



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO  
INSTITUTO DE LINGUAGENS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
ESTUDOS DE CULTURA CONTEMPORÂNEA**

**MURILO ALVES PEREIRA**

**CONTEMPORANEIDADE E O PROCESSO DE  
REALIZAÇÃO MUSICAL**

**CUIABÁ-MT  
2010**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO  
INSTITUTO DE LINGUAGENS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
ESTUDOS DE CULTURA CONTEMPORÂNEA**

**MURILO ALVES PEREIRA**

**CONTEMPORANEIDADE E O PROCESSO DE  
REALIZAÇÃO MUSICAL**

**CUIABÁ-MT  
2010**

**MURILO ALVES PEREIRA**

**CONTEMPORANEIDADE E O PROCESSO DE  
REALIZAÇÃO MUSICAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Cultura Contemporânea na Área de Concentração Interdisciplinar. Linha de Pesquisa: Poéticas Contemporâneas.

Orientador: Prof. Dr. ROBERTO PINTO VICTORIO

**CUIABÁ-MT  
2010**

### Dados Internacionais de Catalogação na Fonte

P436c Pereira, Murilo Alves.  
Contemporaneidade e o processo de realização musical / Murilo Alves  
Pereira - Cuiabá, 2010.  
75 f. il. (inclui figuras)

Orientador: Roberto Pinto Victorio.  
Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Mato Grosso.  
Instituto de Linguagens. Programa de Pós-Graduação em Estudos de  
Cultura contemporânea, 2010.

1. Música nova. 2. Performance musical. 3. Regência . 4.  
Composição. I. Título.

CDU 785.6

Catálogo na fonte: Maurício S. de Oliveira - Bibliotecário CRB/1 1860



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO  
INSTITUTO DE LINGUAGENS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE  
CULTURA CONTEMPORÂNEA – MESTRADO – ECCO/UFMT

DISSERTAÇÃO APRESENTADA À COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
ESTUDOS DE CULTURA CONTEMPORÂNEA

*Maurício Soares Dottori*

Prof. Dr. Mauricio Soares Dottori  
Examinador Externo (UFPR)

*Terezinha Rodrigues Prada Soares*

Prof.ª Dr.ª Terezinha Rodrigues Prada Soares  
Examinadora Interna (ECCO/UFMT)

*Roberto Pinto Victorio*

Prof. Dr. Roberto Pinto Victorio  
Orientador (ECCO/UFMT)

Cuiabá, 09 de outubro de 2010

Dedico este trabalho a meu irmão Osmar Alves.  
(*in memoriam*)

“Quão precoce foi sua partida”

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus.

Ao professor Dr. Roberto Victorio pela paciência e orientação neste e em outros momentos.

À professora Dra. Teresinha Prada por incentivar sempre.

Ao ECCO, em especial à professora Dra. Ludmila Brandão pela compreensão dispensada.

Aos meus pais pela orientação ao longo da vida.

À Helen Cristina companheira de todos os momentos.

A Leonardo Murillo pelas lições de paciência.



## RESUMO

A música de concerto criada em nosso tempo tem levado todos os envolvidos no processo de realização musical a serem confrontados com a apresentação de novas possibilidades de atuação. Esta pesquisa tem como objetivo trazer à discussão algumas das substanciais mudanças ocorridas na história da música de concerto principalmente a partir do final do século XIX. Observando as novas necessidades relacionadas a execução geradas por tais mudanças procuramos partir da percepção e compreensão das rupturas ocorridas nos processos criativos, culminando na necessidade de expansão das técnicas para a abordagem desse novo repertório por parte dos intérpretes. Como parte importante do trabalho, nos propomos também à composição de uma música em que estivesse presente elementos tratados no desenvolvimento da pesquisa, de modo a servir como material final para a experiência prática nos assuntos aqui tratados.

**Palavras-chave:** Música nova, Performance, Regência, Composição.

## ABSTRACT

The concert music created in our time has taken all the involved people in the process of music making to be confronted with the presentation of new possibilities of performance. This research aims to bring up for discussion some of the substantial changes occurred in the history of the concert music, mainly from the end of the 19<sup>th</sup> century. Observing the new necessities related to the execution generated by such changes we aim to start from the perception and comprehension of the bursts occurred in the creative processes, culminating with the need of expansion of techniques towards the approach of this new repertoire by the performers. As an important part of this work we also propound the composition of a song in which elements discussed in the development of the research were present, therefore fitting as the final piece for the practical experience regarding the subjects dealt with here.

**Key words:** New music, Performance, To conduct, Composition.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO I.....	11
UM OLHAR SOBRE A ÉPOCA ATUAL .....	11
CAPÍTULO II.....	18
O PÚBLICO E A MÚSICA NOVA.....	18
CAPÍTULO III .....	31
O INTÉRPRETE E SUA RELAÇÃO COM A MÚSICA NOVA.....	31
CAPÍTULO IV .....	48
CONSIDERAÇÕES ACERCA DO GESTO CORPORAL INTERPRETATIVO.....	48
CAPÍTULO V .....	57
REGÊNCIA E A EXPANSÃO GESTUAL .....	57
CONCLUSÃO.....	80
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	82
ANEXO .....	84

## INTRODUÇÃO

Em 2004, época em que eu era aluno do curso de graduação em música da Universidade Federal de Mato Grosso, tive minha primeira experiência ligada a música contemporânea. Naquela ocasião foi realizada em Cuiabá a I Bienal de Música Brasileira Contemporânea de Mato Grosso<sup>1</sup> e além de assistir os concertos, também tive a oportunidade de participar como clarinetista em alguns programas. Desde então, paralelamente às minhas atividades como professor e regente atuante no repertório tradicional, venho desenvolvendo um trabalho voltado para a música contemporânea, inclusive participando das II e III Bienais, também como regente. Este trabalho de pesquisa é fruto de tal envolvimento com a música contemporânea, uma vez que foi a partir da minha participação na I Bienal que um novo horizonte musical se descortinou despertando em mim o interesse pelo tema.

Procuraremos ao longo da estruturação desta pesquisa apontar as substanciais mudanças ocorridas no processo de realização musical, bem como os novos desdobramentos que surgiram e que acabaram por criar uma situação de estranhamento no público. Buscaremos também apontar a relação entre as diversas possibilidades de criação, realização e fruição de uma obra musical inserida na realidade contemporânea. Procurar-se-á, ainda, observar correntes estabelecidas, tendências e alguns percursos individuais no processo de criação da música contemporânea. Com foco no processo criativo em música e na problemática da realização dessa música, procuraremos identificar a permanência do fazer artístico e da parte essencial da obra, tendo como resultante a arte desatrelada de necessidades explicativas ou de associações, mas sendo arte em si e por si mesma.

Finalmente será abordado a relação dos intérpretes com obras musicais criadas ao longo do século XX. Partiremos da compreensão da figura do intérprete como o responsável pela condição exteriorizadora e de objetivação da música; abordaremos aspectos gerais ligados a interpretação e traçaremos um panorama do tipo de relacionamento do intérprete com a música contemporânea. Este tópico culminará com um olhar sobre a atuação de uma classe de intérpretes em especial: a dos regentes.

Assim, no primeiro capítulo, é traçado um panorama sobre o tempo no qual estamos inseridos e as discussões atuais acerca de sua periodização. Tal apresentação tem como foco criar um “pano de fundo” para o apontamento das inúmeras novas possibilidades de

---

<sup>1</sup> Na I Bienal foram executadas obras de Gilberto Mendes, Roberto Victorio, Marisa Rezende, Edino Krieger, Caio Senna e Aylton Escobar.

realização musical, bem como buscar uma compreensão acerca da natural necessidade dessas novas estéticas, na medida em que estão mais conectadas com o tempo atual.

O segundo capítulo trata da insatisfação do artista em relação às “prescrições” contidas no modo de fazer oferecido pela tradição e a busca por novas possibilidades de expansão e desenvolvimento - em específico da obra de arte musical e a multidirecionalidade de processos criativos em música que isso proporcionou. Como uma das reverberações de tal processo apontaremos a problemática do relacionamento entre público e música contemporânea.

No terceiro capítulo é apresentado a figura do intérprete, aqui ressaltando a sua importância dentro do processo de realização musical e as novas demandas em relação a sua postura enquanto atitude perante a música nova.

O quarto capítulo apresenta a problemática do gesto e performance em música, sendo abordado a importância desses elementos na realização musical.

No quinto e último capítulo é retomada a discussão acerca do intérprete, porém agora com o foco na figura do regente. Neste capítulo busca-se analisar a coerência gestual do regente de música contemporânea, partindo da compreensão da necessidade da utilização de técnicas expandidas também na atuação do regente. Observamos que isso ocorre no âmbito da criação musical, da execução por parte dos instrumentistas, na ampliação de parâmetros de escuta necessários para o processo de fruição e conseqüentemente deverá acontecer na aplicação da técnica gestual de regência. No transcorrer do desenvolvimento desta pesquisa criamos uma composição que será apresentada neste último capítulo como parte integrante do trabalho, tendo o objetivo de exemplificar a atuação sugerida ao regente neste repertório.

Por fim, é apresentada a conclusão da pesquisa buscando apontar a compreensão acerca dos eventos relacionados a cada etapa do processo de realização musical, no intuito de contribuir para o esclarecimento da indispensável mudança de olhar por parte do intérprete, na realização do repertório contemporâneo. De modo geral, apontamos caminhos para uma atuação necessária para que a música, motivo principal de todas estas discussões, siga seu caminho como obra de arte autêntica, vibrante e atenta com o mundo e o ser humano de seu tempo.

## CAPÍTULO I - UM OLHAR SOBRE A ÉPOCA ATUAL

*A música não está no espaço visível, mas ela o mina, o investe, o desloca, e em breve esses ouvintes muito empertigados, que assumem o ar de juizes e trocam palavras e sorrisos, sem perceber que o chão se abala sob eles, estarão como uma tripulação sacudida na área de uma tempestade. (MERLEAU-PONTY).*

O conjunto de conceitos, fenômenos e eventos relacionados à vida cotidiana são hoje muitas vezes reunidos sob o manto da pós-modernidade. Há mais de três décadas teóricos de áreas distintas buscam desenvolver um pensamento que possa explicar os desdobramentos ocorridos após o que seria o ápice do período moderno. A multiplicidade de possibilidades de realização humana, as rupturas com a tradição nas artes e o surgimento de inúmeras novas tecnologias têm colocado o ser humano em um constante processo de mudança e busca por novos caminhos que possam permitir de modo contínuo o seu desenvolvimento. Esta situação traz consigo a sensação de que caminhamos ainda sem um propósito definido, fazendo com que haja divergências de opiniões acerca do período em que vivemos.

É possível compreendermos esta época como um período distinto após o que foi classificado como período moderno, ou ainda estamos vivendo os desdobramentos dos avanços da modernidade e em tudo isso ainda há muito a ser explorado antes de uma classificação definidora? Se por um lado temos em Jünger Habermas (1983) o pensamento de que “o projeto de modernidade” ainda não estaria completo apesar de reconhecer que a vanguarda de outrora envelheceu; ou em Jean François Lyotard (1989) que compreende o pós-modernismo como uma espécie de apogeu da modernidade se estendendo e se renovando constantemente; por outro lado, observa-se em Fredric Jameson (1996) a idéia de uma periodização em que a pós-modernidade é apresentada exatamente como uma mudança de época.

Jameson baseia a questão da pós-modernidade em mudanças concretas de ordem econômica e social mundial, apresentando o pós-moderno como um conceito de periodização em que seria uma extensão cultural do capitalismo tardio, ou seja, uma terceira fase do capitalismo.

Entre tantas outras discussões há ainda autores que preferem utilizar outros termos, como por exemplo, o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2001), um dos principais

popularizadores do termo pós-modernidade no sentido de forma póstuma da modernidade, atualmente prefere usar a expressão "modernidade líquida", e Omar Calabrese (1987) que faz uso da expressão: “idade neo-barroca”.

De todo modo é fato que, com o advento da modernidade, inúmeras mudanças aconteceram e isso refletiu e ainda tem refletido na produção artística contemporânea. Em *A Condição Pós-Moderna*, sob um ponto de vista filosófico, Jean François Lyotard aponta o que muitos tentam enquadrar no termo pós-moderno como uma reação a utopia presente nas metanarrativas<sup>2</sup>; considera justamente como uma das características desse período de pós-rupturas, a incredulidade em relação aos metarrelatos<sup>3</sup> direcionando a abertura para as significativas mudanças ocorridas nos diversos segmentos da sociedade global.

O pensamento pós-moderno inaugurado por Lyotard - apesar de vincular uma idéia de periodização dependente de transformações sociais - não defende uma crítica ou uma ruptura total com a modernidade, mas tem como objetivo uma superação de metodologia e dos pressupostos epistemológicos da modernidade sendo motivado inclusive, pela busca de novos rumos para a filosofia.

Já Omar Calabrese observa a utilização do termo pós-moderno nas seguintes situações: a primeira nos finais dos anos 60 em relação à literatura e ao cinema, a segunda em âmbito filosófico (Lyotard) e a terceira no campo da arquitetura. Diz Calabrese:

Como se vê, o ligame entre os três âmbitos decerto existe, mas é tênue. Em literatura, <<pós-moderno>> quer dizer antiexperimentalismo, mas em filosofia quer dizer por em dúvida uma cultura baseada em narrativas que se tornam prescrições, e em arquitetura significa projecto que regressa às citações do passado, à decoração, à superfície do objecto projectado contra a sua estrutura e a sua função. Coisas, em suma, deveras afastadas entre si. E indefinidas, porquanto sob a cobertura de etiquetas demasiado vastas estão aparentadas, como se disse, as operações mais variadas. (CALABRESE, 1987, p.25).

Observamos que apesar de algumas divergências há um consenso entre eles acerca da percepção das grandes mudanças ocorridas no século XX. Assim, observamos que o dito rompimento com as prescrições rumo a uma liberdade de ações nas mais diversas atividades humanas, possibilitou que se descortinasse um cenário mundial em que podemos verificar substanciais mudanças no modo como o saber é produzido, distribuído, circulado e

---

<sup>2</sup> Na proposta crítica apresentada por J. F. Lyotard, as metanarrativas são compreendidas como discursos totalizantes e multiabarcadores, que assumem o entendimento de fatos de caráter científico, histórico e social de forma absolutista, pretendendo dar resposta e solução a toda contingência.

<sup>3</sup> Discursos que validam outros discursos, foi o termo usado por Lyotard para designar narrativas totalizantes, dogmáticas e dominantes.

legitimado. O saber é, por assim dizer, segundo Lyotard, um conjunto de conhecimentos que possibilita a uma determinada pessoa a emissão de juízos de verdade, moral e estética.

A fase atual, então, deveria ser compreendida como uma extensão do que é denominado como o período moderno? Como defende Lyotard, não seria ainda possível um conceito de pós-modernidade dotado de uma periodização definida, ainda que essa periodização seja apresentada exatamente como uma possível mudança de época?

Nesse contexto em que estamos inseridos, no campo das artes observamos rupturas em diversos aspectos do pensamento, criação, execução e recepção da obra artística. Na música, em especial, observamos ao longo do século XX compositores se enveredarem por inúmeros caminhos e esta profusão de novas possibilidades de realização musical que acontece em uma mesma época, tem convivido com um fenômeno que perdura de modo intenso principalmente desde a redescoberta das obras de Johann Sebastian Bach por Felix Mendelssohn: a execução e fruição em grande escala e por diversos meios, de uma música escrita em um passado distante.

Este fenômeno certamente reflete a existência de acontecimentos importantes de um período em ocorrência, e a resultante dessa imensa profusão de possibilidades evidencia uma época caracterizada pela capacidade de abarcar desde a experimentação à utilização do novo por correntes que são baseadas em conceitos sedimentados em épocas passadas - ou mesmo conforme citado acima, a pura e simples utilização em nosso tempo da arte musical criada no passado.

Importante observar que o que contribuiu para que houvesse um grande salto no campo das artes em geral foi em especial a transposição dos padrões tradicionais; isso refletiu positivamente na medida em que os artistas tiveram uma liberdade maior, podendo conceber, por exemplo, uma música a partir de critérios totalmente diferentes dos usados até então.

No caso das obras musicais pautadas na reelaboração e reutilização de elementos tradicionais ou construída nos moldes tradicionais, é preciso cuidar para não nivelarmos por igual estas propostas estéticas, e um fenômeno outro, preocupante, que pode ser observado inclusive em compositores brasileiros, em que se nota uma espécie de recuo no sentido da reutilização de estruturas musicais do passado. Tal recuo tem muitas vezes desembocado no que pode ser chamado de neo-tonalismo aplicado às tendências neo-nacionalistas e neo-classicistas.

Estas incursões, seguindo pelos caminhos da reaproximação e reutilização de materiais musicais estritamente tradicionais podem resultar em grande prejuízo, na medida em que tal abordagem leve o compositor a abandonar em nome da tradição, os caminhos percorridos



rumo às novas possibilidades de organização do material sonoro. De certo modo, é como se todo o trabalho desenvolvido tendo como culminância a produção de uma arte musical realmente sintonizada com seu tempo (e que muitas vezes têm se revelado de uma riqueza e complexidade sem precedentes) fosse simplesmente suplantada pelo conforto do retorno à tradição, justificado muitas vezes apenas por uma maior comunicabilidade com o público. O compositor brasileiro Jorge Antunes em um artigo publicado na revista *Espaço Acadêmico* no ano de 2007 tendo como título: “O pós-modernismo e a atual conjuntura da música erudita brasileira”, aborda esta questão:

Assim, pretendia-se ver decretada a moda da volta ao passado, o gosto pelo ecletismo e a busca de uma comunicabilidade. A busca da comunicabilidade compreende o desejo de compreensão imediata, o que pode se constituir em aventura muito arriscada. Ela leva o compositor às fronteiras da mediocridade, da renúncia à complexidade, ao simples retorno à tradição. (ANTUNES, 2007, p.2).

Entretanto, é possível observar, que todas as rupturas empreendidas pelos então compositores vanguardistas, há muito deixaram de serem tendências e hoje já não causam tanto estranhamento em um público de escuta amparada e subsidiada por um conhecimento histórico, técnico e estético mínimo; ou mesmo, que apenas esteja disposto a se aventurar em um mundo perceptivo novo e com uma movimentação sonora em direções diferentes da qual o mesmo está acostumado. Então seria o caso de acreditarmos que o ouvinte hoje compreende e aceita a música contemporânea? Ora, mesmo o repertório tradicional soa ainda muito complexo para o não iniciado na arte musical - não que ser subsidiado por informações técnicas acerca de música seja fator determinante para uma boa escuta - o problema começa quando o ouvinte não está pré-disposto a experimentar um contato próximo com a nova música.

Observamos, no entanto, que há muitos anos a música contemporânea ao mesmo tempo em que é realizada, também tem sido explicada, e atualmente é exigida uma profunda reflexão acerca do rumo por ela tomado. Muitas rupturas aconteceram e não temos mais espaços para a disputa referente aos questionamentos de tempos anteriores. Uma composição de John Cage, por exemplo, como a 4:33”, dependendo do público, talvez passasse despercebida e não teria tanto impacto no pensamento musical atual, ao contrário da reação ocorrida no público e nas concepções musicais da época quando da criação e apresentação da referida obra. O espaço para a realização das produções contemporâneas tão almejado pelos

compositores foi de certo modo alcançado, e agora neste período pós sedimentação de inovações, quais serão os rumos a serem tomados?

O fato é que dentro desta profusão de acontecimentos característicos do século XX (no caso da criação musical) pode-se observar que muitos compositores se retraem ou se refugiam na segurança oferecida pelo tradicionalismo, abrindo espaço aos críticos para a confirmação de que a “aventura” da música nova acabou; percepção esboçada pelo compositor Jorge Antunes no artigo citado anteriormente. Há que se considerar ainda a possibilidade de sedução a incursões tradicionais, com vistas ao fato de que compositores que atuam nessa linha têm uma aproximação maior junto a intérpretes e ao grande público. Para Antunes:

Outra questão que deve ser observada nesse fenômeno do neotonal, é aquela do oportunismo e da hipocrisia que envolve a relação compositor-intérprete. Solistas, conjuntos e orquestras, que nunca se interessaram em tocar música contemporânea, passam a incluir em seus repertórios e concertos as obras pretensamente pós-modernas de compositores contemporâneos neoclássicos, de compositores jovens neotonais e de compositores ex-modernos. A atitude desses solistas, grupos e orquestras deixa subentendido um recado do tipo: – Está vendo? Agora que esse compositor se arrependeu de fazer aquelas loucuras; agora que ele, enfim, começa a fazer música de verdade, passamos a incluí-lo em nosso repertório! (ANTUNES, 2007, p. 4).

Consideramos importante que o compositor não se deixe arrastar rumo a um fazer musical justificado apenas pela busca da comunicabilidade e da aproximação com o público. Uma vez que isso ocorre há o risco de se ter uma música enfraquecida, resultado de uma combinação de técnicas cujo propósito único é agradar um público saudosos de um discurso musical relativamente simples, que quando não o entende em suas particularidades, ao menos se deleita com a agradabilidade de sua movimentação harmônica e melódica.

Ao surgirem teorias como a defendida por Francis Fukuyama (1992) que anunciava o “fim da história” abriu-se espaço, segundo Antunes, para os que “começam a anunciar o fim da inovação, dos arrojados estéticos, do escândalo artístico, da invenção, das revoluções. Enfim, a direita se aproveita para, botando as manguinhas de fora, alardear o fim das vanguardas”. (ANTUNES, 2007, p.2). Segundo Antunes, muitos compositores encontraram neste discurso a justificativa para incursões que culminaram na reutilização dos velhos padrões sonoros da música tradicional. Nas palavras de Habermas: “A vanguarda concebe a si mesmo como invasora de territórios desconhecidos, expondo-se a riscos de surpresas, experiências de choque, conquistando um futuro jamais ocupado” (HABERMAS, 1983, p.86). Para esses

compositores o termo vanguarda perdeu o sentido, visto que suas posturas não são mais amparadas pela coragem arraigada de lidar com o novo e com o desconhecido.

Observamos que ainda há muito a ser discutido acerca da utilização do termo “pós-modernidade” para descrever o processo de desenvolvimento da arte musical. Ainda que fatos já citados, como por exemplo, o grande consumo de música tradicional; a criação de obras em que estão presentes processos compositivos como o ecletismo, citações e a utilização de técnicas formais do sistema musical tradicional; e estes fatos estabeleçam paralelos com o conceito da cultura chamada “pós-moderna”, consideramos na presente pesquisa a possibilidade de o tempo atual estar ainda inserido numa espécie de extensão e desdobramento da era moderna, mas com o cuidado de perceber as diversas poéticas presentes na individualidade e especificidade da obra de cada compositor deste tempo.

Sobre as divagações acerca da correta periodização de nosso tempo, temos o fato de que poucas vezes na história a música passou por tantas mudanças em um período tão curto de tempo. E toda essa mudança trouxe consigo a necessidade de uma série de outras mudanças por parte de todos os envolvidos naquilo que chamaremos ao longo deste trabalho, de “processo de realização musical” – que tem por um de seus envolvidos o público.

Sobre isso, observamos que na medida em que a forma tradicional foi sendo suplantada, ela leva consigo informações que serviam de suporte para a compreensão (ou apenas aproximação da obra musical) - informações estas que permitiam ao receptor dessa arte criar seus próprios caminhos para, de alguma maneira, se sentir próximo das intenções do artista, da compreensão da forma dominante presente na obra musical e assim pudesse se sentir como uma espécie de destino final de determinada produção artística. De certo modo, era como se um longo ciclo iniciado pelo compositor finalmente se tornasse objetivo através da participação de um intérprete e assim chegasse aos ouvidos do público para ali se encerrar em sua morada final antes de seu retorno à subjetividade natural de toda música em repouso numa partitura.

Desse modo a partir do rompimento com a tradição, com uma série de novidades impactando o espectador e com a necessidade de uma abertura ampla no sentido de buscar compreensão para um novo pensamento complexo e de difícil assimilação, aconteceu que o arrancar das possibilidades e referências que antes o conduzia no processo de fruição levou esse público a escolher um caminho um tanto mais fácil, e ao invés de buscar acompanhar a verdadeira revolução que ainda no final do século XIX já se descortinava, preferiu se refugiar no amparo da arte do passado, com a qual o mesmo estava habituado a se relacionar e do alto

da segurança deste pedestal, passou a julgar a chegada do novo que insistentemente lhes afrontava mostrando em que tipo de novo mundo eles se encontravam.

## CAPÍTULO II - O PÚBLICO E A MÚSICA NOVA

*Afinal, por que deveria eu, ou outro compositor qualquer, vivendo num tempo como o nosso, escrever música que refletisse outro período?(COPLAND).*

A música nunca esteve tão presente em nossas vidas como nos dias atuais. É possível escutarmos música em praticamente todos os lugares por onde transitamos; essa facilidade com que acessamos hoje a música é resultado de um processo que teve o seu início no surgimento dos meios de gravação ainda no século XIX, culminando com o grande crescimento da indústria fonográfica ao longo do século XX que democratizou o acesso de praticamente todas as pessoas a algum tipo de música gravada. Porém, de modo geral, independentemente de qual música ouvimos, o que se tem hoje é uma escuta fragmentada de eventos sonoros de forma totalmente desritualizada e que normalmente causa pouco, senão nenhum impacto em nós, uma vez que dificilmente paramos para ouvir música com a atenção e envolvimento necessário a uma escuta provida de maiores significados.

O que ocorreu com essa dessacralização do momento da realização performática da música, que antes, na maioria das situações, era envolvida por um verdadeiro ritual no que diz respeito à interpretação e também à fruição, de fato nos distanciou daquela música executada em um espaço adequado e com um público ideal que pudesse entrar em sintonia com as diversas possibilidades de compreensão presentes em uma determinada obra musical. Apesar da idiosincrasia existente no processo de escuta em que o ser humano é o receptáculo, era possível ocorrer um nivelamento dos ouvintes, ao menos enquanto elevados a uma mesma egrégora, no momento do ritual para a apreciação musical.

Nos tempos atuais, é possível percebermos o distanciamento existente entre o público e a música de concerto de modo geral, com a clara acentuação da situação, quando o assunto é a chamada música “nova”; que na verdade é a música que vem sendo produzida por compositores que de algum modo buscaram novas possibilidades de expressão.

Muito já se discutiu acerca dos reais motivos que levaram a esse distanciamento, Henry Barraud (1975) aponta uma possibilidade que evidencia uma característica que sempre esteve presente na natureza humana, a facilidade com que o homem se adapta a uma situação confortável e o modo como lutam para que este “porto seguro” não seja de modo algum desestruturado.

A indisposição estabelecida como um *a priori*, no momento em que o ouvinte se depara com a possibilidade de ouvir esta música leva-o a um estado de espírito em que sente a necessidade de buscar o conforto ouvindo sempre um tipo de música em que ainda que também não a entenda em sua plenitude, sinta-se ao menos amparado pelas possibilidades de atribuir este ou aquele sentido à experiência musical. Tal atitude, ainda segundo Barraud, limita a experiência da escuta musical à busca da previsibilidade, de modo que todo o processo permaneça inalterado e mantenha-se o padrão desejado, que geralmente será o do puro deleite e totalmente fugidio à incorporação de novos elementos que, de certo modo, aperfeiçoam as possibilidades sonoras culminando em uma escuta ampliada e capaz de absorver inclusive as novas complexidades muitas vezes presentes na música contemporânea.

Este padrão está ligado a uma forma de expressão representativa de um caminho já há muito percorrido e por isso mesmo, desprovido da movimentação necessária a uma arte sintonizada com o homem deste tempo. É o que explicita Barraud a seguir:

Pareceu-nos, simplesmente, que a prodigiosa aceleração desta corrida para frente na qual, em todos os campos, nossa época nos engaja, preparava uma ruptura entre uma música que se amplia sempre mais e os fiéis que a aceitam em massas cada vez mais compactas, mas que vendo-a afastar-se deles instalam-se confortavelmente nas velhas moradas que ela lhes abriu. Ora, a música não é um objeto de museu. Ela deve mover-se, deve viver. E vive de um perigo sempre enfrentado, incessantemente ultrapassado, incessantemente renovado, onde uns sucumbem, onde outros triunfam. Pois ela participa da crueldade da natureza, assim como de sua magnificência. (BARRAUD, 1975, p. 157).

Apesar de ainda hoje verificarmos a forte resistência ante o repertório contemporâneo, é importante observarmos que desde fins do século XIX diversos compositores começaram a dar sinais de que lidavam com um sistema que já não comportava elementos que pudessem atender às suas respectivas necessidades, ou as necessidades apresentadas pela época em que viviam; isto foi um reflexo do grande avanço realizado pelo compositor alemão Richard Wagner, que terminou por colocar as próximas gerações de compositores na eminência de romper com a tradição e buscar a utilização de caminhos totalmente novos para a construção de uma obra musical.

É possível observar tal fato na medida em que se percebe que mesmo no conceito inicial de uma escala diatônica que serve muito bem ao sistema tonal, já estava presente a necessidade de ampliação para um sistema temperado onde estão presentes os doze sons implícitos em uma oitava. Aqui se observa que desde o início do sistema tonal temos na escala cromática e na sua utilização posterior, aquilo que no futuro conduziria ou seria o

ponto de partida que levaria todo o sistema tonal rumo à desagregação e como conseqüência; ampliaria em larga escala a busca por novas possibilidades de expressão que acabou por culminar na grande variedade de processos composicionais encontrada em nosso tempo.

Assim, ao longo do século passado diversas tendências se consolidam, é o momento onde podemos notar uma mudança significativa em todos os aspectos que envolvem o processo de realização musical.

Como ocorre em qualquer situação de descoberta, após o período de intensa pesquisa e exploração de materiais os mais diversos há que se parar um pouco e fazer uma espécie de balanço de todas as realizações para, a partir de então, estabelecer, fixar e desenvolver cada nova conquista. É neste momento que se consolidam as tendências musicais, que são em sua maioria repletas de novos sistemas de utilização do material sonoro tradicional, de novas sonoridades como a utilização do ruído e também de novas abordagens de elementos como o silêncio a duração e o timbre.

E um público de certo modo impossibilitado de acompanhar as mudanças, esteve à margem deste processo. Este público, apesar de assustado por ver algo que até então era parte de suas vidas se distanciarem tanto de suas realidades de apreciação e compreensão, acabou por seguir junto à tradição apoiando de forma irrestrita compositores que continuaram a remexer nas velhas probabilidades do sistema tonal.

A arte musical teria então chegado ao seu limite e tudo já havia sido dito sobre os sons? Hoje percebemos que o que se esgotara era apenas uma possibilidade técnica, restando ainda infinitas práticas de organização sonora apenas com a dependência do surgimento de artistas comprometidos com o mundo, com as particularidades de seu tempo e que tivesse a sensibilidade de seguir adiante conduzindo uma arte que pudesse continuar a refletir os anseios, medos e expectativas de seu homem contemporâneo.

Talvez o ponto onde as novas tendências criativas começaram a se fixar, seja exatamente o marco para o surgimento de outro fenômeno totalmente antagônico a esta realidade: na outra ponta da nova fase histórica está a música, que passa então a não ser mais algo central para o público tradicional, se torna um ornamento e necessita antes de tudo ser bela, não perturbando nem assustando.

Conforme dito anteriormente, desde essa época até nossos dias, a música não pode se prestar a este serviço, nem segundo Harnoncourt, “satisfazer tal exigência, porque como qualquer arte, ela é o reflexo da vida espiritual de seu tempo, portanto do presente” (HARNONCOURT, 1988, p.14).

Quando se trata de música contemporânea observamos que o público continua distante, manifestando reações estranhas, entretanto ainda firmes nas já conhecidas justificativas de que esta é uma música cerebral e de difícil acesso. Ainda segundo Barraud:

A verdade é que a música, em nosso século XX, teve uma evolução fulminante, que sistemas novos derrotaram violentamente a velha técnica tonal, transtornaram todos os nossos hábitos, todas as nossas reações e que, com exceção de um público restrito e excepcionalmente bem informado, uma imensa maioria de melômanos, desconcertada e traumatizada, revolta-se diante de um fenômeno que a ultrapassa, se é que não a ofende. (BARRAUD, 1975, p.158).

O que podemos observar hoje é que as pessoas não se interessam por uma música que em muitos casos não vai ao encontro do anseio por um momento de puro deleite quando da execução de uma peça musical. Assim, preferem encerrar-se numa escuta ligada apenas à música de uma época distante. E em termos de fruição da arte musical, vivem alimentados por imagens musicais que refletem uma produção artística resultado do homem que viveu em uma época totalmente diferente da nossa.

Não que tais obras tenham que deixar de despertar no ouvinte o devido interesse; o problema é latente a partir do momento em que nos apegamos a algo acontecido a tanto tempo de uma maneira tão intensa, ou ainda mais grave - tão excludente a ponto de passarmos a vida enxergando apenas aquela possibilidade de expressão, e desse modo não deixamos espaço para a percepção das mudanças ocorridas na arte musical do último século.

Na década de 50 do século passado, o musicólogo Theodor Adorno (2004) assinalou a discrepância evidente na afirmação simplista de que a nova música era algo inacessível em função de ser uma música desprovida de material sonoro que pudesse permitir a compreensibilidade da obra executada:

Na realidade, na concepção que o músico tem da música tradicional, permanece importante apenas o aspecto mais grosseiro, as idéias musicais mais fáceis de discernir, as passagens tragicamente belas, atmosferas e associações. Mas a estrutura musical que dá sentido a tudo isso, permanece, pelo ouvinte educado pelo rádio, não menos escondida numa sonata juvenil de Beethoven quanto num quarteto de Schoenberg que, contudo, pelo menos o adverte de que seu céu não vibra cheio de violinos, cujos doces sons o embelezam. (ADORNO, 2004, p. 18).

No cenário de música de concerto atualmente podemos verificar as inúmeras iniciativas das instituições orquestrais e de incentivo à pesquisa no sentido de aproximar o



grande público da música de concerto. Isso evidencia o fato de que mesmo os concertos de música tradicional sofrem com a falta de proximidade com um público maior.

É possível aproximarmos um pouco mais do problema ligado à produção musical contemporânea e seu relacionamento com o público levando em consideração que de modo geral, é senso comum buscar sempre uma explicação para os eventos musicais, uma conexão em algum nível, uma estruturação formal e uma sonoridade que confirme as pretensas expectativas geradas no momento da apreciação.

Retornando aos aspectos históricos consideramos importante observar que aquilo hoje chamado de desagregação do sistema tonal, quebra dos padrões rítmicos, texturais e melódicos foram mudanças que aconteceram gradativamente em diversos momentos e em níveis diferentes da realização musical, tendo o seu início com as novas abordagens harmônicas, melódicas e texturais de Debussy, na atonalidade de Schoenberg e no novo tratamento dado ao ritmo por Stravinsky.

É também relevante o fato de que nesse decorrer surgisse o entendimento do ruído como um elemento a ser aproveitado no pensamento musical - atitude inovadora se pensarmos que no universo do sistema tonal o ruído não era entendido como uma possibilidade sonora musical. A respeito da visão relacionada ao ruído que passou a compreendê-lo também como um evento sonoro potencialmente musical, o compositor Pierre Boulez (1981) esclarece em seu livro *A Música Hoje*:

Com esse propósito abrirei um parêntese sobre as relações que ruído e som mantém entre-si. É certo que a hierarquia, na qual viveu o Ocidente até agora, praticamente exclui o ruído de seus conceitos formais; a utilização que dele se faz depende naturalmente de um desejo de ilustração “para-musical”, descritiva. Não vejamos aí uma coincidência ou uma simples questão de gosto: a música do Ocidente recusou, durante muito tempo, o ruído porque sua hierarquia repousava no princípio de identidade das relações sonoras *transponíveis* para todos os graus de uma escala dada; sendo o ruído um fenômeno não diretamente redutível a um outro ruído, é, pois rejeitado como contraditório ao sistema. Agora que temos um mecanismo como a série, cuja hierarquia não está mais fundada no princípio de identidade por transposição, mas, ao contrário, em deduções localizadas e variáveis, o ruído se integra mais logicamente a uma construção formal, contanto que as estruturas por ele responsáveis se fundem em critérios próprios. Eles não são, fundamentalmente, diferentes – acusticamente falando – dos critérios de um som. (BOULEZ, 1981, p. 40-41).

A partir das rupturas citadas no início deste capítulo, inúmeros compositores iniciaram uma busca incessante pelo novo na música e nesta nítida profusão de novos caminhos para a criação musical, é necessário analisarmos com ferramentas diferentes cada compositor ou mesmo cada obra de um compositor em específico, pois a nova música na medida de seu

desenvolvimento e estabelecimento, apresentou-nos uma série de outras problemáticas envolvendo a realização musical como um todo.

Importante observar que correntes nacionalistas foram manifestadas nas obras de compositores de várias partes do mundo ainda no final do século XIX e surgiram outras diferentes correntes ao longo do século XX, dentre elas o serialismo, a música eletrônica, aleatória, o teatro musical e o concretismo.

Também podemos observar idéias novas que levaram vários compositores a incorporarem elementos de culturas não-ocidentais como a hindu, a chinesa ou a africana em suas obras.

De acordo com Paul Griffiths (1998) em seu livro *A Música Moderna*, entre eles estão o italiano Luciano Berio que incorporou em sua poética elementos da polifonia contida na música africana, o alemão Karlheinz Stockhausen e suas obras baseadas na filosofia hindu e Gyorgy Ligeti principalmente na sua fase de grande interesse na questão rítmica onde é notável sua aproximação e interesse pela música africana em especial a dos pigmeus. E ainda os compositores que se voltam à música tonal e modal como os minimalistas americanos Phillip Glass (1937), Terry Riley (1935) e Steve Reich (1936) com suas músicas que também eram destinadas a produção musical utilizada no cinema.

A multidirecionalidade composicional oriunda desse ecletismo estilístico, estético e técnico de certo modo sedimentado no século XX e que se caracteriza pela busca extremamente intensa por novas possibilidades sonoras e de resolução de aspectos técnicos musicais encontrados já no início do referido século, mas que se estende até os dias atuais, conforme dito anteriormente; trouxe uma liberdade sensivelmente maior para os compositores no que diz respeito aos limites impostos pelos “grilhões” da música tradicional nas quais a grande maioria até então estava intimamente ligada.

Por esta ocasião compositores como Gustav Mahler, Richard Strauss, Debussy e mesmo Richard Wagner e Franz Liszt um pouco antes, já exploravam os limites da tonalidade, buscando cada vez mais se desvencilhar dos limites de possibilidade de expressão encontrados na linguagem musical até então. Assim, a nova geração de compositores de certo modo encontrou o “terreno” preparado para as novas possibilidades de realização musical.

O comentário de Debussy sobre a música de Wagner sintetiza essa realidade: “um belo crepúsculo que foi confundido com uma aurora” (GRIFFTHS, 1998, p.24). Tal comentário evidencia o entendimento dessa nova geração de compositores de que a música realizada por Wagner, tido como o grande salto inovador, era na verdade o prenúncio das substanciais mudanças ocorridas na música do período vindouro, já que ele percorreu um caminho novo

que terminou de certo modo por mostrar que para a arte musical ter continuidade de desenvolvimento, seria necessário o rompimento com a tradição.

Essas mudanças estão diretamente ligadas ao fato de cada compositor possuir a partir de então a possibilidade de lançar mão de inúmeras novas formas de expressão para nortear a sua obra, ocorrendo em muitos casos inclusive a utilização de técnicas diversas para uma mesma obra.

Analisando o aspecto da abertura que essas mudanças proporcionaram podemos entender a proliferação de inúmeras tendências estéticas e poéticas de composição advindas da ruptura gradativa com a tradição. Essa ruptura com a tradição e especificamente com o sistema tonal teve seu início segundo Paul Griffiths em seu livro *A Música Moderna*, com o *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* de Claude Debussy (1862-1918).

Uma das principais características da música moderna, na acepção não estritamente cronológica, é sua libertação do sistema de tonalidades maior e menor que motivou e deu coerência a quase toda a música ocidental desde o século XVII. Neste sentido, o *Prélude* de Debussy incontestavelmente anuncia a era moderna. Suavemente ele se liberta das raízes da tonalidade diatônica (maior-menor), o que não significa que seja atonal, mas apenas que as velhas relações harmônicas já não têm caráter imperativo. (GRIFFTHS, 1998, p.7).

Se observarmos que a música, apesar de mudanças, seguia basicamente um padrão similar desde o período barroco, quando da sistematização do sistema tonal, teremos a dimensão do que significou o rompimento dessas formas tradicionais de composição e a infinidade de discussões acaloradas por parte de compositores, intérpretes, estetas e crítica especializada acerca da quebra dos padrões tradicionais até então norteadores do que se entendia por música.

Além do rompimento parcial com o sistema tonal, o *Prélude* também trouxe elementos novos em vários outros aspectos musicais como a forma e novas possibilidades de utilização do colorido orquestral. A esse respeito continua Griffiths:

No que diz respeito a forma, o *Prélude* também lança as sementes da inovação. Em vez de escolher um tema bem definido e desenvolvê-lo conseqüentemente, Debussy apodera-se de uma idéia que hesita e se volta duas vezes sobre si mesma antes de se desenvolver, incerta e, portanto imprópria para uma elaboração “lógica” à maneira ortodoxa. (GRIFFTHS, 1998, p.9).

E continua ainda: “Quanto ao colorido, Debussy foi um mestre nas delicadezas das nuances orquestrais, e um pioneiro na utilização sistemática da instrumentação como

elemento essencial da composição”(GRIFFITHS, 1998, p.9). Além dessas inovações propostas por Debussy também é possível observarmos dentro do processo de desagregação da tonalidade, a elevação desse aspecto a proporções extremas evidenciando um limite que gradualmente foi sendo transposto por compositores que buscaram novas possibilidades e procedimentos de organização do som em inúmeras formas de composição durante todo o transcorrer do século XX. No *Som e o Sentido*, José Miguel Wisnik (1989) sintetiza esse longo processo:

A formação gradativa do tonalismo, remonta à polifonia medieval e se consolida passo a passo ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII (quando se pode dizer que o sistema está constituído). Na segunda metade do século XVIII e começo do Século XIX, à época do estilo clássico que vai de Haydn a Beethoven, o tonalismo vigora em seu ponto de máximo equilíbrio balanceado (no contexto da música “erudita”), passando em seguida por uma espécie de saturação e adensamento, que o levam à desagregação afirmada programaticamente nas primeiras décadas do século XX. Neste arco histórico que inclui a afirmação e a negação do sistema, a linguagem musical contracanta, à maneira polifônica, com aquilo que se costuma entender, em seu sentido mais amplo, por *modernidade*. (WISNIK, 1989 p.18).

A partir dessas mudanças, podemos observar um esforço e uma incessante busca por parte dos compositores no sentido de transmitirem em suas obras a essência do mundo contemporâneo, o que acarretou avanços inimagináveis nas possibilidades de organização do som. A partir de então, busca-se meios que possibilitem a consolidação e a utilização plena de todas as vantagens de recursos alcançados nas décadas anteriores. Segundo Aaron Copland:

A música na década de 1930-40 deu ênfase ao declínio evidente da fase experimental da música contemporânea. Durante quase quarenta anos, a música passara por uma série de crises revolucionárias, em resultado das quais todas as “regras” embrutecedoras de harmonia, frase rítmica e construção melódica haviam sido rompidas. Por volta de 1930, os compositores começaram por toda parte a sentir necessidade de consolidar as conquistas feitas em favor de sua arte através de tantos anos de experiência. (COPLAND, 1969, p. 103).

Importante observar aqui que esse sentimento que pairava no ar acerca da necessidade de consolidação dos avanços sobre o “establishment musical” de então, foi logo adiante de certo modo favorecido pelas barreiras criadas pela Segunda Guerra, uma vez que cada compositor acabou de algum modo seguindo seu próprio caminho. Entretanto, por esta ocasião muitas iniciativas foram tomadas com o objetivo de caminhar rumo à organização de todo o “arcabouço” de novas ferramentas composicionais e outros aspectos ligados à realização desta música.

Um dos aspectos a incomodar os compositores era o distanciamento do público. Aaron Copland em *A Nova Música* descreve algumas atitudes tomadas pelos compositores para de algum modo buscar uma solução para tal problema. Aqui consideramos importante observar o fato de que até então, a principal forma de reprodução da obra musical de um compositor (apesar de todos os avanços nos processos de gravação e reprodução), ainda era através da apresentação pública, e para isso ser viabilizado era muito importante que houvesse o interesse das pessoas em irem às salas de concerto a fim de apreciarem as novas obras. Assim descreve Copland:

A única nova tendência discernível na música da década de 1930-40 pode ser atribuída a essa sensação de falta de qualquer relação saudável com seu público potencial. Como resultado, duas providências foram tomadas: primeiro, muitos compositores trataram de simplificar ao máximo possível sua linguagem musical; segundo, tentaram não apenas travar contato com platéias de salas de concerto, como também buscar ouvintes e executantes onde quer que fossem encontrados – nos colégios e escolas públicas, nos conservatórios, nos cinemas, no rádio e nos discos – em qualquer lugar, de resto, onde a música fosse ouvida ou feita. (COPLAND, 1969, p.104).

A este exemplo de busca por soluções por parte dos compositores norte-americanos, segue outros descritos pelo mesmo autor, como por exemplo, a música de Dimitri Shostakovitch, que procurava se adequar às necessidades daquele período; e também a *Gebrauchsmusik* – proposta de criação musical que tinha como foco atender as necessidades de um público pouco afeito a inovações; tendo o cuidado de pouco a pouco ir familiarizando através de recursos musicais, diferentes executantes não-profissionais, e o público daqueles clássicos que eles tão bem conheciam.

Neste caminho estiveram vários compositores germânicos, tendo na linha de frente Paul Hindemith. De todo modo, ainda segundo Copland, apesar da possibilidade de estabelecer contato com o amante comum da música pela primeira vez, os compositores continuaram a reservar suas melhores idéias para a chamada música “séria”. E continua Aaron Copland:

Ao mesmo tempo, empreendia-se na Alemanha uma outra campanha para atingir o público. Dessa vez, o público visado foi o da ópera. Kurt Weill e Ernst Krenek, já citados em conexão com a influência do jazz, fizeram concessões deliberadas ao “gosto popular” em suas obras para o palco. Eram ambos compositores do mais alto gabarito, capazes de escrever no estilo mais abstruso. Mas, na Alemanha, o aficionado de ópera do pós-guerra já não era completamente despreparado para apreciar as complexidades tonais de Berg e Schoenberg. Introduzindo canções à maneira pseudोजazística em lugar a ária antiquada, Weill e Krenek ofereceram a seu

público algo que ele podia compreender. Novamente aqui ficara demonstrado que, pela simples mudança de objetivo, os compositores podiam travar contato com uma platéia enorme. (COPLAND, 1969, p.105).

No período do pós-guerra foi grande a movimentação entre compositores de diversos países que se mostravam entusiasmados e ansiosos para conhecer tudo que havia sido produzido nos anos em que estiveram isolados por conta da guerra. Assim, uma música que após passar quase quarenta anos em franco desenvolvimento, trazia um panorama de intensa colaboração entre compositores e depois entrou numa espécie de declínio de criatividade por conta da necessidade percebida de consolidação de seus avanços, acabou por permanecer nos anos da guerra, sem muita circulação; no entanto voltava agora com muita força e muito mais amadurecida em todos os aspectos.

Esse fenômeno do pós-guerra foi uma espécie de reencontro entre compositores de diversas partes do mundo, cada qual com a curiosidade de ficar a par de tudo que havia sido produzido nos anos de isolamento. Tal fato desencadeou processos que muito contribuíram para uma espécie de retomada em direção à continuidade de uma busca pela arte cada vez mais capaz de ser arte, por si só, e apenas pela sua natureza, de algum modo ir ao encontro de nossos anseios.

Entendemos que todos esses acontecimentos que proporcionaram mudanças tão significativas no pensamento artístico tiveram seu desdobramento, entre outros fatores, numa necessária mudança de olhar em relação à música de nosso tempo. O surgimento das diversas tendências e posteriores correntes estéticas nos direciona no sentido de cada vez mais perceber a necessidade de abordagens diferentes na música do século XX em relação ao repertório tradicional, já que outros desdobramentos estão evidentes nas novas situações a serem enfrentadas pelos envolvidos no fazer musical.

Ainda sobre o distanciamento entre o público e a música contemporânea temos a possibilidade de observar que: em determinadas épocas da história da música as pessoas escutavam a música produzida em seu próprio tempo, havendo inclusive uma grande demanda por parte da instituição mantenedora dos músicos, por novas composições para cada nova ocasião especial, o que denota certa insatisfação com uma música que fosse repetida sempre.

Naquela época normalmente uma peça composta nas primeiras décadas do século, independente do reconhecimento de seu valor artístico, já era considerada fora de moda por volta da metade desse mesmo século e nas raras ocasiões que a música antiga era apresentada, o compositor tinha o cuidado de sempre apresentar através do arranjo, certa modernização.

Entretanto, hoje é possível observarmos uma geração de pessoas que estão de tal maneira acostumada à música produzida em épocas passadas que dificilmente teriam ânimo para buscar um estado de compreensão que os levassem finalmente a se aproximar da música de nosso tempo.

Segundo Adorno, não se trata da possibilidade de compreensão baseada nos aspectos técnicos - nisso os compositores de qualquer período da história da música se igualariam perante o público.

Assim, se pensarmos que o que afasta esse público da música nova é apenas o fato de que lhes faltam subsídios técnicos para que realmente compreendam a música nova, teoricamente eles deveriam compreender a música tradicional em sua plenitude.

Entretanto, o que observamos é que apesar desse público acreditar compreender a música tradicional e ao mesmo tempo rotular a música nova de algo inacessível, cerebral e desprovido da capacidade de descrever uma situação (ainda que este não seja o seu propósito), isso não ocorre efetivamente e na maioria das vezes a apreciação é apenas aquela baseada no puro deleite e na suposta descrição de determinada história através de um percurso sonoro. Ora, é perfeitamente discutível a possibilidade de contar uma história apenas pela combinação dos sons; o que ambas as propostas - música tradicional e contemporânea - tem conseguido, é despertar sensações no ouvinte, levando este a diferentes estados de espírito. Para Adorno:

A opinião de que Beethoven é compreensível e Schoenberg, incompreensível, é de um ponto de vista objetivo, um engano. Enquanto para o público que está fora da produção, a superfície da nova música parece estranha e desconcertante, os mais típicos representantes desta música estão condicionados pelos mesmos pressupostos sociais e antropológicos que condicionam o ouvinte. As dissonâncias que o espantam falam de sua própria condição e somente por isso lhe são insuportáveis. Por outro lado, o conteúdo daquela outra música familiar a todos está tão distante do que hoje pesa no destino humano que a experiência pessoal do público já não tem quase nenhuma comunicação com a experiência testemunhada pela música tradicional. Quando o público acredita compreender, não faz senão perceber o molde morto do que protege como patrimônio indiscutível e que desde o momento em que se converteu em patrimônio é algo já perdido, neutralizado, privado de sua própria substância artística; algo que se converteu em indiferente material de exposição. (ADORNO, 2004, p.17-18).

Estes são alguns dos fatores que conduziram a este estado de inércia em relação ao novo e mesmo em relação a obras já consagradas produzidas no decorrer do século passado. Consideramos que isto se deva em parte ao fato mencionado no início deste capítulo, que diz respeito às tecnologias de reprodução musical existentes hoje e que possibilitam de diversas maneiras uma infinidade de acessos a músicas de todas as épocas, países e compositores.

Por outro lado, se observarmos o mesmo fenômeno do avanço das tecnologias de gravação, reprodução e circulação de música, verificamos que há outra música onde existe demanda maior que a citada acima; a parte os motivos escusos é fato que existe uma grande demanda por novidades, ainda que essas novidades estejam cada vez mais ligadas ao entretenimento fugaz, inutilizando de vez a necessidade de haver um cérebro além do ouvido.

Penso ser possível entendermos como uma possibilidade o fato de que o distanciamento do grande público em relação à música de concerto e à educação musical de qualidade contribuiu para a formação de gerações que não conseguem esboçar nenhuma reação à música contemporânea. Apenas a apatia de sempre e o acionamento de mecanismos de defesa que identificam e isolam qualquer situação musical que saia do conforto oferecido pelas velhas moradas da música tradicional; ficando de modo geral altamente inebriados com a escuta apenas do repertório tradicional e entendendo de forma equivocada a verdadeira função da arte como uma canalizadora da verdade acima de tudo, conforme defendido pelo compositor Arnold Schoenberg.

A longa jornada rumo ao “novo” iniciada em fins do século XIX e que conseguiu avanços extremamente significativos no campo da expressão artística, se encontra em um processo constante de mudanças em busca aguerrida para se fazer vista e escutada. As observações ora tratadas são pequenas amostras das inúmeras questões que se formaram ao longo do caminho já percorrido pelas novas propostas artísticas especialmente as musicais. Sem dúvida há ainda um longo percurso entre o estágio atual e o reconhecimento da música contemporânea como um evento musical possível e acessível ao ouvinte comum.

Consideramos necessária a busca pela compreensão da música contemporânea como uma música, capaz de se relacionar com todas as manifestações artísticas atuais, uma probabilidade de expressão que não pode ser encerrada como revolucionária superior e estanque; impossibilitada de dialogar com o pensamento humano e incapaz de reconhecer o percurso da música que a antecedeu.

A grande necessidade hoje é buscar associar a música a outras possibilidades do conhecimento humano elevando-a a outros contextos de significação e a aproximando de uma arte que realmente possa dialogar com a contemporaneidade.

Notável e importante ressaltar, que a nova música nos últimos anos tenha tido, através de seus compositores; a disposição em estabelecer uma relação de proximidade maior com as outras artes, evidenciando a sua necessidade de dizer algo, talvez não mais pautado no radicalismo evidente (quando da consolidação das primeiras correntes), e sim encontrando finalmente seu devido lugar numa história que segue seu curso e que continuará passível de



alterações fugindo da previsibilidade e exigindo cada vez mais do homem contemporâneo uma apreensibilidade maior das possibilidades de lidar com uma realidade dinâmica e altamente volátil.

### CAPÍTULO III - O INTÉRPRETE E SUA RELAÇÃO COM A MÚSICA NOVA

*A verdadeira execução é um ato tão criativo quanto a composição, exatamente como o próprio desenvolvimento da idéia pelo compositor, depois de ele ter concebido o movimento maior e, com isso, toda a forma dominante, é ainda trabalho criativo. (LANGER).*

No capítulo anterior, na busca por uma compreensão mais aproximada dos fenômenos ocorridos com a música foram apontados vários desdobramentos no processo de realização musical em todas as suas etapas. Conforme observado, no meio de todas estas ocorrências o intérprete sempre esteve presente permeando o processo final da realização musical.

Partindo dessa compreensão, trataremos aqui do relacionamento do intérprete atual com a música criada em seu tempo; buscaremos a aproximação com alguns conceitos tratados em nível de hipótese sobre fatores que poderiam estabelecer uma relação de maior proximidade entre a música contemporânea e a classe de intérpretes que muitas vezes a ignoram, valendo - se em muitos casos de justificativas que não se sustentam.

Por outro lado, apontaremos também possíveis pontos de vista com relação ao intérprete de modo que o mesmo será apresentado como uma espécie de resultado de um sistema de realização musical, que em sua maioria prima pelo apego apenas à tradição. Assim um dos pontos a serem tratados será a compreensão numa obra musical contemporânea, da presença do belo artístico que estará atuando e se apresentando na intrincada e inteligente gama de conexões estabelecidas a partir do desenvolvimento da forma dominante geradora de determinada obra musical.

O intérprete aqui será considerado como o elo principal entre o compositor e seu público; o responsável por criar ou recriar uma música que aconteceu em primeiro lugar no pensamento do compositor e que a partir de milhares de possíveis pontos de partida, ele escolheu um ou alguns dos pontos e deu início ao processo de criação da obra musical.

Tal concepção está presente na obra *Sentimento e Forma* de Susanne Langer (1980) em que a autora aponta a presença de uma forma dominante nas obras musicais, compreendendo a música como uma arte ocorrente que se inicia na imaginação; posteriormente à criação por parte do compositor; até sua apresentação física, sua

materialização completa que também é chamada de “ocorrência”, em que será preciso a participação ativa do intérprete, mesmo que este seja o próprio compositor.

Sobre este primeiro momento diz Langer:

O primeiro estágio é o processo de concepção, que tem lugar inteiramente na mente do compositor (não importando quais estímulos externos que possam iniciá-lo ou mantê-lo), e resulta num reconhecimento mais ou menos súbito da forma total a ser alcançado. Emprego a expressão “mais ou menos”, porque o ponto dessa revelação provavelmente varia amplamente na experiência típica de diferentes compositores e mesmo nas várias experiências de qualquer um deles. Um músico pode sentar ao teclado, congregando toda espécie de temas e figuras numa fantasia livre, até que uma idéia se apossa e uma estrutura emerge dos sons vagueantes; ou ele pode ouvir, imediatamente, sem a distinção de quaisquer tons físicos, talvez mesmo ainda sem a cor tonal exata, a aparição musical inteira. Mas seja como for que a *Gestalt* total se lhe apresente, ele a reconhece como a forma fundamental da peça; e, daí em diante, sua mente não está mais livre para errar irresponsavelmente de tema em tema, clave a clave, e modo a modo. Essa forma é a “composição” que ele se sente chamado a desenvolver. (LANGER, 1980, p.128).

Excetuando-se a música eletrônica – em que é dispensada a participação do intérprete - após este processo inicial realizado pelo compositor e, por conseguinte a criação da obra musical escrita com notação proporcional ou relativa, o intérprete deverá atuar como co-autor naquela obra e no momento da ocorrência da mesma, estará sob sua responsabilidade a objetivação daquela música em que é necessário diferentes atitudes deste intérprete.

Ressaltamos que essas atitudes vão desde as novas possibilidades de utilização dos instrumentos musicais passando pela atitude corporal necessária para a execução de determinada peça até a predisposição intelectual do intérprete em fazer parte do resultado possível a partir do material proposto. Ora, mesmo na música com notação proporcional, uma partitura de Mahler (figura 1), por exemplo, em que é possível verificar um detalhamento de informações acerca da execução de cada frase ou até mesmo de cada nota, sabemos que a cada nova execução obviamente teremos ali situações diferentes.

Isso porque mesmo em uma estrutura de escrita rígida repete-se a forma, as tonalidades, as disposições rítmicas, intervalares e texturais, entretanto a execução não será hermética a ponto de não sofrer as mudanças ocasionadas, por exemplo, pelo material utilizado pelo instrumentista; pela reação da platéia; pelo estado de espírito dos envolvidos na realização musical; pelas condições acústicas da sala ou pelo simples fato de ser apresentada em outro momento onde tudo no mundo seguramente já sofreu algum tipo de mudança desde a última execução da peça.

Na repetição, a apresentação da obra jamais será a mesma e isso não significa que a obra será prejudicada em algum aspecto, tal condição evidencia também a importância da participação do intérprete.

The image shows a musical score for the string section of the Fifth Symphony by Gustav Mahler, measures 515-521. The score is in D minor and features complex rhythmic patterns, including triplets and quintuplets. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). Performance instructions include "Nicht eilen" (do not hurry) and "cresc." (crescendo). The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass.

Figura 1. Parte da seção de cordas, último movimento da *Quinta Sinfonia* em dó sustenido menor de Gustav Mahler, compassos 515 a 521.

Por outro lado quando se trata de música contemporânea as possibilidades de participação do intérprete são elevadas a outro patamar, requerendo do mesmo uma imersão no universo do significante contido em todas as possibilidades técnicas anotadas na partitura para, a partir de então, propiciar a geração de significados. Não se trata de tentar enquadrar em alguma espécie de forma e sim de, a partir do material proposto, encontrar o fio condutor para a compreensão da proposta estética.

Na música contemporânea, o intérprete mantém este *status* e em muitos casos encontra abertura para uma interação muito maior com a obra havendo, entretanto, a necessidade de encontrar de alguma maneira uma forma de se aproximar da poética específica do compositor em questão para então ser iniciado ao processo de compreensão da obra. Para tanto, o intérprete da música de nosso tempo precisa estar aberto para os novos procedimentos ligados ao fazer musical em todas as suas etapas, buscando compreender o porquê de todas as rupturas ocorridas e quais as novas demandas para uma boa e fiel execução da música contemporânea. Há que se ressaltar aqui, alguns aspectos necessários à compreensão daquilo que seria uma espécie de ponto de partida para o entendimento da necessidade de novas

atitudes ante a música criada em nosso tempo, o que nos permitirá uma melhor compreensão de sua proposta e, por conseguinte a sua melhor realização.

O que subsidiará uma boa compreensão de determinada obra musical contemporânea por parte do músico executante, será o perfeito domínio da análise musical. Nesta análise deverão estar presentes a capacidade de compreensão de uma partitura onde se percebe a busca coerente por um registro de novas matrizes sonoras e o conhecimento de aspectos ligados à arte contemporânea como: história, estética e a poética que permeia cada processo composicional.

No que diz respeito aos aspectos técnicos que envolvem a *performance* instrumental em música contemporânea, está presente de modo intenso a utilização de técnicas expandidas, tendo como resultante inúmeras novas sonoridades. Estas questões implicarão diretamente na capacidade do intérprete de extrair a interpretação de determinada obra em excelente nível de realização.

Outro caminho de extrema importância é o intérprete buscar se desvencilhar (ou ao menos relativizar) as sonoridades estabelecidas, as convenções harmônicas e dissociar a idéia de que a boa *performance* está apenas na ação de tocar um concerto tradicional para seu instrumento.

Há a necessidade de perceber na música contemporânea elementos como as novas sonoridades possíveis, as novas combinações tímbricas, os novos padrões rítmicos e principalmente as novas maneiras como tudo isso é organizado pelo compositor. E por fim perceber nesta intrincada rede de inteligência a presença do belo artístico.

Ao observarmos o pensamento hegeliano acerca das questões ligadas a arte, podemos notar que o entendimento do belo em seu conceito filosófico constitui uma mediação entre os seguintes extremos: de um lado a generalidade metafísica e de outro a particularidade da determinação real, sendo necessário este conhecimento para assim nos aproximarmos verdadeiramente de como o belo se processa e se manifesta. Este pensamento, de certo modo suplanta o entendimento da obra de arte como uma manifestação possível a partir de duas situações distintas: uma está no conteúdo, no motivo, no assunto escolhido pelo artista para ser de certo modo retratado ou abordado; e a outra está no modo de representação puro e simples. Nota-se aqui, a importância da apreciação das circunstâncias que condicionam exteriormente a obra artística.

A música contemporânea busca se desvencilhar da necessidade de estar ligada a algum tipo de representação, procurando possuir sua autonomia enquanto manifestação artística e ser compreendida por si só. Conforme enunciado no capítulo anterior, este fato tem

causado um grande desconforto naqueles que vislumbram a música apenas como um mediador entre suas aspirações, sentimentos e devaneios.

Quando o compositor norte-americano Aaron Copland nas primeiras décadas do século passado escreveu em um de seus artigos que “O ouvinte dos dias atuais deve estar preparado para alargar sua sensibilidade musical, do contrário estará buscando um tipo de escape emocional que não é intenção do compositor moderno oferecer” (COPLAND, 1969, p.22), deixou um importante registro acerca das barreiras a serem enfrentadas caso o público, e podemos estender isso aos intérpretes, não entrassem no mesmo processo evolutivo em ocorrência nas artes musicais.

Podemos considerar como algo natural o fato de que a música como obra de arte seja dinâmica, se movimente, viva as possibilidades dos reais perigos e os enfrente, os ultrapasse e se renove constantemente. Há então a necessidade de um entendimento mais aprofundado das novas possibilidades de realização musical, uma necessidade de compreensão do processo inovador - e para que isso ocorra o mesmo deve ser acompanhado, estudado para aí sim ser apreciado e compreendido, principalmente do ponto de vista do intérprete.

Segundo o filósofo alemão Georg Hegel (1996): “Só aquela apreciação, quando nela intervenha a inteligência e o espírito e quando se apóie em conhecimentos históricos, é capaz de realçar toda a individualidade de uma obra de arte” (HEGEL, 1996, p.69).

Observamos que o estranho relacionamento entre a música erudita contemporânea e o principal responsável pela “materialização” dessa música - o intérprete - está calcado na maioria das vezes, no distanciamento do conhecimento inerente a este progresso, o que ocasiona o clima muitas vezes nostálgico da execução.

Nesse estado de coisas surge uma questão crucial ligada a todo o processo de realização musical: o julgamento estético da obra artística musical contemporânea e a compreensão e busca pelo belo, presente nesta música. Contrapondo a esta possibilidade, notamos os padrões através dos quais nos valem para analisar este ou aquele aspecto da obra de arte. Podemos notar que os equívocos começam nesta última observação já que repetidamente somos subsidiados pelas mesmas ferramentas utilizadas há séculos para a análise e julgamento de uma música feita a partir de técnicas e com propósitos diferentes, além de contextualizada em uma época que em muito se difere da que vivemos atualmente.

Importante observar que não é papel da estética fornecer tratados normativos para as novas tendências e possibilidades poéticas e estéticas para a nova música. E mesmo na tradição, observamos que o padrão era pré-estabelecido pela própria ciência musical através da forma, sendo que a estética procura não interferir *a priori* pois estaria estabelecendo uma

espécie de mapa para guiar as idéias do artista em seu processo criativo. Sobretudo ela surge após a criação segundo o próprio pensamento do artista, e busca apontar todas as possibilidades da realização artística alcançadas pelo realizador daquela obra. Ademais, as próprias obras se abrem como vias de acesso a essas “normas” norteadoras do desenvolvimento artístico do compositor.

Tratando da estética e da crítica em seu livro *Os problemas da estética*, o filósofo italiano Luigi Pareyson (1997) estabelece o seguinte pensamento:

A estética, pelo contrário, não tem caráter normativo nem valorativo: ela não define nem normas para o artista nem critérios para o crítico. Como filosofia, ela tem um caráter exclusivamente teórico: a filosofia especula, não legisla. Que o filósofo não tenha nada a prescrever ao artista, isso já é óbvio. Há, no entanto, quem pense que o filósofo deva fornecer ao crítico um critério para as suas avaliações. Isso não é um absurdo menor; se de fato o filósofo fornecesse critérios de juízo ao crítico, por isso mesmo estaria pretendendo prescrever leis ao artista, porque qualquer critério de juízo externo à obra de arte assume, imediatamente, o caráter de norma que o artista deveria ter seguido ao fazê-la. A estética, longe de prescrever leis ao artista ou critérios ao crítico, estuda a estrutura da experiência estética e aqui se encontra com o problema da poética e da crítica. (PAREYSON, 1997, p. 11-12).

Partindo deste pensamento podemos deduzir que em termos estéticos não há a proposta de orientação ao artista no sentido de prescrição de leis a serem seguidas na realização de uma obra, entretanto o artista se vale da estética na medida em que toma conhecimento do julgamento estético de uma obra sua já acabada. Essas informações agregam ao potencial criativo do artista a possibilidade de criar, amparado por uma conscientização maior de suas possibilidades, ampliando seus ideais, e suas potencialidades poéticas.

Segundo Pareyson, “Em toda obra humana está presente um lado inventivo e inovador como primeira condição de toda realização”. (PAREYSON, 1997, pg. 31).

Este lado inventivo e inovador estará presente na realização de qualquer atividade através do exercício da formatividade; e quando o artista logra êxito em sua proposta artística unicamente pela arte sem a preocupação de esta arte estar servindo a outros propósitos e ou necessitando de uma justificativa qualquer, ali estará presente muito mais do que o fazer com arte, ou o lado inventivo e inovador de toda atividade humana: ali estará a arte em si mesma.

Observando por este viés o processo de realização da música contemporânea no âmbito da composição e sua relação direta com o intérprete, é possível identificarmos o belo como elemento determinante para que uma determinada obra possa ser reconhecida como obra de arte ou como fruto de uma especulação projetada e levada a cabo por um diletantismo

até mesmo nocivo ao processo de consolidação da arte contemporânea como um profundo reflexo circunstancial do homem deste tempo.

A presença do belo está não na busca pelo sentido comunicativo de uma determinada obra; muito menos calcado nos padrões de julgamento que outrora eram utilizados; mas sim nas possibilidades desta obra ter alcançado êxito em sua proposta como uma realização primeira e absoluta. A esses aspectos, poderá estar o intérprete ligado de modo a obter consciência do fazer musical e de sua postura enquanto atitude perante a realização de uma obra musical contemporânea.

A obra musical apesar de existir em suas combinações de sons independentemente de quem a escuta ou executa, não possui um caráter, por assim dizer, objetivo, já que não é capaz de fazer com que cada som permaneça acontecendo exteriormente no espaço. Permite desse modo sua contemplação não em relação à organização artística dos sons, pois é dotada de sons com existência e organização naturalmente efêmera que se extingue quando mal começa.

Na observação de Suzanne Langer “A música é algo audível, como uma pintura é algo visível, não meramente em sua concepção, mas em sua existência sensível” (LANGER, 1980, p. 127). Neste teor são iniciadas as abordagens acerca das possibilidades de ação da música quando de sua realização e de suas características específicas de atuação sobre o espectador a partir da ação do intérprete. A música é compreendida por Hegel como uma arte dotada de um caráter especialmente peculiar, tendo em vista toda a subjetividade inerente a sua realização, o que faz com que a mesma, apesar de considerada acabada pelo compositor, ainda assim necessite do manuseio de suas organizações sonoras pelo intérprete, o responsável pela “ressurreição” da obra musical, quando da sua execução.

Segundo Hegel:

Uma última particularidade do modo de ação subjetivo dos sons diz respeito à maneira como a obra de arte musical chega até nós, e que se difere das outras obras de arte. Efetivamente, dado que os sons não têm, como as obras de arquitetura, de escultura e de pintura, uma existência objetiva permanente, mas desaparecem mal ressoam, a obra de arte tem necessidade, em virtude desta existência instantânea, de *reproduções* contínuas. Mas a necessidade destas evocações tem ainda um outro sentido mais profundo. Como é, efetivamente, a própria interioridade subjetiva que a música toma por conteúdo, com fim de se apresentar não sob o aspecto de uma obra objetiva com uma forma exterior, mas como uma expressão dessa própria interioridade, a exteriorização deve ser a de um *tema vivente* que, por seu intermédio, comunique-se com os outros e lhes faça partilhar desta interioridade. Isto é o que sucede vulgarmente com a voz humana e de uma forma mais relativa, também com a música instrumental, a qual, para produzir o efeito desejado, exige artistas experimentados e possuidores de uma virtuosidade tanto espiritual como técnica na execução. (HEGEL, 1996, p. 308-309).



Nota-se aqui a necessidade de um canal para a expressão da interioridade característica da obra musical a ser encontrado na boa atuação do intérprete, que é quem tem a condição de oferecer ao público a oportunidade única e momentânea da fruição de determinada obra. Para Langer:

Um executante cuja proferição seja inspirada inteiramente pela forma dominante da obra não precisa restringir coisa alguma, mas, sim, dar tudo que tem – todo o sentimento para cada frase, cada tensão harmônica determinante ou indeterminante na obra. Audição interior, imaginação muscular de tom, desejo de audição exterior: estas condicionam o estágio final da feitura de uma obra musical. (LANGER, 1980, p.146).

Tal condição acontece em sua plenitude quando o instrumentista executa de tal maneira seu instrumento que chega mesmo a suplantá-lo, tornando-o objeto exterior e sem vida e o faz tornar-se um objeto que funciona em perfeita sincronia com as intenções e com a alma do artista.

Ainda sobre a subjetividade musical e a importância do intérprete na execução continua Hegel:

Na escultura e pintura encontramos-nos em presença do *resultado* objetivo, auto-suficiente, da atividade artística, e não em presença desta mesma atividade como produção real e vivente. Mas para que a obra de arte musical se nos torne presente é necessário que tenhamos diante de nós o artista executando, agindo, tal como na poesia teatral é o homem real, em plena atividade, que se oferece aos nossos olhos e se transforma para nós numa obra de arte animada. (HEGEL, 1997, p. 354-355).

Acerca dessa questão e da necessidade de envolvimento do intérprete com a proposta musical de forma profunda, partindo da compreensão de que para uma boa execução não basta ao intérprete estar com cada nota sendo reproduzida em seu devido tempo, e sim que o mesmo tenha um perfeito domínio da forma dominante na qual a música se desenvolve, diz Langer:

A execução é a conclusão de uma obra musical, uma continuação lógica da composição, levando a criação do pensamento à expressão física. Obviamente, então, o pensamento precisa ser inteiramente apreendido, se se quiser que tenha continuação. Composição e execução não são nitidamente separáveis na fase assinalada pela partitura; pois ambas surgem da forma dominante e são governadas completamente pelas exigências e instigações desta. Nenhuma teoria geral do fraseado, tempo, ou estudo de períodos e estilos pode permitir ao executante de uma peça começar seu trabalho na página impressa; todo esse conhecimento geral é um mero auxílio na orientação, um conhecimento de probabilidades que podem apressar

sua compreensão do movimento essencial expresso na partitura. A leitura sucessiva de nota por nota, que é um padrão de reação comparável ao hábito do teclado de uma datilógrafa, não é leitura. Uma datilógrafa bem treinada não iria pretender ter lido um livro só porque ela o copiou; muito executante à primeira vista no piano jamais leu uma peça de música, mas apenas reagiu manualmente ao estímulo de nota após nota. Mesmo a reprodução de frase após frase, tratando de cada uma delas como um item separado, não é executar uma peça; é como uma recitação formal. (LANGER, 1980, p.144-145).

Podemos observar aqui a grande importância do intérprete que se tornou objeto de estudo tão logo deu-se o seu surgimento, visto que se analisarmos qualquer época da história da música onde houve de alguma maneira a apresentação musical lá encontraremos, atrelado às criações musicais, a figura do intérprete; dotado de uma atitude ativa ao se entregar a cada realização musical a que se propor.

Guardada as devidas proporções, de acordo com a importância que este personagem alcançou nos diversos períodos da história da música, consideramos importante observar que em Hegel encontramos duas possibilidades de atuação do intérprete, em que ambas apesar de distintas, obviamente são geradas a partir da mesma fonte: a música. No entanto, o que difere estas possibilidades são as também diferentes propostas artísticas e musicais apresentada pelo compositor.

Basicamente em uma, teremos a execução pautada na observação rígida das condições colocadas pelo compositor, em que o intérprete busca apenas a identificação total com a obra de arte que executa, procurando exprimir o que a mesma contém. Já na outra possibilidade o artista não se limita a reproduzir, mas haure a expressão da composição que executa não só nesta, mas em si mesmo, procurando dar vida a tal música pelos seus próprios meios. Sobre a primeira possibilidade assim descreve o autor:

Com efeito, se a composição é de uma perfeição por assim dizer objetiva, no sentido em que o compositor se limitou a exprimir em sons a própria coisa e os sentimentos por ela suscitados, a reprodução será também objetiva. O artista executante não só nada terá a acrescentar-lhe que provenha de si, como se arrisca mesmo a prejudicar grandemente o efeito se o fizer. Deve conformar-se sem reservas ao caráter da obra, ser apenas o órgão que se submete. Mas mesmo dando prova desta obediência, não deve, como frequentemente acontece, deixar-se ir até o nível de uma simples manobra, como a que dirige a manivela de um realejo. Para que, a este respeito, se possa ainda falar de arte, é necessário que o artista, em vez de dar a impressão de um autômato musical, que não consegue senão recitar uma lição e repetir maquinalmente o que lhe é prescrito, saiba animar a obra de acordo com o sentido que o compositor lhe pretendia dar e com seu próprio espírito. (HEGEL, 1997, p.355).

Acerca da segunda possibilidade, observamos que é um fato bastante comum na prática musical contemporânea, neste caso geralmente se obtém uma maior participação do intérprete, chegando o mesmo a ser considerado como parte integrante da obra musical numa espécie de co-autoria da mesma. Assim prossegue Hegel:

Acontece precisamente o contrário com as obras musicais nas quais se afirmam de uma forma patente a liberdade e o arbítrio do compositor e em que não se busca tanto um total agrado na expressão e nas outras maneiras de executar o melódico, o harmônico, o característico, etc. É aqui inteiramente adequada a ousadia da virtuosidade, e a genialidade, por outro lado, em vez de se limitar à simples execução, pode atingir um ponto em que o próprio executante começa a compor, a preencher lacunas, a aprofundar o que lhe parece demasiado superficial, a animar o que lhe parece insuficiente animado, enfim, a dar a impressão de um esforço independente e de um trabalho criador. (HEGEL, 1997, p.356).

Conforme dito anteriormente, pareceu-nos que esta segunda possibilidade e postura apontada por Hegel, é a mais apropriada ao intérprete de música contemporânea, já que em diversas composições, no mínimo espera-se a pré-disposição do artista executante em desenvolver uma abordagem instrumental em termos técnicos e interpretativos que avance nas possibilidades sonoras sugeridas.

Em outros casos, o compositor de música contemporânea de concerto dedica um tratamento ainda maior ao intérprete em relação a forma de tocar a sua música, sugerindo ao mesmo que coloque em prática todas as suas habilidades técnicas com o instrumento e com a música de modo geral; de modo que o intérprete possa se expressar plenamente, improvisando sobre o material dado como subsídio e também de modo livre; de acordo com cada situação.

Num rápido e superficial olhar sobre o panorama musical atual, com facilidade nos incorreremos no erro de julgar a atuação de nossos intérpretes de música de concerto, como quase que totalmente alheia a concretização das obras criadas durante o último século por compositores de diversos países. Usa-se aqui o termo “concretização” por entendermos, a partir do pensamento hegeliano que a música é efetivamente realizada e objetivada, quando há a possibilidade dessa música sair do nível de registro na forma de símbolos grafados em papel, para a sua transformação em melodias, timbres, harmonias e combinações rítmicas e texturais das mais diversas, ou seja, quando surge em seu “auxílio”, a figura do intérprete totalmente disposto a passar uma grande parte de seu tempo a estudá-la, apreciá-la, compreendê-la e a executá-la.

Estas características são peculiares à arte musical dado o caráter subjetivo e efêmero de sua exposição, que tratando-se da apresentação musical - seja ela numa performance ao

vivo ou mesmo em gravações - estará o ouvinte espectador a apreciá-la enquanto estiver sendo executada, ficando apenas com as impressões de sua experiência estética individual e idiossincrática quando de seu término.

De todo modo, este julgamento precipitado acerca da atuação do intérprete em relação a música de nosso tempo, seguramente não sobreviverá ao escrutínio dos mais atentos, visto que a esses será apresentado uma grande quantidade de músicos interessados nas grandes mudanças ocorridas na forma de se fazer música desde fins do século XIX até nossos dias. Obviamente nos encontramos em situação ainda longe da ideal - que já se fez presente em outras épocas da história da música - em que a preocupação maior era com o novo, com aquilo que pudesse ser acrescentado na música e que se constituiria em novidade ou continuidade de um caminho onde tinha-se também como propósito explorá-lo e desenvolvê-lo cada vez mais.

Apesar de não nos encontrarmos nesse estágio ideal de pensamento musical, não há que se culpar unicamente os intérpretes, visto que o atual estado letárgico da realização de música contemporânea não se deve unicamente a estes personagens. Basta observarmos o grande e crescente número de intérpretes que se envolvem cada vez mais com as possibilidades musicais de nosso tempo, na medida em que outros envolvidos na cadeia de realização musical têm procurado estimular tais práticas, proporcionando a compositores e intérpretes oportunidades importantíssimas para o convívio com a música nova.

Neste importante grupo de mecenas atuais encontram-se: as Organizações Sociais, Universidades, Programas Governamentais de incentivo e instituições diversas que de algum modo têm em seu rol de atividades, o estímulo às artes.

Isso têm acontecido justamente por que, felizmente, em todas as épocas da história da humanidade tivemos no meio artístico pessoas buscando novas possibilidades de ampliação dos horizontes de suas respectivas atividades.

No caso da música especificamente, tal percepção está refletida no âmbito do processo de criação da obra por parte do compositor e posteriormente no interesse que esta obra despertará nos intérpretes; ou na necessidade que estes intérpretes sentirão de se aproximar do que que está surgindo naquele momento; naquilo que é a continuidade de sua própria atividade e que por isso desperta em seu apurado sentido a dita “necessidade de aproximação”.

Nesse meio também está o fato de que não são poucos os que escolhem ficar em suas respectivas redomas, no conforto de seus mundos e usam de argumentos rechaçantes pouco convincentes e não amparados por uma análise profunda da situação.

Observamos então a relevância de uma atitude coerente por parte do intérprete ante o novo em música, sendo necessário que o mesmo tenha o cuidado de não se posicionar em suas atitudes, de forma não receptiva ao novo, apenas porque o que se pratica hoje em dia, em sua esmagadora maioria, é a música do passado. Seguramente essa não é uma justificativa plausível para o distanciamento de determinado intérprete da música contemporânea, entretanto, é fato também que o intérprete ficou no meio de uma série de eventos recentes e não tão recentes da música de concerto, de certo modo perdido; uma vez que tem tardado a perceber que está sendo arrastado para uma convenção que cria mecanismos de resistência dos mais diversos, justamente para rechaçar o novo e assim fazer com que a música executada passe ao largo daquilo que os incomoda.

Inseridos nessa estrutura estão as diversas frentes de atuação que viabilizam a produção de música de concerto em nossos dias, podemos incluir aí um público em especial que tem fugido da complexidade a que estamos sujeitos no mundo atual e se transportado para o suposto conforto de épocas anteriores à nossa, numa situação desesperada de extremo apego ao passado de modo a não querer deixá-lo escapar em hipótese alguma.

Quando é apontado a importância de o intérprete não se esquivar do novo na música apenas pelas convenções dessa época, é porque entende-se que há a possibilidade da realização musical focada na música de outras épocas de forma um tanto mais consciente, estudando, executando e principalmente compreendendo essa música. Esse tipo de atuação tende a se apresentar como um importante caminho para compreendermos a música de nosso tempo e apreciá-la sem as comparações desonestas que têm muitas vezes nos levado a colocá-la no mesmo nível de realização da música de outras épocas, buscando analisá-la contextualizá-la e explicá-la baseando-se nos mesmos princípios e ferramentas que norteiam um olhar sobre a música tradicional. Nem a música atual poderia ser encaixada no período barroco, por exemplo e nem a música barroca poderia nos satisfazer como reflexo de nossas conquistas hoje em dia; por outro lado há a rica possibilidade de estudarmos, escutarmos e apreciarmos músicas de qualquer época anterior à nossa e isso nos auxiliar e até subsidiar a compreensão da música atual.

Voltando ao posicionamento do intérprete diante do novo, muitas vezes há que se admitir que observamos o surgimento de uma espécie de “cabeça iluminada” que de certo modo é pioneiro em se aproximar das “novidades” ou mesmo abrir caminho em algo ainda não experimentado e que procura a partir de sua experiência, divulgar aquilo sobre o qual detém conhecimento e acredita. Não raro também é o fato dessa pessoa ser duramente criticada por seus contemporâneos, principalmente os tradicionalistas, que o acusam

simplesmente por seu anseio de novas perspectivas - fato que na verdade deveria ser o motor gerador de energia reconhecido e presente em todo artista – uma vez que tal atitude tem desencadeado caminhos que acabaram por culminar em avanços fenomenais no processo de realização musical de todas as épocas.

Contraponto essa apatia ao novo, ao longo da história da música, observamos situações em que esperava-se novidades das mais diversas a cada novo empreendimento artístico. Nas palavras de Nikolaus Harnoncourt: “como a música era parte essencial da vida, ela tinha forçosamente que nascer do presente”. (HARNONCOURT, 1988, p.13).

Uma outra questão está ligada a ação performática, é que a grande profusão de novas possibilidades composicionais utilizando na maioria dos casos as chamadas “técnicas expandidas” no que diz respeito às técnicas instrumentais e de composição aliadas à questões performáticas, de certo modo afastou e tem afastado o intérprete deste universo.

Imaginemos um instrumentista que passou todos os anos de sua formação estudando as mais variadas técnicas de execução de seu instrumento para obter o perfeito domínio do mesmo, se envolver em situações onde deverá necessariamente deixar de lado, mesmo que por um tempo, alguns de seus principais objetos de cuidados em termos de garantia da sonoridade julgada ideal, para emitir ruídos que até pouco tempo atrás eram marginalizados do fazer musical.

Talvez aqui esteja uma das principais barreiras dessa aproximação, uma vez que esse intérprete muito provavelmente teve sua formação toda baseada na música tradicional e naturalmente não ficará à vontade quando se vir em situações onde suas convicções forem confrontadas. No século XX surge a necessidade de um intérprete que além de aberto às novas tendências e mudanças substanciais pela qual a música passou, esteja interessado em se colocar à disposição do curso natural seguido pela arte em nosso tempo.

Podemos observar que o afastamento, desse significativo número de intérpretes da música contemporânea, ocorre na medida em que ele ora desenvolve em si uma espécie de barreira - criada justamente pelo desconhecimento destas novas estéticas - ora também pela dificuldade de viabilização de espetáculos de música contemporânea. De todo modo não se trata de algo simples sobre o qual possamos deter condições de efetuar algum tipo de julgamento sem antes procurar entender quais fatores tem influenciado na situação do distanciamento de grande parte dos intérpretes de hoje, da música de seu tempo.

Acompanhando as mudanças observadas nestas novas concepções o intérprete precisa encontrar um caminho que o aproxime do pensamento do compositor na concepção de determinada obra. Partindo deste entendimento, o intérprete poderá definir a melhor e mais

fiel maneira de execução, encontrando soluções para questões como articulação, distribuição dos planos sonoros, dinâmicas, tratamento de melodias e das seções rítmicas, conseguindo desse modo uma aproximação maior com a proposta.

Para se ter uma idéia da grande responsabilidade do intérprete na realização da música contemporânea, imaginemos uma obra do repertório tradicional sendo realizada por um intérprete que desconhece as características técnicas, históricas e estéticas da referida obra; com certeza o resultado estará aquém das possibilidades de realização artística oferecidas por esta música, entretanto quando se trata do repertório contemporâneo, é normal o músico “sentar e tocar”. Ora, estamos diante de algo novo em diversos aspectos e desse modo deverá haver por parte do intérprete o entendimento do fio (ou dos fios) que norteiam essas novas possibilidades de expressão que tem se constituído numa arte de certo modo entrecortada por uma grande diversidade de técnicas de composição e estéticas diferentes originando a chamada “multidirecionalidade característica da produção musical do século XX”, (SEKKEF, 1996, p.14).

Por fim apontamos que a música do século XX e XXI é, de modo geral, bastante estudada pelas áreas de análise, estética e por abordagens composicionais; mas fica uma área de extrema importância com uma enorme lacuna - o trabalho a ser desenvolvido pelo responsável pelo resultado final de uma obra: o intérprete.

Para além da compreensão de que uma boa performance está ligada apenas ao fato de tocar sem notas erradas, sem imprecisões e com um aspecto sonoro que está satisfatoriamente aceitável, seria um absurdo pensar que apenas desse modo, na música nova, um mínimo de senso musical pudesse espontaneamente surgir.

Fica evidente então o entendimento da necessidade de o intérprete buscar o máximo de informações acerca da obra a ser executada, realizando ali um trabalho verdadeiramente filológico, buscando uma espécie de exegese de cada pormenor, trazendo para si o máximo de informações pertinentes àquela obra, não bastando para o mesmo, a possibilidade de se conseguir uma execução tecnicamente boa, com todas as notas no lugar, mas além disso; o entendimento acerca da rede de inteligência repleta de informações que foi ali criada pelo compositor.

Susanne Langer também afirma:

É bem estranho que o executante que projeta sentimentos irrelevantes em sua música, fragmentos emocionais de sua própria vida, seja quem corra o perigo de exibir uma “mera técnica” porque não está pensando a música no todo. Uma vez que ele de fato toca o que está escrito, todos os detalhes de sua execução que não são

concebidos mentalmente são respostas puramente físicas, e dão a impressão de que seus dedos estão “tagarelando”, exceto na expressão de paixões musicalmente imotivadas e não pretendidas. As complexidades da composição não recebem significado algum da própria forma dominante e, especialmente se passarem com rapidez, ele não pode adaptá-las a suas próprias emoções, que não têm uma tal forma distinta e elaborada; assim, toca descuidadamente passagens inteiras simplesmente porque elas estão escritas, e tudo que transmite é o fato de que pode produzir as respostas mecânicas a tantas notas. (LANGER, 1980, p.152).

Na música contemporânea, durante o contato do intérprete com esse repertório, o mesmo identifica problemas até então não encontrados, por exemplo, durante sua experiência com a música tradicional. Tais problemas vão desde as questões ligadas à execução instrumental - onde constantemente aparecem músicas de alta complexidade técnica - até questões consideradas mais profundas como a interpretação que deve ser construída a partir de uma combinação de diversos fatores ligados à análise já citados neste trabalho.

A não observância desses procedimentos por parte dos intérpretes, aliadas a eventos como a rapidez com que normalmente se prepara um concerto atualmente - geralmente com uma quantidade ínfima de ensaios - e ainda a pouca receptividade por parte do público, têm feito com que o intérprete de hoje na maioria dos casos seja especialista em músicas de outras épocas, passando grande parte de sua vida musical preparando obras já consagradas junto ao grande público, apresentando de forma impecável mais que a técnica instrumental, a coerência estilística obtida seguramente através de um amadurecimento calcado em um longo período de estudo.

Cria-se aqui um contraste quando direcionamos nosso olhar para a música contemporânea em que muitos intérpretes vivenciam um visível distanciamento em relação a esta música, e possuem um olhar de incredulidade acerca dos rumos tomados pela arte musical, não se importando com o fato de que essa música está acontecendo, apesar das dificuldades, há praticamente um século.

O intérprete agora necessita inclusive de estudos sobre a história da música “nova” em sua formação. Acreditamos também que esse seja um caminho para a melhor compreensão da música de nosso tempo: começar o contato por sua fascinante história buscando entender a partir de que momento surgiu a necessidade dos compositores alargarem todos os aspectos da composição musical até chegarmos à rica liberdade conhecida atualmente.

Os problemas advindos da expansão das técnicas composicionais, conforme elencado acima, estão ligados a outra série de fatores que têm contribuído para esse estado de posicionamentos. Podemos apontar entre eles: a falta de contato com os elementos da música nova a partir do processo de musicalização (toda a parte de musicalização é feita a partir de



metodologias em função da música tradicional), passando pelo repertório adotado pelas grandes organizações musicais e chegando às questões de ordem prática como a própria sobrevivência profissional do intérprete, que de modo geral não encontra em proporção semelhante, trabalho na música contemporânea.

A exceção são os artistas que vivem nos grandes centros musicais, ou que se dedicam exclusivamente à produção e realização de eventos ligados à música contemporânea.

Mesmo os compositores, nos dias atuais, em sua grande maioria, atuam na docência em universidades combinando a arte da composição com a pedagogia, o que por outro lado tem seus desdobramentos altamente positivos para as instituições, para os alunos e muito especialmente para a música em todas as suas formas e possibilidades, uma vez que todos os envolvidos no processo de realização musical estão em contato com a mente criativa do compositor e esse convívio sempre trará informações para além dos estudos técnicos.

Talvez estejamos ainda parados em algum ponto da história da música em que a figura do intérprete ganhou em grau de importância, proporções estelares, chegando a eclipsar todo o restante da cadeia realizadora da música. Momento histórico em que músicos expoentes como o pianista húngaro Franz Liszt e o violinista italiano Nicollò Paganini se consolidam como verdadeiras lendas que influenciam todas as gerações vindouras. Esse mesmo intérprete que foi aos poucos ganhando espaço - na medida em que os compositores descobriam novas possibilidades de organização musical e se deparavam com instrumentos musicais em constante estágio de evolução - se encontra agora apegado às realizações musicais do passado de tal maneira que em pleno século XXI o ápice do desenvolvimento musical técnico em um instrumento está estacionado na perfeita execução dos concertos românticos concebidos para seu instrumento.

Concluimos, portanto, partindo da observação de todos os aspectos da realização musical citados até aqui (em especial o grande esforço dos compositores em criar mecanismos que viabilizem a apresentação da música produzida em nosso tempo ao público), que em relação ao intérprete observa-se, conforme falado anteriormente, a existência de uma grande lacuna em sua formação - a linha tradicional a ser fielmente seguida pelas escolas de formação de músicos e pelas universidades, que geralmente se encerram em parâmetros do final do século XIX, deixando ao aluno a missão de descobrir o que foi feito a partir de então.

Tal postura constitui-se como uma barreira implantada ao jovem músico. É como se ali fosse decretada uma espécie de limite onde as últimas maneiras de organização dos sons podem ser entendidas como música.

Ao intérprete que não buscar a continuidade de seus estudos por outros caminhos que não apenas o da execução instrumental tradicional restará o preconceito e a fuga desesperada da organização sonora deste tempo, que em todos os momentos de sua aproximação e experiências com esta música, cuidará de lembrá-lo através de novas possibilidades tímbricas, rítmicas e harmônicas, do tempo em que vive e de toda a carga de complexidade típica deste referido tempo.

## CAPÍTULO IV - CONSIDERAÇÕES ACERCA DO GESTO CORPORAL INTERPRETATIVO

*A música é uma arte ocorrente; uma obra musical cresce da primeira imaginação de seu movimento geral até sua apresentação física, completa, sua "ocorrência". (LANGER).*

Sendo a interpretação uma espécie de culminância de todo o trabalho desenvolvido quando da proposição da realização de uma obra musical, convém nos atentarmos a todas as etapas a serem percorridas pelo intérprete durante o processo de organização e realização de determinada obra. Desde o trabalho filológico realizado antes do contato prático com o fazer musical - que certamente o auxiliará na compreensão da obra e o livrará de ser um mero leitor de partituras reduzido sempre ao nível da reprodução mecânica - até toda a gama de aspectos técnicos que cada intérprete necessitará ter em sua formação para usá-lo na medida em que se fizer necessário.

Nesse ponto entrará também um aspecto extremamente interessante na realização performática da obra musical, principalmente no que diz respeito à ampliação da condução das possibilidades perceptivas no espectador na medida em que a música "materializada" venha acompanhada do que pode ser chamado de gesto corporal interpretativo.

Numa abordagem por um viés fenomenológico, o gesto que de modo geral é resultante do movimento de uma determinada parte de nosso corpo ou mesmo de nosso corpo como um todo ocupando um espaço e desenvolvendo uma ação no mundo, pode ser visto como algo que não poderá ser dissociado de seu potencial de percepção, uma vez que suas ações operam ou no mesmo modo, ou são as mesmas existentes no sujeito percebido.

Há que se notar de certa forma, uma espécie de pré-disposição do espectador em estabelecer uma relação de maior proximidade com determinada obra musical, na medida em que o intérprete consegue ampliar os pontos de conexão deste espectador com a referida obra. Aqui entra a importância do aspecto expressivo da música e do gesto corporal interpretativo como um fator agregador à interpretação.

Uma atuação expressiva em termos interpretativos torna-se um elemento importante na canalização e transporte de informações em música, ainda que naturalmente esta música sofra as idiossincrasias variáveis em cada espectador.

A atuação é uma grande possibilidade de determinada música alcançar o seu ideal artístico através da ampliação das possibilidades perceptivas e, por conseguinte, obter melhor recepção por parte do espectador.

Hegel ao apontar duas possibilidades de atuação do intérprete ante determinada música, observa as vantagens ampliadoras de possibilidades presentes numa atuação em que há realmente o envolvimento com a obra.

Para o autor:

Se o cantor é verdadeiramente genial, a obra de arte recebe dele um encanto inteiramente singular. Não estamos apenas em presença de uma obra de arte, mas assistimos a uma criação artística real. Ante esta presença cheia de vida, esquecemos todas as condições exteriores, o lugar em que nos encontramos, a ocasião precisa à qual somos devedores deste espetáculo, o momento exato do serviço divino, o conteúdo e o sentido da situação dramática, não temos já necessidade, já não queremos nenhum texto, resta apenas o tom geral do sentimento, ao qual a alma do artista, reclusa em si mesma, se abandona em efusão, ao mesmo tempo que dá prova de genialidade na invenção, de virtuosidade na execução de espírito, de gosto e de graça na escolha dos floreios e das interrupções agradavelmente joviais do desenvolvimento da melodia. Esta animação produz um efeito ainda mais notável quando é produzida não pela voz humana, mas por qualquer outro instrumento. Pela sua sonoridade, os instrumentos estão em geral mais afastados da expressão íntima da alma, são uma coisa exterior, sem vida, ao passo que a música é movimento e atividade interiores. Porém, quando a exterioridade do instrumento desaparece, quando a música se liberta completamente através da realidade exterior, esta virtuosidade faz do instrumento, que em si não é mais do que um objeto exterior, um órgão que funciona em perfeito acordo com a alma do artista. Encontro, entre minhas recordações da mocidade, a de um virtuose da guitarra que compusera para seu insignificante instrumento uma série de músicas guerreiras, totalmente falhas de gosto. Era, se não me engano, tecelão de ofício e, quando falava, dava a impressão de um espírito obtuso. Mas, logo que começava a tocar, esquecíamos a ausência de gosto das suas composições, como aliás ele próprio se esquecia, e obtinha efeitos maravilhosos, porque punha toda a sua alma no seu instrumento que, dir-se-ia, não conhecia execução mais elevada do que a que ele fazia ecoar nestes sons. (HEGEL, 1997, p. 356-357).

Assim, observamos que podemos incluir o gesto corporal interpretativo no rol de materiais técnicos necessários ao intérprete para a realização plena de uma obra musical, inclusive estando a serviço de seu ato de tocar um instrumento agindo diretamente na percepção por parte do público.

O gesto corporal interpretativo executado concomitantemente à produção sonora em algum instrumento está ligado a uma maior possibilidade interpretativa, uma vez que comporta a característica de ter em si informações que subsidia e amplia em excelente medida as possibilidades de conexão do público com a música executada. Desse modo, poderá conduzir o ouvinte espectador por um caminho ampliado rumo a uma melhor percepção que resultará numa compreensão maior de determinada obra.

A possibilidade de expressão contida em todas as nuances sonoras são ampliadas pelo gesto interpretativo num ponto crucial do exercício de formatividade, onde o intérprete acaba por se doar à execução de tal maneira que sua ação coerente com a resultante sonora servirá como mais um ponto de conexão entre a obra musical e seu espectador.

A palavra gesto desde muito é utilizada em situações, culturas, fazeres e em áreas do conhecimento as mais diversas e por tudo isso traz em sua essência uma multiplicidade de sentidos que resulta na possibilidade de ser utilizada de diversas maneiras.

Segundo a etimologia, a palavra gesto tem origem no termo em latim *gestu* e implica em seu significado direto os movimentos do corpo e principalmente das mãos, braços, cabeça e olhos tendo como objetivo trazer uma maior ênfase e apoio à realização de determinada ação.

Para além da definição acima, ressaltamos a importância da concepção do gesto musical como uma ação que ultrapassa o limite de um gesto casual e rotineiro, de um gesto desenvolvido mecanicamente e sem a necessidade de análise e posterior percepção do papel desenvolvido por cada parte do corpo na realização daquela ação. Na medida em que se desenvolve a percepção acerca da importância da presença do gesto musical no momento da *performance*, o intérprete terá consigo mais uma ferramenta que também o auxiliará na abertura de novos caminhos para a percepção e compreensão da forma dominante da obra - o que norteará a sua atuação na mesma sempre procurando encontrar a melhor maneira ou o melhor caminho para o objetivo final da ação desencadeada - que é uma boa construção e apresentação da obra musical proposta.

A partir destas reflexões pode-se observar que o gesto aqui abordado e que é chamado de “gesto musical interpretativo” é aquele gesto que carrega em si uma quantidade de informações que em muito extrapola os gestos rotineiros por nós desenvolvidos e que em muitos casos são desprovidos de significação especial.

O que se pretende dizer é que numa atividade musical, mais que um fator de interação cultural e de comunicação entre as pessoas ou de realização de determinada tarefa, o gesto musical é pensado como uma ação carregada de significados canalizados a situações que favorecem e dão sentido às questões ligadas a uma maior possibilidade de expressão em música.

Importante ressaltar que um intérprete experimentado, ao longo de seus anos de experiência em atuações musicais diversas, acaba por reunir uma gama de informações técnicas que será colocado em prática cada vez que sentir necessidade. O gesto musical, que é formado também a partir desta experiência, está entre elas. O intérprete perceberá o caráter

musical, as nuances, as inflexões, as tensões e afrouxamentos, os adensamentos e rarefação presente em cada situação musical e poderá através do gesto musical realçar tais situações dando ênfase, sublinhando ou reafirmando cada situação. Tal atitude do intérprete favorecerá uma melhor escuta e estará servindo de elo entre a obra executada e o espectador.

O tipo de gesto descrito acima, em muito se difere de um gesto casual realizado mecanicamente sem a necessidade de transmissão de qualquer informação que não seja a objetiva ação a qual o mesmo se propõe. De acordo com Fernando Iazzeta:

Gesto é entendido aqui não apenas como movimento, mas como movimento capaz de expressar algo. É, portanto, um movimento dotado de significação especial.

É mais do que uma mudança no espaço, uma ação corporal, ou um movimento mecânico: o gesto é um fenômeno de expressão que se atualiza na forma de movimento. Ações como girar botões ou acionar alavancas, são atos correntes no uso da tecnologia moderna, mas não podem ser consideradas como *gestos* em um sentido amplo do termo.

Assim, digitar algumas linhas de texto em um teclado de computador não tem nada de gestual, uma vez que o movimento de apertar cada tecla não possui significado algum. Não interessa *quem* ou *o que* realizou tal ação, nem tão pouco de que maneira: o resultado é sempre o mesmo. A situação é, porém, completamente diferente no caso de um músico executando uma peça no teclado de um piano: o resultado final, a performance musical, depende, em vários aspectos, dos gestos do instrumentista. (IAZZETA, 1997, p. 7).

Há que se ressaltar aqui o desdobramento da palavra gesto para classificar mais de um momento do acontecimento musical: há o gesto físico ligado diretamente à resultante sonora obtida através de um estímulo a um corpo vibratório que a partir deste entra em movimento, produzindo o som; há também o gesto que surge a partir da seleção, por parte do compositor, de uma idéia musical a ser desenvolvida na forma de uma composição. Este tipo de gesto também vai de algum modo servindo de suporte para a condução do processo específico de escrita para cada instrumento musical.

No âmbito da criação musical há a abertura e mesmo a necessidade da presença desta espécie de gesto constitutivo que se acopla coerentemente à sintaxe sonora. Neste ponto, tal gesto virtual atua favorecendo a percepção dos arcos, conexões, texturas, inflexões e o caráter de determinado momento daquela música.

Por fim temos o gesto corporal interpretativo que é um gesto performático e surge a partir da leitura pessoal das possibilidades expostas acima.

Importante observar que atuando na tênue fronteira entre a criação musical e a efetivação performática da música, está a formulação gestual apresentada por cada intérprete. Naturalmente, no momento da *performance*, o som tenderá a ser transformado em idéias

musicais e ainda nesta primeira etapa, utilizando de técnicas diversas, o intérprete consegue dar forma e movimento a esse som, de modo que podemos percebê-lo e classificá-lo como sons: curtos, longos, graves, agudos, destacados, ligados, direcionados a algum ponto principal daquele momento musical, sons fracos, fortes e com coloridos sonoros diversos. Assim o intérprete vai conduzindo cada uma destas situações, percebendo todas as possibilidades sonoras que estão sendo naquele momento produzidas, acompanhando-as e buscando acentuar cada uma de suas particularidades.

Ainda acerca do gesto corporal continua Iazzeta:

Existe também o gesto corporal, que é um gesto físico que não produz, mas acompanha o som. Um intérprete produz música e se expressa pelo corpo. A pouca importância dada a esse aspecto dentro da musicologia deve-se, em parte, ao fato de que o corpo nunca foi levado em consideração como suporte da realização musical. Foi preciso a eliminação do corpo do músico e do instrumento na música eletrônica e digital para que fosse notada a importância de sua presença. (IAZZETA, 1997, p.7).

Para Iazzeta, ambas as categorias de gestos possuem uma grande importância no processo de realização musical estando a dos gestos mentais intimamente ligados aos processos de composição, interpretação e audição e ainda estabelecendo em diversos níveis, uma conexão ou referência aos gestos físicos, corporais e suas relações causais: “se o compositor vai do gesto à composição, o intérprete faz o caminho inverso, isto é, vai da composição, da partitura ao gesto” (ZAGONEL<sup>4</sup>, 1992: 17-18, *apud* IAZZETA, 1997).

Partindo da compreensão do gesto corporal como algo que se forma e se descortina para o intérprete na medida em que este vai se aproximando da compreensão de determinada partitura, podemos concluir que tal gesto vai passando por uma operação de transformação e ampliação baseada num constante *feedback* onde a cada ciclo, tanto a informação musical contida na partitura agrega na formação e consolidação do gesto, como este mesmo gesto devolve informações que o intérprete utilizará no auxílio de uma leitura mais agregada de sutilezas interpretativas permitindo-o compreender melhor aquela peça. Assim, o gesto irá se transformando e se consolidando até funcionar perfeitamente para determinada passagem ou situação musical.

Neste ponto do processo, a aplicação do gesto em cada frase, ataque ou inflexão realizada se mostrará completo e repleto de informações que permitirá ao espectador, uma conexão em bom nível com a obra musical. Quando aludimos a um gesto completo para

---

<sup>4</sup> Zagonel, B. (1992). O Que É Gesto Musical. São Paulo: Brasiliense.

determinada situação, temos em mente o encaixe perfeito, por exemplo, de um fraseado musical com a movimentação corporal que o acompanha. De modo que mesmo ao olhar de um espectador desprovido de informações musicais técnicas para subsidiá-lo, quando da apreciação de determinada *performance*, ele estará acessível a percepção e compreensão daquele gesto musical e atuará de forma simbiótica com a resultante sonora da peça.

Para Merleau-Ponty:

O sentido do gesto não está contido no gesto enquanto fenômeno físico ou fisiológico. O sentido da palavra não está contido na palavra enquanto som. Mas é a definição do corpo humano apropriar-se, em uma série indefinida de atos descontínuos, de núcleos significativos que ultrapassam e transfiguram seus poderes naturais. Esse ato de transcendência encontra-se primeiramente na aquisição de um comportamento, depois na comunicação muda do gesto: é pela mesma potência que o corpo se abre a uma conduta nova e faz com que testemunhos exteriores a compreendam. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.262-263).

Estando o gesto acontecendo com estas intenções, o sujeito percebido compreenderá a conexão entre o início e fim de cada atuação gestual na condução de cada momento da música. Importante ressaltar a necessidade de uma espécie de participação do espectador, conforme citado acima, na completude do significado gestual. “O sentido dos gestos não é dado, mas compreendido, quer dizer, retomado por um ato do espectador”. (MERLEAU-PONTY, 1999). E continua:

Obtém-se a comunicação ou a compreensão dos gestos pela reciprocidade entre minhas intenções e os gestos do outro, entre meus gestos e intenções legíveis na conduta do outro. Tudo se passa como se a impressão do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu. O gesto que testemunho desenha em pontilhado um objeto intencional. Esse objeto torna-se atual e é plenamente compreendido quando os poderes de meu corpo se ajustam a ele e o recobrem. O gesto está diante de mim como uma questão, ele me indica pontos sensíveis do mundo, convida-me a encontrá-los ali. A comunicação realiza-se quando minha conduta encontra neste caminho o seu próprio caminho. Há confirmação do outro por mim e de mim pelo outro. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 251-252).

Susanne Langer em uma brilhante explicação acerca da importância do ritmo em situações que vão desde nossos processos vitais, até a ciência da necessidade veemente de sua utilização em um processo de criação musical cita como um dos aspectos essenciais da movimentação rítmica a necessidade do término de um evento sonoro que estará servindo de preparação para uma nova movimentação de determinada duração e que terá como característica de sua completude, justamente a possibilidade de percebermos ou de termos a



sensação dessa movimentação através de um caminho a ser percorrido pelas diversas durações, já que o mesmo sempre será encontrado permeando obras musicais diversas:

A essência do ritmo é a preparação de um novo evento pelo término de um evento anterior. Uma pessoa que se move ritmicamente não precisa repetir um único movimento exatamente. Seus movimentos entretanto, precisam ser gestos completos, de modo que se possa ter uma sensação de começo, de intenção e de consumação, e ver na última fase de uma delas a condição e, efetivamente, o surgimento da outra. O ritmo é levantamento de novas tensões através das tensões de resoluções anteriores. Elas não precisam, em absoluto, ser de igual duração; porém a situação que gera a nova crise deve ser inerente ao desenlace daquela que a precede. (LANGER, 1980, p. 133-134).

Podemos associar a esta explicação a presença de uma movimentação gestual que atuará totalmente conectada às fases de realização do ritmo conforme descritas acima, de modo a reforçar cada movimentação rítmica presente em determinada obra musical, favorecendo a ampliação de compreensão da mesma pelos diversos ângulos de seus acontecimentos quando de sua materialização. Ainda segundo Langer:

Essa imaginação final do próprio tom, como algo completamente decidido pelo todo ao qual pertence, requer um sustentáculo simbólico especial, um gesto corporal altamente articulado; manifestamente, esse gesto é o ato de produzir o tom, a expressão deste pelo executante; fisiologicamente, é a *sensação* pelo tom nos músculos dedicados a produzi-lo, e é o símbolo pelo qual o tom é imaginado. Provavelmente, toda imaginação auditiva destituída de tal ação simbólica é de alguma maneira incompleta, a menos que seja baseada numa lembrança vívida de música realmente ouvida. (LANGER, 1980, p.144).

Por outro lado há que se pensar na forma como a percepção daquilo que chamamos ao longo deste capítulo de “gesto corporal interpretativo” ocorre pelo agente ou sujeito percebedor de tal ação. Consideramos importante abordar a questão também por este viés justamente porque diz respeito à ampliação das possibilidades de percepção da música executada. Também por entender que a base real da apreciação musical está no mesmo patamar da do processo de feitura da música: “o reconhecimento de formas no tempo virtual, carregado com o importe vital de toda arte, os aspectos do sentimento humano” (LANGER, 1980).

Segundo a fenomenologia merleau-pontyana, o sujeito percebedor estabelece uma relação muito mais profunda na formação da percepção. Diferente daquilo que o senso comum acredita: em que uma vez posto as situações objetivas diante de determinado sujeito e este tendo o suporte de seus órgãos dos sentidos recebe as informações emanadas da ação

proposta, as mesmas são conduzidas, decifradas e depois estariam em condições de serem reproduzidas em símbolos diversos de acordo com cada situação.

Baseado em pesquisas relacionadas a sintomas de pacientes portadores de distúrbios no funcionamento cerebral como a apraxia<sup>5</sup>, a afasia<sup>6</sup> e a agnosia<sup>7</sup>, Merleau-Ponty entende que o agente percebe de acordo com o modelo de ação por ele recebida e devidamente percebida. Neste caso sujeito percebedor sai da condição de mero receptor de informações vindas do ambiente externo e, sem nenhuma capacidade de interligação e ampliação das possibilidades de compreensão, para uma atuação em que ele se vale de todas as informações acumuladas para tecer uma complexa e favorável nova rede de informações que o auxiliará sobremaneira na percepção da ação proposta. “Retornemos então à sensação e observemo-la de tão perto que ela nos ensine a relação viva daquele que percebe com seu corpo e com seu mundo”. (MERLEAU-PONTY- São Paulo, 1999).

Aqui, há que ressaltarmos a percepção como um processo ativo e não um processo passivo de captação de estímulos do ambiente, sempre partindo da premissa de que o comportamento do sujeito percebedor é a causa primeira da percepção que é caracterizada pela relação entre sujeito percebedor e fato a ser percebido, e que não é de causalidade linear e sim de causalidade circular.

Numa observação de fatores cognoscitivos presentes no fenômeno perceptivo, podemos verificar a existência de uma espécie de colaboração entre cada estímulo realizado tendo como direção o campo da percepção de um agente percebedor, e em alguns pontos uma espécie de acoplamento de informações entre o sistema sensorial e o sistema motor.

Tal observação nos leva a compreender que a percepção não deve ser uma recepção e transmissão passiva de informações operante numa via de mão única (que funcionaria como ponto de passagem de signos de um mundo objetivo) e sim, de acordo com Merleau-Ponty, que o processo perceptivo tem na consciência do sujeito ou agente percebedor, algo que se orienta por uma espécie de razão que opera e está presente atuando de modo ativo e inclusive afetando o exercício desse sujeito sobre seu mundo percebido. Tal atuação desta razão não está restrita a nenhum fenômeno isolado, sem desdobramentos; ao contrário, atua no sentido de obter uma espécie de propriedade de junção, de encontro de pontos de conexão entre acontecimentos realizados na medida de sua atuação.

---

<sup>5</sup> Caracterizada pela perda dos movimentos.

<sup>6</sup> Caracterizada pela perda de aspectos da linguagem de modo geral.

<sup>7</sup> Caracterizada pela perda do conhecimento adquirido.

Com base nestas discussões podemos refletir acerca da importância do gesto no processo de realização musical, na medida em que notamos uma espécie de acoplamento harmônico entre a resultante sonora de determinada peça e o gesto corporal necessário ou funcional àquela situação. Este gesto poderá se materializar como mais uma informação a invadir o campo perceptivo do sujeito percebido e assim ampliar a sua capacidade de percepção.

Se observarmos as aberturas e expansões técnicas nos processos composicionais da música contemporânea, perceberemos que mais do que nunca na história da música, foi tão necessária a presença gestual. Isso porque, numa realização musical em que a questão rítmica, por exemplo, tem sido levada às últimas conseqüências, e em que as inovações técnicas acerca da sonoridade são obtidas muitas vezes não mais do modo convencional; que a estrutura formal foi também expandida; a atuação performática com o gesto corporal enfatizando cada nova informação se faz realmente necessária e precisa ser levada em consideração.

## CAPÍTULO V - REGÊNCIA E A EXPANSÃO GESTUAL

*É difícil, se não impossível para aqueles que não interpretam, serem bons juizes da interpretação de outros.*  
(ARISTOTELES).

No terceiro capítulo desta pesquisa apontamos a importância da existência de uma relação viva do intérprete com a música, e a necessidade de o intérprete procurar compreender cada obra a ser tocada - de modo a entrar numa perfeita simbiose com as relações sonoras tornando-se um importante elo entre o compositor, suas idéias e o público.

Na música contemporânea essa relação é extremamente necessária sendo inclusive ampliada; talvez a percepção maior da importância desta relação tenha surgido quando as primeiras experiências de realização musical acusmática foram efetuadas, já que nesta ocasião a ausência do intérprete configurou em uma nova possibilidade de escuta.

Uma vez analisada a relação gestual em música e os aspectos gerais da interpretação, compreendemos o importante espaço ainda a ser preenchido pelo intérprete quando da realização musical; o foco principal agora será direcionado para uma classe específica de intérpretes: a dos regentes, responsáveis principalmente pela realização das obras destinadas a formações musicais maiores.

Trataremos de reflexões acerca das novas situações diante das quais o regente tem se deparado no repertório contemporâneo. O interesse e a percepção da necessidade de novas abordagens, também em relação ao gesto do regente, surgiram a partir de meu particular contato com duas situações em que esse gestual foi utilizado dentro de um novo contexto.

Em 2007 tive a oportunidade de participar de um ciclo de concertos didáticos em escolas da rede pública de Londres, e o grupo residente do projeto, mais uma média de 300 alunos das escolas participantes foram conduzidos pelo educador e regente inglês Tim Steiner. Para realizar tal tarefa, Tim Steiner organizou uma série de gestos combinados previamente com cada grupo de alunos, e estes gestos foram utilizados no dia do concerto, único momento em que todos os alunos se reuniram para ensaio e apresentação.

Tanto nos momentos onde ele utilizou gestos referenciais para determinados blocos sonoros combinados anteriormente, como nos momentos de intensa improvisação, os gestos funcionaram de modo a ampliar o relacionamento entre regente orquestra e público.

A segunda situação diz respeito ao contato com o trabalho desenvolvido pelos músicos da London Improvisers Orchestra<sup>8</sup> também estabelecida em Londres. Nesta orquestra prima-se pela realização de improvisação livre e improvisação estruturada composta pelos membros do grupo. Vários instrumentistas se revezam na regência da orquestra e através da regência, cada percurso sonoro é criado.

As situações da atuação gestual ora aludidas e que serão analisadas, vão desde a expansão técnica gestual necessária ao regente na condução de obras contemporâneas calcadas em notação tradicional - mas com a utilização de compassos irregulares - até a música com escrita relativa, blocos orquestrais texturais, improvisação livre e improvisação estruturada.

Para tanto, utilizaremos o primeiro movimento de uma composição de minha autoria intitulada *Nano Suíte das Águas Poluídas*. A criação desta peça tem o propósito específico de fornecer exemplos de atuação gestual a serem sugeridas nesta pesquisa. Assim, apresentaremos uma peça que reúne as situações descritas acima e que fornecerá material para o apontamento da atuação gestual do regente em cada situação sonora apresentada, que tenha relação com a proposta.

Importante observar que a expressão gestual do regente na música contemporânea continua sendo uma ferramenta valiosa no processo de interpretação musical e está diretamente ligada a consciência e controle de movimentos corporais formulados e internalizados a partir do contato e compreensão de determinada música que surgiu para o regente, primeiramente na representação gráfica em uma partitura.

De acordo com Charles Rosen, um procedimento analítico “consiste em registrar por escrito a compreensão de uma interpretação prévia e particular de uma peça específica” (ROSEN, 1993), acreditamos que tal procedimento resultará na formação da imagem gestual do regente. Através deste gesto formado e internalizado o regente poderá ter uma atuação preparatória na condução musical, o que possibilitará a indicação, via gesto, das principais características de determinada obra.

Num primeiro plano as questões elementares como andamentos, dinâmicas e articulações diversas e num plano mais aprofundado apresentará a sua compreensão daquela obra apontando os aspectos ligados à expressão, ao caráter e todas as conexões e desdobramentos resultantes de cada trama sonora elaborada pelo compositor.

---

<sup>8</sup> Orquestra que se apresenta mensalmente no Red Rose Club em Londres desde a década de 90. A orquestra é formada em por grupo médio de 30 instrumentistas e tem como proposta a improvisação coletiva. Os músicos Derek Bailey, Evan Parker e Steve Beresford foram pioneiros no trabalho desenvolvido pela orquestra.

Como uma das resultantes do gesto musical físico e preparatório do regente está a intencionalidade gerada. Esta intencionalidade desencadeia uma série de novos gestos, havendo aqui a necessidade de o regente ter em sua mente uma imagem da obra como um todo de modo que, a partir desta “partitura gestual mental”, possa exteriorizar um gesto que é resultante de um material sonoro específico e que não resultará em uma ação de repetição automatizada. O registro na partitura da obra de um compositor seria como uma imagem escrita de um gesto mental que desencadeará o tipo de atuação gestual do regente naquela música.

Neste ponto percebemos que a formulação gestual a ser internalizada pelo regente antes de seu primeiro ensaio da obra, será resultado do estudo analítico que for desenvolvido sobre a partitura. Deste estudo sairão informações que permitirão ao regente elaborar desde o simples gestual técnico para as resoluções de marcação de compassos, entradas e cortes, até a percepção das complexidades resultantes da trama sonora ali contida.

Partindo do entendimento da necessidade desta abordagem analítica teceremos algumas considerações acerca da música escolhida para o desenvolvimento do presente capítulo.

A peça *Nano Suíte das Águas Poluídas* está dividida em três movimentos sendo o primeiro movimento intitulado “A Chuva Ácida”, o segundo movimento “Rios Tubulares”, e o terceiro movimento “O Mar de Xarayés”. Para a utilização neste trabalho, incluindo a sua execução ao término e apresentação da pesquisa, utilizaremos apenas o primeiro movimento: “A Chuva Ácida”.

Este movimento foi escrito para pequena orquestra distribuída na seguinte formação:

- Seção tradicional de cordas friccionadas;
- 06 instrumentos de percussão a serem executados por um único instrumentista;
- 01 flauta;
- 01 clarinete em Bb;
- 01 saxofone alto em Eb;
- 01 trompete em Bb;
- 01 trombone.

Em termos estruturais “A Chuva Ácida” está organizada em três momentos relacionados entre si e que aqui serão tratados por partes. A primeira parte é constituída de uma intensa movimentação rítmica que apesar de aparecer de modo sugestivo desde o primeiro compasso, tem sua definição a partir do quarto compasso, quando a seção de percussão apresenta uma narrativa que tem como objetivo impulsionar a música durante toda

a primeira parte (figura 2), abaixo. Esta idéia apresentada nos tomtoms continuará implícita no fluxo contínuo da peça na forma de um grande arco e se estendendo até o compasso 37.

Figura 2. Parte da percussão contida nos compassos 4 e 5.

A segunda parte é caracterizada por uma mudança na organização sonora da peça. Esta mudança se inicia de modo sutil com um decrescendo em textura homofônica para a seção de cordas (figura 3) e flauta, metais e percussão (figura 4), combinados com um momento de improvisação em decrescendo e desacelerando para clarineta e saxofone alto (figura 4).

Figura 3. Parte das cordas em transição para a segunda parte da peça, compassos 37 a 40.

Figura 4. Parte da clarineta e do saxofone, após o compasso 37 já abolindo a fórmula de compasso.

Após estes compassos de transição temos a idéia da segunda parte realmente apresentada. A partir do compasso 41 as cordas seguem em *pizzicato* com alturas e durações aleatórias (ver partitura completa em anexo), enquanto a seção de sopros inicia um momento de improvisação estruturada (figura 5), que logo à frente desembocará em um momento onde novas sonoridades surgirão tanto na seção de sopros como na de cordas. Na seqüência, ambas as seções, acrescidas da seção de percussão, culminarão em um grande momento de improvisação coletiva (figura 6).

Figura 5. Momento crucial da peça, a notação proporcional é substituída pela relativa.



Na situação ilustrada acima podemos observar a transição entre a primeira parte da improvisação a cargo da clarineta e do saxofone alto, e a segunda parte, que se apresenta um pouco menos dirigida e envolve toda a seção de sopros.

Apesar das seções de sopros e de cordas chegarem juntos à improvisação coletiva apresentada na figura 6 abaixo, esta improvisação é dirigida pelo regente, que utilizará códigos gestuais para desenvolvê-la em alguns momentos, e em outros, priorizará a liberdade total do instrumentista.

Figura 6. Clímax da segunda parte, toda a orquestra envolvida em um grande momento de improvisação coletiva.

Finalmente após o fortíssimo do momento final da improvisação coletiva temos a transição para a terceira e última parte da peça. A transição se dá através da utilização do silêncio em um contexto integrante da obra, após o corte abrupto do momento de improvisação, somos levados à percepção do silêncio. Para isso toda a orquestra tem um compasso  $\frac{1}{4}$  em pausa e com fermata. Após este silêncio a peça termina recorrendo à utilização pelas cordas do mesmo material homofônico do compasso 37, quando da transição da primeira para a segunda parte.

Conforme podemos observar abaixo (figura 7), nos dois compassos finais as cordas caminham para a dinâmica pianíssimmo junto com sopros com notas longas e a percussão tocando em rulo, ambas as seções também em dinâmica muito suave. O andamento final é lentíssimo enfatizando um repouso absoluto das sonoridades na partitura, assim que o som se esvai.

The musical score for Figure 7 shows the final two measures of a piece. The tempo is marked 'Lentíssimo'. The dynamics are 'pp' and 'ppp'. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Soprano Saxophone (Sop. Sax.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Cymbal (Cym.), Drum (Dr.), Wood Bass (W.B.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score shows a transition from 4/4 to 5/4 time signature. The final measure is marked '17'.

Figura 7. Compasso  $\frac{1}{4}$  em pausa, transição para a terceira e última parte da peça.

Em relação ao momento de improvisação coletiva observamos que há um alargamento de possibilidades, pois de acordo com as orientações contidas na partitura (ver partitura completa em anexo), cada instrumentista poderá, a partir de indicações iniciais do regente,

construir seu percurso sonoro que acontecerá em alguns momentos em caráter de solo e em outros atuando em duos, trios ou em conjunto com o grupo todo. Para tanto, cada instrumentista deverá estar atento à movimentação sonora ocorrente buscando com as suas possibilidades sonoras construir o momento musical ora com participação mais intensa, ora percebendo a simbiose entre as sonoridades apresentadas por outros instrumentistas e se abstendo de tocar até que encontre novas aberturas para a construção da obra.

Esta abertura para a atuação do intérprete está bastante presente na música contemporânea de diversas maneiras e em diversos níveis, Paul Griffiths em *A Música Moderna* observa:

Em *Stimmung*, como em outras obras, Stockhausen aplicou os princípios aleatórios para estimular nos intérpretes a capacidade “intuitiva” de fazer música. Após *Klavierstück*, ele dera ao solista de percussão em *Zyklus* (ciclo, 1959) possibilidades limitadas de invenção, consistindo a maior parte da partitura de forma que podem ser interpretadas mais ou menos livremente. Mas ao contrário de *December 1952*, de *Brown*, e de muitas outras obras, os diagramas de Stockhausen tem sempre um certo grau de determinismo, chegando não raro a ser tão precisos quanto símbolos convencionais, embora de maneira diferente. *Zyklus* foi também uma tentativa de encerrar a mobilidade formal num plano circular, podendo a execução começar em qualquer das dezesseis páginas e prosseguir em ordem cíclica. A inovação aleatória seguinte de Stockhausen seria a notação com sinais de mais e menos em composições “processuais” como *Prozession* e *Kurzwellen*, nas quais as reações “intuitivas” dos intérpretes são muito mais solicitadas. (GRIFFTHS, 1998, p.167).

Podemos apontar a sessão climática da peça para o momento de improvisação coletiva tanto do ponto de vista da resultante sonora como da concepção de atuação do intérprete.

Voltando à atuação do regente, observamos que a regência, ao longo de sua história, passou por muitas transformações, principalmente em função das mudanças ocorridas na própria música. Se voltarmos um pouco na história da regência visualizaremos um regente trabalhando com grupos de instrumentistas acondicionados em formações pequenas em que muitas vezes um instrumentista do grupo conduzia as performances. Um pouco à frente e teremos a formação orquestra sendo ampliada, as primeiras instituições longevas se formando e a figura do regente sendo alçada a um posto incrivelmente importante em muitos sentidos da vida musical no mínimo pelos próximos séculos.

Na medida em que a música foi avançando em novas possibilidades sonoras e o mundo passando por grandes transformações, também o regente foi desenvolvendo tecnologias que permitissem a continuidade e viabilidade da orquestra enquanto organismo musical. O resultado é que nos tempos atuais cada vez mais regentes tem buscado se

especializar inclusive nas questões de gestão, uma vez que grande parte da possibilidade de viabilidade e funcionamento de uma orquestra hoje está ligada a estas competências.

A parte das questões citadas observamos que a técnica gestual do regente também tem passado por transformações, o que se constitui uma reverberação das transformações ocorridas na música. Apesar dos padrões gestuais terem permanecido e ainda servirem como elemento norteador da técnica gestual, muitas mudanças se fizeram necessárias.

Imaginemos a atuação gestual numa sinfonia clássica (figura 8), por exemplo. O gesto caminhará num mesmo padrão praticamente durante toda a duração de cada movimento, pois ritmicamente o padrão é extremamente simétrico durante toda a peça. Em termos de estrutura formal, a peça também estará enquadrada em um padrão. Naturalmente são obras importantes e cada regente poderá extrair dali inúmeras possibilidades de interpretação, entretanto, quando se trata da parte gestual, há que se observar que é relativamente mais simples.

Figura 8. Compassos finais da *Sinfonia n. 104* em ré maior de F. J. Haydn.

Observando a partitura acima o gesto que se forma na cabeça do regente não será outro que não o gesto padrão utilizado nas centenas de obras com características semelhantes a esta, e este gesto estará totalmente organizado em torno de um padrão de repetição de tempo, ainda que o regente opte por conduzir frases, arcos e os aspectos ligados ao caráter de cada obra.

No romantismo a orquestra continuou a se ampliar e se moldar para a reprodução das características musicais surgidas no referido período. Há que se ressaltar a inserção de novos instrumentos, ampliação da estrutura formal e a maior flexibilidade do tempo musical, que de certo modo passa a acompanhar os fraseados, arcos e passa a trazer novas demandas para a técnica da regência orquestral.

Por fim, é fato que aconteceram as grandes rupturas e os significativos avanços na música do século XX. Com o advento do novo tratamento dado ao ritmo, que passou a possuir um papel fundamental nessa música, a exploração dos timbres, as novas combinações harmônicas e as inovações no aspecto formal, fizeram surgir outras demandas. Uma das problemáticas trazidas com o advento de todas estas inovações foi a necessária mudança de atuação gestual do regente. Para efeito comparativo observemos a partitura de uma das peças marco da música moderna (figura 9).

Figura 9. Compassos finais de *A Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky.

Em um trecho de apenas oito compassos temos um total de sete mudanças, levando em consideração que além delas também temos a organização sonora bastante fragmentada e distribuída para a orquestra, o que revela a mudança de visão e organização do gestual atuante

numa peça como esta. O regente deverá primar por gestos curtos e de extrema precisão rítmica de modo a deixar muito claro para a orquestra o fluxo no qual a peça deve se desenvolver.

Apesar da grande complexidade rítmica, o fato de peças neste formato estarem ainda organizadas na escrita tradicional, existe a possibilidade, como tem acontecido, de se organizar nos padrões gestuais tradicionais o enquadramento da movimentação oriunda da utilização de compassos irregulares desde que haja o cuidado de buscar traduzir a resultante sonora nos gestos, naturalmente sem os apelos interpretativos, mas cuidando principalmente da precisão rítmica.

Com o avanço para a utilização da notação relativa, ou mesmo da música não notada ou apenas sugerida, outras demandas foram criadas e mais uma vez observamos a importância da atuação gestual buscar a coerência de acordo com a resultante sonora a ser extraída a partir de cada partitura. Compositores como o americano George Crumb apresentaram estas novas demandas em peças como *Ancient Voices of Children* (figura 10), ou de modo mais explicitado, havendo maior abertura na atuação do intérprete, o compositor Roberto Victorio em inúmeras obras de seu catálogo. Como exemplo, observemos um momento de *Tetragrammaton XI* (figura 11).

Figura 10. Trecho da obra *Ancient Voices of Children* de George Crumb.

Figura 11. Trecho do último movimento de *Tetragrammaton XI* de Roberto Victorio.

Nos casos citados acima, a idéia da repetição gestual na condução é totalmente suplantada pela imprevisibilidade, pois o regente deverá se desligar da marcação de compasso e encontrar novos caminhos para o gesto; caminhos estes que deverão buscar traduzir as novas sonoridades. Havendo tal preocupação, o ciclo de preparação de uma música que provavelmente será dirigida a um público, se completará. Este ciclo é iniciado no processo de composição, passando pela abordagem do instrumentista e agora encontrando coerência também na atuação do regente.

Com base na observação das partituras citadas, podemos perceber que, na medida em que o processo de organização do som e suas resultantes foram se transformando, estas também ocorreram em todos os níveis da realização musical naturalmente. Apontamos aqui para a incoerência na utilização de um gesto padronizado ser forçosamente utilizado na condução de obras modernas quando criado para funcionar em uma música pautada na regularidade e simetria. Esta incoerência existirá no âmbito da marcação de compasso, que em muitos casos não existirá mais para a expressão interpretativa. Quando o regente insiste em conduzir uma obra onde estão presentes os novos elementos musicais citados acima, com as mesmas características gestuais das utilizadas na música tradicional, estará inclusive

dificultando a compreensão da peça por parte dos músicos e do público na medida em que interfere no curso natural a ser seguido.

Importante observar que em cada nova situação, em uma música que tem como material uma relação e disposição sonora não convencional, abrem-se muitas possibilidades de resolução do ponto de vista gestual. Se resolvermos tomar nota de como vários regentes resolveria determinada passagem, muito provavelmente encontraríamos diversas propostas de resolução. Na música contemporânea, observamos que ainda não existe um padrão definido para a atuação gestual do regente. Em situações em que estiver envolvida a aleatoriedade em música, por exemplo, o regente estará atuando de que maneira, como conduzirá os momentos de improvisação?

A partir deste ponto apresentaremos algumas propostas para a compreensão e condução gestual na montagem do primeiro movimento da *Nano Suíte da Águas Poluídas* – “A Chuva Ácida”.

Conforme apresentado no início deste capítulo, este movimento está dividido em três partes principais: a primeira toda estruturada na escrita tradicional sendo organizada em uma estrutura de compassos irregulares com momentos de intensa movimentação rítmica; a segunda tem como mote principal a improvisação individual e coletiva, estruturada na organização de alguns gestos combinados com a orquestra e improvisação livre; por fim temos a terceira parte que é uma transmutação de trechos anteriores agora tratados de modo a caminharem para a finalização da peça.

A peça “A Chuva Ácida” tem como referencial de unidade a relação quialtérica que, na maioria das vezes, é representada por um grupo de tercinas de semicolcheias, porém em muitos momentos esta intenção é alargada para quíalteras de colcheias e semínimas. Logo no primeiro compasso temos esta célula rítmica referencial na linha do *wood block*, se estendendo na seqüência para a flauta, saxofone e se multiplicando e reaparecendo em vários momentos e planos sonoros da peça.

Outro aspecto marcante da estrutura deste movimento é a utilização de compassos irregulares com denominador 16. A utilização destes compassos tem como objetivo a quebra do fluxo narrativo que vai se instaurando propositalmente através da distribuição dos planos sonoros em compassos ora com denominador oito, ora com denominador quatro. Assim, temos a parte inicial estruturada ritmicamente em uma seqüência de quatro compassos com denominador oito. A partir de então temos uma seqüência que vai do compasso cinco ao compasso 35 organizado, de modo que a cada pequeno grupo de compassos com



denominador oito ou quatro, temos a interferência de compassos irregulares com denominador 16.

Esta estrutura só se desfragmentará a partir da letra F (compasso 38). A partir deste compasso a seção das cordas muda para compasso 5/4 em lugar da já costumeira mudança para um compasso de denominador 16, enquanto as madeiras iniciam um momento de improvisação que poderá estabelecer ou não um paralelo com a idéia estabelecida até então, mas que de todo modo atua no dissolvimento temporal da primeira parte que serve como transição para a segunda parte em que a notação relativa se faz presente.

De modo geral, podemos nos ater também na relação binário/ternário estabelecida na peça, como um dos fatores a nortear a sua construção estrutural. Tal situação está implícita na utilização de compassos de 3 e 7 tempos organizados, no caso dos compassos de 5 tempos, em 3+2 ou vice-versa ou nas variantes 3+2+2, 2+3+2 e 2+2+3 nos casos de compassos de 7 tempos. Também temos a célula rítmica mater que é a tercina de semicolcheia atuando como fator impulsionador da movimentação rítmica da obra. Temos ainda o 3 do ritmo escrito, estruturado nos dois pulsos do compasso 17, organização também apresentada pelo contrabaixo nos compassos 9 e 10 e ainda a distribuição do primeiro movimento da obra em 3 partes.

No início da peça é apresentada uma distribuição espacial em que observamos um longo intervalo entre o contrabaixo e flauta sendo preenchido pelo diálogo dos demais instrumentos. A partir do sexto compasso os planos sonoros vão se adensando e no compasso 8 observamos o aparecimento pela primeira vez de uma relação intervalar motriz para o restante da obra. A relação intervalar aludida está representada por um grupo de 3 notas



e aparece primeiramente na linha da clarineta no compasso 11, em seguida aparece para saxofone alto no compasso 13, para contrabaixo no compasso 17 e para violoncelo no compasso 22. Após estas primeiras aparições esta relação vai se estabelecendo e aparece distribuída de diversas maneiras para a orquestra do compasso 24 até o compasso 35.

“A Chuva Ácida” foi composta tendo como propósito oferecer situações em que fosse possível apontar a utilização do que podemos considerar como técnicas expandidas aplicadas ao gestual do regente. Na seqüência temos a condução pensada para a peça.

A música é iniciada em compasso 5/8 e a condução sugerida é marcar o tempo tendo como referência a colcheia, com a atenção para o quinto tempo tocado no primeiro compasso pelo *wood block* e no compasso dois pelo *wood block* mais a flauta (figura 12).

**Movido**

Flute *p* *mf* 3

Clarinet in B $\flat$  *p* *mf*

Alto Saxophone *p* *mf*

Trumpet in B $\flat$

Trombone *mp* *f*

Wood Block *p* *f* 3

Cymbals *pp* *f*

Bumbo/toms *f* *p*

Figura 10. Compassos iniciais de A Chuva Ácida.

No compasso três consideramos importante a atenção para a conexão do quarto e quinto tempos escrita para a clarineta com os tomtoms (figura 13). Ademais a condução poderá ser organizada em 2+3 ou 3+2 devendo o regente optar pela que funcionar melhor para o grupo de executantes.

Clarinet in B $\flat$  *p* *f* 3

Alto Saxophone *p* *mf* *sfz*

Trumpet in B $\flat$  *sfz*

Trombone *mp* *f* *sfz*

Wood Block *p* *f* 3

Cymbals *pp* *f* *p*

Bumbo/toms *f* *p* *mf*

Figura 11. Observar a conexão entre clarineta e percussão no terceiro compasso.

No compasso quatro marcar as seis colcheias do pulso normalmente e no compasso cinco será necessário a marcação de um compasso ternário irregular organizado em 2+2+3 (figura 14).

The musical score for Figure 12 consists of eight staves. The top four staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Alto Saxophone (Alto Sax.), and Trumpet (Tpt.). The bottom four staves are for percussion: Trombone (Tbn.), Wood Block (W.B.), Cymbal (Cym.), and Drums (Dr.). The score is divided into measures 4, 5, and 6. Measure 4 is in 6/8 time. Measure 5 is a 7/16 measure, which is irregularly divided into 2+2+3 eighth notes. Measure 6 is in 4/8 time. The music features complex rhythms with triplets and accents. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo).

Figura 12. Compassos 4 e 5.

Para os compassos seis e sete (ver partitura completa em anexo) o que trará mais clareza será a simples marcação do compasso em quatro pulsos de colcheia.

No compasso oito consideramos importante a conexão da última nota do contrabaixo, violoncelo, primeiro violino e *wood block*, (figura 15). Para tanto utilizaremos o seguinte gesto: marcação referencial com o *wood block* em seis tempos de colcheia, para as últimas três semicolcheias efetuaremos uma subdivisão ternária buscando a conexão com os

instrumentos citados acima. As três semicolcheias servirão também como referência para a subdivisão mental em quatro semicolcheias do próximo pulso a ser marcado nos compassos nove e dez (ver partitura completa em anexo), em que o pulso é a semínima.

The musical score for measures 8 and 9 includes the following parts and dynamics:

- W.B. (Wood Bass):** Measures 8-9: *f*; Measure 10: *pp*.
- Vln. I (Violin I):** Measures 8-9: *f*; Measure 10: *fp*, *pp*.
- Vln. II (Violin II):** Measures 8-9: *f*; Measure 10: *fp*, *pp*.
- Vla. (Viola):** Measures 8-9: *f*; Measure 10: *fp*, *pp*.
- Vc. (Violoncello):** Measures 8-9: *f*; Measure 10: *fp*, *pp*.
- Cb. (Contrabaixo):** Measures 8-9: *f*; Measure 10: *fp*.

Figura 13. Compassos 8 e 9.

Para os compassos 11 e 12 optaremos por marcar um quaternário irregular assim distribuído: (figura 16).

The musical score for measures 10, 11, and 12 includes the following parts and dynamics:

- Cl. (Clarinete):** Measures 10-12: *f*, *mp*.
- Alto Sax. (Saxofone Alto):** Measures 10-12: Rest.
- Tpt. (Trompa):** Measures 10-12: Rest.
- Tbn. (Tromba):** Measures 10-12: Rest.
- W.B. (Wood Bass):** Measures 10-12: *f*, *p*, *mp*.
- Cym. (Cimbal):** Measures 10-12: *mp*.
- Dr. (Bateria):** Measures 10-12: *f*, *pp*, *mf*, *mp*.
- Vln. I (Violin I):** Measures 10-12: *ff*, *pp*, *f*.

Figura 14. Compassos 10, 11 e 12.



The image shows a musical score for measures 16 to 20. The score is arranged in a system with seven staves. The instruments are: Tpt. (Trumpet), Tbn. (Tuba), W.B. (Woodblock), Cym. (Cymbal), Dr. (Drum), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), and Vla. (Viola). The time signature changes from 2/4 to 5/16 and back to 1/4. The score includes various musical notations such as trills, triplets, and dynamic markings like p, mf, and f.

Figura 16. Compassos 16 a 20.

Do compasso 22 até o 27 (ver partitura completa em anexo), deve-se utilizar a marcação clara em quaternário simples.

Nos compassos 28 e 29 (figura 19), Há a necessidade da condução de um ternário irregular assim distribuído:



Do compasso 30 até o 32 (figura 19), condução em três tendo como pulso a colcheia, naturalmente. Importante a frase do trombone que funcionará como suporte de transição.

Figure 17 shows a musical score for measures 28 to 32. The score is written for a woodwind and percussion ensemble. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Wood Bass (W.B.), Cymbal (Cym.), and Drum (Dr.). The time signature is 11/16. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The woodwinds and percussion parts are highly rhythmic and melodic, while the wood bass part is mostly silent.

Figura 17. Compassos 28 a 32.


Na seqüência deve-se conduzir os compassos 33 e 34 marcando cinco pulsos de colcheia obedecendo a organização (2+3). No 5/16 do compasso 35 a estrutura do gesto deve seguir a disposição  e por fim no compasso 36 em 1/4 deve-se subdividir em dois pulsos de colcheia.

Figure 18 shows a musical score for measures 33 to 36, featuring Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II). The time signature is 5/16. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *f* (forte). The Violin I part features a melodic line with triplets and a final measure with a 1/4 time signature. The Violin II part features a rhythmic accompaniment with triplets and a final measure with a 1/4 time signature.

Figura 18. Compassos 33 a 36.

A partir do compasso 37 inicia-se a transição para a segunda parte da música, para tanto utilizamos a combinação de escrita tradicional e escrita relativa para dar continuidade à idéia musical. O acorde tocado pela seção de cordas no compasso 37 acoplado ao bloco dissonante da seção de sopros conduz a passagem para a segunda parte da música.

A primeira seção de improviso anotada para clarineta e saxofone alto deverá ter seu início entre o tempo três e quatro do compasso 5/4 da seção de cordas (ver partitura completa em anexo).

No compasso 41 deve-se enfatizar através de inflexões curtas com uma das mãos o caráter dos *pizzicatos* tocados pelas cordas (figura 21).

Nos blocos de improvisação dos sopros cada instrumentista construirá sua música obedecendo as indicações de dinâmica (figura 22). Aqui o regente deverá indicar cada entrada conduzindo para o fortíssimo. Este mote terá sua finalização com o *pizzicato* Bartok da seção de cordas (ver partitura completa em anexo), devendo o regente fazer um *levare* preparatório para o último tempo das cordas.

The image shows a musical score for a string section, including Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The score is in 5/4 time and includes a 'pizz.' marking. The improvisation section is enclosed in a box and ends with a vertical dashed line. The dynamic marking 'mf' is visible at the bottom.

Figura 19. Primeira seção de improvisação para a seção de cordas.



The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Trumpet (Tpt.), and Trombone (Tbn.). The score is written on five staves. The Flute part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Clarinet, Saxophone, and Trumpet parts also use treble clefs, while the Trombone part uses a bass clef. The score includes dynamic markings: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), and *pp* (pianissimo). There are several rectangular boxes containing dense, scribbled musical notation, indicating improvisation. Vertical dashed lines mark the start of these improvisation sections. The Saxophone part has a *p* marking at the beginning of its improvisation section. The Clarinet part has a *mf* marking at the start of its improvisation section. The Trumpet and Trombone parts have *pp* markings at the start of their improvisation sections. The Saxophone part has a *ff* marking at the end of its improvisation section. The Clarinet part has a *ff* marking at the end of its improvisation section. The Trumpet part has a *ff* marking at the end of its improvisation section. The Trombone part has a *f* marking at the start of its improvisation section and a *ff* marking at the end.

Figura 20. Improvisação com indicação de cada início pelo regente.

A partir da letra G até o momento da improvisação coletiva, o regente não deve ater-se a nenhum tipo de marcação de pulso devendo, no entanto, articular cada entrada criando através do gesto, o caráter de adensamento constante a culminar no grande bloco da improvisação coletiva que é o clímax da peça. Para a condução gestual no momento da improvisação o regente deve se valer de inúmeras possibilidades de atuação desde que sejam gestos que funcionem naquele grupo e esteja coerente com a resultante sonora.

Além dos gestos universais e totalmente compreensíveis em qualquer orquestra como entradas, cortes, fermatas, crescendos, decrescendos, *legatos e staccatos*, a regência na improvisação coletiva está baseada em duas situações: na primeira o regente de certo modo utiliza gestos que possuem representação sonora junto ao grupo, buscando criar música através dos padrões pré-estabelecidos; na outra situação o regente “liberta” o instrumentista deixando que o mesmo desenvolva de seu modo, a idéia musical.

Para o momento de improvisação coletiva conduzida apresentamos alguns exemplos de gestos expandidos combinados com a orquestra que estreará a peça “A Chuva Ácida”. Os gestos padronizados citados abaixo foram baseados nos utilizados por regentes atuantes na London Improvisers Orchestra.

- 1- Mão esquerda espalmada, *levare* e ataque com a mão direita. O ataque dos instrumentos orientados a tocar deverão coincidir com o momento em que a mão direita atinge a esquerda. Para sons longos a mão do *levare* continuará a duração desejada em contato com a mão esquerda;
- 2- Seqüência de batidas com o dedo indicador da mão direita na palma da mão esquerda é igual à seqüência de sons curtos a serem tocados pelo instrumentista escolhido;

- 3- Indicador apontado para cima indica tocar na região aguda;
- 4- Indicador apontado para baixo indica tocar na região grave;
- 5- Para sons de região média traça-se uma linha na horizontal;
- 6- Movimento circular com uma das mãos indica o pedido para que determinado instrumentista ou grupo de instrumentistas continuem tocando.

Estes são alguns dos gestos básicos pensados para a condução. No momento da improvisação outros poderão ser criados e outros surgirão espontaneamente de acordo com o rumo tomado em cada *performance*.

Conforme dito anteriormente, os gestos escolhidos a fim de serem utilizados nesta peça e com este grupo foram catalogados a partir da observação de vários regentes em momentos de *performance* com a London Improvisers Orchestra.

Para a terceira parte da peça (figura 7), retoma-se o gesto tradicional que é mais coerente com a resultante sonora ali proposta. Deve-se observar o andamento muito lento e a dinâmica que caminha para o som extremamente suave.

A atuação gestual aqui sugerida é apenas um ponto de vista pessoal organizado a partir da percepção das novas e necessárias possibilidades de atuação do regente como extensão dos novos modos de organização sonora e suas respectivas resultantes.

Longe de pretender ser um método observamos que em muitas das situações descritas acima a resolução poderá acontecer por caminhos diferentes em cada regente, inclusive a escolha desta ou daquela possibilidade sendo também influenciada pelo grupo a ser dirigido.

## CONCLUSÃO

Durante todo o processo de pesquisa que norteou a realização deste trabalho, buscamos nos ater basicamente em dois aspectos principais: o das inovações pelas quais a música passou principalmente no último século; e o da atuação de todos os envolvidos no processo de realização musical. Assim, buscamos traçar um panorama que pudesse direcionar um olhar sobre as diversas situações vividas pela humanidade como, por exemplo, a época em que rupturas e inovações artísticas ocorreram; bem como os caminhos percorridos no sentido de equalizar problemáticas como o distanciamento do público durante esse processo.

Com o foco voltado para a atuação dos intérpretes nos tempos atuais, buscamos compreender cada etapa existente na construção de uma boa interpretação, bem como o relacionamento do intérprete atual com a música contemporânea. Apontamos questões como a formação musical do intérprete desde a fase inicial de musicalização, seu envolvimento com a música contemporânea e o meio profissional em que atua; que muitas vezes se apresenta desfavorável à realização do repertório de música contemporânea.

Partindo da compreensão de que na música contemporânea o intérprete se depara com determinadas organizações sonoras, que muitas vezes necessita de abordagem diferente por parte do instrumentista; no último capítulo desta pesquisa procuramos detalhar a atuação gestual do regente nas obras onde existe a presença desses novos elementos.

Tal abordagem se fez necessária na medida em que observamos as mudanças ocorridas na criação musical, que reverberaram na realização e materialização dessa música em todas as etapas, exigindo do intérprete, seja ele, instrumentista, cantor ou regente; uma atitude diferente que funcione de forma mais coerente com as novas propostas.

Por entendermos como necessária para o regente, uma atuação gestual coerente para o repertório contemporâneo; procuramos também, abrir espaço para a discussão sobre o que chamamos neste trabalho de gesto corporal interpretativo. Observamos os tipos diferentes de concepções do gesto e a interferência positiva que tal consciência agrega ao intérprete, se estendendo inclusive ao espectador; ampliando neste as possibilidades de percepção e apreciação musical.

Compreendemos que, em muitos momentos, esta pesquisa encontrou possibilidades de aprofundar-se nas demandas que foram surgindo ao longo da construção dos textos; entretanto, procuramos nos manter insistentemente no foco principal: abrir caminhos para a apresentação da percepção da necessidade de novas posturas enquanto atitudes por parte dos

envolvidos no fazer musical ante as novas demandas criadas pelos compositores da música contemporânea.

Nesta pesquisa não pretendemos apontar caminhos seguros e muito menos definitivos a servirem como diretrizes para a criação de padrões gestuais à atuação do regente de modo mimético, mecânico e repetitivo de movimentos específicos. Por acreditar que as novas resultantes sonoras pedem uma mudança no gestual, procuramos colocar em relevo o tema de uma gestualidade que funcione melhor dentro das novas demandas, de modo que o gesto, além de um agente facilitador para a orquestra, também se constitua como um elo ampliador das possibilidades de escuta por parte do espectador, principalmente quando se trata da atuação de um instrumentista. O gesto assim pensado será compreendido não apenas em sua função técnica e musical, mas como gestos humanos carregados de intenções e significados.

Além destas discussões consideramos importante o fato de que neste trabalho nos envolvemos com o processo criativo em música e pudemos apresentar uma música criada para dar vazão às experimentações oriundas de uma pesquisa dessa natureza.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ANTUNES, Jorge. *O Pós-modernismo e a Atual Conjuntura da Música Erudita Brasileira*. Revista Espaço Acadêmico, 2007.
- BARRAUD, Henry. *Para Compreender as Músicas de Hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- COPLAND, Aaron. *A Música Nova*. Rio de Janeiro: Gráfica Record, 1969.
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- HABERMAS, Jürgen. *Modernidade versus Pós-modernidade*. São Paulo: Arte em Revista número 7, 1983.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de Estética: O Belo na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de Estética: O Sistema das Artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- IAZZETTA, Fernando. *A Música, o Corpo e as Máquinas*. Opus: Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, ago. 1997.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo, a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

LANGER, Susanne. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva S.A, 1980.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Lisboa: Gradiva editores, 1989

MERLEAU-PONTY, M. (1999). *Fenomenologia da percepção*. 2ª Ed. (Moura, C.A.R., Trad.). São Paulo: Martins Fontes.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAZ, Juan Carlos. *Introdução à Música de Nosso Tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

ROSEN, Charles (1993). *Plaisir de Jouer et Plaisir de Penser*. Entrevistas realizadas por Catherine Temerson. Temerson. Paris: Eschel.

SEKEFF, Maria de Lourdes. *Curso e Discurso do Sistema Musical Tonal*. São Paulo: Annablume, 1996.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

**ANEXO**

Partitura completa do primeiro movimento da peça Nano Suíte das Águas Poluídas – A  
Chuva Ácida.

# Nano suíte das águas poluídas

## I- A chuva ácida

Murilo Alves

Movido

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and dynamics:

- Flute:** *p*, *mf*<sup>3</sup>, *f*<sup>3</sup>
- Clarinet in B $\flat$ :** *p*, *f*
- Alto Saxophone:** *p*, *mf*
- Trumpet in B $\flat$ :** *sfz*
- Trombone:** *mp*, *f*, *sfz*
- Wood Block:** *p*, *f*
- Cymbals:** *pp*, *f*, *p*
- Bumbo/tons:** *f*, *p*, *mf*
- Violin I:** *p*
- Violin II:** *p*
- Viola:** *ff*
- Violoncello:** *mp*, *ff*
- Contrabass:** *mp*



2 A

Fl. *ff*

Cl. *ff*

Alto Sax. *f* *ff*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

W.B. 7

Cym. 7

Dr. *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *v.*

Vc. *v.*

Cb. *ff*

6 3

Fl.

Cl.

Alto Sax.

Tpt.

Tbn.

W.B.

Cym.

Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

15 16 17

Detailed description: This page of a musical score covers measures 6, 7, and 8. The score is for a full orchestra and woodwind section. The woodwinds (Flute, Clarinet, Alto Saxophone, Trumpet, and Trombone) feature melodic lines with triplets and accents. The brass (Wagner Trombone, Cymbal, and Drum) provides rhythmic support. The strings (Violins I and II, Viola, and Cello) play sustained notes with accents. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo). Measure numbers 15, 16, and 17 are indicated at the end of each staff.

4

**B**

Fl. *mf*

Cl. *mf*

Alto Sax. *f*

Tpt. *f* *pp*

Tbn. *f* *pp*

W.B. *f*

Cym. *pp*

Dr. *pp*

Vln. I *f* *fp* *pp*

Vln. II *f* *fp* *pp*

Vla. *f* *fp* *pp*

Vc. *f* *fp* *pp*

Cb. *f* *fp*







8 C

21

Fl.

Cl.

Alto Sax.

Tpt.

Tbn.

W.B.

Cym.

Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*pp* *ff* *pp* *f*

*p* *f* *f* *mf*

*pp* *ff* *pp* *f*

*pp* *ff* *pp* *f*

*pp* *ff* *pp* *f*

24 9

Fl.

Cl.

Alto Sax.

Tpt.

Tbn.

W.B.

Cym.

Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*ff*

*f*

*f*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

3

3

3

3

3

3

3

3





**D**

11

26

Fl. *pp* 3 3 3

Cl. *pp* 3 3 3

Alto Sax. 3 3 3 3

Tpt. 3 3 *mf*

Tbn. 3 3 3 3 *mf*

W.B. > 3 3 3 3 3

Cym.

Dr. 3 3 3 3

Vln. I 3 3 3

Vln. II 3 3 3

Vla. 5 pizz. 3

Vc. 5 pizz. 3

Cb. 5 pizz. 3

12

28

Fl.

Cl.

Alto Sax.

Tpt.

Tbn.

W.B.

Cym.

Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*f*

*mf*

*f*

arco

arco

Detailed description: This page of a musical score covers measures 28 through 31. The woodwind section (Flute, Clarinet, Alto Saxophone, Trumpet, and Trombone) is active throughout, with dynamic markings of *p* and *f*. The percussion section (W.B., Cym., Dr.) provides rhythmic accompaniment. The string section (Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) is mostly silent, with the Cello and Contrabasso playing a bass line starting at *mf* and moving to *f* in measure 31, marked *arco*. The score is written in 11/16 time with a key signature of one sharp (F#).



14

35

Fl. fru.. fru..

Cl. fru..

Alto Sax. fru..

Tpt. fru..

Tbn. fru..

W.B.

Cym. pp

Dr.

Vln. I ff

Vln. II ff

Vla. arco ff

Vc. ff

Cb. ff

38 **F** 15

Fl. *mp* fru..

Cl. *mp*

Alto Sax. *p*

Tpt. *mf* *mp*

Tbn. *mf* *mp*

W.B. *p*

Cym. *mf* *p* *pp*

Dr. *pp* *mf*

Vln. I *pp* *mp* pizz.

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*







18

54

Fl. *trêmolo de chaves*

Cl. *f*

Sop. Sax. *ppv*  
*f*

Tpt.

Tbn.

W.B.

Cym.

Dr. *mf*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *ff*

Cb.

**\* Improvisação coletiva**

*\* Cada instrumentista inicia seu processo de improvisação seguindo a indicação aproximada do material sonoro pelo regente. O instrumentista segue improvisando livremente, tendo a atenção para as sonoridades estabelecidas e buscando novas possibilidades para a continuidade do percurso musical. Quando um instrumentista percebe a dissipação de determinada textura deve preencher a lacuna de modo a não deixar o arco de intenção musical se perder.*

The image shows a musical score for a jazz ensemble. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Soprano Saxophone (Sop. Sax.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Wood Bass (W.B.), Cymbal (Cym.), Drums (Dr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is in 4/4 time. A large section of the score, from measure 54 onwards, is enclosed in a thick black box and labeled '\* Improvisação coletiva'. This section is filled with dense, overlapping musical notation, representing collective improvisation. Above the Flute staff, there is a box labeled 'trêmolo de chaves' with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Below the Clarinet staff, there is a box with a treble clef and a key signature of one sharp, containing a series of horizontal lines and 'x' marks. Below the Drums staff, there is a box with a treble clef and a key signature of one sharp, containing a series of horizontal lines and 'o' marks. Below the Violoncello staff, there is a box with a bass clef and a key signature of one sharp, containing a series of vertical lines and a '7' symbol. The score includes various dynamic markings such as *f*, *ppv*, *mf*, and *ff*. The page number '18' is in the top left corner, and the page number '102' is in the top right corner.



# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)