démarche poétique en interprétation**. Université de Montréal, 2002.

TINHORAO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil: cantos-danças-folguedos: origens**. São Paulo: Art Editora, 1988.

TINHORAO, José Ramos. **Musica Popular: Un Tema em Debate**. São Paulo: 34, 1997.

TINHORAO, José Ramos. **História Social da Musica Popular Brasileira**. São Paulo: 34, 1998.



# COLABORAÇÕES COMPOSITOR- -PERFORMER NO SÉCULO XXI: UMA IDEIA DE TRAJETÓRIA E ALGUMAS PERSPECTIVAS<sup>1</sup>

Sonia Ray

As colaborações compositor-performer no século XXI revelam experimentações intuitivas no processo secular de criação pautado na afinidade entre músicos contemporâneos. Tal fato pode ser observado, ao longo da história da música, em vários exemplos de compositores dedicados a escrever para seus intérpretes prediletos e que eram de sua convivência. Na produção de música nas igrejas e nas cortes do Período Barroco essa colaboração não era tão expoente, pois era muito comum que compositores fossem também exímios intérpretes (a exemplo de J. S. Bach ao cravo e G. Ph. Telemann na flauta doce). Exemplos envolvendo colaborações são muitos, como o de J. Haydn e sua proximidade com o contrabaixista Pichelberg ou G. Crumb e sua relação com a mezzo-soprano Jan DeGaetani, que gravou toda a sua obra para voz. Compositores e intérpretes aprendem pela convivência em um território que é, por natureza, do outro. Experiências em produções musicais mistas (como música, cenário, dança) em que a composição musical busca no

---

<sup>1</sup> Texto originalmente publicado no 20º Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, realizado em Florianópolis, 2010, que segue aqui revisado pela autora. (Anais... ANPPOM, Florianópolis, 2010. p. 1310-1314.)

instrumentista fonte de recursos para inovações sonoras que possam ser apresentadas ao vivo na performance.

Ao mesmo tempo, colaborações cuidadosamente planejadas e estudadas também revelam celeiros de criação envolvendo compositores e performers, particularmente no seio acadêmico. A ideia da academia abrigar um músico-pesquisador tem permitido aos compositores o desenvolvimento de suas propostas composicionais, bem como permitido ao performer inserido na academia experimentar novas possibilidades de execução. O encontro desses dois profissionais em grupos de estudo e de pesquisa tem propiciado criação de obras em colaboração, algumas delas já objeto de textos versando sobre colaboração compositor-performer no Brasil a exemplo de Borém (1998, 1999); Ray (2001); Tokeshi e Copetti (2004). Em todos os três casos, as obras discutidas pelos pesquisadores-performers geraram material sobre técnica estendida no instrumento objeto do estudo, no caso contrabaixo e violino.

Entretanto, a visão do músico como um “cientista de laboratório”, amplamente defendida pelo compositor Milton Babbitt (1984), é também amplamente combatida por compositores que defendem a necessidade da corroboração do público para que uma inovação seja de fato bem-sucedida. Babbitt e seus seguidores não se preocupam com isso. Acreditam que o importante é desenvolver o processo criativo, como cientista acadêmico de fato. Se o ouvinte vai gostar ou entender não é parte de suas preocupações.

Nesse sentido, o intérprete não pode deixar de se importar com o público, pois são raras as carreiras como a do ilustre pianista Glenn Gould (1932-1982) que não atuava ao vivo e desenvolveu a maior parte de sua vida profissional gravando em estúdios. Em uma abordagem bastante acadêmica, porém distante fisicamente dos compositores abordados, a pianista-pesquisadora

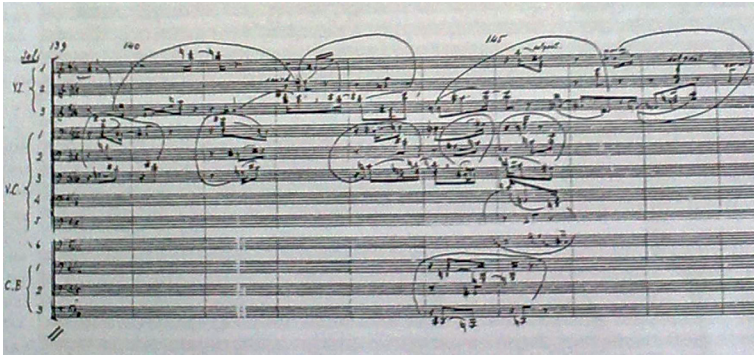
Luciane Cardassi discorreu com propriedade sobre o processo preparatório de duas obras com grande carga de técnicas não convencionais e de alto nível técnico dos compositores L. Berio e K. Stockhausen (CARDASSI, 2005, 2006). Ambos os textos estão centrados na execução voltada para uma plateia presente e deixam claro que os compositores escreveram idiomáticamente para o piano com contribuições significativas de intérpretes.

## Uma ideia de trajetória

Um breve olhar sobre os últimos 60 anos permite a observação de como a colaboração compositor-performer muda ao longo desse período. No período pós 2ª Grande Guerra, compositores, como outros artistas, buscavam um elemento em seu trabalho que o identificasse com sua pátria. O remanejamento de profissionais no movimento de deixar a Europa nesse período contribuiu decisivamente para estabelecer esse quadro. Nesse cenário, o papel do performer não passa muito da função de interpretar a obra após sua conclusão. O movimento em defesa do serialismo e os argumentos de Schoenberg e Stravinsky centralizaram as discussões científicas em música e o performer foi forçado a assumir o “lado” daqueles que não acreditavam na “total organization”, movimento que promoveu grande desenvolvimento da música eletrônica e minimizou, em parte, a função ou a importância do intérprete por um período.

Em meados da década de 1950, inovações na notação permitindo que compositores explorassem a grafia de sons não convencionais abriu um período extremamente criativo também para a busca de novas possibilidades de execução instrumental. Tal mudança foi provocada, entre outras razões, pela

proximidade de compositores com outros artistas contemporâneos (pintores, arquitetos...), proximidade esta que estimulou a buscar outras formas de registrar sons imaginados. Os compositores K. Penderecki (n.1933), I. Xenakis (1922-2001) e G. Crumb (n.1929) são exemplos clássicos dessa exploração de gráfica e sonora na década de 1960, como mostra a Figura 1 a seguir.



**Figura 1** – *Metastaseis* (1953-54), de Iannis Xenakis, c. 139-147.

Ao contrário do que se pode pensar, a busca pelo “total controle” do som perde força no início da década de 1970, quando compositores começam a se dar conta de que uma parte importante das possibilidades de criação estava sendo negligenciada. Essa parte trazia a instabilidade, a variedade e outras variáveis enriquecedoras e diferenciadoras da realização musical: o performer. Por instabilidade, entende-se a falta de controle, de precisão exata por parte do compositor sobre o que o intérprete vai realizar no momento da performance. Obras totalmente executadas com suporte eletrônico (ou digital) garantem tal precisão. Entretanto, perdem a possibilidade de recriação, de intervenção da visão do performer.

Comentando a facilidade com que certas obras eram concebidas ao computador, Elliot Carter afirmou que, num momento em que o computador faz tanto do trabalho [do compositor] “há tanto mais o que se fazer!”. Na verdade, ele é um exemplo de compositor que seguiu fazendo muito e continua ativo e em colaborações com intérpretes dos mais diversos instrumentos. Em comemoração ao seu centésimo aniversário, a New York Philharmonic organizou um concerto com suas obras inéditas e mais recentes, em 18 de janeiro de 2008, no Lincoln Center. Nesse concerto, foi apresentada, entre outras, a obra *Figment III para contrabaixo solo* que Carter escreveu “para o brilhante performer Don Palma”, evidenciando a ativa influência do performer na produção do compositor (CARTER apud KELLER, 2008).

No século XXI, o performer toma a frente dessa colaboração. As iniciativas de encomenda de obras partem de instrumentistas que querem ver escrito para seu instrumento uma obra na linguagem de “x” compositor, o que valorizaria seu instrumento. Atitude bem diferente da busca por novos timbres que dominou a música “contemporânea” do início do século XX. A colaboração do performer então era ainda de executante “experimentador” de iniciativas composicionais. O século XXI apresenta um performer, líder, parceiro por vezes na criação, interessado não somente numa autopromoção artística mas também no compromisso em ampliar qualitativamente o repertório para seu instrumento para fins artísticos e pedagógicos.

## Algumas perspectivas

As perspectivas para as próximas décadas do século XXI são de que a música composta esteja cada vez mais em relação

com a realidade à sua volta. Não falo neste estudo de música “engajada”, mas sim de música em contexto. Contexto este que deve envolver função musical, mas não ser definido por ela. Contexto que deve determinar uma instrumentação, mas não se limitar a ela. Ou seja, a colaboração compositor-intérprete tende a ser mais informada e sofisticada.

Muito dessa sofisticação está relacionado ao fato de que *performers* têm se aprofundado nas especificidades de seus instrumentos. Superaram o tradicional domínio técnico do instrumento expandindo a noção de “domínio” para englobar aspectos cognitivos, físicos, históricos, sociais e obviamente todos os aspectos técnicos que permitem uma execução musical de alto nível.

Não se quer defender a visão do músico “cientista de laboratório” que investiga à exaustão as possibilidades de composição e ou de performance e divulga os resultados como uma descoberta de vacina (visão parcialmente defendida por Babbitt e seus seguidores nos anos 1980); muito menos ignorar a importância que tal visão tem para as pesquisas aprofundadas sobre idiomatismo de instrumento e possibilidades composicionais sob o abrigo de uma universidade. Apenas se acredita que a criação artística não deva se perder no pragmatismo acadêmico nem na informalidade das produções culturais que buscam resultados imediatos para os anseios de uma comunidade, em grande parte, conformada com seu cotidiano.

O desenvolvimento de técnicas estendidas e até a criação de novas propostas de execução instrumental estão diretamente ligadas à relação próxima de compositores especializados em compor e intérpretes especializados em executar. Nos dias de hoje, o fato de os músicos raramente deterem o domínio desses dois processos artísticos, praticamente demanda que inovações

dependam dessa colaboração. Observa-se uma relação entre o aumento de obras e a ampliação das possibilidades técnicas de execução no repertório de instrumentos muito solicitados por compositores que trabalham em colaboração com instrumentistas. Esse é o caso do contrabaixo, estendido em recursos em colaborações como Bértola/Borém (1998), Estércio Cunha/Ray (2001), por exemplo. Frans Büggen, flautista holandês, manteve colaborações com renomados compositores que dedicaram obras a ele, a exemplo de Luciano Berio (Figura 2 a seguir) e Makoto Shinohara, ambos responsáveis por obras com técnicas estendidas para flauta doce.

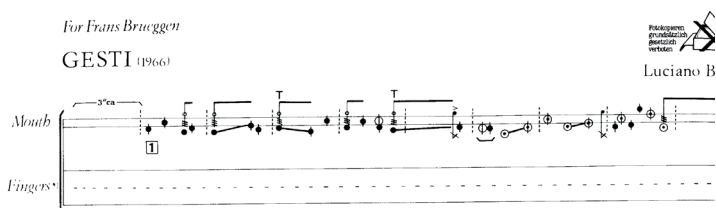


Figura 2 – Início de *Gesti* (1966), de Luciano Berio.

Além disso, pode-se ainda citar Sofia Gubaidulina (n.1931), que apresentou em suas obras *Pantomime* (1966) e *Sonata* (1975) aplicações estendidas das técnicas de *ricochet con legno* e de *pizzicatti*, inspirada pela colaboração com o contrabaixista russo B. Artemiev (RAY, 2008).

## Considerações finais

A colaboração compositor-performer tem se mostrado um fértil caminho para o aprofundamento do conhecimento artístico, particularmente na promoção de novas obras de

compositores ativos e no estímulo à ampliação de técnicas de execução instrumental. Esse caminho parece estar conduzindo a criação musical pelo século XXI na medida em que tentamos compreender o que busca “nossa” contemporaneidade, o que é de real importância e ficará como referência na trajetória por vir. No momento interessa, sobretudo, atuar na contemporaneidade, no tempo atual, como aqueles considerados “eternos mestres” (Bach, Handel, Mozart, Beethoven, e tantos outros) o fizeram. Viveram seu tempo. Vivamos o nosso, com muitas colaborações.



## Referências

BABBIT, M. Who Cares if You Listen. In: TARUSKIN, R.; WEISS, P. (Org.). **Music in the Western World**. New York: Schirman, 1984.

BORÉM, Fausto. Lucípherez de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM MÚSICA, 11., Campinas. **Anais...** Campinas, 1998. p. 319-324.

BORÉM, Fausto. Perfect partners: a performer-composer collaboration in Andersen Viana's Double bass Sonata. **Double Bassist**. London, England. Spring, n. 8, p.18-21, 1999.

CARDASSI, L. Sequenza IV de Luciano Berio: estratégias de aprendizagem e performance. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 14, p. 44-56, 2006.

CARDASSI, L. Klavierstück IX de Karlheinz Stockhausen: estratégias de aprendizagem e performance. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 12, p. 55-64, 2005.

KELLER, James. **New York Philharmonic's Day of Carter**. Notas do Programa. New York, 13 dez. 2008.

GABRIELSSOHN, A. Music Performance Research at the Millennium. **Psychology of Music**. v. 31, n. 3, p. 221-272, 2009.

RAY, Sonia. Breve Reflexão sobre a Performance da obra Movimento para Contrabaixo e Orquestra. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM MÚSICA, 13., Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte, 2001.

RAY, Sonia. Pesquisa em Performance na Contemporaneidade: colaborações entre performers e compositores. Exposição oral em mesa-redonda. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 9., Goiânia. **Anais...** Goiânia, 2009.

RAY, Sonia. Pantomime para Contrabaixo e Piano de Sofia Gubaidulina: Revisão Crítica da Edição e Preparação para Performance. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM MÚSICA, 18., Salvador. **Anais...** Salvador, 2008.

TOKESHI, Eliane; COPPETTI, Rafaela. Técnica expandida para violino na música brasileira: um levantamento de material didático. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 4., Goiânia. **Anais...** Goiânia, 2004.

# ON CANAAN'S BORDER: A WORLD PREMIERE IN NATAL

Durval Cesetti  
James Lee III  
Juan Paulo Gómez

The collaboration between composers and performers is one of the main driving principles behind the Graduate Program in Music of the *Universidade Federal do Rio Grande do Norte* (UFRN), with its pioneer focus on 20<sup>th</sup>- and 21<sup>st</sup>-century music, unique in the entire country. One of our most enjoyable and productive collaborations to the present date has been with American composer James Lee III, professor at Morgan State University (Baltimore). This chapter describes his Piano Concerto, *On Canaan's Border*, premiered in Natal on August 27<sup>th</sup> 2016, with Durval Cesetti at the piano, and the *Orquestra Sinfônica da UFRN* under the direction of maestro Juan Paulo Gómez.

This chapter has been written in collaboration between these three musicians: after an introduction written by Mr. Cesetti, which describes the circumstances that gave birth to the work, the following sections provide a description and an analysis of the work, elaborated mostly with information provided by the composer during an interview with Mr. Cesetti. Afterwards, Mr. Gómez and Mr. Cesetti conclude the chapter with comments regarding the performance of the piece from their own perspectives.

## Genesis of *On Canaan's Border*

A composer whose works have been performed by several world-renowned performers, including conductors Michael Tilson Thomas, Leonard Slatkin and Marin Alsop, Dr. James Lee III completed his PhD in Composition at the *University of Michigan*. His pieces often have evocative titles, representing philosophical and/or religious ideas. At the same time, his music has the power of combining daring ideas and sophisticated compositional techniques with a high degree of sensibility and emotional power, which are easily communicated to the audience. The *Washington Post* praised him for his “bright, pure music”, which the *Baltimore Sun* rightfully described as “vibrant [and] richly layered”, while the *South Florida Classical Review* called it “tonal but highly complex”<sup>1</sup>.

In 2014, James Lee III received a Fulbright/CAPES scholarship to spend one semester at UNICAMP, in the city of Campinas (São Paulo), in the Southeastern region of Brazil. Through a common acquaintance, he established contact with the professors at UFRN, and we invited him to come to Natal at the end of the year. We also asked if he would be interested in composing something for our Master's students in Performance, who made up at the time quite a heterogeneous ensemble: one clarinetist, one tuba player, one percussionist, one guitarist, one violinist, one violist, four cellists, and one double-bass player. He accepted the challenge immediately, completing in three weeks a lovely piece he entitled *Passeios Harmônicos* (Harmonic Excursions), which had its world premiere on November 22<sup>nd</sup>, during our “*Semana da Música*” (Week of Music), a yearly festival

---

<sup>1</sup> His full biography can be read at <<http://www.jameslee3.com/bio/>>. Accessed: 24 set. 2016.

organized by UFRN. A recording of this work with our Master's students can be listened in our school's YouTube Channel, in the following link: <[www.goo.gl/ko91Ye](http://www.goo.gl/ko91Ye)>.

In the same recital, two other pieces by James Lee III were performed: *Choro sem tristeza* (*Choro* without sadness), with our flute student Edyelwys Renné, and *Souls of Alkebula*, with Maša Novosel, a Croatian pianist who was then our exchange student from the Hochschule für Musik of Karlsruhe (Germany). Both performances are also available online: <[www.goo.gl/z8RSgz](http://www.goo.gl/z8RSgz)>; <[www.goo.gl/ZO2vFB](http://www.goo.gl/ZO2vFB)>.

After such a promising beginning to our collaboration, in February 2015 the composer approached us with the idea of writing a piano concerto, an idea that we eagerly embraced. The composition was completed by December 2015, and its premiere was scheduled for August 27<sup>th</sup> 2016, during our "Festival de Inverno" (Winter Festival), which was funded by PROEXT, a grant given by Brazil's Ministry of Education. A video recording of this performance can be watched in the following link: <[www.goo.gl/Y84ZxH](http://www.goo.gl/Y84ZxH)>. Throughout this chapter, we will make reference to specific moments in this recording by using numbers between parentheses, such as "(4:12)".

The *Orquestra Sinfônica da UFRN* was led by Spanish conductor Juan Paulo Gómez, professor at the *Conservatorio Superior de Música de Málaga* (Spain), and founder of the *Partiture Philharmonic Orchestra*.<sup>2</sup> To complete the program, the orchestra performed Beethoven's *Egmont Overture* and *Rhapsfest*, a piece by Chinese composer Xu Changjun, director of the *Tianjin Conservatory of Music*. Both composers were in attendance at this momentous concert in our school's history.

---

2 His full biography can be read at <<http://www.juanpaulogomez.com/biografia/>>. Accessed: 24 set. 2016.

## ***On Canaan's Border: overview of the work***

The title of the concerto – *On Canaan's Border* – refers to the Promised Land, a region that has been considered as home by several groups throughout History. The composer imagines a group of people making a journey towards the border of the heavenly Canaan, but, as they make this journey, they also encounter a few crises that may inhibit freedom of conscience for everyone. The composer reveals that his source of inspiration came also from the Book of Revelation, from which he made a modern-day parallel.

The 1<sup>st</sup> movement – Sunday Rumblings – can be understood through several lenses. Written in a varied sonata form, it is the part of the concerto in which a sense of struggle seems mostly present throughout the movement, with the soloist and the orchestra passionately and violently arguing their points of view. In the program notes, the composer mentions that this movement is sort of a muscular *tour de force* for both the piano and the orchestra, and that it presents a musical commentary on the idea of rival soccer clubs or American football teams “rumbling” forth on Sunday afternoons to cheering crowds.

At the same time, this rumbling could be perceived as the noise of a pot of water coming to a boiling point or an undercurrent sound of a coming tsunami or earthquake. Finally, the movement is also a political commentary on the idea of the “rumbling” or continued support for a carbon-free rest day for the benefit of the environment – which would, however, also pose another “rumble” for those who want to see their favourite teams battle on Sunday afternoons. The composer mentions that various political and influential leaders have thought that Sunday would be a good day for this rest that would benefit

the environment, whereas some politicians from the religious right also argue that this move could serve as an answer for societal violence, by forcing people to get closer to the church<sup>3</sup>. The 1<sup>st</sup> movement could then be seen as a commentary on the struggle and on the lack of freedom that would result from the easy (and wrong) solution that these people are proposing to the real problems that the world faces.

The 2<sup>nd</sup> movement – Shakedown's Harvest – serves as the scherzo of the concerto. The composer imagines a group of travellers in a ship at sea who, while travelling, see a terrible storm approaching. They realize that it is imminent and, instead of staying on the ship, some decide to jump overboard, never to return. There are those who stay on board a little longer, but when the tempest becomes stronger, the winds and powerful waves shake them out of the ship. From a different angle, but following through the same analogy explored in the 1<sup>st</sup> movement, here the composer asks himself what would be the consequences if such a law of mandatory rest were to become reality, with people being forced to decide which side they would take – if they would abide by it or not. There is a sort of gallows humour in this movement, and less of the sense of struggle found in the previous one.

Inward Searches is the spiritual crux of the concerto, which may represent a deep spiritual meditation about one's place in the cosmos, with a quasi-ternary rhapsodic movement that presents a very lyrical song throughout various passages

---

3 As an example, the composer mentioned Sylvia Allen, an Arizona State Senator who made a much publicized comment on March 24th 2015 about the "horrible erosion of the soul of America," and about the need "of a bill requiring every American to attend a church [...] on Sunday". Found at <<http://edition.cnn.com/videos/politics/2015/03/27/pkg-arizona-senator-church-attendance-mandatory.ktvk>>. Accessed: 24 set. 2016.

in the piano and instrumental solos. As in the 2<sup>nd</sup> movement, there is plenty of counterpoint as well as great clarity in the orchestration, achieving here a very different effect, though, with a soul-searching kind of music that is as genuine as the previous movement was sardonic, before moving forward to the 4<sup>th</sup> movement, which seems to return to a realm closer to the 1<sup>st</sup> movement's chaos and struggle.

The 4<sup>th</sup> movement – Fantasia Toccata – resembles a rondo form, and uses several virtuosic gestures historically associated with the idea of a toccata, such as fast Figuretions and repeated notes, exploring different ways of “touching” (*toccare*) the keyboard. Athletic passages in the piano and orchestra continue to develop as the movement nears its end. In the last few measures of the concerto, there is a rhythmic reference back to the 1<sup>st</sup> movement, in which the “rumbling” aspect of the ensemble is once again presented, before the work moves forward to a full explosive stop.

## ***On Canaan's Border: musical content***

The 1<sup>st</sup> movement starts with a six-bar “rumbling” in the percussion (an element that will return elsewhere), with the use of the bass drum, tenor drum and tam-tam. The idea of staggered entrances is very prominent in the concerto, already present in the 2<sup>nd</sup>-bar entrance in the horns (0:33)<sup>4</sup>:

---

<sup>4</sup> Please note that all examples in this chapter are presented in concert pitch.



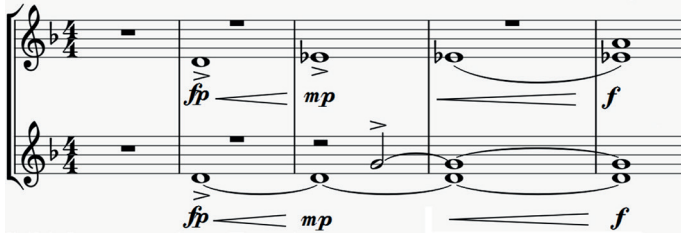


Figure 1 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1st mov., horns, bars 1-5.

This is also what the composer calls an altered version of the “shofar motive”, which will be present in several moments in the concerto. The shofar was a horn used by ancient Hebrews, employed mostly to play fifths.<sup>5</sup> The composer has used this motive in several other pieces as well.

In measure 6 (0:42), another element that recurs in many of his pieces – since “Alas! Babylon’s Final Sunset”, an orchestral work premiered in 2014 – makes its first appearance here. It is a “sort of auto-biographical signature” made up of the notes Eb-D-A, notes that had already been part of the earlier staggered horn entrance<sup>6</sup>:



Figure 2 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1st mov., flutes and violins, bars 6-7.

<sup>5</sup> The composer comments on the book “Hebrewisms of West Africa”, by Joseph J. Williams, which argues that many Hebrew elements became later incorporated in African culture, brought along by Jews fleeing down to West Africa.

<sup>6</sup> Since Eb is notated as “S” in German, the motive stands for Seventh-Day Adventist.

This motive will appear in many different guises in the piece. In the 1<sup>st</sup> movement alone, one can find it in nine other moments (bars 61, 144, 173-179, 242-246, 251, 257, 272, 274, and 317), sometimes with a dancing character (Fig. 3; 5:21), or with a violent character (Fig. 4; 7:18), or as part of a luscious, Romantic outburst (Fig. 5; 7:48), or in a grandiose, jubilant manner (Fig. 6; 8:59).



Figure 3 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1st mov., piano, bar 177.



Figure 4 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1st mov., piano, bar 257.

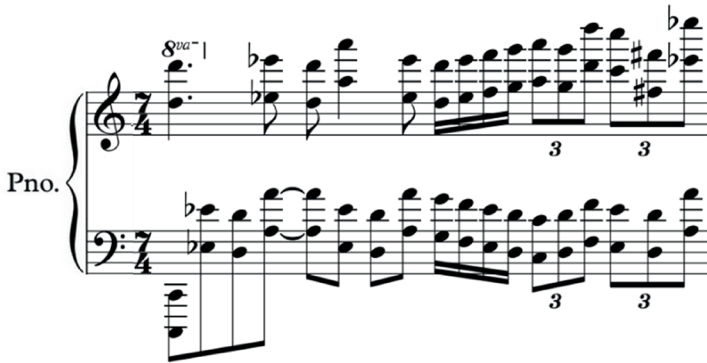


Figure 5 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1st mov., piano, bar 274.



Figure 6 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1st mov., piano, bar 317.

Measure 12 brings exclamatory, rhetorical declarations in the piano of great eloquence, punctuated by chords in the orchestra (0:52):



Figure 7 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1st mov., piano, bars 12-13.

The main theme appears in measures 22-29 in the violins (1:05). Its main feature is a pair of ascending 6ths. At the same time, they can be understood as a spread apart version of the shofar motive presented in the beginning: D appears in measure 22, Eb in measure 23, and then G-A come at measure 29:



Figure 8 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1st mov., violins, bars 22-29.

The composer actually considers the main theme to be composed of this theme interlocked with the angular gestures from the piano:

Figure 9 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1st mov., piano and violins, bars 21-24.

The major 7ths seen above in the piano – contrasting with the 6ths in the violins – will also play a major role in the piece.

The music builds up towards a small climax just before letter B, with the return of the exclamatory gestures on the piano. The shofar motive returns in letter B in the strings (Fig. 10; 1:36), and then in measures 57-60, with a simultaneous reiteration of the rumbling in the percussion (1:50).



Figure 10 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1st mov., violins, bars 47-48.

There is another bigger climax just before letter C, which presents a transition towards the 2<sup>nd</sup> theme, with a slower tempo. The strings present a descending scale, again with staggered entrances in *divisi* (2:20):

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music is in 3/4 time. The Violin I part starts with a half note G, followed by a half note F, and then a half note E. The Violin II part starts with a whole rest, followed by a half note D, and then a half note C. The Viola part starts with a whole note B, followed by a half note A, and then a half note G. The Violoncello part starts with a whole rest, followed by a half note F, and then a half note E. The score includes markings for 'div.' (divisi) and 'mp' (mezzo-piano).

Figure 11 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1st mov., strings, bars 75-78.

The woodwinds have a lyrical melody at this point, with some imitative writing (2:26):

DURVAL CESETTI  
JAMES LEE III  
JUAN PAULO GÓMEZ



**Figure 12** – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1st mov., flute, oboe, and clarinet, bars 79-91.

The piano enters with the secondary theme in letter D, accompanied by triplets in the timpani, which the composer mentions were inspired by Brahms' 1<sup>st</sup> Symphony, representing the idea of fate (3:22).

Figure 13 shows a musical score for five instruments: Timpani (Timp.), Wood Chimes (W.Ch.), Chimes (Chim.), Cymbals (Cym.), and Piano (Pno.). The score covers bars 108 to 111. The Timpani part features triplets marked 'pp'. The Piano part features triplets marked 'p'.

**Figure 13** – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1st mov., timpani and piano, bars 108-111.

Note as well the use of major 7<sup>th</sup>s again. The secondary theme provides a mellower section, with some contrapuntal writing in the woodwinds, creating a well-deserved respite from the sense of struggle present in most of this movement.

The chordal section that starts in measure 126 shows one of the composer's favourite piano textures: 2<sup>nd</sup>-inversion triads that combine to give a polytonal quality (4:00).



Figure 14 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1st mov., piano, bars 126-131.

The music arrives at a Bb major triad in measure 132 (4:15), another feature common to James Lee's works: although he does not write tonal functional harmony, and prefers quintal and quartal harmonies, his music often does present tonal anchors, and the occasional use of a triad becomes then a powerful and expressive signpost.

Measure 136 brings back the music to its original tempo (4:26), and the development starts at measure 146, with the return of exclamatory gestures in the piano (4:39):



Figure 15 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1st mov., piano, bar 146.

The music presents much contrapuntal writing during the development, interlocking elements that were previously presented, such as the shofar motive – and introducing new elements too, as the two motives below (the 1st in the brass, and the 2nd in the woodwinds and strings) in measures 150-152 (4:45):



Figure 16 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1st mov., trumpet, bars 150-151, and flutes, bars 151-152.

In measure 192 (5:42), a grand descending scale in the woodwinds and strings introduces the reappearance of the 1<sup>st</sup> theme in measure 196 (still as part of the development, though):



Figure 17 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1st mov., flutes and oboes, bars 196-202.

The secondary theme returns at measure 204 (5:58), with the woodwinds intersecting the new motive shown in Fig. 16:





Figure 18 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1st mov.,  
flutes, oboes, and piano, bar 204.

The development reaches its climax in measures 216-220, with repeated octaves in the high register of the piano battling against orchestral chords in *tutti* (6:15):



Figure 19 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1st mov., piano and strings, bars 216-219.

The composer then presents a cadenza of a much more personal, inner character in measures 221-283. The beginning of the cadenza has a nice detail in the shimmering strings that arrive with the top of the piano arpeggios in measures 222 and 224 (6:26).

The cadenza starts with a descending tritone (which originates from the transition material before letter C, in a shortened manner) in measures 228-230 (6:30) and 234-235, interspersed by the exclamatory material in 231-233 (6:42). In the section at the beginning of letter J, the composer sought to represent the issue of societal violence (7:15), with triplets

that foreshadow the 2<sup>nd</sup> movement, before arriving again at the exclamatory material (7:24), which is tonally expanded to bring the music to a powerful arrival in the low C bass in measure 272:



Figure 20 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1st mov., piano, bars 264-274.

Letter K represents the abbreviated recapitulation (8:08), with the return of the theme in 6ths with a pulsating timpani in the background (the 2<sup>nd</sup> theme is not recapitulated). The music then builds up in letter L towards its main climax (8:30), which the composer meant to represent the 1<sup>st</sup> theme winning the battle temporarily (an idea inspired by the Book of Revelations). Therefore, there is a hollowness to this climax, with grand, overpowering chords that seem, at the same time, pompous *and* a critical commentary about this very pomposity:



Figure 21 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1st mov., woodwinds, bars 299-307.

A flurry of cascading notes in the piano (9:20)



Figure 22 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1st mov., piano, bars 330-333.

brings the music to a rhythmic gesture containing a hemiola (9:27), which foreshadows the 2<sup>nd</sup> movement's initial theme:



Figure 23 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1st mov.,  
percussion and piano, bar 336.

This is presented against 16<sup>th</sup>-notes in the cello and double bass with the notes from the opening shofar motive presented in opposite order:

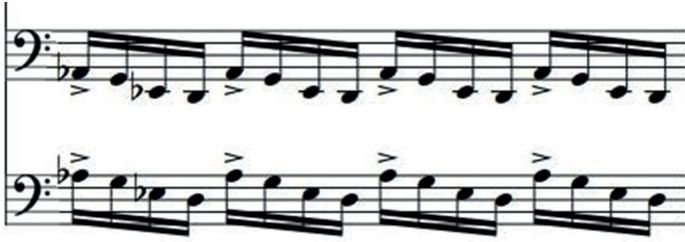


Figure 24 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1st mov.,  
cello and double bass, bar 336.

The 2<sup>nd</sup> movement has a light, delicate and transparent orchestration, often resorting to call-and-responses between piano and orchestra. The composer names the string gesture in measure 3 as the “dance of temptations” (9:40):



Figure 25 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 2nd mov., strings, bar 3.

The piano's entrance (9:42) brings the hemiola rhythm, again with the idea of alternating major 7ths and 6ths:



Figure 26 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 2nd mov., piano, bars 4-7.

Measure 15 brings another iteration of the shofar motive, but this time inverting the order of the last two notes, which makes it similar to a “cross-motive”, such as those used by Mendelssohn in his *Reformation Symphony* or by Bach in the E Major prelude from the 2<sup>nd</sup> Book of the *Well-Tempered Clavier*.



Figure 27 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 2nd mov., horns, bar 15.

Letter B brings a pizzicato arpeggio in 5<sup>ths</sup> passing through the entire string section (9:59), with short trills in the woodwinds:

DURVAL CESETTI  
JAMES LEE III  
JUAN PAULO GÓMEZ



Figure 28 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 2nd mov., strings, bars 19-21.

The G-A motive in measures 25-26 (10:09) is reminiscent of measures 9-10 (0:47) from the 1<sup>st</sup> movement,



Figure 29 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 2nd mov., oboes and flutes, bars 25-26, and 1st mov., flutes, bar 9.



whereas measure 30 brings another, more direct use of the shofar idea, combined with the major 7<sup>th</sup> interval (10:14):



Figure 30 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 2nd mov., horns, bars 30-33.

A new kind of gesture arrives in the strings in measure 47 (10:30), with urgent-sounding tremolos, alternating with dissonant 2<sup>nds</sup> in the brass.



Figure 31 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 2nd mov., violins, bar 47, trombones, bar 48.

Letter D presents descending quadruplets in the woodwinds that dialogue with the urgent figure in the strings (10:39).



Figure 32 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 2nd mov., woodwinds, bar 56.

Measure 65 brings a new element to the piece (10:48), with the introduction of a motive in 10/8 in the piano – the composer mentions his fondness for 3+2+3+2 rhythms in his music – punctuated by the woodwinds.



Figure 33 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 2nd mov., piano and woodwinds, bars 65-66.

After an aggressive section in measures 90-103 (11:13), the composer presents a fugato in the strings, based on the 10/8 melody (11:28):



Figure 34 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 2nd mov., strings, bars 104-106.

The woodwinds pick up the musical discourse in letter G (11:41), followed by relentless pizzicati in the strings (11:55), against which the piano plays 8<sup>th</sup>-notes – the composer reveals that he was thinking of Bartók in this section (12:12). The last section uses muted brass instruments alternating with quintal harmonies in the piano and pizzicati in the strings. The final seconds of the movement are humorous by presenting a semblance of tonality, with a faux progression from dominant to tonic in measures 180-182, and a final “resolution” in the last chord in the piano and woodwinds (12:59):

The musical score is divided into two systems. The first system shows the piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both marked with dynamics *p*, *pp*, and *ppp*. The second system, marked with a 'K' in a box, shows the string section with five staves (Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass), all playing pizzicato (*pizz.*) and marked with dynamics *pp* and *ppp*. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

Figure 35 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 2nd mov., piano and strings, bars 179-182.

The 3<sup>rd</sup> movement presents a more serious, meditative, and solemn character. The entrance of the strings (13:08) is once again present in a staggered form, with the D-E-G-F in the cello and viola representing again a cross-motive (a reference again to Christian faith):

**Teneramente, ♩ = 60** con sordino  
div. |

div. **pp**  
con sordino

con sordino  
div. |

con sordino  
div. **pp**

Figure 36 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 3rd mov., strings, bars 1-4.

The horns present a pure version of a shofar call (13:19), with open 5<sup>ths</sup>, in measures 3 and 4:



Figure 37 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 3rd mov., horns, bars 3-5.

The melody in the strings at letter A (14:01) foreshadows the main melody in the piano a few measures later (14:30), which enters then as a developing variation of the former (the strings do not reach for the high F and A that precede the E and G in the piano melody):



Figure 38 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 3<sup>rd</sup> mov., violins, bars 13-16, and piano, bars 20-22.

The composer remembers practicing scales on the piano two octaves apart, and mentions how he likes the thin, delicate pleasantness of this texture. Often, the soloist will present the idea of bells, which represent time and the imminence of an important event, such as in measures 29-30 (15:04):



Figure 39 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 3<sup>rd</sup> mov., piano, bars 29-30.

The piano has a mini-cadenza in measures 33-44 (15:21), one of the most breathtaking sections of the concerto, starting with descending 5ths in the bass, and later using 2<sup>nd</sup>-inversion chords, polytonal harmonies, and high notes in the piano to give a nostalgic quality to the music:



Figure 40 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 3<sup>rd</sup> mov., piano, bars 33-36.

Although the 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> movements can be seen as through-composed, the 3<sup>rd</sup> movement also could be understood as a loosely organized ternary form. Its B section, starting in bar 74 (18:14) – even though the main melody still appears, it is in a segmented, development-like manner – is more atmospheric, as opposed to the more linear treatment of the melody in the A sections.

Letter E has a chordal writing in the piano with quintal harmonies (18:41), arriving at a huge explosion in letter F, with

the entrance of the timpani, cymbals, tam-tam, and bass drum (18:59). The piano arpeggio is immediately replayed in the piano as an echo in the following bar, with a warm, comforting idea in the strings entering in measure 95 (19:26).

Letter G presents a special passage with alternating 6/16 and 3/4 meters (19:56), ornamental passages in quintal harmonies in the piano, contrapuntal melodies in the winds, and the use of the vibraphone and the crotales<sup>7</sup>.

The A section melody returns in measure 135 (21:25), after an extended 7/8 passage (20:33) followed by the shofar/cross-motive in the horns in letter I.

At the end of the movement, there is a deliberate reminder of “Passeios Harmônicos” in the clarinet writing, which the composer likens to the sound of water gently boiling (22:21):



Figure 41 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 3<sup>rd</sup> mov.,  
clarinet, bars 148-149.

The music dissolves itself towards the end, with the piano playing again with the idea of distant bells.

The 4<sup>th</sup> movement, basically in rondo form, presents a *moto perpetuo* with agitated and virtuosic passages that dovetail each other. After a two-measure introduction, the soloist presents the main theme without any orchestral accompaniment (22:47):

7 Since UFRN did not have the crotales, and could not find them elsewhere, the premiere of the concerto unfortunately lacked this element.





Figure 42 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 4<sup>th</sup> mov., piano, bars 3-5.

The woodwinds interject in measure 13 (23:00), with the sort of imitative, canon-like writing favoured by the composer in many moments in the concerto:



Figure 43 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 4<sup>th</sup> mov., woodwinds, bars 13-16.

The strings take over the main theme in letter B (23:13), followed by a transition in the piano with repeated notes (23:24), and a crescendo culminating in broken octaves (23:38).

Letter C represents the rondo's B section (23:42), with a tremolo melody in the strings that is reminiscent of measures 47-59 of the 2<sup>nd</sup> movement (shown earlier in Fig. 31):



Figure 44 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 4<sup>th</sup> mov., violins, bars 43-45.

Letter D brings back the dance element from the 2<sup>nd</sup> movement as well (24:01), once again giving a cyclic feeling to the concerto:



Figure 45 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 4<sup>th</sup> mov., piano and violins, bars 64-66.

Measures 70-79 present a scalar passage in ascending quadruplets in the woodwinds (24:07), in a dialogue with the

tremolos in the strings, harkening back to the descending quadruplets from the 2<sup>nd</sup> movement shown earlier in Fig. 32 (which also alternated with tremolos in the strings):



Figure 46 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 4<sup>th</sup> mov., woodwinds, bars 70-72.

The hemiolas in bars 70-71 are also clearly connected to the same rhythmic figure in the end of the 1<sup>st</sup> movement and in the 2<sup>nd</sup> movement:



repeated notes in the piano in bar 125 (25:10), in another nod to the genre of keyboard toccatas:



Figure 49 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 4<sup>th</sup> mov., piano, bars 125-126.

After a bridge section in letter H (25:26), the C section of the rondo comes in letter I, with another passage with polytonal 2nd-inversion triads (25:44), in a 7/8 meter that gets accentuated by the entrance of the bongos and congas:



Figure 50 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 4<sup>th</sup> mov., piano and percussion, bars 147-151.

Punctuations in the orchestra here are reminiscent of the 1<sup>st</sup> movement (25:56):

DURVAL CESETTI  
JAMES LEE III  
JUAN PAULO GÓMEZ

The musical score for Figure 51 is a page from a manuscript, showing measures 155 and 156. The score is for a brass and piano ensemble. The instruments listed on the left are: Hn. (Horn), Hn. (Horn), Tpt. (Trumpet), Tpt. (Trumpet), Tbn. (Trombone), Tba. (Trombone), Timp. (Timpani), Bongos, Congas, B. D. (Bass Drum), and Pno. (Piano). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The brass instruments play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the piano plays a complex, syncopated melody. The percussion instruments (Bongos, Congas, B. D.) are marked with rests, indicating they are not playing in this section.

Figure 51 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 4<sup>th</sup> mov.,  
brass and piano, bars 155-156.

After a short climax with the brass and woodwind instruments playing *fortissimo* at measures 174-179 (26:23), letter K presents another bridge (26:31), with a timpani ostinato and staggered percussion entrance in the bongos, congas, and wood blocks:



Figure 52 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 4<sup>th</sup> mov.,  
percussion, bars 180-183.

At 186 (26:41), the violins start to anticipate A'', which arrives at the piano 10 bars later, at letter L (26:56):



Figure 53 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 4<sup>th</sup> mov., piano, bars 196-199.

After this fragmented, almost developmental return of the main melody, the timpani and percussion ostinato returns at 202 (27:04), with the addition staggered entrances in the strings, in a gesture that gradually grows from *p* to *ff* at 223. The meter returns to 3/4 in letter N (27:42), with the return of the piano in almost a mini-cadenza – punctuated by the woodwinds – which also uses a fragmented and developed variation of the main melody.

This is followed by a return of the shofar motive (28:02), but with the span of a major 7<sup>th</sup> (as in the 2<sup>nd</sup> movement), in measures 241, 243, and 245,



Figure 54 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 4<sup>th</sup> mov., horns, bars 241.

With a brief return to the C section material in measures 242, 243, 245, and 246 (28:03), and with a fleeting reference, at 244, to the new motive presented initially in the development of the 1<sup>st</sup> movement (shown earlier in Fig. 16):



Figure 55 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 4<sup>th</sup> mov., piano, bars 243-244.

Then, there is a pedal point for 3 measures at 248-250 (28:12), with repeated notes and quintal figurations in the piano, followed by letter P (28:20), which presents a pompous climax that harkens back to the similar climax from the 1<sup>st</sup> movement, once again giving a cyclical flavour to the concerto.



The entire passage from letter K to the end of P has the feel of a development, due to its fragmented nature, and its alternation of material from different sources, before a return to another varied (albeit less fragmented) version of the main melody at measure 259 (28:41), which marks the final appearance of the A section:



Figure 56 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 4<sup>th</sup> mov., piano, bars 259-261.

Letter Q presents a gesture of cascading notes in the piano similar to the one presented in the end of the 1<sup>st</sup> movement (28:57):

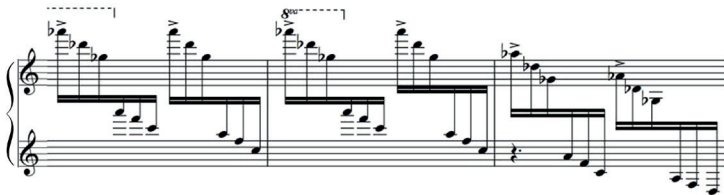


Figure 57 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 4<sup>th</sup> mov., piano, bars 269-271.

In the final 4 measures of the concerto (29:04), the composer presents the return of the “rumbling” sound, with the return of the hemiola rhythm one final time, in what he calls “memories of a dance of an African warrior”:

DURVAL CESETTI  
JAMES LEE III  
JUAN PAULO GÓMEZ

The image displays a musical score for percussion and piano. The percussion section at the top includes three staves: Tambourine, Tenor Drum, and Tom-toms. Each staff begins with a forte (ff) dynamic marking. The Tambourine and Tenor Drum parts feature rhythmic patterns with triplets and accents, while the Tom-toms play a continuous, dense pattern. The piano part at the bottom consists of two staves (treble and bass clef) with complex rhythmic figures, including many triplets and a final 8-measure rest indicated by a dashed line and the number 8. The score concludes with a sfz (sforzando) marking.

Figure 58 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 4<sup>th</sup> mov.,  
percussion, bars 274-277.

## Comments from the conductor

This is a musical work of great musical interest, as well as of a high level of interpretative complexity, structured in four movements, something not so common in a concerto for soloist and orchestra. Its harmonic and contrapuntal language is quite interesting, dense and elaborate, not becoming in any moment overly saturated to the listeners' ears. The composer uses a great variety of irregular rhythms, constantly producing a dancing character, which requires continuous concentration from the orchestra, in order to avoid the lack of precision that may result due to lack of attention. From an interpretative viewpoint, I will make a few comments below in relation to each movement, especially in relation to the orchestral parts, with the purpose of expressing my impressions after the world premiere of the piece.

After the introductory measures, the piano soloist enters with great solemnity (0:52), in the movement's 1st section (*più mosso*), characterized by its continuous alternation between irregular (5/8) and regular meter (2/4, 3/4, and 4/4). This alternation creates a sensation of great dynamism as well as a dancing character, emphasized by the movement's richness in accentuation and articulation markings, which demands precision in the orchestral execution, since any rhythmic dilatation may certainly cause poor alignment between the parts.

The continuous presence of the main thematic element by the orchestra finds itself in perfect balance with the interesting discourse by the piano, with a light orchestration that allows for the passage's fluidity. At letter C (2:14), the piece arrives at a new, contrasting section – more restful and expressive, giving prominence to the different colours brought along by the woodwind section, with an interesting imitative display of the thematic elements (2:28). Rehearsal letter E brings back the initial character with greater protagonism from the part of the orchestra in the musical discourse (4:39). This section is also especially rich in the accentuation and articulation markings for the strings, with interventions in the high register at the woodwinds and brass, bringing great timbral brightness to the imitative dialogue. After the piano cadenza (6:31), the orchestra reestablishes the earlier musical material in an impetuous manner at rehearsal letter K (8:08), moving towards the culminating moment, with an orchestral tutti (8:31), after which the movement ends in an effective and forceful manner.

The 2<sup>nd</sup> movement keeps somewhat of the character and texture of the previous one, with a constant dialogue between the woodwinds and strings, always giving support to the piano material. The imitative character of the thematic elements

is brought across with a good use of the orchestral palette. Likewise, the music's lilting quality is present throughout the movement, with the frequent appearance of a rhythm that reminds me of the Spanish *Petenera* (9:42).

Starting in measure 58 (10:47), the piece starts to present a rhythmic model in which a 10/8 meter alternates with other types of meter until the end of the movement. This is a moment in the concerto that requires complete attention from the orchestra, due to the speed of the 2<sup>nd</sup> movement and the fast exchanges that happen between different instruments, lest the smallest mistake create a fatal misalignment. It is thus fundamental to keep a constant inner pulse based on the 8<sup>th</sup>-notes, the rhythmic unit that provides unity to the different succeeding meters. Likewise, the conductor must show precision and clarity in the gesture, which should bring fluidity to the musical discourse while keeping at the same time its control and reliability. The dancing character of the movement slowly fades away in the final measures. It is especially interesting to note the dynamic contrast in the final three bars, in which the string section has a *decrescendo* towards *pianissimo*, while the tambourine has a *crescendo*, which produces a very interesting effect towards the final chord, played by the woodwinds and the piano.

The 3<sup>rd</sup> movement provides a stark contrast in tempo and character in relation to the rest of the concerto, with its "Tenderly" (*Teneramente*) marking establishing the ideal ambiance for the expressive display of the different themes in each orchestral intervention, especially in the wind instruments. There is a rich timbral display in several dialogues between the different sections, with an abundant use of orchestral colours. Starting at letter D (18:10), a contrasting passage ensues, produced by interventions in the woodwinds,

with the harmonic mattress from the piano and the strings creating a different sonic environment. This passage brings forth a slow and gradual build-up of tension, reaching its pinnacle in letter F with the intervention of the timpani (18:59), followed by a reestablishment of the initial *calmo* character.

It is interesting to notice the use of the crotales starting in letter G (19:54), with its peculiar sonority that transports us momentarily to an almost cosmic ambiance, typical of movie soundtracks that have used this instrument for this kind of effect. The passage that starts at letter H (*meno mosso*) breaks up the sensation of stability with its usage of the 7/8 meter for the following nine measures (20:33). The preceding stability returns at letter I (21:06), with the apparition of the opening motive of the 1<sup>st</sup> movement in the horns, which indeed works as a *leitmotif* for the entire concerto. In the next measures, the movement reintroduces its initial elements (21:25) and gradually consumes itself, melting away in the distance. The timbral colours brought by the chimes and the wind chimes emphasize the dilatation of the thematic material that the piano presents for the last time.

The 4<sup>th</sup> movement is doubtlessly the most complex one, in relation to the demands of the orchestral interpretation. Besides its virtuoso character and its speed, one must consider as well the difficulty caused by the alternation between regular and irregular meters, as well as the great richness of its articulation and accentuation markings. The passage between rehearsal letters E (24:18) and G (24:57) is especially noticeable for its difficulty. The precision in execution must be exact, considering that any hesitation or precipitation can be certain cause of disharmony, with nefarious repercussion in the following measures. Concentration and dexterity – both by musicians and by the conductor – are paramount for a

successful performance. The consistency of the inner 8<sup>th</sup>-note pulse is the only element capable of correctly connecting each of the participants.

Letter I (25:44) brings a rhythmical gesture of dancing character, reminiscent of the 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> movements, in a 7/8 meter. The interventions of the piano soloist are continuously supported by the orchestra in the weak beats, creating a richness in the articulation that is worthwhile mentioning. Continuing in 7/8 meter, letter K (26:30) starts another challenging passage which will keep its interpretative tension until letter N; the precision and exactitude of the percussion instruments is indispensable, especially the timpani. The timpani indeed has a greater responsibility, since its rhythmic element is the necessary reference for all the other sections. Consequently, it is important to bring out its part since the beginning of the section, perhaps with a slightly higher dynamic level and using harder sticks to produce a clearer and more solid sonority. Later, after the recapitulation of the main section of the movement, letter P (*meno mosso*) brings a moment of sonic plenitude (28:20), with the full orchestral power, intensified by the sound effect created by the simultaneous usage of the cymbals and the tam-tams. The coda (28:41) then brings back some of the material from the 1<sup>st</sup> movement, ending the concerto in an assertive and confident manner.

## Comments from the soloist

Interpretation is of course subjective by definition; nevertheless, I think it might be useful to jot down here a few of my own preferences, after having performed this

extraordinary piece. Needless to say, though, all the comments below are simply *my* own opinions about how the piece should be performed. I attempted to comment mostly on sections in which I had ideas that might not be obvious at first, hoping that some of these might be useful for future performers of this concerto.

In the 1<sup>st</sup> movement, one can have some rhythmical freedom in the slower section at letter D. The triplets and sextuplets should be in strict tempo, but rubato can be used in the sighing figures with 7<sup>ths</sup> found in bars 111, 113 (3:32), and especially at the end of bars 117 and 119, delaying a little the arrival of the pizzicati in the cello and double bass in the following measures (3:41):



Figure 59 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1<sup>st</sup> mov., piano, cello, and double bass, bars 117-118.

A small sense of slowing down and a discrete caesura is also useful just before the arrival of bar 123 (3:55):



Figure 60 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1<sup>st</sup> mov., piano and violins, bars 122-123.

The repeated notes in bars 166 (5:07), 169, and 175 should aim the 3<sup>rd</sup> beat of the measure, with a small crescendo towards it:



Figure 61 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1<sup>st</sup> mov., piano, bars 166-169.

The cadenza should be played with quite a goo amount of rhythmical and interpretative license; I enjoy rushing a bit from the arpeggio at 227 (6:32), creating afterwards a sense of



added urgency in the descending tritone motive that appears first at 228 and 230:



Figure 62 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1<sup>st</sup> mov., piano, bars 227-230.

The composer mentions that he likes the idea of rhythmical freedom in the cadenzas of his concerti (he has another concerto for piano and wind band, as well as a clarinet concerto written for an alumnus of UFRN's Master's degree). A small caesura can be put between 242 and 243, to emphasize the *p subito* (7:02):



Figure 63 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1<sup>st</sup> mov., piano, bars 242-243.

A slight *accelerando* at 249 (7:12) is helpful to prepare the *più mosso* at 251, which should be played as savagely as possible, creating a great contrast with the passage that starts at 264. This passage, on its turn, should gradually expand its timing and dynamic range until the great outburst at 272 (7:41), which should be performed passionately and with rubato.

In the figure that starts in measure 310 (8:48), I prefer to play the Db with the left hand, allowing for a stronger, louder articulation of each note:



Figure 64 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 1<sup>st</sup> mov., piano, bars 310–311.

The 2<sup>nd</sup> movement should be performed with the utmost precision, especially in the appearances of quadruplets in bars 15, 17, 40, 43, 70, 74, 76, 168, and especially at 178 (12:41):



Figure 65 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 2<sup>nd</sup> mov.,  
percussion and piano, bars 177-180.

The 3<sup>rd</sup> movement's main theme, on its turn, should be performed in a vocal manner that allows for a certain expansion in timing as the melody stretches to reach its high notes. The mini-cadenza at letter B (15:22) should also be performed in an elastic way, breathing liberally between the phrases, and with a clear dynamic differentiation between the polytonal textures created by the bass, the left-hand melody, and the fluttering arpeggios in the right hand. Measures 39-40 can use a good amount of rubato, moving forward towards the 2<sup>nd</sup>-half of the 2<sup>nd</sup> beat, and then holding back at the end of each bar (15:44):



Figure 66 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 3<sup>rd</sup> mov., piano, bars 39-40.

Measure 42 (15:58) should be played in an ethereal manner, without any rushing whatsoever, whereas the pianist can definitely use a good sense of direction forward in measures 45-47 (16:17), towards the climax at 48-49, which can be played in a more stately manner:



Figure 67 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 3<sup>rd</sup> mov., piano, bars 45-48.

The 4<sup>th</sup> movement demands a good deal of energy from the pianist to achieve the clarity demanded by the music. I have used different ways to distribute the material between the hands in a couple of places, which I found to improve the fluidity of the music. At bars 55, 58, and 59 (23:54), for instance, I preferred to divide the arpeggio equally in groups of 4 notes, which requires of course the pianist to start bar 59 with the left hand at the top:



Figure 68 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 4<sup>th</sup> mov., piano, bars 55-59.

At the repeated note section that starts in measure 125 (25:10), I have also considered it to become more fluid by inverting the hand distribution in the first 7 notes of 128, and the first 3 notes of 129:



Figure 69 – James Lee III, *On Canaan's Border*, 3<sup>rd</sup> mov., piano, bars 125.

Therefore, the right hand plays on the beat starting on the 3<sup>rd</sup> beat of 127 until the fourth 16<sup>th</sup>-note of 129.

## Coda

The birth of a new piece of music is always awaited with great expectation. Composers and performers alike wonder whether there might be many repeated performances of this new piece in the future, or whether it might rarely see the light of day again, being relegated to the dustbin of history.

Evidently, “the proof is in the pudding” – and we believe that the performance of *On Canaan's Border* does speak for itself as proof of the quality of this work, despite the normal problems that arise in any live performance, especially one of a new piece of music premiered by a student orchestra.

Yet, this chapter has been an added effort to describe some of this concerto's many remarkable aspects, which might enrich one's listening of the live recording of the piece, available on the internet. We hope that it might also bring the attention of new listeners to James Lee's oeuvre, and perhaps even attract performers and initiate a virtuous cycle that may eventually result in future performances of this piece.

DURVAL CESETTI  
JAMES LEE III  
JUAN PAULO GÓMEZ

## Reference

LEE III, J. **Piano Concerto “On Canaan’s Border”**. 2016. 134pp.

# REFLETINDO SOBRE TÉCNICA ESTENDIDA: TRADIÇÃO E EXPANSÃO DE POSSIBILIDADES SONORAS NA MÚSICA DA ATUALIDADE PARA VIOLINO E VIOLA<sup>1</sup>

Ricardo Lobo Kubala  
Eliane Tokeshi

O tema “técnica estendida” tem despertado interesse entre instrumentistas, levando à produção de número crescente de publicações a esse respeito na área de Performance, em forma de teses, artigos, livros e sítios eletrônicos. Encontra-se também vasto material na mídia eletrônica, que divulga registros audiovisuais de palestras e aulas sobre maneiras de lidar com questões relativas a técnica estendida.

A vivência dos autores deste trabalho com *performance* de música contemporânea para instrumentos de cordas motivou-os a desenvolver investigações sobre o assunto. Especialmente instigantes, por exemplo, foram as situações em que houve a necessidade de adoção de soluções técnicas pouco usuais ao executar obras ricas em recursos de técnica estendida. Nessas investigações, várias

---

1 Texto originalmente publicado na Conferência Performa - Encontros Internacionais de Investigação em Performance, 2013, realizado em Porto Alegre, 2013, que segue aqui revisado pelos autores. (Anais... Performa, Porto Alegre, 2013, p. 71-78).

perguntas surgiram a partir de discussões em que se procurou aplicar acepções usuais do termo “técnica estendida”<sup>2</sup>.

Este artigo visa questionar o emprego do termo “técnica estendida” e a abrangência de sua aplicação, por meio da observação de exemplos musicais da literatura para violino e viola.

## **Técnica estendida – acepção e questionamentos**

Termo amplamente associado à busca de compositores do século XX e XXI por novas sonoridades, “técnica estendida” refere-se, de modo geral, a recursos que envolvem o uso não tradicional de um instrumento (DAVIES, 2013). A noção de tradição, quando relacionada a instrumentos de cordas, está ligada a sonoridades comumente associadas à técnica instrumental consolidada durante o Romantismo musical<sup>3</sup>. Dessa forma, o uso não tradicional de um instrumento seria associado à execução de recursos técnicos que levam a sonoridades que afastam o ouvinte da noção de tradição.

Verifica-se, no entanto, já em obras dos séculos XVII e XVIII, o uso de recursos comumente englobados pela noção

---

2 Observou-se dificuldade de uso do termo, por exemplo, durante o desenvolvimento da pesquisa “Técnica expandida para violino: classificação e avaliação de seu emprego na música brasileira” (COPETTI; TOKESHI, 2005, p. 318; 323), que teve o objetivo de coletar e catalogar obras para o violino de compositores brasileiros e verificar as ocorrências de técnica estendida nesse conjunto de obras.

3 Segundo Kubala e Biaggi (2012, p. 104), são sonoridades relacionadas “diretamente ao conceito de beleza de som. Trata-se de uma concepção que caracteriza o som como potencialmente contínuo em sua qualidade, rico em harmônicos, amplo em volume, com pouco ruído e com clareza de ataque. Por som contínuo em sua qualidade, entende-se um som caracterizado por uma homogeneidade derivada de repetição de padrões de articulação”.



de “técnica estendida”. O recurso *sul ponticello*, por exemplo, é com frequência abarcado pela noção de técnica estendida, o que pode ser observado na obra *Mesmo se voltasse ao mesmo tempo* (2002) para violino solo (ou violino e *live electronics*), de Silvio Ferraz (1959-). No primeiro sistema da peça (Figura 1), verifica-se trecho em que predomina o emprego do recurso *sul ponticello*, interrompido por meio de breves indicações de *sul tasto* e *ordinario*. Essas breves variações de timbre – mais evidentes quando se muda o ponto de contato durante uma nota longa de mesma altura – sobrepõem-se à sonoridade do *sul ponticello*, que prevalece, de maneira que o ouvinte é levado à sensação de distanciamento da noção de tradição.



Figura 1 – Passagem de *Mesmo se voltasse ao mesmo tempo* para violino solo, de Silvio Ferraz (2002).

Não obstante, o uso do mesmo recurso, *sul ponticello*, é observado na Sinfonia nº 97 de Haydn (ZUKOFSKY, 1992, p. 143-144). Foi usado também por Beethoven, no movimento Presto do *Quarteto de Cordas Op. 131* em dó sustenido menor (Figura 2). É interessante notar que, neste último caso, os 17 compassos de manipulação de material temático em *sul ponticello*, inseridos em uma escrita tradicional, causam efeito inusitado. Porém, pelo menos para os ouvidos atuais, o referido efeito não chega a distanciar o ouvinte da noção de tradição.



Figura 2 – Quarteto de cordas Op. 131 em Dó# menor, de Ludwig van Beethoven. Presto, c. 369 a 388.

Observou-se, em ambos os casos supracitados, o uso de um mesmo recurso em contextos estilísticos distintos, tendo a diferenciação de contexto dificultado a delimitação do termo “técnica estendida”. A busca pelo entendimento da abrangência do termo também é dificultada por situações caracterizadas pelo emprego, na música da atualidade, de recursos notadamente associados com o conceito de técnica estendida, resultando nesse uso, porém, em efeito que não distancia a obra da ideia de tradição. Por exemplo, no *Capricho* (1976) para violino e piano, de Ernst Mahle (1929-), encontra-se uma passagem com indicações de harmônicos, que devem ser executados como resultado de *glissandi*, mediante movimentos rápidos em que se deslizam os dedos da mão esquerda sobre a corda mi, alcançada pelo lado esquerdo do espelho (Figura 3)<sup>4</sup>. Esse recurso, assim, exige o uso de técnica não tradicional do violino. Porém, sua inclusão

4 Dessa forma, a mão esquerda pode ser movimentada mais livremente, possibilitando a abrangência de maior número de harmônicos.

não representa alteração na linguagem predominantemente tradicional da peça.



Figura 3 – *Capricho* para violino e piano, de Ernst Mahle (1976), c. 36 a 38.

O termo “técnica estendida” também é relacionado à técnica instrumental demandada por trechos em que ocorre o emprego de variedade de recursos em simultaneidade ou em curto espaço de tempo, recursos esses ligados ou não à tradição do instrumento, resultando em escrita complexa e de dificuldade incomum<sup>5</sup>. Exemplos dessa escrita encontram-se em obras de Brian Ferneyhough (1943-), compositor conhecido justamente por sua escrita instrumental complexa, que resulta em obras de alto grau de dificuldade técnica. No trecho selecionado da obra *Intermedio alla ciaccona* (1986) para violino solo, o compositor utiliza – com exceção de algumas notas em quarto de tom – somente elementos da escrita tradicional (Figura 4). Nos dois compassos apresentados na Figura 4, empregam-se os recursos *tremolo*, *glissando*, harmônicos e trinado, todos comumente encontrados no repertório tradicional dos instrumentos de cordas. No entanto, quando esses recursos ocorrem em simultaneidade ou em curto espaço de tempo, e quando são associados a complexidade rítmica e a variações constantes de dinâmica, requerem, por parte do intérprete, a criação de técnicas instrumentais inusitadas.

5 Strange (2001).

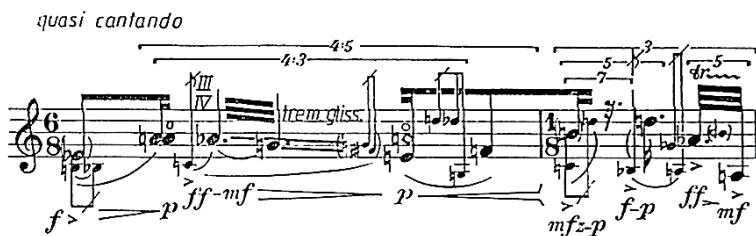


Figura 4 – *Intermedio alla ciaccona* para violino solo, de Brian Ferneyhough, c. 48 e 49. Edition Peters, 1986

A peça *A Bird Came Down the Walk* para viola e piano, de Toru Takemitsu (1930-1996), também ilustra o emprego de escrita ligada à tradição, em que se observa o uso, em curto espaço de tempo, de recursos como *tremulo*, *sul ponticello*, *sul tasto*, glissando e harmônicos artificiais (compassos 16 e 17).

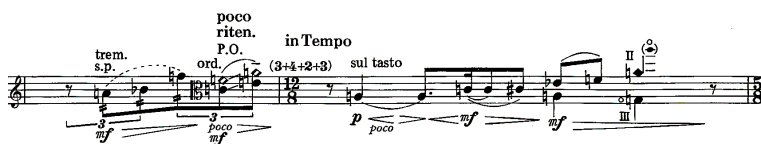


Figura 5 – *A Bird Came Down the Walk* para viola e piano, de Toru Takemitsu, c. 16 e 17. Schott Japan Company, 1995.

Nos casos acima, exemplificados pelas Figuras 4 e 5, o modo com que os recursos instrumentais são explorados leva a uma escrita que demanda virtuosismo e busca por soluções técnicas menos usuais. O que torna as passagens em questão associáveis à concepção de técnica estendida é, novamente, o contexto estilístico em que estão inseridas. São técnicas instrumentais que resultaram da procura de compositores e intérpretes por novos timbres; trata-se de ampliação de elementos da técnica instrumental, consequência da valorização do elemento timbre dentro da hierarquia da estruturação do material sonoro ocorrida no século XX.

## Interpretação

O entendimento, por parte de instrumentistas, de que o emprego de certos recursos seja resultado de procura por ampliação de possibilidades tímbricas, e não de mera busca de obtenção de passagens caracterizadas por virtuosismo ou exotismo, é importante para a elaboração de interpretações que explorem as possibilidades expressivas latentes na escrita de determinada obra. Um exemplo pode ser verificado em *Cantus Mobiles* (1966), obra para violino e piano de Almeida Prado (1943-). No *Cantus I*<sup>6</sup>, o compositor, na parte do violino, indica a utilização de *col legno tratto* (Figura 6), ao mesmo tempo que ocorre linha cromática com deslocamento de oitavas em *pianississimo* e *legato*. Esses elementos musicais, aliados ao caráter sugestivo do título da obra, remetem à busca de sonoridade que poderia ser descrita como etérea e uniforme. Essa descrição pode ser associada à realização de timbre – em dinâmica *pianississimo* –, caracterizado por homogeneidade e ausência de ruídos, a que se soma sonoridade característica da execução do *col legno*. Para tanto, o intérprete pode explorar as possibilidades sonoras da execução do recurso *col legno*, utilizando a quantidade de crina de maneira constante e a região da baqueta na qual o verniz seja mais uniforme.



Figura 6 – *Cantus Mobiles* para violino e piano, de Almeida Prado (1966).

6 A obra *Cantus Mobiles* é constituída por oito seções, a primeira chamada *Antífona* e as restantes *Cantus*.

O mesmo recurso técnico, *col legno tratto*, é encontrado na peça *Mesmo se voltasse ao mesmo tempo* para violino solo de Silvio Ferraz, no entanto, relacionado a outras qualidades sonoras. Na Figura 7, nota-se a combinação desse recurso com o *sul ponticello*, a que se acrescentam indicações de acentos e a ocorrência de intervalos amplos, que exigem mudanças de posição rápidas e amplas na corda sol. A conjunção desses elementos requer movimentos bruscos tanto com o arco quanto com a mão esquerda, o que, com facilidade, pode provocar ruídos não intencionais e levar a uma execução que permita a percepção das mudanças de posição, que passam a ser notadas, assim, como um conjunto de rápidos *glissandi*. Essas características sonoras coadunam, porém, com a descrição que o compositor realiza a respeito da sonoridade que almeja na passagem em questão, descrita como similar ao “som de um rádio fora de sintonia”<sup>7</sup>. Dessa forma, os ruídos – ou, coloquialmente, a “sujeira no som” – podem ser ressaltados por meio do emprego da região da baqueta com falhas no verniz e do uso de maior pressão na baqueta.



**Figura 7** – Passagem de *Mesmo se voltasse ao mesmo tempo* para violino solo, de Silvio Ferraz (2002).

<sup>7</sup> Informação verbal, 2002.

## Considerações finais

Foram apresentados modos de trabalhar as possibilidades técnicas dos instrumentos de cordas, que levam a questionamentos no que se refere à delimitação do termo “técnica estendida”. Observou-se que um fator determinante para se entender um recurso como de técnica estendida é o contexto com que o compositor o emprega, de maneira que a sonoridade resultante de seu uso seja hierarquicamente relevante dentro das relações estabelecidas na manipulação do material sonoro.

O entendimento, por parte do intérprete, da função desses recursos e de seus resultados sonoros na estruturação da composição mostrou-se fundamental para a elaboração de estratégias de execução, no intento de desvelar o potencial estético da obra e aumentar de leque de sonoridades suscetíveis de serem expandidas pelo próprio intérprete.

## Referências

BEETHOVEN, Ludwig van. **Complete String Quartets**. New York: Dover Publications, 1970. 1 partitura.

COPETTI, Rafaela; TOKESHI, Eliane. Técnica Expandida para Violino: Classificação e Avaliação de seu Emprego na Música Brasileira. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15., 2005. **Anais...** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005. p. 318-323.

DAVIES, Hugh. Instrumental modifications and extended performance techniques. **Grove Music Online**. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html>>. Acesso em: 22 jan. 2013.

FERNEYHOUGH, Brian. **Intermedio alla ciaccona**. London: Edition Peters, 1986. 1 partitura.

FERRAZ, Silvio. **Mesmo se voltasse ao mesmo tempo**. Cópia de manuscrito, 2002. 1 partitura.

KUBALA, Ricardo L.; BIAGGI, Emerson L. de. A Viola e seus Sons: exploração de aspectos expressivos no Concerto para viola e orquestra de Antônio Borges-Cunha. **Opus**: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANNPOM, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 89-110, 2012.

MAHLE, Ernst. **Capricho (1976)**. Cópia de manuscrito, 1976. 1 partitura.



PRADO, Almeida. **Cantus Mobiles**. Cópia de manuscrito, 1966.  
1 partitura.

STRANGE, Allen; STRANGE, Patricia. **The Contemporary Violin:**  
Extended Performance Techniques. Berkeley:  
University of California Press, 2001.

TAKEMITSU, Toru. **A Bird Came Down the Walk**. Tokyo:  
Schott Japan Company, 1995. 1 partitura.

ZUKOFSKY, Paul. Aspects of contemporary technique: with  
comments about Cage, Feldman, Scelsi and Babbitt. In: STOWELL,  
R. (Ed.). **The Cambridge Companion to the Violin**.  
Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 143-147.

# **DUO PATICUMPÁ:** REFLETINDO SOBRE NOSSAS PESQUISAS, COMPOSIÇÕES E PERFORMANCES COM PERCUSSÃO E ELETRÔNICOS

Cleber da Silveira Campos  
Cesar Adriano Traldi

Neste artigo, iremos apresentar e refletir sobre alguns elementos composicionais, tecnológicos, conceituais e performáticos ligados às obras para instrumentos de percussão e eletrônicos. Para essa reflexão, utilizaremos como pano de fundo a relação entre o Duo Paticumpá<sup>1</sup> e nossas pesquisas de mestrado e doutorado, desenvolvidas na mesma época no Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora da Universidade Estadual de Campinas (NICS – UNICAMP). Discutimos ainda os desdobramentos dessas experiências com nossas pesquisas individuais e orientações realizadas nos Programas de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Cleber Campos) e Universidade Federal de Uberlândia (Cesar Traldi).

Nosso interesse pelo repertório para instrumentos de percussão e eletrônicos em tempo real teve início em 2003, quando em um projeto conjunto entre o Grupo de Percussão (dirigido pelo professor Fernando Hashimoto) e o NICS, ambos da UNICAMP, tivemos contato pela primeira vez com uma obra

---

1 Duo de percussão formado em 2002 e que funciona como um laboratório de pesquisa composicional e performático.

que envolvesse performance interativa. Naquele momento, éramos estudantes de bacharelado em percussão e apesar de já conhecermos algumas obras mistas, ou seja, percussão e *tape*, a preparação da obra *Olhos d'Água* (2003) dos compositores Jônatas Manzolli e Raul do Valle foi nossa primeira experiência de performance desse repertório. *Olhos d'Água* é uma obra multimídia escrita para um quinteto de percussão, poema, narrador, vídeo, trilha eletroacústica e bailarinas. Durante os ensaios, já começávamos a notar algumas características que tornavam a preparação e a performance dessa obra diferentes das que estávamos acostumados até então. A interação com os sons gravados, a partitura com informações gráficas e as indicações temporais em minutos e segundos foram alguns dos desafios encontrados. Atualmente, essas questões nos parecem corriqueiras e relativamente simples, mas naquele momento nos surgiram como uma grande novidade e desafio a ser superado.

tempo	0:00	0:10	1:14	1:45	2:36	3:20	4:52	5:35
<b>T</b> ape	<b>CENA 1</b>		Começa a narração Ritmos, Rapsódia, Corredores...	Voz: Águas transportadas como serra e névoa.	Voz: cristais transportados		<b>Água forte</b>	
<b>S</b> olo	3 respostas <b>Timpano</b>	<b>Vibra Solo 1</b>		<b>Vibra Solo 2</b>	<b>Vibra</b> desenho livre na região aguda	<b>Vibra</b> Retornado	Desenhos livres <b>Timpano</b>	Somente 1x 
<b>g</b> <b>r</b> <b>u</b> <b>p</b> <b>u</b>	1 6 respostas 2 <b>Timpanos</b> 3  4 	<b>Rullos</b> 		<b>Ostinato</b> <b>entram 1x1</b> 	<b>Rullos</b> 	<b>Ostinato</b> 	<b>saem 1x1</b> 	Somente 3x 

tempo	5:46	6:40	7:10	7:36	9:30	10:02	12:13
<b>T</b>	<b>CENA 2</b>	Voz: Clarinetas Coradas...	Som de carro-de-boi	Voz: Carros-de-boi gemendo na estrada.	<b>CENA 3</b>	Voz: Fazer cruzeiro, ficam estacas...	Voz: Quietos corre o Ribeirão...
<b>S</b>	<b>Xilo</b> Resposta			Solista comanda Pancada Alternadas <b>Timpano</b>		imita sino <b>Vibra</b>	<b>Vibra</b> imita ladainha
<b>1</b> <b>2</b> <b>3</b> <b>4</b>	Movimentos alternados <b>Pau-de- chuva</b> 	<b>Pios</b> 	<b>Saem</b> 1x1 	<b>Pancadas Alternadas</b> <b>Timpanos</b> 	<b>Entram 1x1</b> <b>Campanas</b> 		<b>Campanas</b> imitam ladainha 

Figura 1 – Excerto da “partitura-guia” de *Olhos D'Água* evidenciando a integração de novos elementos à linguagem musical.

Compositor: Jônatas Manzolli, 2003.

Algumas questões surgiram a partir da interpretação dessa obra. Nesse sentido, questionamos: a formação tradicional dos instrumentistas de percussão prepara os alunos para interpretar e dialogar com sons não advindos de seus próprios instrumentos? Uma vez que essas sonoridades eletroacústicas estavam dispostas durante o momento da performance, como integrá-las aos sons dos instrumentos de percussão? Quais técnicas deveríamos utilizar? Como imaginar nossos tambores, gongos, teclados etc., dialogando agora com poemas, vídeos, bailarinas, mediados ainda por formas distintas de escritura (partituras gráficas e indicações temporais) utilizadas na partitura?

Sabemos que, na maioria dos currículos de bacharelado em percussão até o final do século passado, não constava, obrigatoriamente, dentro de suas matrizes curriculares, a preocupação com a execução de obras nas quais envolvessem algum tipo de interação com quaisquer recursos audiovisuais. Mesmo que nós, enquanto percussionistas, estivéssemos envolvidos e imersos pelo contexto da música contemporânea, de certa forma, trivial em nossos processos de formação como intérpretes, obras interativas e principalmente multimodais não se encontravam presentes em nossa grade curricular.

Os desdobramentos dessa experiência e a busca pelas respostas dessas questões viriam a se tornar algo extremamente marcante em nossos futuros passos enquanto *performers* e pesquisadores. No ano anterior, em 2002, havíamos dado início à nossa parceria por meio da formação de um duo de percussão. A partir de 2003, o duo viria a se tornar nosso próprio laboratório de performance, dando grande impulso para nossas pesquisas de mestrado e doutorado. Nesse contexto, então, nascia o Duo Paticumpá.

Naquela época, não existiam programas de pós-graduação no Brasil com orientadores percussionistas, muito menos que focassem a composição e a performance com eletrônicos. A formação tradicional em instrumentos de percussão nós já tínhamos e o que estava faltando era o conhecimento e a experiência com a tecnologia. Assim, buscamos realizar nossas pesquisas de mestrado e posteriormente de doutorado com um orientador que fosse especialista na interação entre instrumentos e aparatos tecnológicos, não necessariamente sendo um percussionista. Por sorte, ou destino, tivemos nossa primeira experiência em obras interativas com um dos principais compositores brasileiros desse repertório e foi a ele que procuramos. Assim, realizamos nossas pesquisas tendo como orientador o Prof. Dr. Jônatas Manzolli, no Programa de Pós-Graduação em Música da UNICAMP, realizando toda nossa pesquisa dentro do NICS.

A partir desse momento, iniciamos uma parceria entre compositor e intérpretes de forma que o processo criativo seria focado na elaboração de obras colaborativas, visando explorar diferentes meios de interação entre instrumentos de percussão e diversos aparatos eletrônicos. Os primeiros frutos dessa parceria ocorreram em 2005, com a estreia da obra *Treliças II*, durante a XVI Bienal de Música Brasileira Contemporânea, realizada na cidade do Rio de Janeiro. Peça para duo de percussão múltipla e sons eletroacústicos dispostos em suporte fixo (*tape*), Manzolli estabelece, nessa obra, uma ligação entre modelos de ressonância, imitação e eco. No encarte do CD do Grupo de Percussão da UNICAMP “Configurações para Percussão Contemporânea”<sup>2</sup>, em que está gravada essa obra interpretada pelo Duo Paticumpá, o compositor comenta que

---

2 Configurações para Percussão Contemporânea: GRUPO/Grupo de Percussão da UNICAMP. CD. 2006. Selo IPH.

adicionam-se bolas de gude e tubos ressonantes aos tambores, marimbas e vibrafones, criando assim texturas sonoras inspiradas em estruturas arquitetônicas homônimas que suportam grandes coberturas e vãos livres.

Resumidamente, a principal questão que estávamos tentando responder naquele momento era: como tocar com sons eletrônicos? Ou melhor, como interagir com os sons eletrônicos? Nessa perspectiva, chegamos a uma palavra crucial: interatividade. Começamos a notar que a prática desse repertório nos permitia vislumbrar novas perspectivas interpretativas em nossos instrumentos, sempre em paralelo com a reflexão sobre os processos criativos e seus desdobramentos no momento da performance. Aspectos como a ampliação dos mecanismos de escuta, reflexões relacionadas ao gestual musical utilizado durante a performance, sincronia com as sonoridades eletroacústicas, tipos de mediação entre os intérpretes e os instrumentos (partituras, o espaço em que a performance ocorre, os aparatos tecnológicos utilizados), concepção e exploração de novas interfaces ampliando o leque de sonoridades da percussão, enfim, reflexões que acabariam por desenvolver novas sensibilidades interpretativas vinculados aos parâmetros de interação. De maneira geral, as composições musicais para instrumentos e eletrônicos estavam divididas basicamente em dois grupos: música mista (*tape* ou suporte fixo pré-gravado) e *live electronic music* (eletrônicos em tempo real).

Na década de 1950, quando surgiram as primeiras experiências que resultaram na música eletroacústica, alguns compositores estabeleceram parcerias com técnicos e engenheiros de som, focando suas obras nas possibilidades de manipulação do som em estúdio, abandonando, assim, de certa forma, as relações

estabelecidas anteriormente entre intérpretes e compositores. Gradativamente, o intérprete (percussionista, nesse caso) vai sendo retomado e reintegrado nas chamadas músicas mistas, ou seja, composições em que há uma mescla entre a performance instrumental ao vivo combinada com sons eletroacústicos pré-gravados em suporte fixo (*tapes*). Em 1952, o compositor Bruno Maderna, em parceria com o técnico Meyer-Eppler, compõe uma das primeiras obras mistas envolvendo instrumentos de percussão, intitulada *Musica su Due Dimensione*, para flauta, pratos e fita magnética. Na mesma década, em 1959, Mauricio Kagel compõe *Transición II*, para dois *tapes*, piano e percussão.

Nas obras mistas um dos grandes desafios do intérprete é a sincronização de sua parte instrumental com os sons eletrônicos, uma vez que os sons já estão pré-gravados e não existe flexibilização do tempo. É possível encontrar vários autores que apontam que nas obras mistas não ocorre interação, pois os sons eletrônicos já estão gravados e o intérprete deve apenas fazer um trabalho de sincronização temporal e não de interação.

Ainda no contexto da percussão, algumas outras possibilidades de interação passavam a ser exploradas na década seguinte. Em 1964, Stockhausen compõe *Mikrophonie I*, uma das primeiras obras para percussão e recursos analógicos, integrando instrumentos de percussão (mais especificamente um Tam-Tam), microfones, mesa de som e alto-falantes. A partir dessa integração, o compositor manipula sons provenientes das reverberações de um Tam-Tam explorando diversas sonoridades por meio do atrito de diferentes baquetas e objetos no corpo do instrumento. As sonoridades resultantes são captadas por microfones em diferentes posições do instrumento, manipulados por intérpretes durante o decorrer da obra, criando assim um diálogo

entre as reverberações do instrumento e os sons amplificados, ou seja, pela interação entre o som direto e o som amplificado.

Apesar de podermos encontrar obras com interação em tempo real a partir de dispositivos analógicos anteriores a 1990, é só nesse período, com os avanços da tecnologia, que composições e performances interativas tornam-se cada vez mais comuns. Isso se dá pela grande evolução tecnológica atrelada ao barateamento e à popularização dos computadores nesse período. O termo “eletrônicos em tempo real” é decorrente do fato de que os processamentos das sonoridades ou mesmo o disparo de sons eletroacústicos e/ou digitais (na maioria das vezes, vinculados ao protocolo MIDI, naquela década) passavam a ser realizados simultaneamente ao momento em que ocorria a performance. Mais especificamente, notamos nesse período um grande interesse dos compositores pela interação entre instrumentos e “eletrônica” (mesclando recursos analógicos e digitais).

Assim, um segundo grupo é formado pelas chamadas obras com eletrônicos em tempo real ou *live electronics*. A partir das décadas seguintes, o avanço tecnológico permitiu que as sonoridades dos instrumentos pudessem ser processadas e manipuladas de diversas formas por computadores em tempo real. Esses processos permitiram novas possibilidades de interação entre os instrumentos e sons eletroacústicos. A criação de novas sonoridades, a partir disso, estaria relacionada a diversos fatores, tais como: transformação de sons acústicos e/ou eletrônicos durante a execução das obras; disparo de sons pré-gravados ou mesmo gravados durante a realização da performance etc. Ou seja, nesse repertório passa a existir mais flexibilidade do tempo, pois os sons eletrônicos são gerados em tempo real e/ou disparados por ações do intérprete. A ampliação das possibilidades de interação com tais dispositivos eletrônicos em tempo



real possibilitou também o diálogo com diferentes formas de linguagem, também conhecidas como multimídias, integrando instrumentos, sons, imagens, entre outros elementos.

É comum encontrarmos a definição desse tipo de obra como “obras interativas”, ou seja, nas quais ocorre uma interação em tempo real do intérprete com os eletrônicos. Entretanto, também podemos encontrar autores que vão questionar essa interatividade dizendo que tal interação só ocorre quando existe nos dois sentidos, ou seja, o fato de um som ser disparado pela ação do intérprete seria um processo reativo e não interativo. Nesses casos, o computador reage aos estímulos gerados pelo intérprete em tempo real, mas esses estímulos não interferem no comportamento do computador. Assim, só teríamos realmente uma obra interativa quando o computador possuir uma programação (um algoritmo, por exemplo) que possibilite moldar suas ações a partir dos dados recebidos do intérprete.

Em nossa visão, a interação ocorre em todas essas obras e o que muda é o grau de interatividade em cada uma delas. Ou seja, podemos dizer que uma obra mista é menos interativa que uma obra com eletrônicos em tempo real, mas isso não significa que não exista interatividade nas obras mistas, o que integramos, nesse caso, são os sons. Além disso, não podemos esquecer que na música existe um importante personagem, o ouvinte. É o ouvinte que irá, dentro de sua escuta (individual), perceber ou não as interações sonoras entre os sons acústicos e eletrônicos. É possível que em uma obra mista seja mais perceptível a interação sonora das duas camadas do que em uma obra com eletrônicos em tempo real.

Atualmente, o mais comum é encontrarmos obras que mesclam processos em tempo real e sons pré-gravados, que podem ser extremamente elaborados, sendo praticamente

impossíveis de serem gerados em tempo real. Por sua vez, a eletrônica em tempo real possibilita flexibilização do tempo, mais sincronização dos sons acústicos e eletrônicos, ou seja, amplia em diversas vertentes as possibilidades de interação entre intérpretes, instrumentos e a tecnologia. Assim, entendemos ser extremamente importante, tanto para intérpretes como compositores, o conhecimento das diferentes possibilidades interativas entre intérprete e eletrônicos.

\*\*\*\*\*

Estamos falando da interação entre intérpretes e dispositivos eletrônicos. O intérprete e seu instrumento são facilmente identificados, mas, e os eletrônicos? Esse é um conhecimento que não é comum para compositores e intérpretes e que, muitas vezes, torna-se o principal empecilho para a composição ou performance desse repertório.

Conforme mencionamos anteriormente, o rápido desenvolvimento tecnológico e a subsequente ampliação das possibilidades de processamento do som, ocorridas entre o final do século XX e início do século XXI, tornaram possível a existência de um repertório com a utilização de dispositivos eletrônicos em tempo real. Tal desenvolvimento tem ampliado as possibilidades interativas com o surgimento de novos dispositivos, *softwares* e computadores mais velozes.

Durante nossas pesquisas de mestrado, realizamos algumas oficinas de experimentação, buscando uma melhor compreensão sobre as diferentes formas de explorar mecanismos de interação entre os dispositivos eletrônicos e a percussão. Com o intuito de ampliar nossa percepção referente aos processos criativos envolvendo percussão múltipla, sensores de captação

(num primeiro momento, microfones) e a manipulação das sonoridades desses instrumentos em tempo real, em 2005, desenvolvemos algumas oficinas de experimentação por meio de uma parceria entre o Duo Paticumpá e o compositor Gilson Beck.

O principal objetivo dessas oficinas foi o de estabelecer um aprofundamento pela busca de novas sonoridades a partir da interação entre improvisação, instrumentos de percussão e tratamento computacional em tempo real (viabilizado pelo ambiente de programação Max/MSP). Encontramos assim, por meio de um processo sinérgico de experimentação/composição em tempo real, diversas peculiaridades timbrísticas em cada um dos instrumentos utilizados, em que aplicamos diferentes técnicas de execução atreladas ao processamento sonoro computacional. Emergiam, naquele momento, novas sonoridades após cada troca de baquetas e instrumentos. Passamos então a gravar as sessões para posterior análise. Lembramos ainda que nos surpreendemos diversas vezes com algumas sonoridades resultantes do processamento sonoro, vislumbrando todo um caminho de novas possibilidades interpretativas pela frente.

Após cada etapa analisada, passávamos a construir novos modos de execução mediados sempre pelo processamento sonoro realizado pelo computador em tempo real. Tais técnicas nos permitiram criar novas habilidades de percepção e reação aos eventos sonoros gerados pelo computador. Desenvolvemos ainda novos parâmetros de execução, como a capacidade de controlar diferentes estruturas sonoras, duração das notas, controle das dinâmicas a cada sucessão de som etc.

Essa experiência nos trouxe um novo questionamento: até que ponto nós, na condição de intérpretes, estaríamos vinculados aos processos criativos sugeridos pelo compositor? Qual nossa função específica em obras interativas?

O controle das sonoridades resultantes estaria diretamente relacionado aos processos de (re)interação entre homem-máquina? Em nossa opinião, o performer inserido nesse contexto passa a exercer o papel de coautor da obra, de modo que as estruturas sonoras e suas respectivas articulações resultaram de lúdicas experimentações (nos remetendo, de certa forma, as origens da música eletroacústica), estabelecendo assim uma parceria imediata entre intérprete e compositor.

Os resultados dessas oficinas nos levaram à composição da obra *Sinergética*, em 2005. Aspectos relacionados ao processo criativo e à execução das obras foram discutidos no artigo *Performance Mediada & Percussão Múltipla* (TRALDI; CAMPOS; MANZOLLI, 2006).



**Figura 2** – Fragmento da partitura utilizada em *Sinergética*, de Gilson Beck, Cesar Traldi e Cleber Campos, 2005.

Para os intérpretes, é extremamente importante uma postura adaptativa, ou seja, o intérprete do século XXI não é mais o especialista virtuoso do século XX. No nosso contexto, a virtuosidade agora está na habilidade de se moldar às diferentes linguagens e aparatos tecnológicos, tendo um conhecimento mínimo necessário para lidar com a tecnologia utilizada nesse repertório. Essas reflexões tornaram-se o alicerce para nossas pesquisas de mestrado e doutorado.

Na pesquisa de mestrado *Interpretação mediada & interfaces tecnológicas para percussão* (TRALDI, 2007), realizamos um estudo dos principais elementos envolvidos na performance musical

desse repertório. O termo “interpretação mediada” foi criado para nomear essa nova modalidade de performance musical. O estudo realizado dividiu os elementos em quatro partes: intérprete, captação, tratamento e sistema de amplificação, conforme descritos a seguir:

- **Intérprete:** engloba o intérprete e o(s) instrumento(s) que irá tocar;
- **Captação:** trata-se dos sensores que serão utilizados para captar dados da performance do intérprete. Existe uma grande variedade de sensores que captam diferentes elementos da performance: sons, movimentos, temperatura etc.;
- **Tratamento (processamento):** trata-se dos dispositivos eletrônicos que irão receber os dados dos sensores, interpretá-los e gerar ações. Atualmente, o mais comum é a utilização do computador; e,
- **Sistema de amplificação:** é o equipamento que gera as ações (sonoridades) do sistema eletrônico. Normalmente é formado por amplificadores de som que podem variar na quantidade e no posicionamento no espaço.

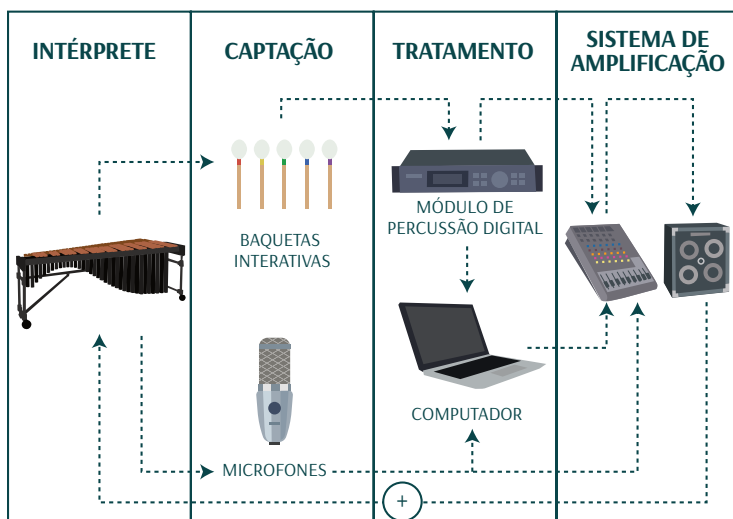
Os elementos intérprete e captação estão intimamente ligados e normalmente são os que mais interferem na performance musical. Podemos classificar em três possibilidades de configuração:

- 1) Instrumentos acústicos com sensores eletrônicos: um marimba com microfones ou um vibrafone com sensores piezoelétricos acoplados nas teclas são exemplos. Durante a pesquisa de mestrado, desenvolvemos baquetas interativas, baquetas com sensores no interior, que podem ser utilizadas para tocar diferentes instrumentos;

- 2) Instrumentos eletrônicos: atualmente, existe uma grande variedade de instrumentos de percussão eletrônicos; e,
- 3) Hiperinstrumentos: instrumentos acústicos que são modificados por meio do acréscimo de sensores eletrônicos em sua estrutura. Assim, temos um misto de instrumento acústico e eletrônico.

Para cada uma dessas possibilidades de configuração temos novos e importantes desafios interpretativos. A performance de um instrumento acústico pode ser amplamente modificada a partir da presença de sensores. Instrumentos eletrônicos não funcionam necessariamente como os acústicos e podem trazer novos desafios técnicos. A performance de hiperinstrumentos amplia e modifica as possibilidades interpretativas de um instrumento acústico por meio dos sensores e dos controles eletrônicos acoplados ao instrumento.

O tratamento e o sistema de amplificação, apesar de não estarem diretamente conectados à performance instrumental, também podem trazer desafios para os intérpretes. Não conhecer os dispositivos eletrônicos e seu funcionamento, assim como os softwares utilizados podem inviabilizar o estudo e a performance de uma obra. A conexão e a configuração de todos os equipamentos envolvidos em uma obra com eletrônicos em tempo real são conhecimentos primordiais na interpretação mediada.



**Figura 3** – Sistema de Interação entre marimba, baquetas interativas e computador. Elaborado pelos autores. Ilustrado por: Amada Duarte.

Concomitantemente, abordamos outras questões, do ponto de vista tecnológico e interpretativo, na dissertação de mestrado intitulada *Percussão Múltipla Mediada por Processos Tecnológicos* (CAMPOS, 2008). Princípios da interatividade musical foram relacionados aos primórdios da música eletroacústica, desde a origem dos primeiros instrumentos vinculados a processos elétricos e eletrônicos. Discutimos também diferentes aspectos interpretativos relacionados à performance, os quais foram implementados e testados por meio das oficinas de experimentação com o Duo Paticumpá. Os mecanismos de mediação e interação entre intérprete, instrumentos e aparatos tecnológicos, ou seja, detalhamento dos processos de estudo, adaptação do intérprete frente aos dispositivos e a forma como se desenvolveu um maior aprofundamento técnico e performático foram apresentados e discutidos na seguinte disposição:

- **Mediação por meio da partitura:** discussão sobre os modos de escritura musical e a mediação sonora utilizados na elaboração das partituras analisadas e executadas durante a pesquisa;
- **Improvisação e atelier:** desenvolvimento dos mecanismos de estudo (oficinas e testes das sonoridades/obras);
- **Concepção e exploração de interfaces:** apresentação das reflexões sobre as possibilidades de interação homem-máquina no processo de elaboração e confecção de interfaces musicais. Essa imersão resultaria ainda na concepção e na exploração de novas interfaces musicais, sendo: Tapete interativo e Luvas interativas, dando continuidade as Baquetas interativas, reportado em Traldi (2007);
- **Espaço cênico como mediação:** discussão sobre a relação entre o intérprete e os novos aparatos tecnológicos, dando ênfase à influência e à interação com o espaço em que estão inseridos.

\*\*\*\*\*

Nessa etapa, estabelecemos momentaneamente o foco de nossas pesquisas na expansão das sonoridades dos instrumentos de percussão, por meio de interfaces musicais. Cabe salientar que nossa preocupação como intérpretes/pesquisadores sempre foi de ampliar nossas possibilidades técnicas e interpretativas como inspiração para a performance das obras atrelada à criação e ao desenvolvimento das interfaces. Ou seja, nosso foco sempre esteve voltado às possibilidades de expansão das sonoridades dos nossos instrumentos e à ampliação dos nossos parâmetros de interpretação, atentos para que nunca a tecnologia pudesse se sobrepor aos nossos princípios musicais.



Dessa forma, a tecnologia sempre foi vista como meio para expansão das nossas ideias musicais e não como fim.

Por exemplo, a criação das Baquetas interativas permitiu ao intérprete que uma marimba fosse executada simultaneamente com outros instrumentos de percussão virtuais, vislumbrando outras sonoridades simuladas por módulos digitais e executadas simultaneamente por um único intérprete. Tais baquetas ainda podem ser utilizadas num *setup* de percussão múltipla, não só percutindo os instrumentos com diferentes sonoridades, mas ainda disparando sons ou mesmo eventos (processamentos sonoros, imagens etc.) em tempo real. As Luvas interativas permitiram a execução de sons corporais simultaneamente com sons digitais a um pandeiro mesclando-se com um tamborim e um ganzá virtuais.

Num segundo momento, após a confecção e o teste das interfaces, iniciamos um processo de “decodificação” em busca pela melhor forma de utilização. Assim, passávamos horas tocando e discutindo sobre as melhores técnicas para execução, áreas de contato entre sensores e instrumentos, colocação da fiação, experimentos com diversos tipos de materiais em busca de uma melhor sensibilidade das áreas de toque, enfim, estávamos nesse momento imersos num processo criativo que futuramente nos conduziria para a expansão das ideias e dos experimentos.

O processo musical, do ponto de vista composicional, desde o início, teve o suporte do nosso orientador na época, Prof. Dr. Jônatas Manzolli. Concomitantemente, apresentamos os resultados de nossas experiências práticas e o compositor passava a criar obras que dialogassem com as expansões dos nossos instrumentos, possibilitadas e criadas a partir da junção entre instrumento e interface, mantendo ainda o foco em obras percussivas que tivessem, de alguma forma, ligação entre as técnicas

“tradicionais” e as “expansões sonoras”. Algumas obras criadas nesse período são: *Templo: Palavras ao Tempo*, *Cuerpo Cardinal*, *Curto Circuito* e *Quatro Estampas*, todas compostas por Manzolli, no ano de 2007, e estreadas pelo Duo Paticumpá no mesmo ano. Dentre os concertos realizados, destacam-se: *Paisatges Sonors Interactius*, realizado na Universidade Pompeu Fabra, em Barcelona, Espanha; concerto no *Encontro de Investigação e Performance - Performa 07*, realizado na Universidade de Aveiro, em Portugal; e o espetáculo de música interativa *continuaMENTE*, realizado no espaço Itaú Cultural, na cidade de São Paulo e no Teatro TIM, na cidade de Campinas – São Paulo.



**Figura 4** – Compositor e performers interpretando a obra *Cuerpo Cardinal* durante a realização do espetáculo de música interativa *continuaMENTE*, de Jônatas Manzolli. Compositor: Jônatas Manzolli, 2007.

\*\*\*\*\*

A tecnologia digital também tornou possível a conexão e o controle em tempo real de sons, luzes, projeções etc. Assim, luzes podem ser controladas por sons; imagens, alteradas por gestos humanos etc. Nesse contexto, surgem obras em que o intérprete interage com diferentes sensores eletrônicos e controla

sons, imagens, projeções etc. Na tese de doutorado *Percussão e Interatividade - PRISMA: Um Modelo de Espaço Instrumento Auto-Organizado* (TRALDI, 2009) foi estudado esse ambiente de performance envolvendo diferentes linguagens (sons, gestos, luzes etc.), chamado na pesquisa de espaço instrumento. Ou seja, o instrumento passa a ser todo o espaço, os dispositivos e as linguagens presentes na performance do intérprete.

Durante essa pesquisa, desenvolveu-se uma programação que possibilitava ao computador improvisar com o intérprete. O comportamento do computador era moldado a partir de dados da performance instrumental que alteravam as probabilidades de decisão do computador. Assim, a programação possibilitou ao computador um comportamento adaptativo e imprevisível.

A performance em espaços interativos multimodais traz novos desafios aos intérpretes. O movimento do braço, antes estudado exclusivamente para a performance de um instrumento, nesse estudo, pode estar sendo captado e utilizado para controle e criação de imagens; a dinâmica realizada em um instrumento pode ser captada e utilizada para controle de luzes e muitas outras conexões multimodais são possíveis. Nesse contexto, os intérpretes deixam de ser apenas instrumentistas e passam a atuar e interagir com diferentes linguagens artísticas. Assim, é extremamente necessário que o intérprete tenha uma postura adaptativa aos diferentes contextos e que busque conhecimentos “extracurriculares” que o ajudem nessas novas tarefas.

\*\*\*\*\*

O Duo Paticumpá tem grande foco no repertório para percussão com eletrônicos, entretanto, também são estudadas, compostas e tocadas obras instrumentais. Nesse contexto, um

repertório que gostamos muito de tocar são obras que exploram procedimentos rítmicos como: mudança de phase (*phase-shifting*), modulação métrica, polimetria, politempo etc. A performance desse repertório e nossas pesquisas com eletrônicos nos levaram a pensar maneiras de explorar esses procedimentos rítmicos com a utilização de eletrônicos em tempo real.

Após algumas experiências, em 2010, foi composta a obra *Granada*<sup>3</sup>, para caixa e eletrônica em tempo real. De maneira geral, a obra explora improvisação vinculada à utilização de diversos tipos de baquetas. O processamento sonoro em tempo real está relacionado à utilização do ambiente de programação Pure Data (PD). A programação possibilita ao intérprete lupar células rítmicas e construir ostinatos. Em seguida, o intérprete realiza trechos escritos e uma improvisação livre interagindo com o ostinato criado.

No mesmo ano, acontecia uma oficina sobre ritmos africanos na escola de música da UFRN. Tal oficina estava focada no aprimoramento das técnicas dos djembes, batás, entre outros instrumentos associada à compreensão dos processos de rítmica aditiva em ciclos. Após a compreensão desses ostinatos, utilizamos um pedal de efeito de guitarra denominado por *Loop Station*<sup>4</sup> para a criação e a sobreposição da improvisação nesses ciclos em tempo real. Devido à escassez dos recursos desse pedal e, simultaneamente, à criação da obra *Granada*, o pedal de guitarra foi substituído pela *patch* do PD dessa obra com algumas pequenas alterações.

---

3 *Granada* é uma composição de Cesar Traldi.

4 Trata-se de uma pedaleira da marca Boss denominada *Loop Station - RC 300*. Mais informações em <<http://br.boss.info/products/rc-300/>>. Acesso em: 24 set. 2016.

Essa parceria entre os pesquisadores tornou-se fundamental para o desenvolvimento da obra *Djembebology* (CAMPOS; MANZOLLI, 2011). A estrutura dessa obra baseia-se no desenvolvimento sequencial de cinco ciclos graduais de interação. Em cada um dos ciclos, há um nível de interação e complexidade rítmica diferente. O processo de desenvolvimento baseia-se na superposição gradativa dos ciclos utilizando-se dos atrasos controlados pela programação em PD. Esse processo possibilita que os gestos musicais produzidos pelo intérprete se entrelacem com o processamento sonoro em tempo real. As sonoridades misturam-se entre um Djembê, trilha eletroacústica pré-gravada, sons eletrônicos produzidos no computador e controlados por uma interface de jogos (Wiimote), captados por microfones e realimentados pelos auto-falantes. Assim, *Djembebology* foca elementos como construção, desconstrução e reconstrução rítmica e timbrística, com base em parâmetros como associação, dissociação e sobreposição de padrões musicais, enfatizando assim o entrelaçamento de ciclos sonoros.

As noções de ciclos e recursividade atreladas aos seus processos de articulação levariam os autores a iniciar um aprofundamento sobre a utilização das definições de processos graduais, do compositor Steve Reich, publicado em seu manifesto *Music as a Gradual Process* (1968). Assim, começamos a utilizar parte de seus conceitos como referência na criação de obras, explorando diversas possibilidades de interação com a tecnologia. Reportamos os primeiros passos em que utilizamos recursos tecnológicos para desenvolver *Estratégias de Estudo e Performance do Processo de Phase-Shifting* utilizado por Steve Reich na obra *Piano Phase* (CAMPOS, TRALDI e MANZOLLI, 2011). O processo de *phase-shifting*, criado pelo compositor Steve Reich, explora o deslocamento temporal de duas frases musicais iguais. Ou seja,

dois intérpretes tocam uma mesma frase que irão dessincronizar no tempo gerando novas sonoridades.

Como um dos desdobramentos do estudo dos processos criados por Steve Reich, foi composta a obra *Namíbia*<sup>5</sup> (2011). A obra explora o processo de *phase-shifting* na interação entre percussão (kalimba) e eletrônicos em tempo real. Para tanto, foi criada uma programação em Pure Data que possibilita ao intérprete realizar consigo mesmo, por meio da duplicação do áudio do instrumento, os deslocamentos temporais. Além disso, o intérprete pode controlar, por meio de um pedal (USB), o momento que o deslocamento deve acontecer ou estabilizar. Essa obra foi composta dentro do projeto de pesquisa *Criações Interativas para Percussão e Eletrônicos* (desenvolvida na Universidade Federal de Uberlândia, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais).

Imersos nesses “processos” de Reich e seus modos de articulação, diversos foram os trabalhos que realizamos com esse tema nesse período. Entre eles, está a Tese<sup>6</sup> de doutorado *Modelos de Recursividade Aplicados à Percussão com Suporte Tecnológico* (CAMPOS, 2012), na qual se apresenta uma discussão focada na aplicação de diferentes processos graduais para gerar estruturas musicais no contexto da percussão mediada por suporte tecnológico. Nesse contexto, extraímos Modelos para Processos Criativos em Percussão (MPCP), os quais permitem a articulação das nuances, dos detalhes e das diferenças decorrentes da recursividade, manipuladas em tempo real. O suporte computacional possibilitou também identificar,

---

5 *Namíbia* é uma composição de Cesar Traldi. Os textos Traldi (2012, 2014) apresentam reflexões sobre o processo composicional e performático dessa obra.

6 A Tese recebeu a “Menção Honrosa” no Prêmio CAPES de Teses, em 2013.

organizar, controlar e expandir as diferenças presentes nas estruturas sonoras a partir da criação de uma Taxonomia de Gestos Musicais Interpretativos (TGMI), que norteou os parâmetros de interação musical.

\*\*\*\*\*

Como mencionado anteriormente, o Duo Paticumpá foi formado em Campinas durante o período em que realizamos nossos estudos (graduação e pós-graduação) na UNICAMP. Após o nosso ingresso como professores em Universidades Federais (Cesar Traldi na UFU-Uberlândia em 2008 e Cleber Campos na UFRN-Natal em 2009), o Duo continuou existindo e realizando apresentações e pesquisas em conjunto. Entretanto, como era de se imaginar, toda essa trajetória reportada neste artigo acabaria por nortear nossas pesquisas individuais e, consequentemente, as orientações de Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC), Iniciação Científica (IC), Especialização (*lato sensu*) e Mestrado nessas instituições. Dessa forma, desdobramentos das pesquisas realizadas pelo Duo Paticumpá refletiram e ainda refletem nos programas de pós-graduação aos quais estamos vinculados.

Quando chegamos em nossas universidades, uma das primeiras iniciativas foi a criação de projetos científicos envolvendo a performance e a composição para instrumentos de percussão e dispositivos eletrônicos. Assim, foi necessária a compra de diversos instrumentos e aparatos tecnológicos para a criação dos nossos laboratórios de pesquisa<sup>7</sup>. Ficou muito claro, naquele momento, a evolução rápida que os dispositivos

---

7 Um desses desdobramentos está relacionado a criação do LAPERME - Laboratório de Performance Mediada, em fase de implementação junto ao PPGMUS-UFRN.

tecnológicos haviam sofrido. Muitos equipamentos que tínhamos utilizado durante nossas pesquisas já não estavam mais disponíveis no mercado ou, os que estavam, encontravam-se defasados, do ponto de vista tecnológico. Ao mesmo tempo que essa rápida evolução tecnológica traz grandes benefícios para os nossos futuros trabalhos, possibilitando novas e melhores possibilidades de interação, essa evolução rápida também gera dificuldades para compositores e intérpretes. Assim, surgiram algumas questões: como dominar essa tecnologia a ponto de compor obras e realizar performances musicais sendo que a tecnologia está em constante evolução? Quanto tempo irá durar uma obra musical que utiliza uma tecnologia que estará obsoleta em pouco tempo?

Essas questões foram foco de uma pesquisa de mestrado realizada pela discente Daniela Leite no programa de pós-graduação em Artes da UFU (LEITE, 2013), na qual a obra *Névoas & Cristais* (1995) do compositor Jônatas Manzolli foi o foco da pesquisa. Essa obra foi a primeira composição de um brasileiro para vibrafone e eletrônicos em tempo real, na qual foi utilizado controle computacional para a parte eletrônica. Entretanto, a performance dessa obra foi realizada poucas vezes, logo após sua composição e ficou obsoleta, uma vez que a tecnologia utilizada já não estava mais acessível. Assim, a pesquisa de mestrado realizada buscou reconstruir a parte tecnológica dessa obra utilizando dispositivos e softwares atuais com o objetivo de tornar novamente possível sua performance.

Mas a utilização de interfaces, computadores, softwares, sensores, ou mesmo a “reconstrução tecnológica”, entre outros fatores, também não ficará obsoleta em pouco tempo? A resposta é sim. Alguns compositores podem entender que suas composições não precisam durar por longos períodos e que esse é um processo

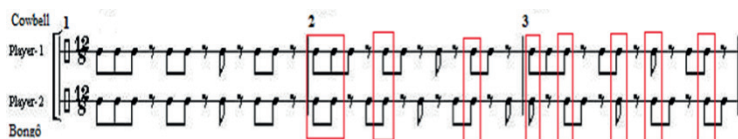


natural, mas para aqueles que desejam uma maior longevidade de suas obras, entendemos ser extremamente importante que registrem as ideias composicionais de suas obras de maneira que possam ser entendidas e reconstruídas com outros dispositivos e softwares que estarão disponíveis futuramente. A escrita de pseudocódigos foi uma das sugestões apontadas no mestrado já citado (LEITE, 2013).

O aluno Fernando Menino recentemente concluiu sua pesquisa *Possibilidades interpretativas envolvendo instrumentos de percussão e recursos tecnológicos na obra Clapping Music (1972), de Steve Reich*, no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGMUS-UFRN). Apesar de muitas composições de Reich utilizarem instrumentos de percussão em seu repertório, é possível constatar, a partir de uma análise cronológica de suas obras, a ausência de peças escritas para ser executadas por um único percussionista (MENINO, 2016). Na versão desta pesquisa, foi realizada uma adaptação (baseado na obra original) por meio da adição de dois elementos:

- 1) Inserção de um dispositivo eletrônico que fosse capaz de gravar e reproduzir a sobreposição das duas vozes (mencionadas anteriormente) e sobrepô-las em tempo real, executadas ainda, nesse caso, por um único intérprete;
- 2) Adição e sobreposição de uma terceira frase (ou terceiro padrão rítmico/melódico), gerada pela transcrição das figuras rítmicas/melódicas coincidentes, encontradas em cada um dos deslocamentos realizados.

DUO PATICUMPÁ:  
REFLETINDO SOBRE NOSSAS PESQUISAS, COMPOSIÇÕES E  
PERFORMANCES COM PERCUSSÃO E ELETRÔNICOS



**Figura 5** – As figuras rítmicas demarcadas são as notas coincidentes entre as duas vozes para a criação de uma terceira camada em *Clapping Music*.  
Compositor: Steve Reich, 1972 (MENINO, 2016).

Outro processo rítmico explorado em nossas pesquisas foi a modulação métrica. Pereira e Traldi (2011) apresentam um trabalho de iniciação científica em que a eletrônica foi utilizada para elaborar metrônimos capazes de realizar as modulações métricas utilizadas pelo compositor Elliott Carter, na obra para tímpanos solo *Canaries* (1949).

\*\*\*\*\*

Quando criamos o Duo Paticumpá, não imaginávamos que as experiências vividas iriam nortear de maneira tão contundente nossos caminhos acadêmicos e profissionais. O que a princípio era apenas a curiosidade de dois jovens estudantes de percussão, tendo um primeiro contato com uma obra interativa, tornou-se uma série de pesquisas pessoais e, em seguida, projetos científicos institucionais que geraram doutorados, mestrados, especializações, IC e TCC.

Como apontamos anteriormente, entendemos que os intérpretes do século XXI precisam estar constantemente se adaptando às novas tecnologias que surgem e são absorvidas na composição e na performance musical. Assim, apesar da distância entre nossas cidades, o Duo Paticumpá continua ativo e buscando, a partir de trabalhos colaborativos com compositores, composições próprias e realização de concertos, manter nossa curiosidade pelo novo, moldando-nos como intérpretes, compositores e educadores.

## Referências

CAMPOS, Cleber; MANZOLLI, Jônatas. Djembêbolay: para percussão, tape e processamento sonoro em tempo real. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 21., 2011, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia: Editora da ANPPOM, 2011.

CAMPOS, Cleber; TRALDI, Cesar; MANZOLLI, Jônatas. Estratégias de Estudo e Performance do Processo de Phase-Shifting utilizado por Steve Reich na obra “Piano Phase”. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 21., 2011, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia: Editora da ANPPOM, 2011.

CAMPOS, Cleber. **Modelos de Recursividade aplicados à Percussão com Suporte Tecnológico**. Campinas, SP. 2012. 209 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2012.

LEITE, Daniela dos Santos. **Névoas & cristais: recriação tecnológica e estudo performático**. Uberlândia, 2013. 163 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Artes, Uberlândia, 2013.

MENINO, Fernando Bueno. **Possibilidades interpretativas envolvendo instrumentos de percussão e recursos tecnológicos na obra Clapping Music (1972), de Steve Reich**. Natal, 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Escola de Música, Natal, 2016.

PEREIRA, Lucio; TRALDI, Cesar. A. Estratégias de Estudo e Performance das Modulações Métricas Presentes na Obra Canaries do Compositor Elliott Carter. In: Performa'11, 2011, Aveiro. **Performa'11 - Encontro de Investigação e Performance.** Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011.

REICH, Steve. **Music as a Gradual Process, 1968.** Disponível em: <<http://ccnmtl.columbia.edu/draft/ben/feld/mod1/readings/reich.html>>. Acesso em: 24 set. 2016.

TRALDI, Cesar A.; CAMPOS, C.; MANZOLLI, J. Performance Mediada & Percussão Múltipla. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 16., 2006, Brasília. **Anais...** Brasília, 2006. Disponível em: <[http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2006/CDROM/POSTERES/13\\_Pos\\_Perf/13POS\\_Perf\\_07-115.pdf](http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/POSTERES/13_Pos_Perf/13POS_Perf_07-115.pdf)>. Acesso em: 6 out. 2016.

TRALDI, Cesar A. **Interpretação mediada & interfaces tecnológicas para percussão.** Campinas, 2007. 128 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2007.

TRALDI, Cesar A. **Percussão e Interatividade - PRISMA: Um Modelo de Espaço Instrumento Auto-Organizado.** Campinas, 2009. 155 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2009.

TRALDI, Cesar A. O processo de pashe-shifting criado por Steve Reich em obra para percussão e eletrônicos em tempo real. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO MUICAL, 8., 2012, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: Editora da Udesc, 2012. v. 1.

TRALDI, Cesar A. Estudo e performance de processos rítmicos do século XX com auxílio de dispositivos eletrônicos. **Revista Música Hodie**. Goiânia, v. 14, n. 1, p. 96-104, 2014.

# O DISCURSO MUSICAL<sup>1</sup>

William Teixeira

“No princípio era o verbo”. Assim se inicia o evangelho segundo São João, ou, como no original em grego, Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος. João define Jesus Cristo como o *logos* (λόγος), o Verbo criacional que o era desde o início, fazendo uma paráfrase do livro de Gênesis. A segunda pessoa da Trindade foi o meio pelo qual todas as coisas foram feitas. No início, *logos* era ambos, fala e ato.

Alguns séculos antes do evangelho, *logos* era também o conceito central para um outro conjunto de escritos, os do filósofo grego Aristóteles, conhecido desde há alguns séculos como o Organon. Esse simples termo, *logos*, tem um conceito tão profundamente ligado a ele, que tem sido incansável a busca por seu significado durante toda a história do pensamento ocidental. Uma de suas acepções, que tem sido frequentemente adotada, é aquela de sua tradução latina, *discursus*, ou simplesmente, discurso, o tema deste breve capítulo.

## Discurso e música

“Discurso musical” é uma expressão muito presente no vocabulário musicológico; a utilização dessa expressão se incorpora facilmente ao trabalho de se escrever sobre música, tornando-se mais um dos sinônimos para o objeto de análise, como também poderia ser “obra”, ou talvez “peça”. No entanto,

---

1 Este capítulo é dedicado ao Rev. Dr. Héber Carlos de Campos, o primeiro a me levantar a questão.

quando surge a necessidade de explicar o trabalho da teoria musical para não músicos, muitas vezes esses leigos têm a ousadia de fazer uma pergunta muito simples, mas muito pernicioso: “mas, afinal, do que se trata este tal discurso musical?”. E de repente musicólogos e teóricos se veem presos a uma miríade de equívocos e mal-entendidos e, tentando explicar o que parece óbvio, descobrem que o óbvio não é tão evidente quanto se pensava. Aristóteles denomina esse tipo de situação dialética como petição de princípio, que é quando alguém levanta a questão<sup>2</sup> sobre as premissas, sobre os conceitos fundamentais que são assumidos como senso comum e sobre os quais são desenvolvidas toda uma argumentação. Pois quando se começa a levantar essa questão para a produção acadêmica atual, percebe-se que poucos estão interessados em gastar tempo em seus livros e artigos para definir o que então é esse tal discurso musical e é justamente esse o objetivo nestas poucas páginas, apenas tentar definir o conceito de discurso musical.

É evidente que esse esforço seria desnecessário se houvesse consenso entre todos os estudos já realizados, mas o caminho tomado neste estudo será o de comparar da maneira mais precisa possível as definições já existentes e, na busca de um denominador comum, tentar construir uma definição consistente com toda a discussão filosófica sobre o assunto.

A definição mais clara disponível sobre discurso musical foi cunhada por Robert Hatten, que inclui o termo discurso no glossário de seu livro *Musical Meaning in Beethoven* [Significado musical em Beethoven]. Ele diz:

---

2 O nome desse caso argumentativo em inglês é literalmente “implorar pela questão”, *beg the question*.



Discurso: Para música, termo vago que descreve o fluxo estratégico ou temático/tópico de ideias em uma obra musical, como em “discurso musical” ou “discurso temático”; diferentes níveis de discurso (ou reflexividade do discurso) podem ser sugeridos por mudanças bruscas, ou estimulados pelo tópico recitativo (HATTEN, 2004, p. 289).

Hatten começa sua definição, muito sabiamente, considerando o termo “vago”. Na verdade, como dito anteriormente, a expressão é realmente uma areia movediça para musicólogos em geral, mas sua definição oferece algumas observações importantes: 1) discurso envolve sequência temporal de eventos; 2) ele acontece *na* obra musical; 3) o fluxo discursivo pode ser mantido e interrompido, envolvendo continuidade e corte. Como a teoria de Hatten é constituída sobre as categorias de tópicos que, por sua vez, constituem um discurso, uma peça de música pode ter diferentes níveis e tipos de discursividade. Contudo, não é necessário que se adote esse arcabouço conceitual, o que não será feito, para se compreender que mais do que uma categoria de estrutura semântica, um discurso é composto pela sucessão de gestos linguísticos, que podem ser compreendidos pelos mais diferentes tipos linguísticos, eventualmente uma tópica, mas mais constantemente sonoridades agrupadas em função de sua gestualidade ou de sua figuratividade funcional, do que por uma referencialidade semântica, ou seja, por necessariamente significar *x* ou *y* (ou no caso do autor, uma tópica de caça ou dança).

Finalmente, Hatten acrescenta uma outra propriedade importante para o conceito<sup>3</sup>: embora o discurso musical não possa ser um discurso proposicional, o que significa não ser

3 Hatten (2004, p. 279).

capaz de ser verificado como verdadeiro ou falso, ele ainda é capaz de lidar com as ligações de um dado corpo. Esse não é o foco, mas esse corpo poderia ser tanto um conjunto de sons, sonoridades, quanto um processo musical. O fato é que o discurso musical pode articular ideias, assim como a linguagem; talvez arbitrando não na categoria da realidade proposicional, mas naquele aspecto da realidade denominado por Heidegger como o *Stimmung*, que, lembra Berio, pode ser a origem (e não mais que isso) emotiva ou sensível de um gesto musical, que ao ser atualizado fragmenta a realidade servindo então como um impulso local<sup>4</sup>, ou seja, impregnando um fluxo discursivo com um novo evento de continuidade ou corte.

Outra definição de discurso musical é dada por Kofi Agawu, na introdução de seu livro *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music* [Música como discurso: aventuras semióticas na música romântica]. Também considerando a abrangência do termo, Agawu lista três maneiras diferentes de se considerar o discurso musical<sup>5</sup>: 1) à semelhança de Hatten, como uma obra musical constituída por uma sequência de eventos; 2) eventos são conjuntos estruturais de sons organizados, assim como Hatten desenvolve sua ideia de temas ou tópicos; 3) discurso musical não é apenas o discurso da música mas também sua relação com os discursos para os quais ele serve como gatilho. Sendo assim, Agawu acrescenta um novo elemento ao conceito, que é a importância fundamental da entidade receptora de um discurso, na realidade, promovendo ela de receptora para participante, já que sua resposta é parte do próprio discurso que a originou.

---

4 Berio (1983, p. 44).

5 Agawu (2009, p. 7-9).

A última contribuição a partir dessa tradição da semiótica musical é, na verdade, de um de seus pioneiros, Jean-Jacques Nattiez, em seu livro *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* [Música e discurso: por uma semiologia da música]. Nattiez não especifica em uma frase ou trecho o que de fato ele considera como sendo o discurso musical, mas oferece bons pontos de referência para o desenvolvimento da ideia. Como Agawu, seu interesse está em fazer dialogar o discurso da música com o discurso sobre música<sup>6</sup>, como uma abordagem para análise musical, o que poderia ser relacionado com a teoria da Escritura de Roland Barthes, uma vez que o comentário de um texto se torna parte do próprio texto, devido a sua relação inter-textual, conceito ainda muito mais radicalizado por Derrida.

Talvez a grande contribuição de Nattiez é a distinção que ele faz entre o discurso musical e a partitura. A partitura é um mero texto prescritivo, um esquema que conduz o processo discursivo. Esse é um aspecto fundamental do conceito e parece não receber a devida atenção da musicologia atual. A grande tendência ainda é a centralização dos esforços analíticos sobre o texto musical, que é parte sim do discurso musical, mas é apenas uma parte. O texto musical, nesse sentido, poderia ser definido como *qualquer registro normativo de informação musical*. Da tradição oral a uma partitura musical muito detalhada, passando por um processo mnemônico, todos os meios transmitem estruturas fundamentais de um dado discurso musical, mas que ainda precisa ser atualizado. Mesmo a música aleatória traz como texto musical uma orientação de seus procedimentos, o que, finalmente, estrutura e define seu discurso musical. Nattiez entende essa separação entre texto e discurso, mas ainda não oferece muitos recursos para se lidar com esse todo

---

<sup>6</sup> Nattiez (1990, p. 133).

que é o discurso musical, ao invés do culto ao texto. E mais, é ainda necessário se entender do que se trata esse todo do discurso musical.

Pode-se fazer dialogar a contribuição de Nattiez com outra abordagem musicológica, aquela do etnomusicólogo John Blacking, a última referência aqui no campo da musicologia. Em seu artigo *The Structure of Musical Discourse: The Problem of the Song Text* [A estrutura do discurso musical: o Problema do Texto da Canção], Blacking também discute as contradições entre o nosso discurso *sobre* a música e o discurso *da* música. Na mesma direção que Hatten, Blacking considera que o discurso musical não é capaz de afirmar verdades, mas ele inclui uma consequência importante disso, que é a inerência metafísica de qualquer discurso sobre música devido a esse tipo de incapacidade<sup>7</sup>. Para compreender-se a música não deveria ocorrer a separação do discurso de seus pressupostos sociológicos e antropológicos e de todos seus dados contextuais, ou mais, de seu *Weltanschauung*, para usar o conceito kantiano<sup>8</sup>. Em algum sentido, as tradições semiótica e pós-estruturalista propõem uma “desconstrução”, colocando um discurso musical em pé de igualdade com os discursos que dele provêm, dando proeminência não mais ao texto, tampouco à dinâmica discursiva como um todo, mas promovendo a audiência a um protagonismo talvez desmedido para uma realidade que não corresponde ao papel efetivo do intérprete e do compositor. Diferentemente, Blacking propõe uma “reconstrução”, uma forma holística de encarar o discurso musical em seu próprio conjunto metafísico e epistemológico de pressupostos, mais adequada à complexidade da

---

7 Blacking (1982, p. 16).

8 Naugle (2002, p. 58).

dinâmica discursiva da música, ainda mais quando se traz o contexto contemporâneo à tona.

## Discurso na História da Filosofia

Como dito na introdução, um dos primeiros registros que se tem sobre o estudo do discurso são os de Aristóteles; mesmo fora do conjunto moderno do *Organon*, a *Retórica* foi a obra em que o filósofo estudou os meios pelos quais alguém poderia persuadir a outrem para um determinado fim. Nesse caso, a *Retórica* lida com o *logos*, não em seu aspecto demonstrativo, mas em sua capacidade de persuasão. Aristóteles reconhece que mesmo que um silogismo seja considerado nitidamente válido, ele não possui o poder de mover alguém para sentir, pensar ou ser alguma coisa. Este é o papel da retórica: estudar como um discurso pode ser, ainda verdadeiro, mas também capaz de afetar eficazmente a audiência. *O logos é o único aspecto capaz de moldar o ethos e o pathos*<sup>9</sup>.

O discurso é definido não apenas por sua capacidade de transmitir verdades mas também por emocionar e por comunicar a autoridade de sua enunciação. A *Retórica* entende o discurso em sua plenitude: desde o primeiro *insight* sobre sua finalidade persuasiva, a *inventio*; as maneiras de dar forma a essa necessidade em uma estrutura textual, a *dispositio*; o embelezamento e o fortalecimento do argumento, na *elocutio*; a memorização desses pontos e o controle da memória da plateia sobre os pontos apresentados, na *memoratio*; e, por fim, a maneira como o discurso é proferido tanto nas ações gestuais quanto na própria fala, na *pronuntiatio*. Só a plenitude

9 Aristóteles (2005, p. 92) [1356a].

do processo seria capaz de persuadir alguém de alguma coisa. Somente esse processo completo forma o *logos* discursivo.

É interessante notar que a tradução latina do termo irá ocorrer apenas muito tempo depois. *Discursus* é a declinação supina da palavra *discurro*, que significa originalmente uma ideia de correr para ou de alguma coisa, um correr sobre e ao redor de algo. A palavra levou muito tempo até significar uma estrutura de argumentos. Nem Agostinho, nem Boécio, nem mesmo Anselmo usaram o termo com esse sentido, mas apenas no fim do Escolasticismo, como nota Barthes<sup>10</sup>, ele passou a se referir a uma estrutura linguística.

A Retórica manteve seu papel de estudar e ensinar o discurso persuasivo da Idade Média ao Renascimento, quando ela ganhou ainda mais proeminência com os reformadores cristãos, como Lutero e Calvino. Dentro do escopo das Artes Liberais, a Retórica estudava não apenas o discurso verbal mas também outro tipo de discurso que antes pertencia ao escopo do *quadrivium*, que foi o discurso musical<sup>11</sup>. O nascer do racionalismo e das filosofias cientificistas fez ruir, todavia, esse império retórico. O discurso tornou-se um meio utilitarista de se obter coisas. A única disciplina realmente capaz de lidar com *logos* era a Lógica, especialmente em sua acepção formal. Esse era o contexto de meados do século XX, quando uma nova tentativa de resgatar a retórica e o discurso surgiu, que foi o movimento da Nova Retórica, liderado pelo filósofo polonês, Chaim Perelman, na Universidade Livre de Bruxelas. O trabalho de Perelman visava atualizar a retórica aristotélica para a realidade do pensamento contemporâneo. Como Aristóteles tinha observado anteriormente, a Lógica não era capaz de influenciar

10 Barthes (2012, p. 145).

11 Bartel (1997, p. 28).

as pessoas a escolherem as coisas certas e muito menos de lidar com a condição humana. Perelman entendeu que ao fortalecer a relação entre o orador, a fala (ou texto) e o auditório, encontrava uma maneira segura de se entender a negociação de significados que ocorre dentro de um discurso<sup>12</sup>. Não era sua intenção catalogar figuras retóricas, como Aristóteles sugeriu e os romanos prolificamente fizeram, e mesmo os retóricos musicais do barroco, mas entender como um argumento poderia afetar o público a ponto de transformar opiniões, decisões e emoções.

O discurso começou a ser notado novamente como uma instância importante para a linguística, já que ele lida com a interação entre todas as partes envolvidas na comunicação. Se as proposições de Ferdinand de Saussure evidenciaram que a linguística só daria conta de estudar a língua e não a fala, dado o caráter estável da primeira em oposição à volatilidade da segunda, um de seus alunos, Émile Benveniste, deu atenção especial para a aplicação dessa teoria linguística no ato de ser usada, ou na enunciação. A enunciação é o idioma na prática, a realização, de fato, de um sistema linguístico. Para Benveniste, “o homem está na língua”<sup>13</sup>. O homem está preso dentro da linguagem, porque está fadado a viver com os outros, o que torna necessária a comunicação. Nesse sentido, o discurso é uma ação, dificultando a compreensão de uma língua sem o ato de ser falada. Seu interesse não foi estudar o texto da enunciação, mas sua produção e o seu produto, que é o discurso. Se por um lado, Benveniste tenta criar uma ponte entre a língua e a fala, entre a *langue* e a *parole*, por outro, ele ainda não consegue superar a dicotomia em si.

---

12 Perelman; Olbrechts-Tyteca (1996, p. 11).

13 Flores; Teixeira (2009, p. 158).

## Contribuições de Filosofia Contemporânea

Talvez tal dicotomia só seria realmente superada alguns anos mais tarde na Inglaterra. Tanto o filósofo francês Gilles Deleuze quanto o Professor Emérito da Universidade de Yale, Nicholas Wolterstorff, construíram suas filosofias sobre a teoria elocucionária, mas mais fortemente, a partir do trabalho desenvolvido por John L. Austin, conhecido como *atos de fala*. Nessa perspectiva, a teoria supera a dicotomia justamente por considerar impossível um sistema desligado do ato de ser usado, ou melhor, de ser *feito*. Austin propõe categorias que se qualificam menos pela estabilidade linguística e mais pela ação de seu enunciador, sendo assim um sistema ético que outorga responsabilidade ao produtor de um discurso. A teoria pode ser resumida, grosso modo, em três forças de agência em um discurso<sup>14</sup>: o ato ilocucionário, que trata da ação *feita* por um discurso, para afirmar, prometer ou ensinar algo; o ato locucionário, que abriga os tipos linguísticos, ou seja, aquilo que está sendo dito, palavras, frases e todas as estruturas sintáticas e semânticas; por último, o ato perlocucionário, que se trata não do que um discurso faz, mas do que ele que faz *no* outro, como, por exemplo, informá-lo, persuadi-lo ou qualquer outra consequência. Dentro dessa concepção de discurso, vê-se como um impossível tal coisa como o significado de algo; o que existe é o significado *feito* em algo.

Influenciado por outro estudioso na retórica e da linguística, que é Oswald Ducrot, Deleuze, em seu livro com Felix Guattari, observa que a performatividade do discurso é a parte mais importante de sua eficácia. Não só porque a performatividade é a execução de um enunciado mas também porque

14 Vanhoozer (1998, p. 209).



esse aspecto contém nele mesmo uma parte essencial do ato que motiva a “fala” de um discurso, por assim dizer<sup>15</sup>. Isso é o que Austin chama de ação ilocucionária ou, como compreendido por Ducrot, por pressuposto implícito. Nesse sentido, a performance não é apenas um *a posteriore* para o discurso mas ainda é parte de sua própria ontologia, uma vez que detém um elemento essencial do discurso e não só sua reprodução. Lembrando o conceito de Benveniste, o discurso acontece com o outro, por isso é sempre um ato de comunicação, resgatando a compreensão tradicional de que o discurso é *algo que alguém diz sobre alguma coisa para alguém*<sup>16</sup>. Nesse sentido, a ênfase não é que a performance está apontando *para alguma coisa*, mas que ela está *apontando*. Recordando a epistemologia de Deleuze, o discurso não se trata de quais objetos estão envolvidos, mas sobre as suas conexões. Discurso é conexão.

Nicholas Wolterstorff nos oferece algumas observações complementares sobre o tema em suas palestras Wilde, feitas em Oxford e que posteriormente se tornariam um livro. Ao definir o que é um discurso divino, o discurso revelado por Deus, no âmbito da filosofia da religião, ele esclarece a ação ilocucionária dentro do ato de fala. “O conceito de uma ação ilocucionária é um conceito funcional; uma ação é uma ação ilocucionária em certa ocasião se ela está relacionado de certa forma a uma ação locucionária”<sup>17</sup>.

Nesse sentido, uma mesma figuração musical pode assumir diversos papéis gestuais em diferentes contextos, uma vez que o discurso musical é uma ação musical dinâmica, na verdade, um conjunto de ações, tornando-se assim dependente do ato de performance para se efetivar. Provavelmente é essa a

15 Deleuze; Guatari (1995, p. 13).

16 Vanhoozer (2002, p. 189).

17 Wolterstorff (1980, p. 39).

tensão que gera, em alguns leitores da teoria, a ideia de que os atos de fala constituem uma pragmática e, como tal, objetivariam apenas a utilidade ou o fim obtido pela fala; entretanto, a pragmática ocorre pela interdependência que há entre algo que é feito com o *ato* de ser feito.

O discurso é *feito* e tem, portanto, um lugar no tempo. Ele ocorre materialmente e por isso possui limites temporais, cronológicos; mas talvez habite também a dimensão de tempo conhecida pelos gregos como *kairós*, o tempo qualitativo, que transborda significado, que é exatamente a palavra usada por Aristóteles para descrever a temporalidade do discurso. Se o discurso existe no tempo, Wolterstorff afirma que a ontologia do discurso musical compreende, se não necessariamente, potencialmente, uma separação temporal de sua composição e sua performance, já que a obra musical é uma potência virtual e mediada<sup>18</sup>. Nessa direção, a definição do filósofo Paul Ricoeur poderia ajudar, quando define a música como uma “arte de dois tempos”, devido a sua necessidade de ter um texto musical, que é o registro normativo, e sua realização, também exigida por sua característica ontológica de *monstration*, ou o atributo essencial de ser para ser experimentado por outro<sup>19</sup>.

## Definindo o discurso musical

Recordando as proposições que recolhemos para esta pesquisa, conclui-se com uma tentativa de definição que é, como dito no início, seu único objetivo. Como conceito, o discurso musical deve ser aplicável em todos os repertórios musicais,

18 Vanhoozer (2002, p. 75).

19 Ricoeur, p. 2.

desde o canto gregoriano à música contemporânea de vanguarda, incluindo a música de tribos indígenas, por exemplo. Essa definição tem como objetivo trazer a música de volta aos estudos musicais, no sentido de que inclui os dados performativos como parte fundamental do discurso musical e, ainda, mantém consistência com a musicologia e a filosofia contemporânea

Então, poderia ser dito, de maneira tão sintetizada quanto possível, que o discurso musical é *o ato comunicativo mediado por ações musicais em tempo delimitado*; por *ato comunicativo*, refere-se ao fato de que esse ato sempre acontece para outrem. Ele envolve a relação entre orador e público, como a retórica afirma, mas não exige uma elocução verbal e referencial para tal e, ainda sim, mantém a resposta da audiência como parte integrante dessa rede de relações; com *mediada*, refere-se à necessidade do discurso musical de ser atualizado e a característica ontológica de seus dois-tempos; com *ações musicais*, contempla-se todas as partes ou *ações* da dinâmica musical, que são tanto a composição musical de uma partitura quanto sua performance, mas também a relação com o ambiente onde a peça será executada, os ensaios, enfim, todo o conjunto contextual do qual depende a obra; por *tempo delimitado*, é claro, afirma-se a limitação do discurso entre um início e um fim, bem como a qualidade temporal da sua sucessão de eventos.

Embora não haja espaço suficiente para se analisar profundamente alguma peça para aplicar o conceito discutido, podem-se tomar como exemplo alguns trechos interessantes da *Sonata para Violoncelo Solo*, do compositor alemão Bernd Alois Zimmermann:



**Figura 1** – B. A. Zimmerman, Manuscrito da *Sonata para Violoncelo Solo*, p. 1, linha 5. Manuscrito obtido na Akademie der Künste, em Berlim.

No trecho acima pode-se notar um ritmo linear de colcheias, bastante simples, com uma série de 12 notas que estão sendo desenvolvidas contrapontisticamente, como de costume<sup>20</sup>. Todavia, o aspecto mais importante nesse trecho não são essas estruturas básicas, mas a maneira como o compositor exige do intérprete a alternância extrema de modos de jogo, o que se torna ainda mais evidente em seu manuscrito, já que são usadas cores diferentes para diferentes camadas. Essas mudanças demandam, finalmente, uma dilatação do tempo, não só devido à propriedade sonora de cada ataque ser diferente, o que modifica o envelope de som, mas também porque o movimento físico exigido por cada um é necessariamente diferente. Essa propriedade da performance é um dado fundamental, mas totalmente ausente da partitura e de qualquer análise que a tome absoluta como simulacro do discurso. Se por um lado o próprio Siegfried Palm, violoncelista para quem Zimmermann escreveu a sonata, confirma que a distância entre os intervalos implicava nessa dilatação para o compositor<sup>21</sup>, na realidade, essa é uma informação que só se torna necessária porque os instrumentistas esquecem a origem vocal de seu repertório. De fato, essa era uma prática corriqueira, presente desde os mais

20 Konold (1998, p. 224).

21 Palm (1985), nota explicativa sobre os “Vier kurze Studien” de Zimmermann.

remotos exemplos do repertório, como fica claro no *Ricercar 5*, de Domenico Gabrielli:



Figura 2 – Domenico Gabrielli, *Ricercar 5*, cc. 1-4.  
Manuscrito do compositor.

Não se pode deixar de lado em uma concepção de análise do discurso musical, portanto, o diálogo que acontece entre compositor e intérprete na produção desse discurso. Como disse Luciano Berio, “é muito importante entender [...] que um instrumento musical é ele mesmo um fragmento de linguagem musical”<sup>22</sup>. Seria equivocados ignorar as implicações acústicas de um sinal sonoro que é a notação, assim como o seria ignorar o ato de escuta de um discurso. A partitura não pode conter a plenitude de significado que um discurso pode ter. Isso fica claro neste último exemplo, em que apenas um si bemol é tocado; apesar de haver uma profusão de informações sobre dinâmicas e regiões da corda a ser tocadas, o grande gasto de energia que há na passagem reside nas mudanças de cordas exigidas pelo compositor. O trecho é indicado para ser iniciado na quarta corda, em uma posição altíssima no braço do instrumento; mantendo a altura, é demandada uma mudança para a terceira corda; finalmente, conclui-se com um trêmulo na segunda corda. Embora seja evidente a variação timbrística gerada pelas mudanças, fica também claro que os movimentos executados pelo violoncelista mobilizam uma quantidade muito maior energia no fluxo discursivo do que o mero papel parece indicar.

<sup>22</sup> Berio (1983, p. 78).



Figura 3 – B. A. Zimmerman, Manuscrito da Sonata para Violoncelo Solo. p. 1, linha 1. Manuscrito obtido na Akademie der Künste, em Berlim.

Encerra-se este capítulo com uma observação final feita pelo hermenêuta e teólogo Kevin Vanhoozer<sup>23</sup>, quando ele recorda um trecho do *Fausto*, de Goethe, em que Fausto está tentando traduzir o trecho supracitado do evangelho de João, do grego para o alemão. Ele experimenta várias possibilidades: No princípio era o Pensamento [Sinn], Poder [Kraft], mas no final ele escolhe “No princípio era o Ato [Tat]”. Talvez possa-se concluir dizendo: “No princípio era o discurso”.

23 Vanhoozer (2002, p. 162).

## Referências

AGAWU, Kofi. **Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music**. Oxford: Oxford University Press, 2009.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2005.

BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BARTHES, Roland. **How to Live Together**. Traduzido por Kate Briggs. Nova Iorque: Columbia University Press, 2012.

BERIO, Luciano. **Contrechamps**. Paris: L'Age D'Homme, 1983. v. 10.

BLACKING, John. The Structure of Musical Discourse: The Problem of the Song Text. **Yearbook for Traditional Music**, v. 14, p. 15-23, 1982.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 2.

FLORES, Valdir N.; TEIXEIRA, Marlene. Enunciação, dialogismo, intersubjetividade: um estudo sobre Bakhtin e Benveniste. **Revista Bakhtiniana**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 143-164, 2. sem. 2009.

HATTEN, Robert. **Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation**. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

KONOLD, Wulf. **Bernd Alois Zimmermann**. Traduzido por Silke Hass e Marc Giannésini. Normandie: Michel de Maule, 1998.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Music and Discourse: Towards a Semiology of Music**. Traduzido por Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990.

NAUGLE, David. **Worldview: The History of a Concept**. Grand Rapids: William Eerdmans Publishing Company, 2002.

PALM, Siegfried. **Pro Musica Nova: Studien zum spielen neuer Musik für Violoncello**. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da Argumentação: a nova retórica**. Traduzido por Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RICOUER, Paul. **Arts, langage et herméneutique esthétique: Entretien avec Paul Ricoeur par Jean-Marie Brohm and Magali Uhl**. Disponível em: <<http://www.philagora.net/philo-fac/ricoeur.php>>. Acesso em: 11 set. 2016.

VANHOOZER, Kevin. **Is There a Meaning in this Text? The Bible, the Reader, and the Morality of Literary Knowledge**. Grand Rapids: Zondervan, 1998.

VANHOOZER, Kevin. **First Theology: God, Scripture & Hermeneutics**. Downer Grove: IVP Academic, 2002.



WOLTERSTORFF, Nicholas. **Works and Worlds of Art**. Oxford: Oxford University Press, 1980.

WOLTERSTORFF, Nicholas. **Divine Discourse**: Philosophical reflections on the claim that God speaks. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

# ZWÖLF PARAPHRASEN HOMERISCHEN HYMNEN

Stephan Froleys

*Was waren das für Zeiten, als die  
Musiker und Dichter noch im Dialog  
mit den Göttern standen, im direkten  
Austausch mit ihnen, stellvertretend  
für die gesamte Menschheit - Was  
hatte Musik für eine Macht!<sup>1</sup>*

Aus der *Urzeit* von Musik und Dichtung stammen die so genannten “Homerischen Hymnen”, eine Sammlung von 33 Gedichten, die Lobpreisungen auf antike Götter enthalten. Ihre Datierung ist umstritten, sie dürften aber im Laufe mehrerer Jahrhunderte an verschiedenen Orten entstanden sein, die frühesten bereits im siebten vorchristlichen Jahrhundert, die jüngsten wohl erst in hellenistischer Zeit. Als Preislieder sind sie sich einander in der Funktion gleich, sie unterscheiden sich aber weitgehend in der Ausführung ihres Zweckes. Wenn sich die kleinen Stücke mit dem Lob der Gottheit und der Bitte um Gnade begnügen, reden größere von einzelnen Eigenschaften und Leistungen der Angerufenen, während die weit ausholenden von Lebensschicksalen und Taten der Gefeierten erzählen. So verschieden im Einzelnen die 33 Stücke sind, so wirken doch fast alle durch ihren besonderen, dichterischen Reiz, vor allem die kleineren,

---

1      Hanns Eisler zugeschrieben.

die durch Innigkeit, Schönheit und Bildhaftigkeit des Ausdrucks jedes bloß Formelhafte aufheben.

Für meine *Paraphrasen* wählte ich zwölf der kürzeren Hymnen, die ich in einem dichterischen Prozess noch weiter konzentrierte. Einzelne Aspekte der Ausgangstexte gelangen dabei bisweilen in den Vordergrund und verdrängen andere, wobei die Sprache sich auf durchaus unterschiedlichen Ebenen bewegt.

### **poseidon**

mit dir fang ich an  
erddreher und wellenquelle  
hügelheld und schirm der stadt

doppelbeschenkter lehmstampfer du  
herrenreiter und retter aus tiefer see  
zugleich

alles gute dir und deinem haupthaar  
auf das du zu recht stolz bist

bist ein toller kerl  
aber tu auch was für die matrosen

### **hephaistos**

mit heller stimme  
soll man den denker preisen  
der einst zusammen mit der eulenäugigen  
die menschen aus den höhlen zog

er lehrte, sie lernten  
er zeigte zeit  
sie leben

in ruhe und frieden  
im eigenheim

weiter so

haltung und habe

**zeus**

jetzt einen auf ihn, den größten

auf ihn  
den durchblicker mit power  
den feind halber sachen  
sohn ganz wie der vater

du  
lichtgestalt und leuchtturm  
was immer du auch entscheidest

have mercy

**dionysos**

nie sieht man ihn ohne  
ohne kranz vom efeu aus der hecke

ein donnernder bariton  
auch er ganz kind seiner eltern

die haben ihn  
aufgepäppelt und verhätschelt  
rundumversorgt und vergöttert

nun taumelt er durch wälder und jahreszeiten

in jedem arm eine  
alle ihm nach

alle ihm nach  
ihm und seinem donner

bitte

weitertaumeln  
hör nicht auf damit

und bitte

nimm uns mit

in diesem  
frühlingsommerherbstundwinter

im nächsten  
frühlingsommerherbstundwinter

und in denen danach auch

### **apollon**

ein schwan  
der im landeanflug laut schreit  
und dessen flügel rauschend durch die luft streichen  
dir zu lob und preis

fürwahr ein schönes bild  
kein schlechter sound  
schon ganz gut

besser aber noch  
viel besser

wenn ein mensch  
all seine luft  
und  
all seine kunst  
zusammennimmt  
und beides  
an der mündung der trachea im larynx  
zwischen zwei aufgespannten stimmbändern  
hindurchpresst

so dich zu loben und zu preisen  
als den einen und einzigen

so sag ich das jetzt mal

ist doch besser  
oder?

vergelt's  
gott

**gaia**

du kennst das

sie loben dich  
über den klee der blumigen wiesen

sie preisen die waden der strammen jungs  
und die mägdelein with flowers in their hair

sie schleimen dich an  
faseln von neidlosem wohlstand  
von städten, in denen man herrscht nach  
recht und gesetz

alles ganz toll hier, das hast du super hingekriegt  
und jetzt singen wir dir  
'ne ode oder zwei

wenn du bitte im gegenzug so freundlich sein mögest  
uns zum lohn für das gesülze erfreuende nahrung zu  
spenden

gaia

merkst du eigentlich gar nichts, bist du blöd?

**pan**

was ist denn das für einer  
vier wochen nicht gewaschen aber tiegelweise gel im haar  
hinkend schleichend durch's gebirg und abends keine  
ruhe finden

schön ist das nicht und dann auch noch dieses  
dauergrinsen

weg mit dem kerl  
der ist ein fall für die saufköpfe auf dem olymp  
als hofnarr vielleicht  
wenn er hochkommt

**hestia**

andere  
pflegen die olivenbäume auf ihrem land  
spannen netze unter den bäumen  
lesen die früchte  
pressen sie aus  
und sammeln das öl in krügen

wir aber  
laden dich in unser haus



nimm platz an unserem herd  
bring mit egal wen  
und gib uns vom feuchten öl  
das stets hernieder trieft  
von deinen locken

### **göttermutter**

lass mich  
dich  
als die mutter der götter und menschen preisen

dich  
himmlische chorleiterin  
tochter vom chef  
und caecilienschwester

jedes  
rasseln und klappern  
jedes  
dumpe dröhnen  
macht dich an

die rauschende nebenluft der einblattinstrumente  
lockt dich  
wie der wölfe und löwen gebrüll

lockt dich  
ins gebirg und in die hütten

bei allem was du da auch treibst  
eins ist sicher  
ich mach die musik dazu

### **herakles**

na gut

du warst und bist der beste  
zu wasser und auch zu lande

wir wissen zwar längst nicht alles von dir  
man munkelt von übermut und bösen taten

vergeben und vergessen

wir gönnen dir dein glück

gib

haltung und habe

### **Aphrodite**

wenn ich mir sicher sein könnte, dass du mir heute zur  
seite stehst  
dann wäre mir wohler

ich weiß noch wie das damals war mit dir und den horen  
löchlein ins läppchen und ring durch, kette um  
und ab zu den geilen göttern

her mit der!

wenn ich mir sicher sein könnte, dass du mir heute hilfst

göttin,  
wie würd' ich singen

### **Ares**

die wollen mich fertigmachen  
alle  
das ist kein spaß mehr  
ich will einfach nur noch draufhauen

o superman  
speergewaltiger

o judge  
schwinger des feuerbogens

verleih mir seligen starkmut

und sorg dafür  
dass ich keinen blödsinn mach

# COLABORAÇÃO COMPOSITOR- -INTÉRPRETE NO CONTEXTO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

Alexandre Reche e Silva  
Agamenon Clemente de Moraes Júnior

## Breve histórico da criação do PPGMUS-UFRN

Em 2013, o Programa de Pós-Graduação em Música (Mestrado) iniciou suas atividades. Tal feito adicionou mais um importante marco histórico ao percurso da Escola de Música da UFRN (EMUFRN)<sup>1</sup>. A linha de pesquisa do Mestrado em Música, intitulada *Processos e dimensões da produção artística* (Linha 2)<sup>2</sup>, articula interpretação, regência e composição musical. O aprofundamento nos estudos da criação e das práticas interpretativas dos séculos XX e XXI é um de seus diferenciais. Dessa forma, ela se conecta a projetos de estudiosos que buscam essas características em sua formação acadêmica. A Linha 2 visa “atender a projetos de pesquisa variados sobre produção artística em Música, sobretudo no que concerne a estes campos de atuação” (UFRN, 2016).

---

1 A EMUFRN vem expandindo sua vocação a partir da criação dos cursos de graduação (Bacharelado e Licenciatura), pós-graduação Lato Sensu, dos projetos interinstitucionais MINTER e DINTER e do investimento em pesquisa e contratação de professores pesquisadores (PPGMUS, 2012).

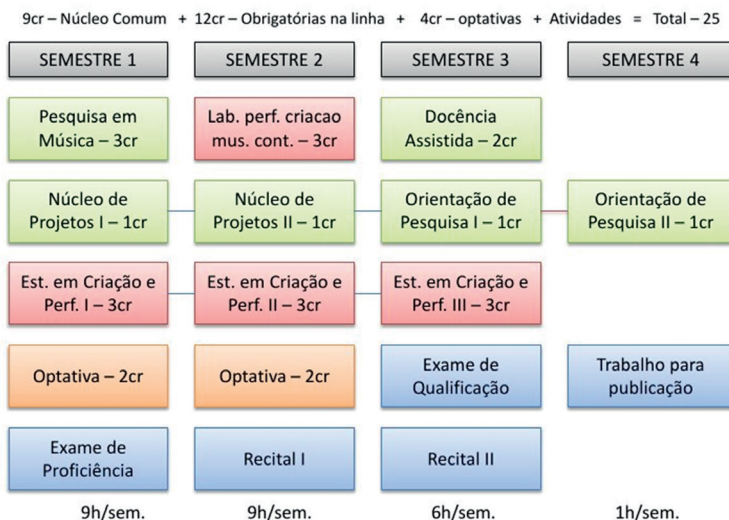
2 A Linha 1 intitula-se *Processos e dimensões da formação em Música*.

Como um dos importantes resultados das atividades já desenvolvidas, notamos que é justamente essa articulação que representa o campo de pesquisa propriamente dito. De acordo com um dos professores fundadores do Programa, “a junção é o campo”. Tal intersecção constitui peculiaridade fundamental da Linha 2.

O percurso discente planejado pode ser ilustrado com base no fluxograma de componentes curriculares, apresentado na Figura 1. Os componentes em cor verde representam o chamado “Núcleo Comum” (por serem também cursados por estudantes da Linha 1); os de cor laranja, “Optativas”; os de cor azul, “Atividades” e os de cor vermelha, “Obrigatórias” (para a Linha 2). As disciplinas obrigatórias são “Laboratório de *Performance* e Criação Musical Contemporânea” e “Estudos em Criação e *Performance* I a III”. Estas últimas dizem respeito à introdução, ao estudo e ao aprofundamento desses estudos, respectivamente.

## FLUXOGRAMA LINHA 2

### PROCESSOS E DIMENSÕES DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA



**Figura 1** – Fluxograma de componentes curriculares da Linha 2 do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRN. Disponível em: <<http://www.posgraduacao.ufrn.br/ppgmus>>. Acesso em: 20 out. 2016.

## Sobre uma estratégia de orientação em Composição Musical

Entre as estratégias que vem sendo utilizadas para orientação dos estudantes de Composição, citamos o chamado “Modelo de acompanhamento do processo composicional” (SILVA, 2010). A seguir, apresenta-se o modelo, descrevendo-se os termos utilizados, os tipos de abordagens, antecessores principais e seus vieses de implementação. Pode-se ver na Figura 2 o modelo composto por instâncias conectadas. Conforme dito em trabalho anterior,

O termo instância é usado aqui ao invés de estágio, uma vez que nossa intenção não é identificar a elaboração musical como passos discretos ao longo de estágios (como se o ato composicional fosse algo assim automático). Instância, por sua vez, é uma espécie de classe, onde são reunidos conteúdos similares, envolvidos no processo criativo. Desta forma, o modelo também prevê a identificação de sinapses entre estas instâncias, ao longo do processo (SILVA, 2010, p. 19).



**Figura 2** – Um modelo de acompanhamento do processo composicional (SILVA, 2010, p. 19).

Quanto aos termos utilizados no modelo, a nomenclatura empregada baseou-se em um levantamento léxico-etimológico conduzido pelo autor. Isso visou desambiguar termos comumente usados em Composição<sup>3</sup>. Cada termo utilizado será descrito

3 Essa área do conhecimento ainda não possui um vocabulário reservado e não balizou para si uma terminologia de expressões reservadas, mesmo sendo isso merecido e desejado.

como se segue. IDEIAS se refere a “concepções provedoras de sentido e imagens”; por exemplo, “planejamento esquemático, resolução de problemas, *plot/scriptwriting*”. PRINCÍPIOS se refere a “coleção de critérios que subsidiam tomadas de decisões ao longo do processo”; por exemplo, “mapeamento entre domínios (*cross domain mapping*) (ZBIKOWSKI, 2002), negociação, repetição variada, surpresa, *non sequitur*”. METAS se refere a “propósitos, medidas e formas de acesso”; por exemplo, “seção áurea, aninhamento de contornos” etc. TÉCNICAS se refere a “operações sobre materiais, guiadas por princípios, ao alcance de metas”; por exemplo, “expansão intervalar, heterofonia, permutação, polirritmia” etc. MATERIAIS se refere a “dados submetidos a transformação (incluindo resultados prévios)”; por exemplo, “intensidades, durações, timbres, alturas” etc. RESULTADOS se refere a “saída de um (sub)processo, repositório dinâmico. Conector das demais instâncias”; por exemplo, “gestos, amostras processadas, esboços, obras de arte” (SILVA, 2010, p. 20).

Quanto aos tipos de abordagem, o modelo prevê três alternativas, a saber: *Top-down*, *Bottom-up* e Meio-termo. Na abordagem *Top-down*, o desígnio de METAS dialoga com a concepção de IDEIAS, esboçando planos composicionais. Isso já contribui parcialmente na geração de RESULTADOS. A isso se segue a usinagem de MATERIAIS a partir de TÉCNICAS, com o fim de implementar os esboços produzidos. Na abordagem *Bottom-up*, parte-se do uso de TÉCNICAS sobre MATERIAIS, para a produção de RESULTADOS parciais. Desses RESULTADOS, podem-se extrair o desígnio de METAS e a concepção de IDEIAS.<sup>4</sup> A abordagem Meio-termo trata do diálogo entre as duas anteriores.

---

4 Nas duas abordagens, várias rodadas são conduzidas, arbitradas pelas expectativas do compositor, apontando para a obtenção de um resultado final.



Modelagem e implementação se retroalimentam iterativamente. Tal abordagem tem como referencial teórico o trabalho de Schön (2000).<sup>5</sup>

Quanto aos antecessores do modelo, citamos os principais trabalhos de referência. Laske (1991), nomeando a Composição como uma lente por onde se olha o campo da Música, apresenta seu “Ciclo de Vida da Composição” (*Compositional Life Cycle*). Sloboda (2005) mostra um diagrama do processo composicional, notando ser essa uma forma econômica de abordar o assunto. Schillinger (2004) distingue-se por abordar o processo desde a preparação dos materiais até a junção das partes, listando seus “Dez estágios sucessivos do planejamento para o planejamento composicional”.

Quanto à sua implementação, o modelo sugere três vieses. Um primeiro viés é o seu emprego para confecção de memoriais de composição. Um segundo viés “está ligado mais ao registro do processo composicional momento a momento, gerando protocolos detalhados do trabalho do compositor” (SILVA, 2010, p. 19). O terceiro viés funciona como repositório de material didático sobre Composição Musical.

A princípio, o modelo foi desenhado de modo a oferecer uma visão abrangente da criação musical – um processo intrigante, repleto de possibilidades arbitrárias, tácitas e intuitivas. À época já se concluiu que

[...] o modelo inclusive facilita o discurso sobre o processo, uma vez que, primeiro, os termos estão balizados, evitando

---

5 É justamente essa abordagem que ganhará destaque ao longo deste capítulo. Não somente no processo composicional, propriamente dito, mas também na junção dos campos da criação e da performance. Tal junção oferece uma dimensão a mais ao princípio da negociação, cerne da abordagem Meio-termo.

ambiguidades; segundo, um número reduzido de instâncias ambiciona dar conta da categorização dos conteúdos envolvidos no fazer composicional; terceiro, uma ordenação por trás do processo pode ser rastreável através de sua configuração sináptica entre as instâncias (SILVA, 2010, p. 25).

Tais características associadas ao modelo também facilitam a interlocução dos sujeitos envolvidos, sejam eles (1) compositor e seu imaginário (e volição criativa), (2) compositor e intérpretes da composição, (3) compositor e relato escrito de sua obra e, inclusive, (4) compositor e seu orientador de pesquisa. A esses, o modelo pode oferecer um suporte comum para o trânsito de informações peculiares à área de conhecimento. De fato, o modelo tem sido utilizado como estratégia de acompanhamento dos trabalhos feitos pelos orientandos em seus vários aspectos.

Doravante, buscaremos relatar uma experiência exemplar dessa intersecção proposta pelo PPGMUS-UFRN. Ela se baseia no histórico de um dos autores deste capítulo, Agamenon de Moraes, então estudante de Composição da turma inaugural do Mestrado em Música.

## Um relato de colaboração compositor- -intérprete no contexto do PPGMUS-UFRN

Esta seção se compõe de três experiências colaborativas entre. Em primeiro lugar, será abordado de forma ampla a obra *M1*, para violoncelo solo. Em segundo lugar, de forma geral, *Suíte Grega*, para grupo de câmara. Em terceiro lugar, de forma mais detalhada, *Terceira Volta*, para saxofone solo. Os três relatos baseiam-se nos memoriais compositivos de cada uma dessas

obras (VALENTE, 2013; MORAIS JÚNIOR, 2014; MARQUES, 2015). Os relatos discutidos a seguir visam ilustrar como o contato com os intérpretes sugeriu negociações com o procedimento composicional modelado.

### **M1 (para violoncelo e mídia eletrônica)**

Apresenta-se a seguir excertos do memorial de M1, para violoncelo solo, composta por Agamenon de Moraes durante o curso de especialização (*Lato Sensu*) em *Práticas Interpretativas dos Séculos XX e XXI, no ano de 2012*. Como citado anteriormente, esse curso antecedeu a ocorrência do Mestrado (*stricto sensu*) oferecido pelo PPGMUS. O presente memorial consiste na compilação de anotações de conversas e de ensaios com a intérprete, Kalyne Valente, para quem a obra foi composta e de trechos que ela publicou (VALENTE, 2013).

Originalmente, a obra foi escrita para violoncelo e *live eletronics*. Para o experimento em questão, foram elaborados alguns *patches*<sup>6</sup> na linguagem *Pure Data*<sup>7</sup>. Com esses *patches* produziam-se resultados sonoros básicos. Nessa composição, as ações do violoncelo deveriam disparar a inicialização dos *patches*. Para isso, a interface do *Pure Data* deveria captar o som ambiente. Intencionou-se, com isso, que não houvesse necessidade de utilização de pedais, ou de outro indivíduo no palco, para controlar o *live eletronics*. A violoncelista dispararia os *patches* quando executasse determinadas alturas. A interface do *Pure Data* foi programada para aguardar a ocorrências dessas alturas.

---

6 Patch é o nome dado a um arquivo criado no Pure Data.

7 Pure Data é uma linguagem de programação visual de código aberto.

O experimento não surtiu o resultado esperado devido a questões técnicas no controle de captação de som ambiente utilizadas na ocasião. Sonoridades não previstas, como ruído de condicionadores de ar, ambiências vizinhas e até mesmo vibração por simpatia das cordas, faziam com que os *patches* fossem disparados em momentos diferentes dos previstos na partitura. Durante esse processo, a parte do violoncelo desenvolveu importância independentemente do *live electronics*. Essa importância surgiu gradativamente, à medida que ocorriam diálogos com a intérprete sobre a execução de certos trechos e das possibilidades de alteração da partitura<sup>8</sup>. A seguir, apresenta-se um breve descritivo dos resultados obtidos com esse diálogo.

O primeiro procedimento técnico buscado para M1 foi um que permitisse executar as cordas externas sem a utilização de *glissando*. Pareceu apropriado sugerir o procedimento de posicionar o **arco sob cordas** (*understrings*). Após ouvir a sugestão apresentada, a intérprete explicou que o procedimento coloca o executante em uma situação antinatural, no sentido de que não se pode contar com a gravidade para utilizar o peso do arco. Ao contrário, o instrumentista necessita aplicar força ao arco, na medida suficiente para obter o resultado intencionado. Refletiu-se sobre a possibilidade de se utilizar arco barroco adaptado, com o fim de alcançar todas as cordas. Logo se percebeu que se perderia a possibilidade de utilizar somente as cordas extremas e que a utilização de arco comum permitiria que a obra fosse executada por mais interessados. Após investigar a sonoridade obtida, tanto o compositor quanto a intérprete consideraram os resultados como satisfatórios e a

---

8 Até a data de elaboração deste texto, M1 foi executada duas vezes além de sua estreia. Em todas elas, o *live electronics* não foi utilizado e a versão de M1 foi bem recebida.

sonoridade como interessante. A possibilidade de utilização da referida técnica surgiu espontaneamente como solução composicional para a situação apresentada no início deste parágrafo.

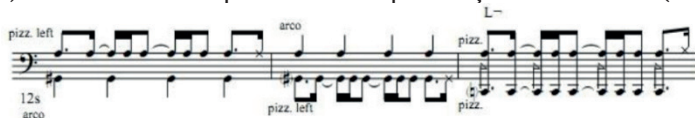
Considerando essa situação, realizaram-se experimentos relacionados a diversas possibilidades de combinação de alturas no violoncelo. Um aspecto que necessitou de especial atenção foi o tratamento dado à busca de ponto de contato. Durante os experimentos, essa busca apontou para a necessidade de o arco ser sustentado de maneira diferente da tradicional, a saber, com o punho fechado. Na ocasião, o compositor não tinha conhecimento do uso desse procedimento. Com o resultado promissor dos primeiros experimentos, iniciou-se uma busca por repertório que utilize essa técnica. Durante o prazo disponível para escrita e ensaio da obra, no tempo que ficou disponível para buscar repertório de referência, encontraram-se poucos exemplares de uso do referido procedimento. Isso estimulou a seguir com o trabalho e partiu-se para um processo composicional em que se utilizou desse recurso de maneira sistemática.

Em toda a obra, permeia a intenção de contrastar a posição das cordas extremas com as internas, sobre o espelho do instrumento. No trecho seguinte ao uso de arco sob cordas, essa relação de contraste foi utilizada para obtenção de **polirritmia**. Nos dois primeiros compassos do trecho, as cordas extremas são executadas de maneira que a mais aguda recebe *pizzicato* de mão esquerda como forma de ataque e a mais grave é executada com o uso de arco. O ritmo executado na corda mais aguda corresponde à sobreposição de pulsos com duração de 5 e 3 unidades. A duração da unidade de compasso é completada com um ataque na lateral do instrumento. O ritmo executado na corda mais grave é de 4 unidades de tempo (semínimas). No compasso seguinte, as formas de ataque se invertem nas referidas cordas,

como também os ritmos utilizados. No terceiro compasso, o ritmo que era executado como *pizzicato*, nos compassos anteriores, passa a ser executado pelas cordas extremas. A forma de ataque, como *pizzicato* de mão direita, mantém-se. A corda interna utilizada (2ª corda, Ré) recebe *pizzicato* Bartók como forma de ataque e mantém o ritmo de 4 semínimas.

A situação descrita para o último compasso do trecho exigiu uma busca da maneira mais favorável para sua escrita. Isso ocorreu porque as alturas do trecho escrito como *pizzicato* Bartók ocorrem no meio do pentagrama e as alturas das outras vozes ocorrem nos extremos da pauta. Com isso, percebeu-se a necessidade de rescrever o trecho em duas pautas. A Figura 3 mostra o trecho em sua primeira escrita, como apresentado na publicação de Valente (2013) e a segunda versão de notação, conforme se pode ver no site SESC Partituras.

### 3a) Versão elaborada por ocasião da publicação de VALENTE (2013)



### 3b) Versão reescrita publicada no site SESC Partituras



**Figura 3** – Duas versões da escrita dos compassos 9 a 11 de M1, disponíveis respectivamente em Valente (2013); SESC (2015).

O recurso de **glissando sobre harmônico** foi utilizado tanto no início como no fim da obra. Ele começa o mais rápido possível e vai desacelerando à medida que as alturas se aproximam do final do trecho. O efeito da velocidade da mão ir diminuindo faz referência a uma curva matemática assintótica. Ademais, poder-se-ia compará-lo ao conceito de limite do cálculo diferencial em que um fenômeno tende a um determinado valor, mesmo que este só seja alçado no infinito. No caso em tela, o glissando tende a uma nota mas, quanto mais próximo se chega, algo como que barra seu alcance. O recurso teve de ser conversado para que compositor e intérprete ficassem satisfeitos com o resultado musical. A notação prescreve que o trecho inicie sendo tocado **o mais rápido possível e vá se desacelerando**. O trecho compreende blocos com notas graves, tornando-se cada vez mais agudas. Por mais que a notação indique que o trecho seja tocado dessa maneira, o aspecto mais importante é que haja uma desaceleração entre a primeira e a última nota, ou seja, a diferença de velocidade entre as notas é mais importante que a velocidade inicial. A intérprete fez questão de executar as notas o mais límpido possível. Nesse sentido, ela sugeriu mudança de algumas alturas para que se encaixassem melhor ao fraseado. A intérprete se sentiu à vontade para fazer a referida sugestão por entender que o efeito da execução é mais importante que as alturas prescritas. As alturas funcionaram como roteiro e não como prescrições definitivas, podendo ser alteradas conquanto que o contorno fosse obedecido.

A maioria das técnicas precisaram ser escritas e submetidas à apreciação de ambos os envolvidos. Nem tudo daria certo somente pelo fato de estar prescrito em partitura. Por exemplo, no caso do arco sob cordas, não seria possível fazer determinados intervalos, com a velocidade prevista nos trechos a princípio

designados. Ademais, certas combinações de notas não se mostraram práticas para execução ao braço do instrumento.

### ***Suíte Grega* (para grupo de câmara)**

Conforme explicado em trabalho anterior,

A *Suíte Grega*, para oboé, saxofone e três violoncelos, foi composta como atividade vinculada à disciplina Estudos em Criação e Performance, do Programa de Pós-graduação em Música (stricto sensu) da UFRN. Originalmente consistia em uma obra de movimento único que, quando pronta, seria executada por colegas da disciplina. Posteriormente, decidiu-se pela composição de uma suíte e esse movimento único se transformou em *Icarus*, o último da Suíte (MORAIS JÚNIOR, 2015, p. 44).

No tocante às ideias, o material inicial, utilizado na composição de *Suíte Grega*, surgiu como substrato à prática pedagógica, caracterizada por experimentos rítmicos e harmônicos, ocorridos durante as aulas da disciplina Oficina de Composição, oferecida ao curso de Graduação da Escola de Música da UFRN. O aspecto rítmico foi resultado de procedimentos apresentados em sala de aula sobre o padrão rítmico “tambor de crioula”. O aspecto harmônico, por sua vez, foi originalmente resultado da aplicação de modelos de encadeamentos também apresentados aos alunos da disciplina de graduação. O compositor participou da disciplina como estagiário docente do PPGMUS, tendo como uma de suas atribuições comparar os resultados obtidos pelos alunos da disciplina com seus próprios resultados, no que



diz respeito à aplicação de procedimentos apresentados pelo orientador, também docente da referida turma de graduação.

Como consequência, o início dos trabalhos de composição se deu na forma de uma abordagem *bottom up*, em que tomadas de decisão e transformações locais seguem continuamente transformando o material original, sem uma preocupação estrutural relevante. No entanto, após certos resultados serem obtidos e o material pré-composicional tomar fôlego considerável, este passou a ser tratado como material original da composição, a ser trabalhada com os colegas de mestrado. Após ter tomado forma, a obra foi revista algumas vezes. Dessas revisões, este texto recolhe apontamentos relacionados à relação compositor-intérprete.

No que diz respeito aos princípios, a utilização de procedimentos algorítmicos serviu de base para a composição de *Suíte Grega*. Em relação a isso, no entanto, é válido apontar para o contexto em que certas decisões foram tomadas. Para que as intenções constantes do planejamento composicional pudessem ser encaminhadas, houve modificações em diversos pontos da obra, com base em tomadas de decisão resultantes de impressões auditivas subjetivas. Convém apontar o motivo das ocorrências dessas intervenções, uma vez que interferiram no caráter algorítmico anunciado anteriormente. Considerou-se desde o planejamento composicional a expectativa das impressões dos instrumentistas. Para isso, realizaram-se audições com o intuito de se atender às recorrentes alterações sugeridas pelos envolvidos.

Entre as situações em que se poderiam identificar necessidades de tais alterações, consideraram-se as seguintes: em vez de dedicar esforços para acumular ajustes em um único material apresentado aos envolvidos, preferiu-se colecionar as sugestões em questão sobre o material elaborado em etapas sucessivas

(**versionamento**). Decidiu-se que haveria dois momentos diferentes em que ocorreria a negociação dos aspectos e sonoridades em questão. Os primeiros aspectos a ser considerados estavam relacionados ao material pré-composicional propriamente dito. Os resultados relacionados a durações e alturas foram os únicos considerados inicialmente. Por conseguinte, nessa etapa, o aspecto timbrístico não foi levado em consideração. Por isso mesmo, não houve tentativa de se extrair sonoridades diferenciadas nessa fase, cabendo por ora a utilização de funcionalidades padrão do editor de partituras (*MuseScore*), a saber, os recursos básicos de sonoridade MIDI.

A apreciação de aspectos técnicos e timbrísticos ocorreu no segundo momento. O material resultante da primeira gravação serviu de base a esta etapa. Utilizou-se o procedimento intitulado por Valle (1996) de Trabalho em Atelier. Ele foi realizado com os instrumentistas para quem a obra foi escrita, o que reforçou o aspecto de ajuste ou aprimoramento (e não de mudança) da obra. Ressalta-se que o trabalho realizado se deu de maneira sistemática, porém, flexível. No que diz respeito ao material sonoro obtido, essa abordagem viabiliza uma significativa liberdade em relação aos interesses dos envolvidos. Esses interesses interferem primeiramente na sugestão de intenções que podem expandir as possibilidades de busca. Esse momento se repete de maneira cíclica, alternando-se com a etapa em que se obtêm possibilidades de resultado.

Valle (1996) explica que a isso se segue a apreciação dos resultados (com a intenção de selecionar o que vier a se mostrar de acordo com o esperado). Para isso, leva-se em consideração a intervenção de todos os membros do grupo, caracterizando um trabalho coletivo que vai além do compositor como indivíduo (VALLE, 1996). Na referida etapa, os procedimentos algorítmicos

são novamente ajustados. O memorial da *Suíte Grega* (MORAIS JÚNIOR, 2015) explica todos os procedimentos utilizados, tanto os algorítmicos quanto as etapas de ajustes. No presente capítulo, são apresentados alguns dos ajustes que envolveram diretamente a colaboração dos intérpretes. Diversos ajustes e alterações têm caráter arbitrário<sup>9</sup>, tendo surgido ao se considerar concepções estéticas de todos os envolvidos. Outro aspecto que fomentou o surgimento de sugestões foi a consideração das impressões individuais dos envolvidos, sobre quais poderiam ser as melhores adequações técnicas.

Quanto aos resultados, as preocupações do compositor, relacionadas ao aspecto técnico da execução para a instrumentação envolvida, foram em grande parte diminuídas pelos próprios instrumentistas, que disponibilizaram material de referência técnica sobre os instrumentos. Há de se destacar esse aspecto recorrente na etapa pré-composicional<sup>10</sup> de *Suíte Grega*. Essa atitude dos instrumentistas proporcionou maior agilidade na tomada de decisão, como também na escrita de trechos, por parte do compositor. Esse aspecto da colaboração foi relevante, sobretudo no que diz respeito às escolhas relacionadas ao uso de técnicas contemporâneas utilizadas na referida obra. Nesse e nos demais aspectos envolvidos, a colaboração compositor-intérprete apon- tou para uma visão da composição como um processo de desenvolvimento em espiral, em que camadas de resultados parciais serviram de material para novas tomadas de decisão.

---

9 Neste trabalho, decisões arbitrárias referem-se às decisões pessoais dos envolvidos, i. e., compositor e instrumentistas.

10 Entenda-se aqui o trabalho pré-composicional como tendo início nas concepções de ideias, seguindo até a elaboração da primeira versão completa da obra.

No tocante ao uso de materiais e técnicas, a composição de *Icarus*, último dos movimentos, ocorreu com base em rascunhos feitos para as aulas das disciplinas Estudos em Criação e *Performance* 1, 2 e 3. O material era mostrado ao professor de Composição. Posteriormente, era apresentado aos colegas da turma, como “pré-texto” para um trabalho coletivo. Nas classes participavam um compositor, cinco instrumentistas e três regentes. Quanto mais a obra foi tomando volume, mais os regentes puderam contribuir nos ensaios com sugestões (foi inclusive esse movimento que inaugurou o paradigma de colaboração na Suíte Grega). Esboços de microforma eram tocados e comentados pelos participantes. Anotações eram feitas pelo compositor com base nesse retorno. Durante as atividades da disciplina Laboratório de *Performance* e Criação Musical Contemporânea, rascunhava-se uma próxima versão a ser apresentada nos outros encontros com os instrumentistas.

Grosso modo, os apontamentos puderam ser elencados em uma das seguintes categorias: um trecho podia ser feito de maneira diversa à que fora prescrita, por exemplo, andamento. Também foram feitas sugestões por professores no sentido de se reconsiderar indicações de caráter e mudanças de classes de altura, conduzindo à melhoria da interpretação. Por exemplo, nas partes para saxofone, foram sugeridas mudanças de oitava para que se mantivesse o equilíbrio de intensidade em relação aos demais instrumentos. Uma das mudanças que merece destaque se refere a um trecho com dissonâncias complexas demais para o que se propunha na escrita. Um dos professores sugeriu que o trecho fosse anotado sem vibrato. Uma vez realizada, a obra ganhou outra sonoridade e o problema foi resolvido. Uma vez verbalizado, na forma de solicitação técnica

(e não estética), compositor e instrumentistas se beneficiaram da solução oferecida pelo professor.

O segundo movimento, intitulado *Labirintum*, foi escrito para dois violoncelos. A ideia inicial demandava uma solução para se escrever música microtonal, utilizando-se notação comum. A solução veio na forma de que um dos violoncelos, um deles estivesse afinado  $1/4$  de tom acima. Dessa forma, os violoncelos se complementavam na execução do que seria uma partitura complexa para instrumento solo. Um dos professores explicou que quando as alturas eram graves o suficiente, a impressão de quarto de tom tendia a não ocorrer. Com isso, percebeu-se que havia uma busca, por parte dos instrumentistas, por uma reafinação consonante, característica de um repertório mais tonal.

*Dédalus*, o quarto movimento, foi escrito para oboé e trio de violoncelos. Foi o que menos demandou negociação. Entre os demais movimentos, é o que tem linhas mais *cantabili*. Curvas dramática e textural tenderam a ser mais homogêneas. Para uma questão envolvendo pouca variação timbrística, um dos professores sugeriu recursos do instrumento de corda como *pizzicato* e ataques acentuados.

O terceiro movimento da *Suíte é Creta*, para oboé, saxofone e violoncelo. Nesse movimento, a técnica do arco sob corda, inaugurado em M1 (ver página 261), teve oportunidade de ser melhorada. Ela foi utilizada de maneira mais consciente e gerou trechos mais variados. Pelo fato de *Creta* não ter sido escrita para instrumento solo, não houve a necessidade de que o violoncelo fosse tratado em primeiro plano em todo o tempo do movimento, fazendo ocasionalmente acompanhamento para oboé e saxofone. Isso permitiu explorar outras sonoridades oriundas

dessa técnica daquelas utilizadas em M1 (como sucessão de notas longas a duas vozes). Uma das consequências do uso de mais notas longas foi a possibilidade de se utilizar de intervalos além daqueles usados em M1. Creta é o movimento que tem células rítmicas mais claramente perceptíveis, sendo o movimento mais bem recebido pela plateia. Como itens negociados na colaboração com os intérpretes, citamos (1) alguns arcos sob cordas, em que os intervalos originais foram substituídos por outros com melhor relação esforço/resultado e (2) alguns trechos em que o saxofonista solicitou ajustes de alturas.

**Minus é o primeiro movimento da suíte. Foi escrito para saxofone solo.** Um exemplo de resultado obtido com a relação compositor-intérprete foi a aplicação de multifônicos. Durante as primeiras versões do material pré-composicional, definiu-se, via procedimentos algorítmicos, um contorno de aplicação sobre a linha melódica então existente (MORAIS JÚNIOR, 2015). O intérprete colaborou principalmente de duas maneiras. A primeira foi com a disponibilização de material de referência sobre o procedimento. A segunda maneira de colaboração foi o fato de que a escolha dos multifônicos se deu com base em discussão com o instrumentista, levando em consideração as especificidades do instrumento saxofone tenor. Na ocasião, o instrumentista explicou que a referida técnica necessita ser estudada, considerando-se especificidades como distanciamento cronológico entre publicação do método estudado e fabricação do instrumento (A mudança tecnológica pode gerar modificações no mapa de posições). Ele alertou ainda que determinadas posições de multifônicos funcionam somente com determinadas dinâmicas. O intérprete resume a situação quando diz que,

Dessa forma, acredita-se que o trabalho colaborativo pôde contribuir para que o compositor tivesse uma gama maior de possibilidades sonoras, a partir do material teórico sobre os multifônicos para saxofone, tendo como base a experimentação dos mesmos pelo intérprete, fazendo com que a obra pudesse ser, de fato, tocável (MARQUES, 2015, p. 34).

Ressaltam-se alguns aspectos específicos à relação compositor-intérprete descrita neste texto. As discussões e tomadas de decisão ocorreram em diversos ensaios e conversas, que tiveram lugar tanto dentro como fora dos encontros de aula. Desde a revisão dos primeiros rascunhos até os últimos ajustes da versão final e estreia, contam-se dois anos de trabalho. Os ensaios e encontros ocorriam semanalmente, por vezes mais de uma vez por semana. O trabalho de composição da Suíte Grega foi realizado com a colaboração dos mesmos intérpretes. No entanto, isso não impediu que um deles pudesse se fazer presente na data da estreia. Para isso, a colaboração de colegas de outra turma do curso se fez necessária (e de muita valia). Os colegas regentes colaboraram nos ensaios e nas discussões do início ao fim do processo, com sugestões, impressões e encaminhamentos.

A turma de mestrado, a que este texto se refere, consistiu nos seguintes participantes. Oboé: Christina Bogiages; Saxofone: Kleber Dessoles (atualmente professor de instrumento na UFAL); Violoncelos: Kalyne Valente, Cristian Brandão (atualmente professor de instrumento na UFPA) e Thiago Lucion (atualmente integrante da Orquestra Sinfônica de Goiás).

Os professores envolvidos diretamente nos processos descritos neste estudo foram Alexandre Reche e Silva,

André Muniz, Durval Cesetti, Fabio Presgrave e Silvio Ferraz (todos integrantes do corpo docente do PPGMUS-UFRN).

Os colegas de outra turma do mesmo curso, que colaboraram com ensaios e na estreia da obra foram os violoncelistas Dora Utermohl (atualmente professora na UFCE), Frederico Nable (atualmente professor na UFRN) e María Verónica Fernandez (atualmente professora no Conservatorio Superior de Musica “Luis Gianneo”, em Cruz del Eje, Argentina).

### **Terceira Volta (para saxofone tenor solo)**

Nessa obra, aplicou-se a negociação (SILVA, 2010), de maneira que ajustes locais (*bottom-up*) pudessem ocorrer sobre o material obtido com aplicação de procedimentos algorítmicos de escopo geral (*top-down*). Esse princípio foi utilizado em dois momentos. Primeiramente, no estágio pré-composicional, em que a negociação ocorreu entre os resultados obtidos e os interesses e preferências auditivas do compositor. Em seguida, no estágio pós-composicional, em que a negociação ocorreu entre aquilo que o compositor apresentou como material pré-composicional ao intérprete e as preferências que este apresentou em relação a aspectos técnicos, auditivos e didáticos.

Realizaram-se duas audições-ensaio, nas quais os ajustes sugeridos pelo instrumentista Kleber Dessoles foram de três tipos, a saber: (1) técnico, (2) subjetivos e (3) didáticos. No ajuste técnico, levou-se em consideração o funcionamento do instrumento, buscando maneiras alternativas mais simples e eficientes para a execução do trecho em questão. Nos ajustes subjetivos, levaram-se em consideração as preferências auditivas do intérprete. Nos ajustes didáticos, o intérprete mostrou-se



preocupado com a clareza da partitura e a fluência da obra por parte de eventuais intérpretes futuros (que não venham a ter contato com o compositor).

O ajuste técnico consistiu na substituição de um grupo de alturas, pertencentes a um ornamento, pelo seu retrógrado. Isso fez com que o texto se mostrasse mais fluído para a mecânica do instrumento, sem alterar significativamente a apreciação auditiva relacionada ao trecho. Um exemplo dessa mudança pode ser vista na Figura 4.



**Figura 4** – Simplificação de célula rítmica no c. 205 de *Terceira Volta* (SILVA; MORAIS JÚNIOR; PORTO; DANTAS, 2016, p. 50).

As sugestões subjetivas foram cinco, quais sejam: (1) ajustes de articulação, (2) ajustes de expressão, (3) aplicação de acentos, (4) retirada de possibilidade de vibrato e (5) adição de multifônicos. A subjetividade dessas sugestões do instrumentista reside no fato de parecerem mais interessantes à audição.

Em relação à articulação, algumas ocorrências de *staccato* foram substituídas por marcação de acento. Um exemplo dessa mudança pode ser visto no compasso 28, apresentado na Figura 5.



**Figura 5** – Simplificação de célula rítmica no c. 28 de *Terceira Volta* (SILVA; MORAIS JÚNIOR; PORTO; DANTAS, 2016, p. 44).



8b) O mesmo trecho depois de receber a indicação

senza vibrato



**Figura 8** – Adição de “*senza vibrato*” no c. 190 de *Terceira Volta* (SILVA; MORAIS JÚNIOR; PORTO; DANTAS, 2016, p. 45).

Finalmente, a adição de multifônicos ocorreu em determinadas notas. Um exemplo desse procedimento pode ser visto no compasso 48, apresentado na Figura 9.



**Figura 9** – Adição de notação de multifônico para o Mi meio bemol no c. 48 de *Terceira Volta* (SILVA; MORAIS JÚNIOR; PORTO; DANTAS, 2016, p. 45).

As sugestões de cunho didático foram duas: (1) simplificação de algumas células rítmicas rápidas e (2) substituição de bula por anotações na partitura. Quanto à primeira sugestão, transformou-se a ocorrência de determinadas células rítmicas em outras semelhantes por considerar que, nos trechos envolvidos, essa mudança tornaria a execução mais precisa. Ainda, em acordo com o compositor, essa mudança não seria relevante para a percepção e apreciação da versão final da obra. Um exemplo dessa mudança pode ser visto no compasso 28 (Figura 5). Como exemplo, o grupo “semicolcheia-colcheia-semicolcheia” foi convertido em quiáltera. Em seguida, a referida quiáltera foi convertida em *apoiatura*.

Quanto à segunda sugestão, as indicações da execução passaram a ser detalhadas na partitura. Um exemplo dessa

substituição pode ser visto, entre outros trechos, nos primeiros compassos da obra, apresentados na Figura 10.

10a) Indicações originalmente apresentadas na bula


Trechos com vibrato

devem ter execução equivalente a



10b) Um dos trechos da obra antes de absorver as indicações da bula

vibrato



10c) O mesmo trecho depois de absorver as indicações da bula

vibrato



**Figura 10** – Substituição de bula por anotações na partitura nos c. 1 a 4 de *Terceira Volta* (SILVA; MORAIS JÚNIOR; PORTO; DANTAS, 2016, p. 44).

A decisão inicial de utilizar a bula foi decorrente do fato de as anotações que ela cotinha serem muito recorrentes em toda a composição. Nesse caso, a intenção de utilização da bula foi fazer com que a partitura tivesse menos elementos a ser lidos. Esperava-se, com isso, que a leitura fosse facilitada. Após testes durante audições, percebeu-se que esse procedimento poderia gerar dificuldades extras para executantes que ainda não estejam acostumados com tal prática.

## Comentários conclusivos

Qual navegante que, desembarcando em seu destino, oferece-se um último olhar ao horizonte vencido, conclui-se este trabalho com alguns vislumbres do relato até aqui conduzido. Após (1) breve histórico da criação do PPGMUS-UFRN, descrevendo suas linhas de pesquisa e o percurso planejado aos estudantes da Linha 2, discorreremos sobre (2) uma estratégia de orientação em Composição Musical, na forma de um modelo para acompanhamento do processo composicional (e das adjacências desse processo), bem como relatamos (3) experiências de colaboração compositor-intérprete, vividas por um dos estudantes do Programa.

Em cada um desses relatos, buscou-se aprofundar a descrição da interlocução compositor-intérprete, não só comunicando achados subjetivos mas também dando detalhes técnicos dessa relação. Como dito anteriormente, tais relatos tiveram o intuito de descrever o princípio da negociação no âmbito do contato entre a implementação de *designs* composicionais e a solução de problemas interpretativos levantados.

Finalmente, destacamos ainda que esse texto (1) tece um primeiro registro sobre o alcance de resultados, de forma a dar perspectiva ao que fora planejado junto à CAPES e o que de fato vem sendo implementado nas edições do Mestrado em Música e (2) torna-se material de leitura obrigatória para os futuros ingressantes na Linha 2 do PPGMUS-UFRN.

## Referências

- LASKE, Otto E. Toward an epistemology of composition.  
**Journal of new music research**, v. 20, n. 3-4, p. 235-269, 1991.
- MARQUES, Kleber Dessoles. **Técnicas estendidas para saxofone em obras compostas por meio de colaboração compositor-intérprete**. 2015. 61 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.
- MORAIS JÚNIOR, Agamenon Clemente de. **Elaboração de material pré-composicional através de expansão de procedimentos do sistema Schillinger de composição musical**. 2014. 153 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.
- PPGMUS-UFRN. **Proposta à CAPES de curso de mestrado acadêmico**. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.
- SCHILLINGER, Joseph. **The Schillinger system of musical composition**. Harwich Port, Massachusetts: Clock & Rose, 2004.
- SCHÖN, Donald A. **Educando o profissional reflexivo: um novo design para o ensino e a aprendizagem**. Porto Alegre: ArtMed, 2000.
- SESC. **SESC Partituras**. Disponível em: <[https://painelsesc.sesc.com.br/partituras.nsf/viewPesquisaPartituras?SearchView&Query=%20%5Btitulo%5D%20CONTAINS%20M1&SearchWV=FALSE&QueryAmigavel=%20\(Campo%20T%C3%ADtulo%20CONT%C3%89M%20M1%20\)&Start=1&Count=50](https://painelsesc.sesc.com.br/partituras.nsf/viewPesquisaPartituras?SearchView&Query=%20%5Btitulo%5D%20CONTAINS%20M1&SearchWV=FALSE&QueryAmigavel=%20(Campo%20T%C3%ADtulo%20CONT%C3%89M%20M1%20)&Start=1&Count=50)>. Acesso em: 16 out. 2016.

SILVA, Alexandre Reche e. Propondo um Modelo para Acompanhamento do Processo Composicional. **Ictus**, PPGMUS/UFBA, v. 11, n. 1, 2010.

SILVA, Alexandre Reche; MORAIS JÚNIOR, Agamenon Clemente de; PORTO, Edson Luís Carvalho; DANTAS, Victor Vitoriano. **Produção de pesquisa em composição musical**. Natal: EDUFRN, 2016. [no prelo].

SLOBODA, John. **Exploring the musical mind**: Cognition, emotion, ability, function. Oxford University Press, 2005.

UFRN. **PPGMUS**: Programa de Pós-Graduação em Música. 2016. Disponível em: <[https://sigaa.ufrn.br/sigaa/public/programa/apresentacao.jsf?lc=pt\\_BR&id=7261](https://sigaa.ufrn.br/sigaa/public/programa/apresentacao.jsf?lc=pt_BR&id=7261)>. Acesso em: 16 out. 2016

VALENTE, Kalyne. As técnicas estendidas para violoncelo na peça “M1 para violoncelo solo e live-eletronic” de Agamenon de Moraes. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 23., 2013, Natal. Produção de conhecimento científico, artístico, tecnológico e filosófico na área de música: perspectivas e desafios atuais. **Anais...** Natal, 2013. p. 1-8.

VALLE, Raul Thomaz Oliveira do. **Encadeamento**: uma nova gestualização sonora. 1996. 140 f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 1996. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000114538&fd=y>> Acesso em: 16 out. 2016.

ZBIKOWSKI, Lawrence Michael. **Conceptualizing music**: cognitive structure, theory, and analysis. New York: Oxford University Press, 2002.

# CURRÍCULO DOS AUTORES

## Silvio Ferraz

### ENSAIO SOBRE UMA EXPERIÊNCIA DE ESCRITA PARA VIOLONCELO

Em 2014, iniciou suas atividades como professor do curso de composição do Departamento de Música da Universidade de São Paulo. Entre 2002 e 2013, atuou como Professor Associado do departamento de música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). No biênio 2009-2010 foi Diretor Pedagógico da Escola de Música do Estado de São Paulo e Diretor do Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão. É bolsista de Produtividade em Pesquisa 1B do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

## Roberto Victorio

### CHRONOS: MÚSICA RITUAL E AS

### POSSIBILIDADES INTERPOLATIVAS DA PERFORMANCE

Doutor em Etnomusicologia com pesquisa voltada para a música ritual da etnia Bororo de Mato Grosso. Como compositor tem em seu catálogo mais de duas centenas de obras gravadas e executadas nos principais eventos no Brasil e no exterior, recebendo inúmeros prêmios. É regente, diretor musical e instrumentista do SEXTANTE, grupo de câmara que fundou em 1986 no Rio de Janeiro. Professor de Composição, Etnomusicologia e Estética na Universidade Federal de Mato Grosso e idealizador das Bienais de Música Brasileira Contemporânea de Mato Grosso.



## Fabio Soren Presgrave

SUBJETIVIDADE E A INTERPRETAÇÃO

DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA

Bacharel e mestre pela Juilliard School of Music. Recebeu seu título de doutor na UNICAMP, com pesquisa sobre técnicas da Música Contemporânea para Violoncelo. Foi solista de orquestras como Qatar Philharmonic, Orquestra Filarmônica de Rosário (Argentina), Orquestra Sinfônica Brasileira, entre outras. É Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGMUS/UFRN) e Coordenador de Relações Internacionais da Escola de Música (EMUFRN).

## Luciane Cardassi

TIME AND PLACE WITHIN

A PERFORMER-COMPOSER COLLABORATION

É doutora em Música Contemporânea pela Universidade da Califórnia, San Diego (UCSD), mestre em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e bacharel em Música pela Universidade de São Paulo (USP). Foi aluna de piano de Heloisa Zani, Ney Fialkow e Aleck Karis. Desenvolve projetos artísticos no Banff Centre for Arts and Creativity, em Banff, no Canadá, onde reside. Luciane Cardassi é pesquisadora na área de Performance Musical.

## Ezequias Lira

LA MUSIQUE FOLKLORIQUE DU NORD-EST BRÉSILIEN DANS  
L'ŒUVRE POUR GUITARE D'EDVALDO CABRAL, LES ASSOCIATIONS  
LIBRES ET LE PROCESSUS CRÉATIVE DE L'INTERPRÈTE

Possui graduação em Música (bacharelado em Violão) pela Universidade Federal da Paraíba (1998), Mestrado em Música (M.MUS), violão pela Universidade de Montreal (2003) Doutorado em Música (D.MUS), violão, pela Universidade de Montreal (2007). Atualmente é professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

## Sonia Ray

COLABORAÇÕES COMPOSITOR-PERFORMER NO SÉCULO XXI:

UMA IDEIA DE TRAJETÓRIAS E ALGUMAS PERSPECTIVAS

É professora titular da Universidade Federal de Goiás em Goiânia, onde leciona contrabaixo, música de câmara e metodologia de pesquisa. Foi presidente da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (Gestão 2007-2011). É sócia-fundadora da ABCM – Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais, da ABRAPEM – Associação Brasileira de Performance Musical e da ABC – Associação Brasileira de Contrabaixistas. É presidente do Conselho Editorial da Revista Música Hodie (Qualis A1). Estágio de pós-doutoramento na Université Paris 8 em colaboração com o Conservatoire de Paris (2016-2017).

## Durval Cesetti

**ON CANAAN'S BORDER:** A WORLD PREMIERE IN NATAL

Descrito como um pianista de “rara musicalidade” (La Presse, Montreal), Durval Cesetti é professor da Escola de Música da UFRN. Completou o seu doutorado na McGill University, instituição na qual também foi “Visiting Fellow”, com bolsa pós-doutoral da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Seus artigos foram publicados em periódicos como *The Musical Times* e *Latin American Music Review*, entre outros. Apresentações recentes incluem recitais no Carnegie Hall (Nova Iorque), National Centre for the Performing Arts (Pequim), Tanna Schulich Hall (Montreal) e Fundação Oscar Americano (São Paulo).

## James Lee III

**ON CANAAN'S BORDER:** A WORLD PREMIERE IN NATAL

É doutor pela Universidade de Michigan e professor associado da Morgan State University (Baltimore, EUA). Suas obras – descritas pelo *Baltimore Sun* como “vibrantes e ricas em camadas” – têm sido interpretadas pela Detroit Symphony, Cincinnati Symphony e Baltimore Symphony Orchestra, sob a direção de maestros como Leonard Slatkin, Michael Tilson Thomas e Marin Alsop. No ano de 2014, com bolsa da Fundação *Fulbright*, foi professor visitante na UNICAMP.

## Juan Pablo Gómez

**ON CANAAN'S BORDER: A WORLD PREMIERE IN NATAL**

Diretor titular e fundador da Partiture Philharmonic Orchestra, o maestro Juan Paulo Gómez iniciou sua carreira como regente aos 17 anos de idade, obtendo prêmios e menções em concursos como o primeiro Prêmio no I Concurso Internacional de Direção de Orquestra para Jovens Maestros do Liceu “Dino Lipatti” de Bucareste (1998). É professor de Regência Orquestral no Conservatório Superior de Málaga. Regeu orquestras como a Filarmônica de Moldova e a *Berliner Kammerphilharmonie*.

## Ricardo Lobo Kubala

**REFLETINDO SOBRE TÉCNICAS ESTENDIDAS PARA VIOLINO E VIOLA**

É professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Estudou na Academia da Filarmônica de Berlim e na Escola Superior de Música de Karlsruhe, tendo atuado em orquestras e conjuntos de câmara de renome. Desenvolve trabalho dirigido à exploração de repertório brasileiro e contemporâneo para viola, resultado de parceria com diversos intérpretes e compositores.

## Eliane Tokeshi

**REFLETINDO SOBRE TÉCNICAS ESTENDIDAS PARA VIOLINO E VIOLA**

É doutora pela Northwestern University, professora de violino da Universidade de São Paulo. Sua carreira multifacetada abrange atuações como camerista, solista e pedagoga. Tem gravado CDs e realizado várias estreias de obras, consequência de destacado trabalho voltado para a valorização do repertório brasileiro e contemporâneo.

## Cleber da Silveira Campos

### A PERCUSSÃO E A INTERAÇÃO COM A MÚSICA ELETRÔNICA

Doutor pelo Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora (NICS – UNICAMP), sob a orientação do Prof. Dr. Jônatas Manzolli, vem desenvolvendo sua pesquisa com ênfase na interação dos instrumentos de percussão e processos tecnológicos, no contexto da música contemporânea. Sua tese, intitulada *Modelos de Recursividade Aplicados à Percussão com Suporte Tecnológico*, recebeu a Menção Honrosa no Prêmio CAPES de Tese 2013.

## Cesar Adriano Traldi

### A PERCUSSÃO E A INTERAÇÃO COM A MÚSICA ELETRÔNICA

É bacharel em percussão pela Universidade Estadual de Campinas. Realizou, na mesma instituição, pesquisa de mestrado e doutorado sobre linguagem contemporânea para percussão e dispositivos eletrônicos em tempo real. Atualmente é professor de percussão, pesquisador do Núcleo de Música e Tecnologia e diretor do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

## Willliam Teixeira

### O DISCURSO MUSICAL

É bacharel em música com habilitação em violoncelo pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), mestre em música pela UNICAMP e doutorando em música pela Universidade de São Paulo (USP), sob orientação de Silvio Ferraz. Como violoncelista, é um discípulo de André Micheletti e já integrou diversas orquestras, realizando estreias como solista de dezenas de obras de compositores brasileiros de várias gerações. Atualmente é professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

## Stephan Froleys

### ZWÖLF PARAPHRASEN HOMERISCHEN HYMNEN

Realizou seus estudos nas Escolas Superiores de Hannover e Essen. Suas composições e instalações sonoras foram realizadas em Rádios como WDR e Bremen, Festivais em Dresden, Londres e Amsterdam. É professor de percussão e decano do Departamento de Música da Westfaelisch Wilhems-Universitaet de Muenster.

## Alexandre Reche e Silva

### COLABORAÇÃO COMPOSITOR-INTÉRPRETE NO CONTEXTO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

É bacharel em Música (Composição e Regência) pela Universidade Estadual Paulista – UNESP (1998), mestre (2002) e doutor (2007) em Música (Composição) pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Professor de Composição, Música & Tecnologia na Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN (desde 2009). Membro fundador do Programa de Pós-graduação em Música/PPGMUS-UFRN (2013), orientando mestrands na Linha 2: Processos e Dimensões da Produção Artística. Membro fundador e coordenador (2011-2015) do BRAVO, Grupo de Compositores da UFRN. Realizou estágio pós-doutoral (2015-2016) no Departamento de Música da University of California San Diego (UCSD), nos Estados Unidos, desenvolvendo uma interpretação computacional do Sistema Schillinger de Composição Musical com bolsa da Fundação *Fulbright*.

## Agamenon Clemente de Moraes Júnior

COLABORAÇÃO COMPOSITOR-INTÉRPRETE NO CONTEXTO DO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

É mestre em Composição no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, sendo orientado pelo Prof. Dr. Alexandre Reche e Silva; especialista em Composição Musical pelo curso Práticas Interpretativas do Séc. XX e XXI pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFRN, 2012; e licenciado em Música pela UFRN, em 2008, com orientação do prof. André Luiz Muniz Oliveira. Atualmente é técnico-administrativo na Escola de Música da UFRN, onde exerce atividades relacionadas à área de Educação Musical, como secretariado, consultoria e pesquisa.



Este livro foi projetado pela equipe  
editorial e gráfica da Editora da  
Universidade Federal do Rio Grande  
do Norte, em outubro de 2016.





SB-11.12.11

**UFRN**  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

**PPG**  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO

**SEDIS**  
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

**EMUFRN**  
ESCOLA DE MÚSICA DA  
UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO GRANDE DO NORTE

**ABEU**  
Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias