

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA PLENA EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA
HABILITAÇÃO EM MÚSICA

**MÚSICA CONTEMPORÂNEA:
UMA PRÁTICA INTERPRETATIVA EM CONSTRUÇÃO**

TATIANA DUMAS MACEDO

RIO DE JANEIRO, 2007

MÚSICA CONTEMPORÂNEA:
UMA PRÁTICA INTERPRETATIVA EM CONSTRUÇÃO

por

TATIANA DUMAS MACEDO

Monografia apresentada para conclusão do curso de Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música do Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, sob a orientação da Professora Dra. Nadge Naira Álvares Breide

Rio de Janeiro, 2007

AGRADECIMENTOS

Agradeço o incentivo, a direção, a ajuda, e o coleguismo durante o desenvolvimento deste trabalho à Professora Mônica Duarte, à minha orientadora Nadge Breide, aos meus colegas graduandos e aos compositores L.C. Csekö, P. Gentil-Nunes, D. Korenchender, M. Lucas, M. Nogueira, M. Rezende, J. G. Ripper e C. Senna.

“Si l’individu n’écoute pas de musique contemporaine, et s’il n’a pas les moyen de la connaître, il est évidente qu’il ne pourra pas la comprendre et, par conséquent, l’apprécier.” (ZAGONEL, 1994:10)

MACEDO, Tatiana Dumas. *Música Contemporânea: uma prática interpretativa em construção*. 2007. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música), Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

A música contemporânea representa um estilo da atualidade. Possui um repertório vasto, crescente, que a cada instante apresenta tendências diversas. Por não possuir parâmetros interpretativos como referência, trata-se de uma prática interpretativa em construção. O que exige do intérprete uma atitude diferente diante da obra musical, relativa a sua concepção e execução. Assim sendo, este trabalho pretende expor a necessidade da inclusão de um estudo prático interpretativo dessa estilística musical, nas instituições de ensino superior, afim de que o instrumentista, por meio da vivência musical, adquira subsídios interpretativos que o habilite a execução desse estilo. A estruturação deste trabalho consiste: na exposição de conceituações, ponderações e interseções entre Ato Interpretativo, Tradição Cultural e Composição Musical para Piano, por meio de idéias abordadas por teóricos, professores, intérpretes e compositores; no levantamento dos estilos musicais abordados no repertório exigido pelas UFES-RJ; e em entrevistas realizadas a universitários do curso de bacharelado em música, e a compositores-professores com ampla atuação dentro do circuito de música contemporânea do Rio de Janeiro, abordando os vários olhares e, conseqüentemente, tratamentos dados a essa linguagem musical. Nas Considerações Finais, destaca-se a contribuição pedagógica advinda da inclusão do estudo dessa estilística.

Palavras-chave: música contemporânea – música contemporânea brasileira - prática interpretativa - estilo musical

SUMÁRIO

	Páginas
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I – A INTERPRETAÇÃO E SUAS INTERSEÇÕES.....	4
1.1 Reflexões sobre o Ato Interpretativo	
1.2 Tradição Cultural – Ponderações	
1.3 Trajetória de composição para piano – breve comentário	
CAPÍTULO II – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	12
CAPÍTULO III – MÚSICA CONTEMPORÂNEA: DIFERENTES OLHARES...16	
3.1 Conceito de contemporaneidade	
3.2 Elementos estilísticos da música contemporânea	
3.3 O que diferencia Modernidade e Contemporaneidade	
3.4 Circularidade: novos materiais sonoros - composição - técnicas de interpretação	
CAPÍTULO IV – A MÚSICA CONTEMPORÂNEA NAS UNIVERSIDADES...27	
4.1 O repertório da disciplina: Piano	
4.2 Entrevista com graduandos	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	32
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	34
OBRAS CONSULTADAS.....	36
ANEXOS.....	37
A.1 Entrevistas com compositores-professores	
A.1.1 Csekö, Luiz Carlos	
A.1.2 Gentil-Nunes, Pauxy	
A.1.3 Korenchandler, Dawid	
A.1.4 Lucas, Marcos	
A.1.5 Nogueira, Marcos	
A.1.6 Rezende, Marisa	
A.1.7 Ripper, João Guilherme	
A.1.8 Senna, Caio	
A.2 Ementas da disciplina: Piano	
A.2.1 UNIRIO	
A.2.2 UFRJ	

INTRODUÇÃO

Durante o curso de bacharelado em piano na Escola de Música da UFRJ, tive a oportunidade de executar peças de jovens compositores que faziam o curso de composição na UFRJ. Assim, passei a me confrontar com especificidades da Música Contemporânea as quais, até então, não me eram familiares. Ao ingressar como pianista do Grupo Cron¹, em 2003, e experimentar a execução de peças de diferentes tendências, pude observar diversos problemas advindos dos meios de representação desses estilos e testar inúmeras estratégias de construção interpretativa. Assim sendo, percebi que a apreensão dos elementos gráficos para a fluência da leitura não se mostra suficiente à compreensão da obra em sua totalidade, tendo em vista a complexidade do ato interpretativo.

A existência de uma série de dificuldades da estilística musical contemporânea, tais como, o processo de leitura das obras, considerando sua grafia, estrutura rítmica, atmosfera sonora e conteúdo emocional, elementos básicos para a concepção da obra e conseqüente execução, objetivou o foco deste trabalho, direcionando-o a relevância da inserção de um estudo prático interpretativo nos programas das Instituições Federais de Ensino Superior.

Com isto, sem desconsiderar a importância do aspecto neuro-motor no ato da execução instrumental, ao considerarmos o amplo referencial bibliográfico destinado ao mecanismo e a técnica pianística, este estudo detém-se aos aspectos e recursos interpretativos solicitados à execução da Música Contemporânea Brasileira, dado o estágio incipiente em que se encontra o referencial bibliográfico destinado a este assunto.

Embora seja sabido que nem todas as obras desta corrente estilística apresentem o mesmo padrão de qualidade artística, procura-se entender se o

¹ Inicialmente denominado Hápax, o Grupo Cron foi criado no final de 2003 pelo Prof. Dr. Marcos Nogueira, que o dirige, e coordenado pelo compositor Yahn Wagner, assumindo em 2004 seu nome atual, com o objetivo de divulgar a música contemporânea brasileira de concerto.

conhecimento tácito² se mostra suficiente para a compreensão e o gosto. Levando-se em consideração a abordagem de Meyer (2000) ao elucidar que a interpretação se mostra conectada ao ato da fruição musical, para que esta fruição ocorra, não seria fundamental uma efetiva internalização da obra? Sua assimilação seria apenas uma questão de gosto? Não seria o gosto algo a ser construído através de outros autores³, recorrendo ao repertório sinfônico do século XX tão pouco ouvido pelos alunos de piano? A pouca divulgação da música contemporânea brasileira seria proporcionada em virtude do embotamento da tradição cultural? Por que, no século XXI, esta corrente estilística musical se encontra destinada apenas a Mostras, Festivais e Bienais entre outros eventos desta categoria? Do exposto na introdução deste trabalho, seria a 'tradição cultural' vigente no Brasil, no último quartel do século XX, um *topos* da interferência, até nossos dias, no gosto, no preconceito e na rejeição, de boa parcela da sociedade, à música contemporânea brasileira?

A fim de expor esses questionamentos de maneira sistemática, estruturamos este trabalho em cinco capítulos.

O primeiro capítulo, 'A interpretação e suas interseções', se divide em três itens dispostos em: 1) Reflexões sobre o Ato Interpretativo; 2) Tradição Cultural - ponderações; 3) Trajetória da composição para piano - breve comentário.

O segundo capítulo destinou-se à Fundamentação Teórica, no qual, apresenta-se exposta, o conjunto de idéias abordado por teóricos, professores, intérpretes e compositores, que dedicam seus estudos a este assunto.

No terceiro, encontram-se as respostas, obtidas por meio de entrevistas realizadas a compositores-professores de ampla atuação no circuito de música contemporânea do Rio de Janeiro, sobre contemporaneidade, música contemporânea e interpretação.

² Conhecimento tácito, conforme Meyer (2000), é aquele que ocorre por meio da experiência vivenciada e pela tradição cultural de ideologias vigentes.

³ R. Wagner, G. Mahler, R. Strauss, D. Shostakovich, A. Schoenberg, para citar alguns.

O quarto capítulo consiste na apresentação dos dados quantitativos, levantados por meio de uma amostragem, englobando: a frequência de música contemporânea na grade curricular dos cursos de Bacharelado em Piano das duas Universidades Federais do Rio de Janeiro (UNIRIO e UFRJ); e o contato que os alunos dessas universidades possuem com a música contemporânea, obtido por meio de entrevistas.

No último capítulo apresentam-se as considerações finais, destacando-se a contribuição pedagógica proporcionada pela inclusão do estudo da música contemporânea dentro das universidades.

A INTERPRETAÇÃO E SUAS INTERSEÇÕES

CAPÍTULO I

1.1 Reflexões sobre o Ato Interpretativo

Ao abordarmos o aspecto interpretativo, utilizamos como referencial bibliográfico as considerações e conceitos expostos em enciclopédias e dicionários. Assim como, pensamentos e ponderações de teóricos da música, compositores, professores e intérpretes.

Segundo Michaelis, interpretar é reproduzir ou exprimir uma intenção, o pensamento de alguém, fazer uma tradução, ou ainda um comentário crítico (1998:1170).

Para Koogan & Houaiss, interpretar é o fenômeno que confere a algo, esta ou aquela significação (1995:474).

Na enciclopédia Harvard, a interpretação consiste na realização particular do intérprete das instruções dadas pelo compositor por meio da notação musical (1996:399).

Conforme o verbete do dicionário Grove, entende-se que interpretar é o ato que elucida a diferença entre notação⁴ e execução⁵. O conceito, que se tornou tradicional desde a época romântica, considera que a interpretação musical depende da visão que o intérprete tem da obra, e de sua capacidade para apresentar essa visão de forma plausível a uma platéia (1994:460).

Sérgio Magnani (1989) assinala que, interpretar é o ato de desvendar significados ocultos nas entrelinhas da escrita musical. Aponta o autor que, mesmo as partituras, as quais se propõem a registrar com a máxima fidelidade as idéias dos compositores, proporcionam ao intérprete ampla gama de

⁴ que preserva um registro escrito da música.

⁵ que dá vida, sempre renovada, à experiência musical.

possibilidades. Tal aspecto mostra-se decorrente do modo como os elementos estilísticos se relacionam, de maneira tácita, dentro da ampla gama de possibilidades, que se encontram calcadas na sensibilidade e na tradição cultural pertinente ao intérprete.

Dentro desta linha de pensamento, Marcos Nogueira (1996) assinala que jamais devemos entender uma interpretação como verdade absoluta, e sim, como a compreensão estética de um texto musical. Para o autor, o ato de compreensão de uma obra guarda em si a maneira de interpretar, visto que nosso entendimento resulta de nossa experiência musical acoplada à educação de modelos culturais vigentes. Nogueira (1999) considera a interpretação como um processo que se reabre a cada releitura da obra musical. Embora, o autor enfatize que a interpretação transmite o resultado das instruções fornecidas pelo compositor, para que sua idéia original seja exposta, lembramos Leonard Meyer (2000) ao mencionar que esta transmissão ocorre à luz do viés cultural do intérprete. Magnani (1989) corrobora ao afirmar que a transmissão da originalidade de um autor encontra-se relacionada não apenas aos elementos estilísticos presentes em uma obra, mas, principalmente, ao modo do intérprete compreendê-los.

Assim, a interpretação, que vai além da explicação dos elementos de uma partitura, envolve inovações interpretativas. Visto que na execução, o intérprete, conforme seu viés cultural, ao realizar a leitura da obra, concebe realizações novas ao expor informações por ele subentendidas. Ao comunicar o sentido do autor, por meio de suas palavras, expõe a qualidade de sua interpretação (MEYER, 2000). Desse modo, de acordo com Nogueira (1999), a função do intérprete não se destina apenas a decifrar a escrita musical, e sim, produzir através dos sons, dos movimentos e dos gestos constituintes da sua *performance*, a própria obra musical “*na plenitude de sua realidade sensível*” (NOGUEIRA, 1999:59).

Cabe ressaltar que o conceito de originalidade mostra-se pertinente ao modo como o compositor utiliza as regras de um estilo, em sua linguagem e em seu entorno. Tal aspecto mostra-se relevante para a qualidade de uma

interpretação, pois é através do ato interpretativo que processos formais e estéticos pertinentes a uma obra musical serão realçados em suas especificações. Entretanto, nenhuma interpretação pode ser tida como definitiva ao considerarmos o ato interpretativo frente às implicações contextuais que conduzem à compreensão e à posterior interpretação (MEYER, 2000).

1.2 Tradição Cultural – Ponderações

Conforme o Dicionário Michaelis, entende-se por 'tradição', o costume de usos, idéias e valores morais transmitidos de geração em geração (1998:2093).

Koogan & Houaiss apontam a tradição como a transmissão de doutrinas, de lendas, de costumes, etc., durante longo espaço de tempo, especialmente pela palavra (1995:839).

De acordo com Aurélio, entende-se por 'cultura', o complexo de padrões comportamentais, de crenças, de instituições, assim como de valores espirituais e materiais transmitidos coletivamente (1975:410).

Em Koogan & Houaiss, entende-se cultura como o conjunto de conhecimentos adquiridos: a instrução, o saber. Ou seja, é o conjunto das estruturas sociais, religiosas, assim como das manifestações intelectuais artísticas, as quais conferem características a uma sociedade (1995:246).

Ao considerarmos que toda a ação do homem é derivada dos padrões culturais que o circundam, a cultura torna-se um processo de aprendizagem que ocorre de modo contínuo e acumulativo. Isto, por ser resultante da adaptação que ocorre em diversos âmbitos, conforme suas distintas configurações. Desse modo, passam a determinar e justificar comportamentos e capacidades (KROEBER apud LARAIA, 1986).

Os padrões culturais determinam as ideologias, os argumentos valorativos, os comportamentos sociais e, até mesmo, as posturas corporais. Inclusive, nas “*variações de um mesmo padrão cultural*”⁶, a herança cultural implica num condicionamento que se impõe. Todo comportamento que ponha em questão os padrões já aceitos pela maioria passará a ser depreciado e, conseqüentemente, proscrito. Nisto podemos observar que o sistema cultural não é estático, e sim, um processo contínuo de modificação. As mudanças internas são incitadas no decorrer do dinamismo do próprio sistema cultural, assim como, pelo contato resultante entre eles (LARAIA, 1986:71).

Desse modo, a compreensão e conseqüente abordagem dos parâmetros externos⁷ pertinentes à cultura ocidental, por inferirem diretamente na organização e nos procedimentos das obras, se mostram relevantes na concepção dos estilos da música ocidental e entendimento dos parâmetros internos⁸ à música. Assim como os parâmetros externos atuam direta ou indiretamente nos parâmetros internos, as interpretações também sofrem a influência da tradição interpretativa (MEYER, 2000).

O ato de interpretar responde às mudanças da perspectiva cultural e à natureza da mudança histórica. Tais mudanças se caracterizam por modificações ou reações a correntes vigentes ou ainda ao estilo anterior. Entretanto, por razões culturais, a tradição interpretativa é o resultado seqüencial dos acontecimentos que foram tidos como relevantes registrados e transmitidos de acordo com determinado viés cultural. Tanto que, boa parcela das interpretações encontra-se calcada naquelas em que o executante escutou, sejam elas, gravações, recitais ou ainda através de outros músicos. Tornando-se assim, uma espécie de preservação de uma interpretação anterior (MEYER, 2000).

Assim sendo, reiteramos que as compreensões das relações históricas mostram-se fundamentais à compreensão das relações musicais. Para tanto,

⁶ quando ocorre diferenças comportamentais dentro de um determinado grupo.

⁷ tais como: economia, contextualização de correntes políticas, circunstâncias econômicas, crenças religiosas, movimentos intelectuais, etc. (MEYER, 2000).

⁸ harmonia, ritmo, melodia, timbre, etc. (MEYER, 2000).

toda e qualquer compreensão dependerá do grau de familiaridade e sensibilidade ao estilo musical ou a cultura em questão. Portanto, a experiência musical se apresentará como resultante de uma educação vinculada a modelos culturais (MEYER, 2000; NOGUEIRA, 1996).

Karlheinz Stockhausen menciona, em entrevista concedida à Montserrat Albert (1979), que uma tradição cultural se mostra fundamental, ao considerar necessário que exista uma convenção elucidativa do modo como os sinais deverão ser lidos, para que não ocorram equívocos. Visto a possibilidade de seguir o texto de uma partitura sem atingir as intenções pretendidas pelo compositor.

José Silva (2000), baseado em estudos etnográficos do século XX, ao citar Elizabeth Travassos, aborda que a etnomusicóloga constata como a tradição cultural e os mecanismos ideológicos justificam exclusões e hierarquização de repertórios. Tais aspectos se estendem às práticas interpretativas entre estudantes de música.

Do que foi exposto até aqui, nos induz a refletir sobre uma espécie de resistência intrínseca a boa parte dos alunos de piano da UFRJ e UNIRIO ao estudo de obras da corrente estilística contemporânea. Corrente musical de pouca penetração no meio musical do Rio de Janeiro, envolta em restrições, e conseqüentemente, minimizada em seu valor artístico.

1.3 Trajetória de composição para piano – breve comentário

Embora a oficialização do instrumento de Bartolomeo Cristófori⁹ tenha ocorrido em 1709, e patenteado em 1711, o início da história da execução e do ensino do piano se efetivou apenas no final do século XVIII (KOCHEVITSKY apud BREIDE, 1990).

⁹ (1655-1731).

Com o objetivo de ampliar a sonoridade do clavicórdio, foram realizados aperfeiçoamentos e inovações de recursos, que possibilitaram contrastes sonoros, produzidos pela diferença de pressão do toque. A intensidade do som passou a ser controlada pelo instrumentista e não pela diferença entre os registros, o que proporcionou sutis coloridos harmônicos e melódicos. Após progressivas modificações, como aumento da tensão das cordas, armações de ferro, caixa de ressonância, acréscimo de notas, aperfeiçoamento dos pedais, etc., o resultado foi uma ampliação das possibilidades técnicas e expressivas do piano que passou a produzir sonoridades mais densas, prolongadas e matizadas. Estando, então, diante de instrumentos com mecanismos cada vez mais sensíveis e que, por isso, demonstravam novas capacidades, os compositores começaram a explorar outras possibilidades expressivas e sonoras (LAGO, 2007).

Embora o acervo de composições para cravo ou pianoforte no século XVIII, tenha atingido grandes proporções, apenas em 1773 desponta a primeira peça específica para piano, a Sonata opus 2 de Muzzio Clemente. O interesse deste compositor pelo novo instrumento resultou no emprego composicional de efeitos técnicos e dinâmicos que o pianoforte proporcionava. Trêmulos, oitavas, terças dobradas, notas repetidas e até cruzamento de mãos foram os elementos usados por Clemente para enriquecer suas composições.

Entretanto, as novas formas de composição passaram a efetivar, a partir de Beethoven, o emprego das novas exigências, tanto para executantes quanto para fabricantes de piano. Assim, a composição passou a vislumbrar o desenvolvimento de novos ideais sonoros, até então, não imaginados. O desenvolvimento dos aspectos composicionais levou os fabricantes a ampliar a gama de inovações e aperfeiçoamento deste instrumento. Tal aspecto desafiou a conquista de novas abordagens do aparelho motor por parte do intérprete. Enquanto o intérprete lutava para corresponder à demanda dos compositores, o aperfeiçoamento do instrumento proporcionava a composição atingir novos ideais, estabelecendo-se assim um processo circular (KOCHEVITSKY, 1967 apud BREIDE, 1990).

Quanto ao aspecto motor, Nadge Breide (1990) comenta que a abordagem instrumental até o final do século XIX se manteve dentro dos princípios básicos do cravo¹⁰. Pois, no século XVIII, a técnica não era ainda um assunto necessário, dado que o conteúdo dos livros e métodos¹¹ se destinava a assuntos de conhecimentos musicais, tais como, conhecimento do baixo cifrado, execução de ornamentos, etc. Os cravistas eram tidos como músicos completos, enquanto os pianistas detendo-se amplamente aos aspectos técnicos da execução, pouco a pouco, passaram a considerar de menor importância os estudos de teoria e composição. Tal fato mostra-se notório na crescente incapacidade dos pianistas improvisarem as cadências dos concertos que interpretavam. Isto induziu, paulatinamente, os compositores a escrever as cadências de seus Concertos, e ao surgimento de edições recheadas de indicações, sobrecarregadas de acentos, dedilhados, etc., “*de anotações que parecem feitas para analfabetos musicais*” (KAEMPER, apud BREIDE, 1990:93).

Lago (2007) corrobora com Breide (1990) ao afirmar que novas *nuances* tímbricas, variedades de efeitos dinâmicos e expressivos, ressonâncias, variedades rítmicas passaram a exigir do intérprete inovações dos recursos da técnica de execução apropriados a mecânica do piano e não mais do cravo.

As habilidades de improvisação dos cravistas¹², tão admiradas e apreciadas, passaram a não ter a mesma importância diante de uma nova linguagem pianística. A valorização do conteúdo emocional promovido por sonoridades e recursos expressivos dos novos mecanismos, como acentos dramáticos em meio a polifonias, ampliação de efeitos e de sonoridades com o uso dos pedais, mudanças rítmicas, articulações variadas, crescendos e decrescendos, apresentava aos intérpretes exigências e destrezas “*conquistadas com muitos anos de esforço*” e passaram a fornecer novo sentido à expressão artística e à virtuosidade (KEMPF apud LAGO, 2007:42).

¹⁰ “economia de movimentos, trabalho ativo dos dedos isolados e treino prático puramente mecânico” (BREIDE, 1990:93).

¹¹ como exemplo disto, podemos citar 'A arte de tocar cravo', de Couperin.

¹² construção de cadências, de variações sobre temas, até mesmo propostos por convidados no momento de uma audição, muitas vezes, em tom de desafio, em forma de duelos.

Os processos de transformações da técnica e da forma tornam-se contínuos, e passam a fomentar novas expressões estéticas, formais e técnicas. Gerando, dessa maneira, uma multiplicidade de novas linguagens e concepções estéticas e intelectuais em busca da expressão dos sentimentos e “*pensamentos mais profundos*” (LAGO, 2007:44).

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Capítulo II

2.1 Considerações Gerais

Segundo Meyer (2000), a análise de uma cultura encontra-se baseada nos processos e estruturas extraídas de sua própria ideologia, instrução, tecnologia e semiologia. Os pesquisadores e analistas, que dedicam seus trabalhos à cultura humana, encontram a base de seus estudos nas características da própria cultura, assim como, em suas relações. Os diferentes campos da esfera humana, por se apresentarem regidos por diferentes limites, mostram-se diferenciados e reconhecidos através de parâmetros diferentes. Por isso, é inegável considerarmos fundamental os processos e estruturas inerentes ao entorno, no qual o campo estudado se insere e interage. Embora o confronto de tais parâmetros nos forneça a noção de independência entre campos, consideramos relevante evidenciar, neste trabalho, os parâmetros internos e externos da música contemporânea, e sua atuação, com significativa inferência, no curso da história dos estilos musicais (MEYER, 2000).

Segundo Meyer (2000), a aprendizagem de um estilo por compositores e executantes se dá mais pela experiência do que pela explicação formal da teoria, história ou composição musical. Acrescenta o autor que o conhecimento de um estilo é uma questão de hábito internalizado e entendido de forma apropriada, possibilitando ao compositor a descoberta de novas estratégias, a fim de colocar em uso as regras estabelecidas. O autor ressalta ainda, que a inovação ou o descobrimento muito tem de tácito, pois se mostra mais efetivo realizar a tarefa que ouvintes e executantes conhecem de modo tácito, do que explicá-la.

Podemos observar que as contribuições antropológicas, os debates sobre a multiplicidade cultural no Ocidente têm se mostrado profícuos no decorrer do século XX, ao considerarmos a pluralidade de pressupostos e questionamentos relativos à diversidade cultural. A princípio, observamos a

ampla gama de culturas existentes entre culturas e dentro das culturas. Dessa diversidade cultural, emergem teorizações e valores específicos de cada cultura, o que gera, por conseguinte, uma diversidade estética que estará sujeita às argumentações valorativas e ideológicas. Juntamente a essa diversidade de tendências, considera-se como premissa a existência da variedade de práticas e de estilos de música (SILVA, 2000).

Por arte contemporânea, entende-se a arte produzida e realizada na atualidade, tendo características próprias que a definem como tal. Não se trata apenas de uma corrente estilística, e sim, de uma atitude frente à sua época. A partir dos anos 1960, a música contemporânea reflete o dinamismo da nossa sociedade que se caracteriza por uma constante busca de novos caminhos expressivos. Seus elementos estruturais podem ser inovados ou já consagrados pelos estilos anteriores, mas a importância consiste na sua contextualização, na qual questões internas e externas à música atuam no processo de sua elaboração.

Isto pode ser observado nos conceitos estéticos tradicionais, que, ao exigirem definições claras, inequívocas e sem ambigüidade, passaram a ser questionados com o surgimento de uma estética musical nova. Esta, em seu ideal estético, primava pela abstração, na qual a música se aproxima de um bloco sonoro, cujas partes são hierarquicamente equivalentes e co-dependentes. Em que, o silêncio, as pausas são tão relevantes quanto à própria composição musical (KOELLREUTTER, 1990).

Não podemos deixar de apontar que, o mundo das artes se encontra inserido nos mundos das sociedades modernas, por isso, é produto de competição de um mercado de bens de consumo que, em franco crescimento, vislumbra o aumento na margem de lucro. Organiza-se com relação ao grau de adesão ou transgressão às convenções que regulam determinada prática. Mudar as regras, que regulam essa prática, questiona não só as estruturas desse mundo das artes, como, principalmente, as crenças e os costumes de toda uma sociedade. A insegurança gerada pela incerteza, com relação ao sentido e ao valor dessa mudança, acaba por redimensionar a arte, o saber

acadêmico e a cultura industrializada (CANCLINI, 2000).

No ato da escolha do repertório, a música brasileira, mais ainda a música contemporânea brasileira, é preterida em relação à música européia. De acordo com o exposto, chega-se à seguinte questão circular: se a música contemporânea brasileira não estiver presente nas instituições de ensino, ela não fará parte das salas de concerto e nem dos meios de comunicação existentes. E, em contrapartida, se ela não for ouvida na programação normal dessas mesmas salas e meios de comunicação, se não for divulgada, não despertará interesse em intérpretes, pesquisadores e compositores que estão dentro das escolas de música (FERREIRA, 1996).

Da mesma forma que em todas as artes, a música contemporânea é um reflexo do desenvolvimento da sociedade. Ela reflete e questiona os conflitos do nosso tempo, da sua própria razão de ser, assim como, da composição e de sua realização em recitais. Qualquer tipo de material que produza som foi incorporado ao fazer musical, abrindo as portas para um mundo sonoro amplo, desconhecido e cheio de possibilidades. Toda experiência é enriquecedora e contribui para a aquisição de um maior nível de conscientização, e, conseqüentemente, de instrumentos para que a música expresse o que o compositor queira transmitir. O processo composicional passou a ser tão ou mais importante do que o resultado composicional - a obra musical acabada¹³. Experimentar, expor, escrever passaram a ser a própria composição e não um meio de se chegar a ela. Essa mudança ampliou sobremaneira os aspectos composicionais, tais como: forma, elementos melódicos e rítmicos, instrumentação e, sobre tudo, a harmonização, ultrapassando o sistema harmônico e repelindo as regras da tonalidade. Essa nova concepção gerou o inusitado, e, conseqüentemente, reações diferentes de acordo com suas particularidades emocionais e entorno sócio-econômico e cultural (STOCKHAUSEN apud ALBERT, 1979).

¹³ Entende-se por obra musical acabada aquela obra que foi dada como concluída pelo compositor num determinado momento.

“A estética mudou; mudaram as técnicas e os materiais; mudou o estilo” (FERNANDES, 2000:12). Como influência desse movimento estético contemporâneo e com o intuito de aproximar os alunos da música de seu tempo, surgiu a Oficina de Música. Esta proposta pedagógica trata-se de uma metodologia de educação musical fundamentada em novas práticas pedagógicas e na linguagem musical contemporânea, que “*passou a ser o princípio gerador da própria metodologia, trazendo a experimentação da matéria sonora, despertando novas possibilidades expressivas*” (FERNANDES, 2000:57).

José Fernandes (2000) acrescenta que, por meio da Música Contemporânea, há a ampliação da percepção, pois todo o som passa a ser considerado som musical, há a valorização dos 'objetos sonoros'. Tal fato proporciona a abertura e o desenvolvimento do gosto-estético, dos parâmetros sonoros, da apreciação, da análise, do padrão construtivo, da grafia, das técnicas e recursos, e da utilização de várias linguagens simultaneamente.

MÚSICA CONTEMPORÂNEA: DIFERENTES OLHARES

Capítulo III

Devido ao fato de estarmos lidando com um contexto recente, complexo, com pouco referencial bibliográfico, no qual certas questões, aqui levantadas, são consideradas relevantes, recorreremos a entrevistas semi-abertas, no período de junho a setembro de 2007, a fim de levantar o pensamento vigente. Participaram, desta entrevista, oito compositores-professores com ampla atuação no circuito da Música Contemporânea Brasileira do Rio de Janeiro.

3.1 Conceito de contemporaneidade

A conceituação de contemporaneidade, no termo estrito da palavra, implica em tudo aquilo que é do nosso tempo, que está sendo feito no momento atual. Essa definição é compartilhada por todos os compositores entrevistados. Contudo, no que se refere à contemporaneidade na música, as opiniões apontam conceituações diversas.

Para Luiz Carlos Csekö¹⁴, o seu trabalho está voltado ao que ele considera como contemporâneo experimental, ou, também, vanguarda. Não se tratando do que foi chamado 'vanguarda' no século XX, e sim, como conceito, relativo a uma extrapolação de uma situação determinada. No qual, foi aberto um campo vasto para novos sons, novas possibilidades, novas combinações.

Pauxy Gentil-Nunes¹⁵ acredita tratar-se das informações recebidas no cotidiano, constituídas por um conjunto de gestos: maneiras de ser, de agir, de se movimentar. Originando, dessa forma, uma música singular, original, que, por conseguinte, está relacionada ao viés cultural.

¹⁴ Informação verbal dada, em entrevista, à autora em junho de 2007.

¹⁵ Informação verbal dada, em entrevista, à autora em setembro de 2007.

Segundo Marcos Nogueira¹⁶, contemporaneidade é o que se relaciona de maneira direta a tudo que nos remete a um “*pertencimento*”, onde uma música dos anos 1920 pode nos parecer muito mais atual do que uma música dos anos 1990. Por pertencer ao pensamento presente, atual do indivíduo, será percebida como contemporânea. Acrescenta, ainda, que a música de concerto, passou a representar “*uma coisa que está além de nós*”, corroborando com Csekö, como uma prevenção de que ali será ouvido algo que as pessoas ainda não dominam, que não lhes é familiar.

Caio Senna¹⁷ argumenta que ainda falta uma questão filosófica ou estética clara para se estabelecer uma conceituação. Inclusive, as questões ainda não estabelecidas, ou seja, esta ‘falta’ pode ser considerada uma representação do contemporâneo. Entende a idéia do pós-modernismo, como a ausência de um compromisso, reflexo de um aspecto de nossa contemporaneidade, ou seja, a falta de importância das coisas, no sentido de que tudo é imediatista, efêmero, desaparecendo no momento seguinte. Acrescenta que se trata de uma música de artesanato, onde há um trabalho minucioso na manipulação dos materiais. Sob esse aspecto, onde tudo é transformado em técnica, acha-se “*pós-modérnico*”. Contudo, o mais importante, muitas vezes, não é o resultado, mas a atitude ao compor.

João Guilherme Ripper¹⁸ aponta que sem o afastamento histórico necessário para essas denominações, o que há é a relação cronológica, ou seja, o que acontece hoje.

Marcos Lucas¹⁹ define contemporaneidade como “*uma busca pelo novo em várias dimensões diferentes*”. Esse ponto de vista é corroborado por Ripper ao apontar a existência de uma situação plural marcada por tendências.

Marisa Rezende²⁰ corrobora com Ripper ao argumentar que um

¹⁶ Informação verbal dada, em entrevista, à autora em junho de 2007.

¹⁷ Informação verbal dada, em entrevista, à autora em junho de 2007.

¹⁸ Informação verbal dada, em entrevista, à autora em agosto de 2007.

¹⁹ Informação verbal dada, em entrevista, à autora em agosto de 2007.

²⁰ Informação verbal dada, em entrevista, à autora em junho de 2007.

afastamento histórico daria mais clareza a essa questão, pois eventos passados, que deixaram traços, já aconteceram. Enfatiza a noção de tendências ao citar a Bienal de Música Contemporânea, que é um evento de curadoria, onde, em princípio, reúne uma mostra ampla de pessoas, e conseqüentemente, tem uma diversidade muito grande de propostas de escrituras. Acrescenta que os compositores escrevem e são impulsionados a escrever sob influências diversas. E que há uma questão no pós-moderno, relacionada a um “*vale-tudismo*”. Contudo, pelo fato dos compositores estarem sempre em busca de algo que estimule a criação, de estarem sempre procurando uma maneira de manipular os materiais de forma que os satisfaça, isso não representa um “*vale-tudo*”, um fazer qualquer coisa, pois está diretamente relacionado e implica em uma pesquisa exaustiva.

Dawid Korenchender²¹ não acredita que haja a conceituação de contemporaneidade em arte. Pois considera que em todas as “*contemporaneidades*” conviveram estilos, alguns mais ou menos anacrônicos. Contemporâneo é tudo o que está acontecendo, e muitas coisas acontecem ao mesmo tempo, inseridas em um contexto onde todos se acham dentro do seu tempo e onde cada um, “*cada grupo de uns*”, tem uma linguagem diferente.

3.2 Elementos estilísticos da música contemporânea

Korenchender afirma que não existem elementos estilísticos da música contemporânea. Dentro da sua visão, só existem dois tipos de períodos: clássico e romântico, onde esses coexistem com preponderância de um sobre o outro. O contemporâneo, de forma geral, é, aparentemente, um pouco desligado do clássico.

Nogueira esclarece que apesar de na música contemporânea já haver “*cristalizações*”, não é possível falar em estilos já pré-determinados e reconhecidos, pois em nenhuma contemporaneidade isso é muito claro. Por

²¹ Informação verbal dada, em entrevista, à autora em junho de 2007.

isso, em tese, não há estilos consolidados.

Gentil-Nunes corrobora com a idéia de que o contemporâneo não possui um estilo absoluto, universal. Há, para ele, um compartilhamento de gestos, movimentos, soluções caracterizadas por uma espécie de regionalismo. Em termos artísticos, os estilos que podem se desenvolver na contemporaneidade provém de uma convivência dentro de um determinado espaço comum. Assim sendo, a exploração de todos os registros, escritas serializadas, atonais, sem eixos tonais, efeitos estendidos apenas caracterizam a representação de uma linha.

Senna também argumenta que, em se tratando de música pós-moderna, não há traços estilísticos, a não ser a citação e o uso de tudo. Referindo-se à sua própria música, focaliza o emprego atual de determinados materiais como traços de sua obra: a utilização dos doze sons de forma não serial; harmonias menos densas; trabalho com melodia que acaba por gerar, em algum nível, certa polarização; a extensão, dilatação do tempo, onde determinadas “*coisas demoram a mudar*”, às vezes, gerando efeitos cumulativos; a fragmentação, acarretando a sensação de maior fluidez temporal. Enfatiza que essas situações musicais podem coexistir dentro de uma mesma peça.

Ripper afirma que “*os elementos estilísticos se confundem completamente com o estilo pessoal*”, e explica que não existe mais a preocupação da busca por uma linguagem comum a todos, e sim uma busca por uma expressão pessoal. Enfatiza que essa característica é, muitas vezes, ligada ao pós-modernismo. A música pós-moderna oferece a possibilidade da utilização desde recursos do passado, originados antes mesmo de Monteverdi, até efeitos da música mais experimental, ou seja, a utilização da mescla de elementos do passado e do presente. Acrescenta que, em suas peças, ocorreu a incorporação de elementos da música popular brasileira, tais como: padrões rítmicos, “*quebradas*” e, sobretudo a incorporação da harmonia, onde trabalha com o tonalismo de uma maneira mais livre, beirando os limites da tonalidade sem, contudo, utilizar recursos como o serialismo.

A busca por novos timbres, novas texturas, contrastes, novas formas de tocar um instrumento, harmonia mais rarefeita, o uso de extremos de registros, saltos, escrita contrapontística e por timbre, onde uma nota passa por vários instrumentos mudando o timbre, são alguns elementos destacados por Lucas em relação à sua música.

Segundo Csekö, os elementos estilísticos que começaram a dar forma à linguagem contemporânea são: a aleatoriedade, que surgiu do trabalho sistemático com dissonância e com improvisação; a concepção de grande massa sonora, tratando-se de uma massa de ampla densidade tímbrica produzida por meio de instrumental variado; a pesquisa do som; a variação tímbrica; o perfil melódico distante do conceito de tonalidade; e, as modificações da concepção de som musical, no qual qualquer som que seja utilizado para criar uma linguagem musical passa a ser considerado som musical. Sem a preponderância de notas de determinada frequência produzidas por determinados instrumentos.

Rezende, em suma, diz que a questão do pós-moderno começou com a idéia de se fazer citação de uma obra. Contudo, os compositores, hoje em dia, estão em busca de algo sobre o qual possam escrever e, mais ainda, estão em busca de um modo particular de se expressar. A procura por vários elementos - modificações tímbricas; insistência em uma rítmica que não seja quadrada, em que o tempo forte não esteja explícito; sonoridade vista como aglomerado; emancipação da dissonância e, posteriormente, da consonância, com uma nova abordagem - é fruto de uma pesquisa por propostas que despertem interesse e satisfaçam as necessidades expressivas do compositor.

3.3 O que diferencia Modernidade e Contemporaneidade

Lucas afirma que, na modernidade, uma nova abordagem da música foi apresentada pelos compositores, embora, ainda com uma ligação com o romantismo. Na música contemporânea, há a coexistência de várias tendências, inclusive a chamada pós-modernidade, onde se retomou a

utilização de materiais antigos, porém, dentro de uma nova sintaxe musical. Em que a busca por novas sonoridades é uma marca.

Para Gentil-Nunes, a idéia do modernismo veio a partir de um pensamento de que a humanidade estava vivendo um progresso, uma evolução. A música moderna é ainda ligada à tradição européia e tentaria fazer a renovação dessa música por meio de harmônicos expandidos. Na música contemporânea, outras tradições musicais foram se agregando ao conhecimento das tradições musicais européias. Tudo o que é novo é colocado em oposição ao que foi feito antes. Contudo, a música é sempre baseada em técnicas já estabelecidas. Então, a música moderna e a música contemporânea são apenas etapas de um processo único.

Conforme Senna, a música moderna é a música da primeira metade do século XX. Na segunda metade do século passado em diante, é a música contemporânea. Contudo, se não for estabelecido uma distinção cronológica e filosófica, Senna e Gentil-Nunes concordam que não há diferença entre os estilos.

Dentro do mesmo raciocínio, Csekö pondera que falar em uma diferenciação entre o moderno e o contemporâneo, de um modo geral, seria difícil. Pois, o que houve foi uma ampliação das possibilidades de um campo sonoro já existente, permitindo a construção de amálgamas, nas quais os mais diversos elementos são conjugados.

Nogueira prefere chamar a música moderna de música modernista, porque a partir do século XV, da era moderna, existiram vários modernismos, em que a música moderna se caracteriza pela música que teve início na ópera barroca, século XVII. Dessa forma, o termo modernista torna mais clara a estilização da música moderna do início do século XX. Acrescenta que, os modernismos seriam a última geração da música moderna, visto que depois deles, vieram tendências pós-modernas que fazem fronteira com a nossa contemporaneidade. Assim, como em outras épocas, porém de forma mais exacerbada em nossos dias, em virtude das inúmeras interseções, essa

fronteira não é muito clara. Contudo, a construção formal, que na música modernista era uma preocupação, não é mais uma tendência na música contemporânea. E, enquanto os modernistas deram início a uma pesquisa textural, os contemporâneos tematizaram a textura, deixando-a em primeiro plano. Na qual os contornos formais são gerados em grande parte do repertório.

Rezende argumenta que por se tratarem de períodos consecutivos na história, é muito difícil estabelecer uma linha. A pesquisa de timbre e o jogo textural fragmentado, que tanto é explorado hoje em dia, tiveram início na modernidade. A contemporaneidade, talvez, esteja mais voltada a uma grande mistura de estilos do chamado pós-moderno. Contudo, de um modo geral, a preocupação com uma classificação não é o mais importante. Korenchenderl reitera o ponto de vista de Rezende, e acrescenta que a preocupação maior deveria se voltar mais “*ao que se tem a dizer*”.

3.4 Circularidade: novos materiais sonoros - composição - técnicas de interpretação

Os compositores concordam que a composição, ao se deparar com a utilização de novos materiais, tem como uma questão, o registro musical. Assim torna-se necessário a adequação do compositor para poder expressar essas novidades. A atuação do intérprete, em decorrência, sofrerá modificações desde a concepção da obra, até a execução para que as situações musicais almejadas sejam alcançadas.

A escrita gráfica e o tempo cronometrado foram recursos utilizados por Csekö para favorecer o registro de seu “*fluxo musical*”. Com o uso desses recursos, o intérprete se depara com a alteração da formalidade simbólica da escrita tradicional. Além de novos signos, o intérprete, estará diante de uma concepção musical não usual, o que significa adequação a nova linguagem. Ao procurar conjugar a espontaneidade que se tem na música popular dentro de sua obra, Csekö constatou que a improvisação não faz parte da formação

tradicional das instituições do ensino de música. Buscando conferir ao seu trabalho um outro caráter, de forma a não gerar constrangimento, teve que deflagrar situações que estimulassem os intérpretes de seu grupo a tocar de ouvido.

A formação integral do músico é o que visa a Educação Musical promovida pela Oficina de Música, por meio da elaboração da percepção do aluno, da sua inserção no discurso musical, da consciência do ambiente sonoro circundante, da exacerbação de sua sensibilidade a quaisquer fenômenos sonoros (FERNANDES, 2000; PAYNTER, 1972 apud FERNANDES, 2000). Para que isso ocorra, faz-se necessária a utilização de uma *“pluralidade de materiais que traga aos alunos a possibilidade de realizar diversos tipos de experiências auditivas e musicais”* (GAINZA, 1977:52 apud FERNANDES, 2000:122). Neste caso, a oficina terá como base a música contemporânea, por esta se apresentar plural em materiais sonoros.

Segundo Fernandes (2000), o pensador John Dewey evidencia a importância de uma ativa participação do indivíduo no processo de aprendizagem. Em sua *“teoria da experiência”*, é enfatizado que a aprendizagem só ocorre por meio da prática e de um *“continuum experiencial”* (DEWEY apud FERNANDES, 2000:50), ou seja, o conhecimento é construído por meio de vivências, de experiências com algo que se interessa aprender.

Na Oficina de Música, a primeira etapa do processo se dá com a sensibilização, ou seja, o descondicionamento de modelos pré-concebidos. Ao tratar a música contemporânea como um segmento da música erudita - incitando os instrumentistas a executar peças desse estilo e fornecendo-lhes condições técnico-interpretativas para sua compreensão - haverá a aquisição de uma postura sem preconceitos frente ao novo universo musical, à prática instrumental, beneficiando a atuação do intérprete como músico (FERNANDES, 2000).

Com o alargamento do universo sonoro, observa-se a busca por efeitos que enfatizem uma intenção musical específica. Muitas vezes, esse efeito é

conseguido por meio da escrita do 'gesto' que o intérprete vai fazer. Ripper acrescenta que o intérprete tem como obrigação, enquanto instrumentista, incorporar estes universos além do tradicional. E, de modo geral, não percebe qualquer resistência ou dificuldades por parte dos intérpretes.

Gentil-Nunes acredita que durante a formação do intérprete, somos confrontados por uma tradição escrita para o instrumento. Baseado nessa tradição, o instrumentista cria um tipo de relação com seu instrumento. Com a busca por novas sonoridades, e, conseqüentemente, com a ampliação das possibilidades, o instrumentista começa a se defrontar com situações diferentes. Deve, "*respeitando a própria história*", aprender a lidar com essas situações, com o novo repertório de gestos e a pensar em sua expressão artística de uma forma mais aberta.

Lucas enfatiza que a utilização desses efeitos, por parte dos compositores, tem que estar justificada de acordo, não só com uma estética, mas com uma linguagem particular, gerada a partir de uma necessidade de expressão genuína.

Corroborando com Lucas, Senna acrescenta que a utilização de efeitos só tem sentido se fizer parte estrutural da peça. Pois ao se utilizar um material, este apresentará possibilidades e tais possibilidades serão confrontadas, entre elas e com todas as outras provenientes dos demais materiais empregados, estabelecendo arrolamentos que gerarão tensão, e isso "*dará vida*" à música.

Enfaticamente, Senna diz que o intérprete, ao tocar uma peça, tem que procurar para si um sentido. Sua atuação e atitude frente a esses materiais estabelecerão relações que irão interferir na música, pois, muitas vezes, "*coisas que o compositor não ouviu*" acabam por ser descobertas. O que será valorizado, as soluções encontradas para determinadas situações musicais, o que a música representa para o intérprete, resultarão no tipo de personalidade que terá a peça executada. E, ao interpretar, não estará dizendo o que o compositor gostaria de dizer, estará se expressando, transmitindo o que quer dizer a partir daquela obra.

Korenchender afirma que a busca por novas sonoridades pode influenciar a composição de forma negativa, a partir do momento em que o compositor fica preso a um planejamento fechado que será seguido à risca. É uma “*teoria antes da prática*”. Essa demasiada pré-determinação resulta em uma composição que obterá “*resultados os mais não sensibilizantes possíveis*”, onde um intérprete que não souber analisar a composição, não saberá o que está acontecendo e nem o que fazer.

Rezende salienta que a exploração das possibilidades dos instrumentos implica em um cuidado grande no momento do registro da obra. Pois algo que pode ser instintivo para o compositor, pode não o ser para o intérprete. Menciona, ainda, que, muitas vezes, o intérprete, ao iniciar a leitura de uma peça, se depara com a questão da decodificação daquela notação, e que isso, na maioria dos casos, gera um impedimento.

Nogueira aponta para o fato de que, ao contrário do que acontecia na primeira metade do século XX - em que os compositores escreviam música essencialmente para o palco, e que, de modo geral, deveria ser apreciada pelos ouvintes logo em uma primeira audição, pois seria ouvida poucas vezes - a música da segunda metade do século XX, com a fonografia, e, principalmente, a partir dos anos 1980, com a digitalização da música, será ouvida quantas vezes o ouvinte quiser. Acarretando em uma modificação quanto à abordagem e ao conceito da obra, tanto por parte dos compositores, quanto por parte dos intérpretes.

Assim os compositores passaram a pensar em uma obra que será ouvida muitas vezes. O ouvinte, ao longo de várias audições, terá tempo e poderá perceber elementos que possivelmente, não perceberia em uma primeira audição. Conseqüentemente, essa obra terá uma densidade maior de informações, e um grau de originalidade muito grande, no qual o inusitado será explorado ao máximo.

Nogueira acrescenta que os intérpretes, ao se depararem com uma obra

mais demorada a fazer sentido em sua construção interpretativa, sentem-se ressentidos. Além de precisarem de um tempo maior para construção interpretativa da obra, em situação de concerto, no caso de ser apresentada em uma única audição, esta não será satisfatoriamente entendida pelos ouvintes. Dificultando o diálogo com o público. Referente à gravação, isso não ocorre. O intérprete, ao gravar, oferecerá a sua interpretação de uma obra com a qual “*dialoga há muitos meses*”, e saberá que o ouvinte terá o seu tempo para construir a sua interpretação.

A MÚSICA CONTEMPORÂNEA NAS UNIVERSIDADES

Capítulo IV

4.1 O repertório da disciplina: Piano

A disciplina: Piano, do curso de Bacharelado em Música - Habilitação: Piano, tanto da UNIRIO²² quanto da UFRJ²³, exige o cumprimento do repertório indicado no Conteúdo Programático do Programa de Disciplina, no caso da UNIRIO; e, na UFRJ, destacado dentro dos Objetivos Gerais da Disciplina, no Formulário SR-1-CEG/03.

Ao fazer o levantamento desse repertório exigido por essas universidades, a fim de que sejam formados “*pianistas que atuem como instrumentistas nas diversas situações possíveis*”²⁴, chegamos as seguintes constatações:

Na UNIRIO, o aluno, ao longo do curso, deverá executar:

- 8 peças de virtuosidade, no qual 2 estudos podem ser substituídos por duas Sonatas em andamento rápido de Scarlatti;
- 6 peças polifônicas barrocas, no qual suítes ou partitas equivalem a duas peças;
- 4 obras do período clássico;
- 4 obras do período romântico;
- 4 peças do século XX;
- 4 peças brasileiras.

Destacaremos o fato de que, dentre as quatro peças brasileiras, deve-se tocar uma obra de Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe ou Cláudio Santoro.

²² Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

²³ Universidade Federal do Rio de Janeiro.

²⁴ Trecho extraído do item: Objetivos da Disciplina, do Programa de Disciplina da UNIRIO, para Piano I.

Por último, há uma recomendação para que sejam incluídas, no conjunto, obras de Scriabin, Schubert, Rachmaninoff, e de linguagem contemporânea.

Na UFRJ, as peças a serem executadas são:

- 8 estudos de livre-escolha;
- 2 estudos de Chopin;
- 1 estudo romântico;
- 3 estudos modernos;
- 4 prelúdios e fugas de Bach;
- 1 suíte francesa, inglesa ou partita de Bach;
- 1 grande obra de Bach;
- 2 sonatas clássicas;
- 1 sonata clássica ou série de variações clássicas;
- 1 grande sonata clássica;
- 1 sonata romântica ou obra equivalente;
- 1 sonata moderna ou obra equivalente;
- 1 concerto pré-clássico ou clássico
- 1 concerto romântico, moderno ou contemporâneo
- 1 peça romântica
- 1 obra romântica
- 1 peça moderna
- 2 peças brasileiras
- 1 ciclo, sonata ou variações do repertório brasileiro
- 1 obra de livre-escolha

Apesar de ser inegável que o estudo dos estilos e gêneros apresentados forme instrumentistas de qualidade, observando esses repertórios, verifica-se que a música contemporânea encontra-se em desvantagem numérica, o que acarretará em uma lacuna no conhecimento do instrumentista.

Este, ao se deparar com uma obra do repertório contemporâneo, com a qual, de modo geral, não possui experiência musical prévia, o intérprete terá mais dificuldade em construir seus entendimentos acerca de suas particularidades estilísticas, fato que, freqüentemente, prejudica o desenvolvimento do processo interpretativo.

4.2 Entrevista com graduandos

No período de maio a julho, foram realizadas entrevistas semi-abertas a alunos do curso de Bacharelado em Música - habilidade: Piano, das duas Universidades Federais do Rio de Janeiro que possuem esse curso: a UNIRIO e a UFRJ, com o objetivo de fazer uma amostragem em que se é verificado o grau de conhecimento, de envolvimento, de intimidade dos alunos com a música contemporânea.

As seguintes questões foram formuladas a esses alunos:

- Qual período está cursando?
- Qual o repertório que está sendo estudado?
- Possui algum tipo de contato com a música contemporânea?
- Já teve a oportunidade de tocar alguma peça contemporânea?
- O que achou mais interessante, peculiar, difícil ou fácil ao trabalhá-la?
- Se não teve a oportunidade de executar nenhuma peça contemporânea, gostaria de fazê-lo?
- Já foi a recitais que apresentavam, em seu programa, música contemporânea? Em caso afirmativo, que tipo de recitais eram? Específicos de música contemporânea ou possuíam estilos variados?

As respostas obtidas, com a pesquisa, foram as seguintes:

Os alunos entrevistados encontravam-se cursando o primeiro, o segundo, o terceiro, o quinto, o sétimo e o oitavo períodos. Em geral, tocavam

somente o repertório proposto pela universidade, pois não possuíam atividades externas.

Os alunos do primeiro período²⁵ nunca tocaram música contemporânea. 50% nunca foram a algum recital com esse tipo de música e não possuem qualquer contato. Enquanto, os outros 50%, apesar do pouco contato, já foram a dois recitais: um de música eletroacústica e outro com música instrumental. O tipo de sonoridade das obras, gerada a partir de rítmicas, texturas e “*combinações exóticas*”, é o que desperta algum interesse a todos.

Os alunos do segundo período²⁶ nunca tocaram ou foram a recitais que tivessem música contemporânea. Metade não gosta do estilo, não acredita que aprenderá algo com esse tipo de música, e não se mostra favorável à idéia de ter que tocá-la algum dia. Contudo, acha interessante a originalidade do “*vocabulário musical*”, advinda da ampliação das possibilidades do campo sonoro. Os outros 50% estão tendo seu primeiro contato com a música moderna, e consideram o tipo de sonoridade resultante “*muito estranho*”.

Os alunos do terceiro período²⁷ começaram a tocar música contemporânea, esse semestre (2007/1), por meio da disciplina: Música de Câmara. Já foram a vários concertos e têm o intuito de se familiarizarem com o estilo, e, a partir daí, começarem a gostar. Acham interessante o resultado sonoro advindo da originalidade de combinações inusitadas.

Os alunos do quinto período²⁸ já tocaram uma peça contemporânea e foram a um recital composto exclusivamente com música desse estilo. Tiveram dificuldades na leitura e na concepção da peça, pois a escrita dava margem a várias possibilidades interpretativas. Acham interessante o aspecto rítmico quebrado, reforçado pelos compassos alternados. Gostariam de conhecer mais, para que pudessem entender melhor e se aproximarem de uma

²⁵ representam 25% dos alunos entrevistados.

²⁶ representam 25% dos alunos entrevistados.

²⁷ representam 12,5% dos alunos entrevistados.

²⁸ representam 12,5% dos alunos entrevistados.

linguagem que, a princípio, não “*se aproxima de sua realidade*”.

Os alunos do sétimo período²⁹ nunca foram a recitais de música contemporânea. Não costumam tocar esse tipo de peça, mas estão estudando uma. Sentem dificuldade no ato da leitura, por não haver centro tonal, e, conseqüentemente, para conceber a peça. Acham interessante o aspecto de se ter maior liberdade na interpretação. Acreditam que sejam necessários uma maior divulgação e estímulo a esse tipo de música, pois crêem que o gosto e a compreensão de uma música estão relacionados a uma “*questão de hábito*”.

Os alunos do oitavo período³⁰ começaram o curso de graduação com o propósito de investir na música contemporânea. Tanto seus professores quanto seus colegas tocavam muito esse tipo de repertório. Viram várias apresentações em mostras voltadas ao contemporâneo. Acham a linguagem interessante, por trazer “*novidades técnicas e interpretativas*”, como o uso de gestos para dar uma intenção, produzir um efeito; além da falta de tonalidade, de compasso, etc. Tocaram algumas peças e, em várias, sentiram-se inseguros com relação à concepção e a interpretação que dariam à peça. Acreditam que a música contemporânea “*bem tocada, bem colocada*”, pode se aproximar das pessoas, por se tratar de uma linguagem que parte de “*algo próximo à vida cotidiana da gente*”.

²⁹ representam 12,5% dos alunos entrevistados.

³⁰ representam 12,5% dos alunos entrevistados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Contribuição pedagógica

Uma questão a ser levantada relaciona-se a: por mais que haja restrições de divulgação, de compreensão, de aceitação da música contemporânea, há, hoje em dia, um número amplo de compositores produzindo. Essa produção recente é vasta, assim como a multiplicidade de tendências, porém, não é encontrada rotineiramente no processo de aprendizagem do músico.

Com isso, ocorre uma defasagem numérica em relação à demanda de intérpretes aptos a executarem esse tipo de música que, assim como nos demais estilos, possui características próprias.

Qualquer interpretação é um processo que possui como base de sua formulação a internalização de experiências adquiridas previamente. Conforme os parâmetros culturais, o contexto em que se apresenta, esse processo de interpretação é contínuo e permanente, resultando em re-interpretações.

Na música contemporânea verificam-se novas maneiras de concepção da obra. A utilização dos instrumentos de forma não ortodoxa, por meio de intensidades e regiões extremas, mudanças rítmicas, métricas e texturais, acopladas a pluralidade de variações relativas ao andamento e caráter dentro de novos contextos harmônicos, polirrítmicos, proporcionam uma nova abordagem de estilo. As combinações sonoras e sobreposições de materiais inusitados, dentre muitos outros recursos de forma não usual, são marcados por dificuldades técnicas, sonoras, expressivas, deflagrando a originalidade da composição e da construção participativa do intérprete.

A necessidade de um novo direcionamento provoca desconforto e implica na mudança de atuação que demanda uma atitude criativa e aberta. Anteriormente, o intérprete encontrava-se mais circunscrito à execução das

instruções contidas na partitura e de estilísticas definidas. Agora, se encontra impelido a participar, quase que composicionalmente, das peças, a partir do momento que lhe é conferido a chance de escolha no modo como os elementos estilísticos se relacionarão em sua representação.

O intérprete irá se deparar com uma obra sem parâmetro para guiá-lo e nem terá outras interpretações como referência. Pois irá se confrontar com uma obra de características estilísticas que apresentam menor índice de cristalizações, por vezes, inédita. Desse modo, passará a atuar como um intérprete-compositor que construirá a sua própria interpretação da obra.

O aumento da densidade de informações contidas nas partituras, talvez seja um reflexo dessa situação, que passa a exigir outra espécie de preparo por parte do intérprete. Alguns alunos argumentam que a notação torna difícil a leitura, assim como, árduo o encontro de soluções. Isto em parte é verdade, principalmente, ao considerarmos a não familiaridade com a linguagem em questão. Contudo, ocorre a resistência de adotar uma postura mais aberta à experimentação de uma situação nova.

O confronto de uma circunstância desconhecida, que apresenta um problema novo, incita uma situação de aprendizagem. Da mesma forma, uma obra que apresente ou desenvolva uma questão na qual será aprendido algo novo, remete a uma contribuição pedagógica. Isto induzirá uma melhora da qualidade do conhecimento musical. Por isso, a sistematização do estudo da estilística musical contemporânea se mostra tão importante.

Desse modo, o contato com essa música, ao ser estabelecido, proporcionará a assimilação e a compreensão desta linguagem, que, advinda de manifestações musicais do nosso entorno cultural, engloba múltiplas habilidades, estimulando o desenvolvimento técnico-musical do instrumentista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BREIDE, Nadge. *A produção sonora como elemento básico na formação de um principiante de piano*. Dissertação de mestrado em Música - UFRJ. Rio de Janeiro, 1990.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2000.

CSEKÖ, Luiz Carlos. Entrevista realizada na Pró-Arte. Rio de Janeiro, 2007.

CULTURA. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975, p. 410.

------. In: KOOGAN & HOUAISS. *Enciclopédia e Dicionário Ilustrado*. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1995, p. 246.

FERNANDES, José Nunes. *Oficinas de Música no Brasil: história e metodologia*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2000.

FERREIRA, Marcos de Souza. *O ensino do piano através da música contemporânea brasileira: um estudo centrado em obras de Ernst Widmer*. Dissertação de mestrado em Música – Conservatório Brasileiro de Música. Rio de Janeiro, 1996.

GENTIL-NUNES, Pauxy. Entrevista realizada em Laranjeiras. Rio de Janeiro, 2007.

INTERPRETAR. In: GROVE. *Dicionário Grove de Música: edição concisa por Stanley Sadie*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, p. 460.

------. In: KOOGAN & HOUAISS. *Enciclopédia e Dicionário Ilustrado*. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1995, p. 474.

------. In: MICHAELIS. *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora, 1998, p. 1170.

------. In: RANDEL, Don Michael. *The New Harvard Dictionary of Music*. Estados Unidos: Ed. Harvard dictionary of music, 1996, p. 399.

KOELLREUTTER, H.J.. *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre: Movimento, 1990.

KORENCHENDLER, Dawid. Entrevista realizada na UNIRIO. Rio de Janeiro, 2007.

LAGO, Sylvio. *Arte do piano: compositores e intérpretes*. São Paulo: Algor Editora, 2007.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

LUCAS, Marcos. Entrevista realizada na UNIRIO. Rio de Janeiro, 2007.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.

MEYER, Leonard B. *El Estilo em La Música: teoria musical, historia e ideologia*. Madrid: Ediciones Pirámide, 2000.

NOGUEIRA, Marcos. Condições de Interpretação Musical. *Debates - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, nº 3. Março/1999.

------. Entrevista realizada no Odeón. Rio de Janeiro, 2007.

------. *Música e Ficção: introdução a uma estética da recepção musical*. Dissertação de mestrado em Música – UNIRIO. Rio de Janeiro, outubro/1996.

REZENDE, Marisa. Entrevista realizada em Botafogo. Rio de Janeiro, 2007.

RIPPER, João Guilherme. Entrevista realizada na Sala Cecília Meireles. Rio de Janeiro, 2007.

SENNA, Caio. Entrevista realizada na UNIRIO. Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, José Alberto Salgado e. *A Experiência da Diversidade Musical e Estética: um parâmetro para a educação musical contemporânea*. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. Anais do XIII Encontro da ANPPOM. Belo Horizonte, 2000. p. 261-268.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. In: ALBERT, Montserrat. *Biblioteca Salvat de Grandes Temas: A música contemporânea*. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, S.A., 1979.

TRADIÇÃO. In: KOOGAN & HOUAISS. *Enciclopédia e Dicionário Ilustrado*. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1995, p. 839.

------. In: MICHAELIS. *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora, 1998, p. 2093.

ZAGONEL, Bernadete. *La formation musicale des enfants et la musique contemporaine*. Tese de doutorado em História da música e musicologia - Universidade de Sorbonne. Paris, 1994.

OBRAS CONSULTADAS

BARANCOSKI, Ingrid – A literatura pianística do século XX para o ensino do piano nos níveis básico e intermediário. Per Musi – *Revista Acadêmica de Música*, vol. 9, p. 89-113, Jan.-Jun./2004.

CSEKÖ, Luiz Carlos. *A Linguagem Musical Contemporânea como Instrumento de Educação*. s.e., s.d.

FLUSSER, Victor. A música (contemporânea) e a prática musical com crianças. *Cadernos de Estudo: educação musical*, nºs. 2 e 3. São Paulo: Atravez, Fevereiro-Agosto/1991.

GANDELMAN, Saloméa. *36 Compositores Brasileiros: obras para piano (1950-1988)*. Rio de Janeiro: Funarte; Relume Dumará, 1997.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

GUIMARÃES, Carole Gubernikoff. *Sentido e Música*. Dissertação de mestrado em Comunicação– UFRJ. Rio de Janeiro, 2º semestre/1984.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ed. Ricordi Brasileira, 1981.

OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A Música Contemporânea em Belo Horizonte na década de 80*. Dissertação de mestrado em Música – UNIRIO. Rio de Janeiro, abril/1999.

SIQUEIRA, Baptista. *Estética Musical: ensaio científico*. Rio de Janeiro: Copyright by Baptista Siqueira, Registrado na Biblioteca Nacional, 1970.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

ANEXOS 1

Exposição dos dados coletados junto aos compositores-professores por meio de comunicação pessoal.

Opiniões e conceitos emitidos pelos compositores-professores constam na seguinte ordem: L. C. Csekö; P. Gentil-Nunes; D. Korenchandler; M. Lucas; M. Nogueira; M. Rezende; J. G. Ripper; C. Senna.

A.1.1 Csekö, Luiz Carlos - Entrevista realizada dia 11/06/07 na Pró-Arte

- a) Conceito de Contemporâneo
- b) Elementos estilísticos da música contemporânea
- c) O que diferencia Modernidade x Contemporaneidade

Diferenciar seria difícil, aqui. Seria um problema, praticamente, de um ensaio. O que eu posso fazer é falar sobre o que eu considero o experimental contemporâneo, que eu também chamo de vanguarda. As pessoas dizem que essa palavra já caiu, mas nem a palavra, nem o conceito caíram em minha concepção. O que caiu foi, provavelmente, uma vanguarda que já não é mais a vanguarda. Agora há outras vanguardas, ou seja, a noção de vanguarda não é fixa a uma certa situação. Ela é, justamente, a extrapolação daquela situação. Não falo nem em superação, é uma extrapolação, é você continuar adiante, pronto, está acabado.

Então, eu posso fazer um apanhado onde, por exemplo, você tem o uso sistemático - que antes já acontecia - de dissonâncias e de outras concepções de trabalho composicional que já não inclui mais a preponderância, a prevalência da nota. Eles já trabalham com o som *per se*, com o que o pessoal gosta de chamar de *tom colour*. Eu não gosto. Eu acho que é o som praticamente. *Tom colour*, pra mim, é uma variação tímbrica que você faz. E, além do mais, essa noção de som e cor, pra mim, me é alheia, eu não tenho nada a ver com isso. "Ah! um som é azul, um som é vermelho"... nunca vi assim. Tem gente que vê. Mas eu nunca vi, nunca senti isso, muito pelo contrário.

Então, quando o pessoal começou a trabalhar cada vez mais com essa noção de dissonância, de atonalidade, foram se perdendo todos os cânones estritos. Não só do dodecafonismo como, também, da tonalidade, e, finalmente, se desembocou na pesquisa do som, com a criação do gravador, por volta dos anos 1930, e logo depois ele começou a entrar em ação durante a guerra. E, após a guerra, ele virou a ferramenta indispensável pra pesquisa do som. Pela primeira vez, nós pudemos capturar o som e dissecá-lo. Cortar o ataque, cortar a parte de defasagem dele, pegar a parte média do som, enfim, pode-se trabalhar plasticamente com o som, com o advento da gravação, da fita, do acetato. Paralelamente a isso, também mudou a concepção de som musical.

Tradicionalmente, eram somente notas, certas notas em certos instrumentos e pronto. Mesmo o dodecafonismo continua a trabalhar dentro desses cânones. O após isso, o que quer que se chame, na época era vanguarda, trabalhava com a concepção de som de que qualquer som, que seja utilizado para criar uma linguagem musical, passa a ser considerado som musical. Pode ser da caixa de fósforos, o rangido da porta, o que quer que seja.

A partir daí, também, devido a essa expansão, começou a se trabalhar com a aleatoriedade, que foi outra coisa fantástica, porque, de repente, a aleatoriedade trouxe, no rastro dela, de volta a improvisação. Pra mim, a improvisação não é uma função da aleatoriedade. É uma função da criação. É uma composição efêmera. Mais efêmera do que aquela que você escreve, porque você está improvisando ali na hora. É um processo de criação de uma efemeridade enorme. E ele voltou à tona, após anos parado nessa área erudita, décadas, justamente, vindo com a aleatoriedade.

A aleatoriedade, a nova concepção de som, o uso sistemático de dissonância começaram a dar uma certa forma, uma certa cara à linguagem que eu chamo de experimental, de contemporânea. E, há vários outros procedimentos que vieram imbricados nessa corrente. Então, houve a música minimalista, houve a música hipnótica, todas essas situações musicais que foram criadas... Houve um trabalho fantástico de um americano chamado Alvim Lucier, que é muito bom. Em uma peça dele, ele trabalha com os sons dos morcegos. Vai-se pra um campo, numa área onde haja morcegos. Ele grava as frequências, começa a transmitir essas frequências, os morcegos obviamente ficam estimulados e a gente fica imaginando e ouvindo, e é uma coisa incrível... O Alvim Lucier é também uma pessoa de excepcional inteligência na área de informática, de matemática, de física, acústica. Ele é um engenheiro reputadíssimo de circuito, dessas coisas... então, ele pôde aplicar a tecnologia ao meio ambiente de uma maneira ímpar. Ou seja, eu acho que essas correntes todas vieram no bojo da aleatoriedade que surgiu, do trabalho sistemático com dissonância, com improvisação.

Aí apareceu a Massa Sonora, que é uma outra concepção, que já não é mais um acorde. É, simplesmente, uma massa de grande densidade tímbrica, que você cria com um instrumental variado, mas que você sabe exatamente que aquilo é uma massa sonora. Pode ser orquestral, pode ser uma massa

sonora pianística... ou seja, de repente não havia mais um perfil melódico que aquela massa delineava, ou pelo menos, um perfil melódico tão próximo da tonalidade. Se havia, ele era muito espaçado. Ou seja, eu acho que estilisticamente é por aí que a gente começou a trabalhar o que eu chamo do contemporâneo realmente, do contemporâneo experimental...

A amplificação, a microfonagem, gerou um campo vastíssimo, que até hoje se expande rapidamente para novos sons, novas possibilidades, novas combinações. Eu mesmo trabalho com o que eu chamo de 'amálgama eletroacústico', que é uma montagem que eu faço de simples microfonagem. Só que, o que eu escrevo, eu já penso nele microfonado e amplificado. Então, quando esse material é conjugado, na hora que você sobrepõe as várias faixas, ele tem uma outra relação, porque ele é feito para ter essa relação. Então, na verdade, ele expande esse processo simples, eletroacústico de microfonar e amplificar. De repente, fica uma sonoridade extremamente complexa, que não é processada pelo computador, que não é fruto de um programa de computação daqueles complexíssimos. É fruto, simplesmente, de acústica e experimentação, e de um trabalho com o som propriamente dito muito de perto, com as idiosincrasias do próprio som. Ao invés de você tentar operar via um computador o som, eu já trabalho com a coisa praticamente manualmente, plasticamente...

- pesquisadora: Ainda tem a interação dos músicos...

O 'ao vivo' é outra história. A execução 'ao vivo' é uma coisa que jamais a gente vai ter nada que consiga tirar essa possibilidade, porque ela é única. Eu acho que é uma coisa praticamente atávica, uma coisa não só atávica, mas inerente, imanente a gente. A *performance* 'ao vivo' é uma coisa que é magnética, muito bonita, e não vai se suplantar a isso nunca, na minha opinião. Por mais tecnologia que se empregue...

d) Circularidade: novos materiais - composição - técnicas de interpretação

Exatamente. No meu caso, particularmente, eu enveredei também por outras situações. Eu gosto muito de música popular. E em música popular eu incluo o *jazz*, eu incluo música folclórica, incluo tudo... Música popular é a música que a gente faz por aí, que o povo faz, que as pessoas que não se

dizem eruditas fazem. Então, não tem nada a ver com música mercadológica. Música mercadológica é, pra mim, que você faz pra vender. Um produto vendável. Tudo bem, não tenho nada a ver com isso, tudo contra, mas nada a ver com isso... Agora, música popular não. A música, por exemplo, que se fazia nos anos 1930, no alto sertão da Bahia, ela não era vendável de jeito nenhum, e, no entanto, ela era música popular. Então, popular não é sinônimo de vendável. Agora, fez-se essa confusão entre popular e vendável, não tem nada a ver. Isso é um problema mercadológico, eu acho que essa confusão é criada pelo mercado, para aquecer o termo, porque vendável é muito frio, mercadológico é muito frio, e popular dá um clima de 'caráter íntimo'... Popular não tem nada a ver com homo, homo é mercadológico, pra mim. É venda de produtos. Enfim, eu me alimento muito de música popular, eu ouço bastante, vou a shows, tenho discos, e eu sempre me interessei por aquela espontaneidade enorme, mesmo dentro dos limites que a gente sabe da espontaneidade, no palco. Mas, daquela espontaneidade enorme que a gente tem em música popular, em *rock*, em forró... e, então, eu sempre me interessei em como você poderia conjugar isso, porque em escrevendo não sai. Eu já vi muita gente boa escrever assim, nota por nota, e não sai. A coisa fica presa. Então, eu comecei a trabalhar justamente, com uma maneira de você deflagrar essa situação, de uma maneira eficiente, que não gerasse aquele constrangimento, aquela saia justa de você dizer: "ih! não é exatamente aquilo que eu ouvi, poxa!". Então, eu comecei, por exemplo, a pedir aos meus intérpretes, ou seja, intérpretes do meu grupo, da Charanganarca³¹, que são pessoas de nível erudito completamente, para que eles comessem a tocar de ouvido. Para eles ouvirem melodias, ouvirem peças populares, e assimilarem. Na hora de fazerem a desconstrução da peça, que eu estava usando, para eles não tocarem por partitura aquela peça, e sim, de ouvido. Pelo o que eles tinham ouvido nos discos e nos bares, nas coisas, ou seja, eles emulassem esse procedimento de tocar de ouvido. Ou seja, tocar como se toca na música popular... E funcionou fantasticamente...

A improvisação não é parte da nossa formação... É um absurdo... Jamais, por exemplo, num curso de piano, as pessoas pegam uma progressão

³¹

Atualmente o grupo chama-se BATUCADAANÁRQICA.

cordal de Chopin e diz: “vamos improvisar com isso”... Ia ser fantástico, você iria ter uma familiaridade com Chopin única. Única, porque aquilo ia estar fluindo em você. Você ia ter aquilo na cabeça, ao jorro, mas ninguém pensa sequer em fazer isso. E se eu for propor isso num trabalho de piano, eu sou linchado... eu tenho plena certeza... E por aí vai. Quer dizer, morreu o trabalho, na formação institucional, de improvisação. A aleatoriedade, eles não querem nem saber falar. Então, a formação da gente é altamente deficiente para, justamente, trabalhar nessa área do contemporâneo. Nessa área inclusive no que você estava falando antes, que as pessoas sequer chegam ao expressionismo... ao impressionismo, aliás - expressionismo é pintura alemã, é cinema alemão... - e acham que estão produzindo o que há de mais novo em linguagem musical. Era novo para aquela época, mas agora, faz parte do novo, mas não é exatamente o novo. E, as pessoas não estão preparadas. As instituições não admitem, não há qualquer trabalho. Ou seja, fica difícil então, por exemplo, você chegar agora e dizer: “toque de improviso um fragmento do chorinho 'Pedacinho do céu’”. As pessoas têm uma síncope na hora, porque elas jamais ouviram “Pedacinho no céu”, não sabem o que é um chorinho, jamais ouviram um choro, que dirá tocar de ouvido choro no meio de uma *performance*, onde há uma série de árias notadas com precisão e, de repente, aparece isso, enquanto outro instrumentista está fazendo uma outra coisa completamente diferente. Mas os meus músicos estão cada vez mais se soltando nesse aspecto. E, foi uma vertente que eu achei extremamente rica, extremamente feliz e estou muito satisfeito de ter enveredado por ela, porque ela realmente confere um outro caráter ao fluxo musical do meu ideário... É muito bom ter achado isso. E, foi graças à música popular, basicamente...

Em termos de notação, se você pegar, por exemplo, um repertório de dez compositores, onde eu estou incluído, provavelmente, nove compositores vão ter muito mais denominadores comuns em termo da notação tradicional, em termos do uso da notação tradicional, do que eu. E, os denominadores comuns comigo vão ser mínimos. Eventualmente, eles podem usar passagens de notação gráfica, mas não sistematicamente. Notação gráfica não é uma sistemática, hoje em dia, não sei se já o foi. Eu sei que, pra mim, é. Pra mim, sempre foi. Por razões outras. As coisas pra mim começaram de maneira diferente. Quando eu comecei a estudar composição, em 1969/1970, em

Brasília, nós não tínhamos qualquer informação vinda de fora. O Brasil era uma ilha, e só quando as pessoas iam lá fora, e estudavam lá fora, voltavam com alguns discos. Mas, geralmente, elas estudavam a área tradicional, pra vir pra cá e fazer o repertório tradicional. Então, elas traziam ótimas gravações do repertório tradicional, mas não traziam nada do que estava se fazendo de música na época, chamada eletrônica, (...) tão pouco na área de Cage, da aleatoriedade, indeterminismo... tão pouco na área de Ligeti. Não se sabia de nada... - Ligeti mesmo. Eu não sabia da existência do Ligeti, me era desconhecido. Cage eu já tinha ouvido falar... o que é que o Cage fazia, eu não tinha muita idéia. Sabia que tinha o 4'33". Aliás, eu acho a grande peça de John Cage. Eu acho fantástica, do resto eu não falo. - Eu estava na universidade de Brasília, com um grupo de professores de composição fantástico, que era um grupo que migrou do grupo de compositores da Bahia, porque a Bahia tinha estagnado com a ditadura. E, em Brasília, os alunos tinham participado do processo de contratação, demissão e análise do currículo, com voz e voto. Então, muita gente nova, com novas idéias, foi pra Brasília. - Esse pessoal todo de Salvador: Rinaldo Rossi, Nicolau Kokron, que era húngaro mas era radicado no Brasil, e Fernando Cerqueira foram pra lá dentro desse movimento. E eu fui pra lá porque a Bahia tinha estagnado. Eu era um instrumentista e já não estava me agüentando mais lá. Então, fui pra Brasília, pelo menos era uma possibilidade nova. A Bahia tinha parado, como aliás parou realmente... E esses compositores eram amigos pessoais meus. Nós tínhamos a mesma faixa etária, vinte e poucos anos, éramos todos politizados, todos de esquerda, todos participando da resistência a ditadura. E eram pessoas - pela própria natureza e pelos tempos que a gente vivia e pela consciência que eles tinham - acessíveis ao extremo, pessoas extremamente abertas. Então, quando eu comecei a trabalhar composição, que foi por mero acaso... - eu fui convidado a preencher uma turma para que a disciplina de composição fosse efetivada. Aí me disseram: "depois de seis meses você cancela, mas o curso já está em andamento"... Mal sabia eu e eles... foi um susto em ambas as partes. Três meses depois nós estávamos sem saber o que tinha acontecido - Enfim, começou a haver uma defasagem muito grande entre o meu ideário e, mais especificamente, com o fluxo musical das minhas obras e a notação. A gente estava trabalhando, na época, ainda com notação

tradicional: compassos alternados, tudo que se podia, mas isso não estava dando conta do que eu ouvia, e se tornou um problema seríssimo pra mim, e para os três orientadores que eu tinha de Bacharelado. Eram três, imagine você, eram o Rinaldo Rossi, Nicolau Kokron e Fernando Cerqueira, pessoas fantásticas, tremendos compositores... A gente discutia dia e noite isso, até que alguém, não sei quem exatamente, mas não fui eu, veio com a idéia - porque eles já eram compositores estabelecidos - de cronometrar, de usar a cronometragem. Eu achei que poderia funcionar e, daí por diante, eu passei a usar a cronometragem e funcionou. E, era isso que eu estava precisando. Logo depois, comecei, também, a trabalhar com notação gráfica, porque logo após a notação gráfica, a gente não tinha mais aquela noção de compasso, com as barras e com toda aquela formalidade simbólica, e a gente começou a trabalhar com cronometragem, o que, então, favoreceu mais ainda o registro do meu fluxo musical. A partir daí, depois do terceiro ou quarto exercício de composição que eu fiz, eu comecei a usar sistematicamente notação gráfica e tempo cronometrado. As pessoas insistem em dizer que é tempo real. Eu digo que é complicada essa história de tempo real. Eu não sei o que é tempo real. Eu mesmo tenho um tempo real de baiano, como o povo diz. Eu continuo uma pessoa completamente ligada a Bahia dos anos 1950/1960, eu tenho um outro tempo. O tempo interno, que é outra história que o tempo real. Então, eu prefiro usar o termo 'tempo cronometrado'. Eu comecei justamente a notação gráfica e o tempo cronometrado nos meus trabalhos. Eventualmente, quando eu quero uma especificação maior, uma precisão maior em alturas, eu uso os pentagramas. Geralmente, eu só uso trigramas (são registros grave, médio e agudo). Quando eu preciso de uma precisão rítmica, eu uso a escrita tradicional rítmica, e no mais, é notação gráfica todo o tempo, que é a mesma que eu uso nas oficinas. Eu acho que é uma das maneiras mais incríveis de você abordar a escrita musical para um público leigo, para um público jovem, para crianças, porque a compreensão é praticamente imediata. É fantástica! É, justamente, a transformação de som em signo ou símbolo, e de signo-símbolo, em som. Esse é um momento mágico na história do homem. Esse é um dos mistérios que acompanham a gente através dos tempos. Essa passagem... E com as crianças, é uma passagem de uma fluidez, de um encanto, porque eu não intermedo, eu, simplesmente, coloco os símbolos, os signos dos

instrumentos que elas já utilizaram, e elas, então, tocam... Não tem que explicar, elaborar. Está ali, e elas conseguem identificar. Elas têm uma inteligência fantástica, extremamente superior a nossa. A nossa inteligência está atravancada, entulhada, cheia de arcaísmos e de vielas, becos sem saída... e a delas não. É aberta e abarca coisas fantásticas de ponta a ponta, noções das mais complexas até o infantil. É muito bacana isso... Então, notação gráfica nesse trabalho é fantástico! Eu acho que eu tenho que contar uma história, porque é uma história muito bacana. Uma vez, eu estava em São João Del Rei fazendo um trabalho de formação de professores, e o grupo resolveu adotar uma criança de rua, porque estava muito frio. Essa criança apareceu lá. Um menino de uns 9 anos, 10 anos, robusto, mas claramente sofrendo os rigores do tempo, fome. E aí a turma resolveu adotar... Então, como a sala era mais quente, ele ia pra sala enquanto nós estávamos lá tendo aula, tendo oficina. Eu expliquei a ele que a gente estava fazendo um trabalho que exigia concentração e que certos comportamentos não seriam exatamente pertinentes. Aparentemente, nós nos entendemos muito bem. E, ele passou a fazer a aula, a oficina, junto com os professores. Quando nós chegamos na hora de fazer notação, eu tive temores imensos porque, finalmente, era a primeira vez que essa criança ia fazer uma passagem entre algo grafado e um som. Ou seja, quase como se fosse uma alfabetização. E, eu sei que é um momento complexo, gera uma série de problemas. - Felizmente as minhas filhas não tiveram... mas, eu já ouvi histórias terríveis - e eu pensei em como ficaria essa criança, sem ter qualquer trabalho naquela área e se vendo incapaz de fazer aquele estágio de uma oficina que ela já vinha acompanhando já há algumas semanas. Eu achei que poderia ser uma experiência muito perniciosa para ela, mas não tinha solução. Pior seria pedir pra ela se ausentar... Então, eu prossegui com o trabalho, exatamente como eu iria fazer. E, para meu total espanto e dos professores, essa criança de rua não teve o menor problema em ler, nem notar. Ela era analfabeta, completamente. Mas, aquela notação era perfeitamente compreensível para ela. Foi fantástica a experiência, fantástica! E, ensinou a gente que, realmente, não é uma questão de classe média. É uma questão de você ter uma inteligência que você vai utilizar e você ter um prazer, também, em fazer aquilo, ter um afeto particular... que era o caso da criança. Ela se sentia bem recebida, uma situação de afeto.

Ela gostava do que estava fazendo, que eram instrumentos de percussão e tudo. É uma aula muito movimentada, muito lúdica e, ao mesmo tempo, de uma reflexão muito densa, mas uma reflexão que as próprias pessoas começam a trabalhar com elas mesmas. Elas não são obrigadas, eu não puxo elas pra refletirem... Então, pra mim, foi uma lição de que realmente isso poderia ser aplicado em qualquer classe social do país, sem qualquer problema, gerando situações educacionais fantásticas... Então, vai por terra o elitismo, o hermetismo, todas essas bobagens sobre linguagem nova e música cerebral. Nada disso... Uma criança de rua, de São João Del Rei, acostumada a ver os reisados, as coisas que eles fazem lá... e só isso, mais nada...

A.1.2 **Gentil-Nunes, Pauxy** - Entrevista realizada dia 06/09/07 em Laranjeiras (sua casa)

a) Conceito de Contemporâneo

Pra mim, o contemporâneo, agora, - é a maneira como eu estou entendendo, agora, o contemporâneo. Estou falando de uma posição muito pessoal - é o conjunto das informações que a gente recebe das pessoas com quem a gente convive. As informações que a gente recebe no dia-a-dia, e que constituem um conjunto de gestos, maneiras de ser, maneiras de agir, maneiras de se movimentar. Que eu acho que acabariam - caso, vamos dizer assim, eu me proponha a falar sobre a minha vida, sobre o que eu vivo - por constituir uma música singular, original, que tem a ver com o que eu vivo. Em contraposição ao contemporâneo que é a Escola de *Darmstadt*, que é essa música com ritmos irregulares e usando todos os registros do instrumento, e se contrapondo a música atonal, se contrapondo ao tonal. Tudo isso, eu acho que são questões que são européias e são da década de 1960, da década de 1970. E o contemporâneo do pós-moderno - que é o contemporâneo da música “do mundo”, da música “sem fronteiras”, onde a música chinesa se mistura com a música hindu, com a música brasileira, e com a música africana e com a música européia. Então, fica uma idéia de uma música total, mas que, na verdade, eu acho que tanto por trás do contemporâneo de *Darmstadt* quando do contemporâneo pós-moderno existe uma espécie de um contemporâneo imposto - a gente não pode esquecer disso. Um é o contemporâneo do

européu, de *Darmstadt*, da Escola Alemã, eu acho que é a música européia tentando se reformular, tentando se revigorar, porque é um mercado já meio esgotado - acho que tem até uma questão de mercado mesmo. E o pós-moderno já é aquela cultura “do mundo”, que é o Império Americano, que é a “Nova Ordem Mundial”, os Estados Unidos como a nova Roma, e a gente como um quintal dos Estados Unidos. E, o Estados Unidos está, assim, englobando, tentando fazer uma espécie de paz no mundo pra ele reinar tranqüilo. Então, uma vez que eu (claro, já acreditei tanto num contemporâneo quanto no outro) percebi essas relações de dominação que já existem, fiquei pensando o que poderia ser o contemporâneo pra mim, depois de tudo isso. E, aí, eu me volto muito pros sentidos imediatos, pro que eu vivo no dia-a-dia. No caso, são as pessoas com que eu convivo, são os gestos. Eu procuro, pescar nas pessoas que eu conheço ou nas pequenas coisinhas que eu vivo no dia-a-dia, aquilo que é mais singular, que eu acho que é justamente aquele ponto em que o sistema não consegue chegar. Eu acho que o sistema domina quase tudo, mas que têm aqueles momentos que fogem do sistema - esses são os mais legais, eu acho. Para mim, o contemporâneo está por aí.

b) Elementos estilísticos da música contemporânea

Eu sou um pouco contra essa idéia de que o contemporâneo possa ser um estilo. Eu acho o que pode haver é um compartilhamento de gestos, de soluções e de movimentos que caracterizariam uma espécie de regionalismo. Teve uma Bienal de que participei, em que eu coloquei isso. Acho que foi por ocasião da Suarabácti, em que houve certa discussão a respeito desse assunto. Eu coloquei uma idéia do que chamei de “bairrismo”. Porque é difícil você falar, hoje em dia, em nacionalismo, uma vez que a globalização destituiu a idéia de nacionalismo como válida. Apesar de que, eu acho ainda possível, porque afinal de contas, a gente constitui um grupo de interesse comum dentro de um país. Nós todos pagamos impostos para uma mesma Instituição, falamos uma língua semelhante. Mas eu fico pensando que, em termos artísticos, eu acho que o que vale é uma espécie de regionalismo. Depois eu vim a saber que essa palavra, em literatura, é muito usada, que é o que o Guimarães Rosa fazia. Que não era exatamente o nacionalismo, mas é falar de uma determinada região. Acho que os estilos que podem vir a acontecer, são

estilos que provêm de uma convivência num determinado espaço comum. Então, a gente poderia falar, talvez, de um estilo carioca, ou de um estilo da zona Sul, da zona Norte ou de algumas pessoas, talvez de uma escola, da Escola de Música, da UNIRIO, ou das duas. Eu não consigo pensar no contemporâneo como um estilo absoluto, universal.

c) O que diferencia Modernidade x Contemporaneidade

Aí depende do que você está querendo dizer com moderno. O que você quer dizer com moderno?

- pesquisadora: O que eles classificaram como estilo do moderno, modernismo.

Existe uma idéia: a música moderna seria aquela música que ainda é ligada a tradição européia, a tradição clássico-romântica, mas que tentaria fazer a renovação dessa música através de recursos harmônicos mais expandidos. Seria a música de Hindemith, a música de Stravinsky, ou de Prokofiev. Contra a música contemporânea, que seria o estilo de *Darmstadt*. Vamos dizer, são dois estilos, aí a gente podia falar de estilos localizados no tempo. Tem uma coisa que Daulhaus fala que é o *idealtyp* - que são esses blocos de estilos, que se agregam, e, às vezes, até se superpõem historicamente, mas que são bem caracterizados. Mas, o 'moderno' e o 'contemporâneo', desses que você está falando, o moderno europeu da década de 1950 e o contemporâneo que seria dos anos 1970, são bem definidos. Isso é historicamente conhecido. Mas a palavra moderno, pra mim, é a mesma coisa que contemporâneo, porque moderno o que é? Vem de moda, e moda vem de *modus*. Modo de ser, modo de agir, os modos das pessoas. Então, moda é, na verdade, um plural para o latim *modum*, que é modo de ser. Então, se eu penso no contemporâneo, como a maneira como as pessoas agem, se movimentam, o moderno é isso. É o que as pessoas estão fazendo agora, são os modos das pessoas, como se apresentam agora. Seria um pouco diferente dessa idéia do moderno historicamente localizado *versus* o contemporâneo.

- pesquisadora: Mas, a música desses que foram rotulados como, na época, modernos e a música dos contemporâneos, entre aspas, você acha que há uma ligação ou que elas tentam romper alguma coisa, ou que nada mais é do que uma é igual a outra...

A minha visão é a seguinte: primeiro o Schoenberg é visto como uma contraposição à música romântica, uma espécie de reação a música tonal romântica, que era o que estava se fazendo na época em que ele criou o serialismo. Depois, ele passa a ser o continuador da música romântica, porque, na verdade, o atonalismo visava renovar a música romântica, e, na verdade, o expressionismo - que é, vamos dizer assim, o 'estilo' do atonalismo - é super-romântico, de um romantismo exacerbado. Vejo assim, que dentro disso tudo está a música de concerto. Está vindo como uma corrente, que é uma música burguesa, uma música italiana, que começou no barroco, que tem uma forma, uma maneira de se apresentar, que são o palco italiano, as pessoas assistindo. Tudo isso está embutido na música de concerto. Então, vem vindo a música de concerto como uma força, desde o barroco, pelos séculos, ali na Europa, e eu acho que a música contemporânea e a música atonal, como as pessoas falavam, são maneiras da música européia ir se renovando, porque, de certa forma, a música européia foi se esgotando, e, na medida em que foram surgindo nações fora da Europa, - os Estados Unidos, por exemplo, com o *jazz* - e outras tradições musicais foram se agregando ao conhecimento das tradições musicais, a música européia foi ficando, de certa forma, ameaçada. Houve vários momentos em que ela ficou um pouco ameaçada. E acho que são movimentos, são tentativas de renovação. Ela vai tentando se renovar. E, essa renovação é sempre colocada como uma espécie de contraposição a tudo que foi feito antes. Mas certos paradigmas nunca são questionados. Então, sempre temos o palco italiano, sempre têm os instrumentos de corda, os violinos, os instrumentos de sopro, as madeiras e tal. Quer dizer, a tradição vai sendo levada sempre baseada em determinadas técnicas que já estavam estabelecidas antes. Então, eu acho que o modernismo e a música contemporânea (o neoclassicismo e a Escola de *Darmstadt*) são só etapas de um processo único. Eu me lembro de uma vinda de um grupo do *Ensemble Intercontemporaine*, aqui, ao Rio - eles deram uma palestra na Escola de Música. E eles tocaram peças solo: pra contrabaixo solo, clarineta solo, voz solo. Eu perguntei pra eles - porque todas as peças eram muito parecidas, todas tinham ritmos irregulares, todas tinham exploração de todos os registros, o que não é uma coisa que aconteça sempre em todas as... se você pegar um, sei lá, uma música de... lá dos Bororo, por exemplo: certas músicas exploram

só um certo registro, e outras exploram outro registro, ou se você pegar uma música clássica, às vezes, uma música mais grave, para um instrumento, outra mais aguda para outro. Mas todas elas exploravam todos os registros, todas tinham ritmo irregular, todas eram serializadas, atonais, não tinham eixos, não tinham centros, todas tinham efeitos estendidos. E aí eu perguntei pra eles se eles não achavam que isso já caracterizava um estilo, vamos dizer, quase que um estilo clássico de música contemporânea - e eles ficaram muito irritados com isso. Eles não gostaram, tanto que um deles me respondeu com uma outra pergunta: "o que você acha do pós-modernismo?" Porque ele achou que eu era um pós-modernista criticando, mas não era isso. Eu queria saber se eles tinham consciência de que havia uma linha que eles representavam.

- pesquisadora: É, porque a partir de um momento em que você faz um padrão...

É, eu vi que eles não tinham consciência, e que eles achavam que o que eles estavam fazendo ali era múltiplo, era tudo, era universal. Aí eu falei pra eles de outra linha, que seria - citei como um exemplo - se a gente pegasse a linha do pessoal de Choro - o Patápio, o Pixinguinha, o Jacob do Bandolim, depois a geração do Radamés, o Hermeto, seria uma linha com outros parâmetros, que não se encaixaria numa história da música européia. É uma história da música brasileira. Aí eles não entenderam muito bem.

- pesquisadora: Eles não iam entender mesmo...

Não tinha como. Mas eu acho que existem outras linhas. Por exemplo, o *jazz* criou uma história própria, independente da música de concerto. Existe um *jazz* contemporâneo, um *jazz* moderno, mas acontece de uma forma completamente independente da música de concerto. E a música hindu, por exemplo, ela está parada ali, há séculos, e, ao mesmo tempo, agora, ela está se renovando, se fundindo com outros tipos de música. Então, a gente tem que pensar que tudo isso está acontecendo também. Talvez, a música européia ainda se pretenda universal. Mas é mais uma das músicas que estão acontecendo.

d) Circularidade: novos materiais - composição - técnicas de interpretação

Vejo assim: existe a tradição - você toca piano e eu toco flauta. Aí a gente resolve tocar um instrumento. A gente se confronta com uma tradição escrita pro instrumento, que é uma conquista incrível - da música européia, principalmente. A gente entra nesse mundo e a gente começa a tocar música clássica, música barroca, ou, então, se, no caso, eu tivesse uma formação de Choro, eu começaria a tocar choro e *jazz*, não importa, tem a tradição do que já foi feito. E, aí, eu crio uma maneira de ser com meu instrumento, baseado naquela tradição. Só que o que eu vivo, não é o que o Pixinguinha vivia, nem o que o Telemann vivia ou o Boehm, ou compositores antigos viviam. Então, eles escreveram - e ao mesmo tempo os compositores também entram nesse mundo, num mundo que já existe também, numa tradição já pronta. O que eu vejo é que essa busca de novas sonoridades, eu acho que foi realmente uma abertura legal, que eu acho que também foi influenciada, no início, pela entrada de tradições não-européias na música européia. O *jazz* foi a primeira influência que fez com que surgissem alguns efeitos. Se você pegar, por exemplo, a 'Rapsódia in Blue' tem aquele glissando da clarineta, ou então, timbres estranhos, ou instrumentos exóticos, que eram usados por Ravel, que, às vezes, usava alguns instrumentos diferentes. Aquele chicote do 'Concerto para mão esquerda'. O próprio Ligeti, no Concerto para piano, que usa umas flautas de bambu, umas flautas até meio "desafinadas", microtonais. Tudo isso vai entrando como uma consequência dessa absorção de outras culturas. Isso é uma abertura legal, porque a gente está ampliando a nossa paleta de possibilidades, e, ao mesmo tempo, a gente está ouvindo música do mundo inteiro, o tempo todo, o que não acontecia há algum tempo atrás. Naturalmente, a gente começa a pensar na nossa expressão como instrumentista, de uma forma um pouco mais aberta. A gente começa a pensar que, de repente, se eu sou um flautista... por exemplo, tem o Hermeto que canta e toca, e tem um outro que faz *beatbox*. Sabe o que é *beatbox*? São esses caras que pegam a boca e fazem (*sons de percussão*), e tem um cara, eu não estou me lembrando o nome dele, que faz o *beatbox* na flauta - que é incrível!³² Quando eu vi o cara fazendo *beatbox*, falei: poxa, que barato! eu tenho que fazer isso. Aprender a fazer e dar o crédito pro cara, mas fiquei com

³²

Aqui o compositor se refere à Greg Patillo, flautista que criou a técnica citada.

vontade de fazer. Ele é um flautista de música clássica, mas ele aprendeu a fazer, e agora está fazendo sucesso com isso. Acho que é uma abertura do mundo mesmo, e a gente vai aprendendo a lidar com isso e com o repertório de gestos que a gente tem no nosso dia-a-dia mesmo. A gente vai vendo, travando contato, cada um com a sua história. E, a sua história vai guiando, dando sentido, apontando. Uns desenvolvem uma forma mais contemporânea clássica, e aprendem a fazer aqueles efeitos - no caso de um pianista, na harpa, e outro não. Outro, de repente, pode desenvolver uma técnica completamente nova de cantar junto com piano ou de tocar outros tipos de piano, por exemplo. Acho que respeitar a própria história é viver a própria história, e procurar, também, não entrar muito em esquemas já prontos, porque a gente já entra normalmente. A nossa formação já é dentro de esquemas.

A.1.3 **Korechandler, Dawid** - Entrevista realizada dia 28/06/07
na UNIRIO

a) Conceito de Contemporâneo

Você pode conceituar pelo sentido exato da palavra. Aquilo que é do mesmo tempo que a gente, daquele mesmo tempo que está acontecendo. Certamente, você quer a definição de contemporaneidade na música, na arte. Aí, fica uma conceituação meio difícil, porque cada um se acha dentro do seu tempo. E, cada um, tem uma linguagem, quer dizer, cada um, cada grupo de uns têm uma linguagem diferente. E, normalmente, o grande mal das pessoas, é que elas querem que a contemporaneidade se refira apenas a elas. Eu me lembro na época dos anos 1960, a música de vanguarda. Quem não praticava a música de vanguarda, não era contemporâneo. Até hoje, existem, o que eu acho, distorções. Eu acho que contemporâneo é tudo aquilo que está acontecendo, e muitas coisas acontecem ao mesmo tempo. Então, pra mim não existe definição conceitual de contemporaneidade em arte. Eu acho que em todas as contemporaneidades conviveram estilos, alguns, realmente, mais anacrônicos, digamos assim. Enquanto Stravinsky estava com a Sagração da Primavera... não vamos nem pegar Stravinsky, porque Stravinsky compôs em todos os estilos, todas as linguagens que ele quis. Ele era além de um grande compositor, um grande artesão. Mas, vamos pegar um Bartók. Ao mesmo

tempo em que Bartók compunha de uma maneira mais moderna, mesmo se referindo, muitas vezes, ao folclore da região, quer dizer, Hungria, Romênia, etc. estava o Sr. Rachmaninoff ou outros compondo ultra-romanticamente. Enquanto, o Prokofiev fazia outro tipo de linguagem, também moderna, que não era o mesmo de Bartók, e assim por diante. Agora, tem realmente os mais anacrônicos como foram os ultra-românticos. Como Rachmaninoff, como numa boa fase de sua vida, R. Strauss. Enquanto isso, também, mais a frente, mais atrás, tanto faz, estava acontecendo o serialismo, a música dodecafônica, serial. Qual seria, então, naquela época, o conceito de contemporaneidade? Evidentemente, que alguém que fazia coisas como Rachmaninoff (não estou julgando o valor) estava atrás do seu tempo. Mas, todos os outros, Prokofiev, Bartók, Alban Berg, Schoenberg, Weber, cada um... Mesmo Schoenberg, Weber e Alban Berg sendo serialistas, têm um resultado de linguagem diferente. Quem é mais contemporâneo ou menos contemporâneo? Então, pra mim, não existe.

b) Elementos estilísticos da música contemporânea

Eu acho que eu já respondi... A maldade é que eles não existem. De uma forma geral, o contemporâneo, aparentemente é mais desligado do clássico, quer dizer, dos conceitos mais clássicos ou românticos, mais eu acho que o contemporâneo, de certa forma, é romântico. Porque, pra mim, - eu tenho um conceito que se o teu professor de história da música discordar de mim, ele faz muito bem - só existem dois tipos de períodos: os períodos clássicos e os períodos românticos. Cada período clássico tem uma barriga romântica dentro dele, e cada período romântico tem uma barriga clássica dentro dele. E, nós estamos vivendo, creio eu, uma barriga romântica de um período clássico. Ou não, pode ser que seja uma barriga clássica dentro de um período romântico. Só os deuses e o tempo dirão.

c) O que diferencia Modernidade x Contemporaneidade

O dia em que o homem se preocupar menos com classificações e mais com o que ele tem a dizer, será muito melhor pra humanidade... e a gente também pode enveredar por aquele caminho meio sem volta... A definição de Oscar Wilde na introdução de 'Retrato' de Dorian Gray, que ele conclui que

toda arte é inútil. Então, pra que falar de arte? Isso é meu, pra que falar de arte, então?

d) Circularidade: novos materiais - composição - técnicas de interpretação

Sim é claro. Vejamos o seguinte, no século XX, já estamos no século XXI, já podemos falar do século XX como passado. Na primeira metade do século XX surgiu o serialismo. O serialismo é uma teoria composicional, que no meu entender não deu certo, e eu digo porque não deu certo. Porque toda a teoria que a gente estuda, quer dizer, não é teoria musical só, é teoria, harmonia, contraponto, fuga, tudo se baseia em fatos acontecidos. A teoria depois da prática. O serialismo foi uma teoria antes da prática, ou uma prática depois da teoria. Então, é a mesma coisa que você olhar e dizer faça-se a árvore. Não plantou semente alguma, mas tem a árvore. Não dá certo. Na vanguarda era comum isso. E eu acho que isso influencia sim, e influencia muitas vezes muito mal, porque o camarada que fica se prendendo: “eu tenho que buscar um efeito assim”. As coisas passam a não surgir naturalmente. Se bem que eu concordo que composição, que a criação artística, é uma questão de proporção. Alguns dizem que é 10 e 90, outros dizem que é 1 e 99, mas dá no mesmo. Que são 10% de inspiração e 90% de transpiração. E você poderia dizer que na transpiração as coisas não são naturais, porque elas são elaboração... Eu pelo menos, e assim eu recomendo aos meus alunos (...), eu costumo dizer aos meus alunos que mesmo na elaboração... - Eu tinha um aluno até talentoso (...) que chegava e dizia: “eu planejei uma peça assim Dawid, aqui vai ter um fortíssimo, aqui vai ter isso”... Assim, você não vai fazer música... mas tem gente que faz isso. E, normalmente, os resultados são os mais insensíveis, os mais não sensibilizantes possíveis, digamos assim. Não insensíveis, mas não sensibilizantes possíveis... porque aquele clímax, aquele crescendo de tensão que você sabe como fazer, e que você sabe que está fazendo, e o saber como fazer, e o saber que está fazendo, ajuda; mas, ele não pode ser planejado (no compasso 427 vai começar um aumento de tensão que vai terminar no compasso 514 e meio, depois virá um silêncio de três compassos. Todo mundo aplaudirá pensando que a música terminou, mas não terminou...). Eu vou terminar meu crescimento de tensão quando eu sentir que

eu disse tudo, que eu não posso mais crescer. Eu, muitas vezes, estou compondo, aí eu sinto: essa peça vai acabar aqui, porque eu já não tenho mais nada a dizer. Agora, “eu vou acabar depois de não sei o quê”, não se planeja assim. Aqui eu vou usar esse elemento, aqui eu vou usar aquele, esse elemento temático, ponto. Eu, quando comecei essa peça, aliás, meu planejamento foi o seguinte: todos os temas vão derivar da introdução da peça. Não exatamente um tema com variações, mas vão derivar da introdução da peça. A introdução da peça eu já tinha composto, mas não sabia quais iam ser os outros temas. Aí é elaboração, um pouco de inspiração, de idéia.

Quer dizer, eu acho que, às vezes, a busca de um elemento novo influencia a composição, muitas vezes, pra baixo. Quer dizer, num sentido negativo, e eu acho que o intérprete que não sabe análise, não vai saber nem o que está acontecendo. O intérprete que sabe análise tem dois caminhos. Duas coisas podem acontecer e isso é uma piada muito chata... Ele pode fazer ressaltando o elemento novo e pode não fazer ressaltando o elemento novo. Se ele não fizer ressaltando o elemento novo, tudo bem. Mas, se ele fizer ressaltando o elemento novo, duas coisas podem acontecer. Ou o público gosta, percebe, ou o público não percebe. Se o público não perceber, tudo bem. Mas, se o público perceber, duas coisas podem acontecer. Ou ele gosta ou ele não gosta. Se ele gostar, tudo bem. Mas, se ele não gostar, duas coisas podem acontecer. Ou, pura e simplesmente, o compositor deixa de usar isso, ou dá um tiro na cabeça. Se ele der um tiro na cabeça, tudo bem. Mas, se ele deixar de usar, duas coisas podem acontecer. Ou ele insiste em procurar elementos novos, ou ele nunca mais procura elementos novos. Se ele nunca mais procurar elementos novos, tudo bem. Agora, se ele procurar um elemento novo, duas coisas podem acontecer. Ou o intérprete sabe análise ou o intérprete não sabe análise. Entende? - Acabei de criar essa baseada numa outra bem pior do que essa, bem mais longa... - Eu estava conversando com o Morelenbaum, com o velho, o maestro Morelenbaum, sobre duração de obras. E ele me mostrou três gravações da 'Sagração da Primavera' regidas por Stravinsky. As três com duração diferente, até sensível a diferença de duração, e as três com interpretações internas dos trechos de forma diferente. Ora bolas, se o próprio compositor quando rege, ora está, sei lá... Um dia ele deve ter encontrado uma namorada linda, outro dia deve ter brigado com a esposa,

sei lá. Cada dia é cada dia, certo? Você um dia acorda, como diziam os mais velhos, com o vinagre no lugar do azeite e já era. Outro dia você acorda de mau-humor, de bom-humor, mais ou menos. Está a fim de fazer bagunça... Mas, voltando, então é isso.

A.1.4 **Lucas, Marcos** - Entrevista realizada dia 26/06/07 na UNIRIO

a) Conceito de Contemporâneo

São muitas facetas da música contemporânea. Mas, uma coisa que existe é a busca por novas texturas, novas sonoridades, novos gestos... Uma busca pelo novo em várias dimensões diferentes. Acho que, no geral, é isso.

b) O que diferencia Modernidade x Contemporaneidade

Na modernidade, eu acho que os compositores trouxeram uma abordagem nova na música, mas, ainda, com uma ligação forte com o romantismo. Algumas vertentes resolveram romper com essa estética romântica, aí a gente vê a escola de Viena, Bartók, cada um procurando saídas novas para os excessos do romantismo.

Agora, já na música contemporânea, acho que mais uma vez, aí, são várias tendências. Uma delas é a chamada pós-modernidade, onde você tem uma possibilidade de voltar a retornar a usar materiais antigos, mas numa nova sintaxe musical. Essa é uma das vertentes. Eu acho que a busca por uma nova sonoridade, isso continua acontecendo... e, enfim, é uma das coisas...

c) Elementos estilísticos da música contemporânea

A minha música, em geral, é muito contrapontística, e eu trabalho muito com a busca de timbres novos e texturas novas, isso são coisas importantes para mim. Às vezes, uma nota só passando por vários instrumentos, mudando o timbre, surdinas para instrumentos de metais, por exemplo. Eu procuro muito uma escrita por timbre. Harmonia ainda é uma coisa presente na minha música, mas, mais rarefeita. Eu compus muito de uma maneira muito harmônica no passado e tendo mais a usar contraponto...

Bom, têm algumas harmonias que eu uso sempre, constantemente na minha música, uma espécie de acorde símbolo, por exemplo, uma coisa que eu me pego usando em todas as músicas, em determinados momentos. Isso acontece. Eu acho que tem uma influência, relativamente grande, do expressionismo musical. Então, a busca por contraste, exploração de novas regiões dos instrumentos, novas formas de tocar os instrumentos, extremos de registros, saltos são coisas do expressionismo que ficaram na minha música. Especialmente, quando é música com texto, isso me gera uma série de idéias. Eu procuro textos com caráter mais expressionista, isso ficou com uma certa influência forte na minha música.

d) Circularidade: novos materiais - composição - técnicas de interpretação

Eu acho que muitos compositores, hoje em dia, ainda buscam a novidade pela novidade, e isso eu sinto que já passou. Porque a 'vanguarda musical' dos anos 1960, principalmente, final dos anos 1950, até final dos anos 1970 foram um período de extrema vanguarda, em busca por novas linguagens, por experiências novas. Ali, tudo era válido, porque era a idéia de buscar realmente, abrir para novas idéias.

A partir dos anos 1980, sinto que houve uma coisa mais de síntese. Os compositores começaram a: “bom, o que nós vamos fazer de tudo isso que a gente experimentou? o que presta e o que não presta?” E, eu sinto que isso, hoje em dia, é um pouco anacrônico. Eu vejo vários compositores, alguns inclusive colegas, compondo dentro dessa linha de experimentalismo, que para mim não serve mais. Eu uso coisas “novas”, novas entre aspas, pois já fizeram, mas isso não é o pilar da minha obra. O experimentalismo, o efeito pelo efeito. O efeito tem que estar muito bem justificado dentro de uma estética. Não só dentro de uma estética, mas dentro da minha linguagem. A minha linguagem volta a dialogar com a harmonia, com o contraponto, e, também, com os elementos da vanguarda. Então, pessoalmente não me atraem as músicas que só trabalham em cima de novos gestos, novos efeitos. Eu acho que só isso, por si só, não me diz mais muita coisa. Soa um pouco anacrônico. É como você escutar uma gravação da década de 1970... e eu acho que a música já passou

desse período. Teria que haver uma coisa muito diferente, num outro contexto...

É um período de dificuldade, hoje em dia, para o compositor. Eu acho que o desafio do compositor é esse, é buscar o que é novo sem ser banal, sem ser piegas, sem descobrir a pólvora a cada dia. Esse é o desafio do compositor, dentro de uma vontade de ser realmente sincero consigo mesmo. É muito comum a gente ver nos estudantes de composição, eles quererem parecer modernos. Então, eles botam um monte de efeitos nas músicas deles, mas isso não vem de uma necessidade de expressão genuína, vamos dizer assim. Mas, isso é aceitável, porque o compositor jovem, que está começando, ele quer experimentar. Ele está usando aquilo como um exercício de composição. Aí eu acho justificável, mas num compositor mais maduro, eu acho que não me diz muita coisa mais.

A.1.5 **Nogueira, Marcos** - Entrevista realizada dia 27/06/07 no Odeón

a) Conceito de Contemporâneo

Contemporaneidade é uma abstração que a gente faz para representar os nossos bens. É aquilo que a gente acha que nos pertence mais diretamente. Tanto é, que uma peça do Edgar Varèse dos anos 1920, hoje, pode ser perfeitamente percebida como contemporânea. É uma peça com 70 anos de idade, que a gente pode perceber como contemporânea, enquanto obras de 30 anos atrás, 20 anos atrás podem não nos parecer tão próximas e tão pertencentes ao nosso pensamento presente, atual.

Então, a contemporaneidade, assim como, a atualidade, não são construções que servem para a gente representar tipos de pertencimento... No nosso caso de música de concerto, eu acho que esse termo acaba tendo uma conotação muito grande, porque passou a ser um rótulo pra gente tentar explicar o que a gente faz, e que é tão difícil explicar o que a gente faz. Não só para os próprios músicos, mas, principalmente, para os leigos. Caracterizar as distinções da música que a gente faz para outro tipo de música qualquer, é muito difícil. E isso é uma dificuldade que gera problemas, pra gente, inclusive, da ordem profissional. Então, o contemporâneo passou a ser uma palavra

mágica, e representa alguma coisa que está além de nós. Isso, de uma maneira mais chavão, passa a ser alguma coisa pra sinalizar pras pessoas, em geral, que é alguma coisa que já está além de nós. Como se pra prevenir as pessoas de que tem alguma coisa aí que elas ainda não dominam, não estão familiares ainda, que já está além... e é isso aí...

b) Elementos estilísticos da música contemporânea

A música contemporânea, pelo menos o que a gente tem rotulado, já tem muitas cristalizações. É difícil a gente estabelecer estilos porque eu acho que em nenhuma contemporaneidade isso é muito claro, a não ser em relação a gêneros. Então, em todas as épocas existiram gêneros funcionais. Mas, na chamada música de arte, de hoje, isso fica muito difícil de definir... então, estilo, propriamente, não acredito que exista, a menos que se possa comparar duas peças do mesmo autor ou de autores diferentes e estabeleça distinções estilísticas entre elas, mas daí a vinculá-las a determinados estilos já pré-determinados e consolidados e reconhecidos é muito difícil. Então, em tese, na música contemporânea não há estilos ainda consolidados, o que passa a ser um grande desafio para os intérpretes.

c) O que diferencia Modernidade x Contemporaneidade

A música moderna, eu prefiro chamar de música modernista, porque não só existiram vários modernismos na primeira metade do século XX, como eu acho que é mais preciso, porque a música moderna é a música que tem início na ópera barroca. A partir dali, começa a nascer a música moderna. A música da modernidade, séculos XVII, XVIII, XIX, XX. Então, prefiro falar modernista porque, fica mais clara, a estilização que a música moderna recebe nessa primeira metade do século XX. E, a fronteira da música modernista pra música contemporânea, que alguns consideram uma música pós-moderna, ou seja, os modernismos seriam a última geração da música moderna, e depois, nós teríamos algumas tendências pós-modernas que deságuam na nossa contemporaneidade de hoje. Então, essa fronteira não é muito clara. Ela não é muito clara de jeito nenhum, porque mais do que houve nas outras fronteiras do passado, eu acho que a fronteira entre o modernismo e a nossa contemporaneidade, é ainda muito mais vascular, tem muito mais interseção.

Então, eu não saberia dizer, mas uma coisa eu acho que pode ser mais ou menos clara, eu acho que nos modernismos, o desejo de construção formal ainda era uma tônica, eu acho que a composição partia de um projeto formal. Na contemporaneidade nossa, isso nem sempre é uma preocupação. Eu acho que esse projeto de busca, de novas possibilidades formais, acabou gerando esse estado de coisas. Às vezes, a gente se dá conta de que um determinado compositor não teve a menor preocupação com esse projeto formal numa determinada obra. Eu, por exemplo, não percebo muito essa preocupação em grande parte dos compositores dedicados a eletroacústica, por exemplo. E a eletroacústica e todas as suas experiências das primeiras décadas, em meados do século XX, essa eletroacústica, ela começou a influenciar e a impregnar a música de *performance*, a música instrumental, de muitas novas escutas. Então, acho que isso é uma característica forte da música contemporânea, embora, uma boa parte dos compositores esteja ainda muito preocupada com a construção formal, com uma certa clareza formal para orientar a escuta que ele quer propor ao ouvinte. Mas, eu acho que estamos diante de uma questão formal. Mais do que de traços estilísticos, nós estamos diante da questão formal. E, claro, se os modernismos investiram muito numa revisão textural, a música contemporânea tematizou de vez a textura. Então, a textura passou a realmente estar em primeiro plano, em grande parte desse repertório, e gerar, inclusive, os contornos formais e tudo o mais.

d) Circularidade: novos materiais - composição - técnicas de interpretação

Tem um outro fator aí que é um fator distintivo, eu acho, dos modernismos para a nossa contemporaneidade, que é a tecnologia. Então, quando eu falo de tecnologia, falo o seguinte: os compositores, da primeira metade do século XX, escreviam música essencialmente para o palco. Escrevendo música para o palco, eles estavam escrevendo uma música que, de um modo geral, iria ser ouvida uma única vez e deveria ser apreciada pelos ouvintes nessa primeira audição. Os compositores da segunda metade do século XX, eles começam a conviver muito mais diretamente, a partir dos anos 1980, com a digitalização da música, mais ainda, com a fonografia. Então, eu acho que é essencial se pensar na relação da composição de hoje, com a

fonografia e as tecnologias digitais, porque, hoje, o compositor não pensa mais a obra apenas para o palco. Ele escreve música para fonografia. Então, ele escreve música de bolso, ele escreve música para ser conduzida nos aparelhos de mp3, nos bolsos das pessoas e para serem ouvidas durante o dia inteiro, quantas vezes o ouvinte quiser. E isso muda, completamente, a abordagem da obra, nos traços estilísticos, o conceito de obra. E isso é tão verdade para o compositor quanto para o intérprete, porque ele estará diante de uma obra que pra ele pode demorar muito mais a fazer sentido na sua construção interpretativa. Assim como será tão difícil para o ouvinte percebê-la, porque é uma obra que já é feita para muitas audições. Ela tem não só uma densidade maior, do ponto de vista da informação, de modo geral, do que a música do passado, como, também, tem uma dose de originalidade muito grande. Ela lida com o inusitado de uma maneira totalmente sem cerimônia, o tempo todo contando com um ouvinte mais cuidadoso e que vai poder ouvir várias vezes, vai ter tempo de perceber algumas coisas que não seria possível numa primeira audição. E o intérprete se recente disso, porque ele também leva mais tempo para construir a peça interpretativamente e está diante sempre da situação de tocar uma peça em concerto que não será tão satisfatoriamente percebida, entendida no concerto pelos ouvintes. Isso é um pouco desconfortável para o intérprete do ponto de vista do espetáculo. Do ponto de vista da gravação não, o interprete vai oferecer a sua interpretação de uma obra com a qual ele já dialoga há muito tempo, meses, e ele sabe que o ouvinte que vai ouvir a gravação terá o seu tempo também para construir a sua interpretação. Mas, em relação ao palco, o espetáculo, aquele ritual de espetáculo, é uma relação mais ingrata, porque o diálogo com o público é mais dificultado.

- pesquisadora: Isso é interessante, porque a gente leva muito tempo para construir uma idéia, e cada vez que a gente ensaia, que a gente estuda, a gente vai descobrindo outras coisas...

Exato, e essa abertura que a obra tem é uma característica marcante da nossa contemporaneidade.

- pesquisadora: Eu nunca tinha pensado nisso, na coisa da gravação, porque quando você está ouvindo, você, a cada vez, vai escutar uma coisa diferente, até para não ficar "maçante" e: "Ah! já cansei, já ouvi essa música, já

ouvi tudo o que tinha”. Tem sempre uma coisa a mais pra ser escutada, pra ser descoberta.

É. E isso é um traço forte pra gente, hoje, e tem muito a ver com a nossa experiência com a tecnologia. A tecnologia, hoje, está no nosso cotidiano de uma maneira tão densa, que a gente nem se dá conta de que o tempo todo está convivendo com essa nova possibilidade. E isso vai influenciando muito a maneira da gente construir as peças e dosar a quantidade de informação, a densidade dessa informação na obra. A obra, já em si, é muito original, e acaba tendo uma densidade desproporcional em relação a sua originalidade, e isso dificulta muito uma relação direta ali no espetáculo. E isso, de modo geral, é uma certa dificuldade para o intérprete, porque ele habituado com uma relação mais franca com o público e habituado a sentir uma reação mais imediata do público, isso fica mais distanciado, como se o diálogo fosse um pouco mais difícil.

Contemporâneo tem haver com o intérprete-compositor. A gente também vivencia essa falta de limite entre a atuação do compositor e a do intérprete. Isso começa a não fazer mais sentido algum, então o intérprete da música contemporânea, quer dizer aquele intérprete vocacionado mesmo, é naturalmente alguém que tem prazer em compor a sua interpretação... e como as obras são muito menos cristalizadas, em termo de estilo, esse intérprete é obrigado a fazer essa construção, ele não tem outra saída. Ou ele faz essa construção porque sem ela a obra nem existe, não terá possibilidade de existir, como também ele está diante de uma obra que, muitas vezes, é inédita. Quer dizer, ele não tem um parâmetro, ele não tem uma outra interpretação para comparar, ele tem que decidir mesmo como fazer.

E essa abertura, de certa forma, eu acho que ela foi responsável por uma redução drástica do nível de indeterminação na composição. A composição, meados do século XX, ela parece que caminhava para um nível cada vez maior de indeterminação, a começar pela notação. E, dos anos 1980 pra cá, eu imagino que houve uma redução muito grande desse nível de indeterminação. Os textos começaram a ser mais prescritivos de novo, a notação começou a ser mais densa de novo, menos rarefeita, menos aleatória, menos indeterminada, porque a situação já exige tanto do intérprete, em termos de construção, que o nível de indeterminação de início já é grande.

- pesquisadora: Porque não é só quando tem alguns símbolos diferentes... não é só a questão de a gente descobrir o que eles significam. Isso é apenas uma etapa, até fácil de resolver, o problema é como fazer aquilo soar dentro do contexto...

É isso aí, e você pode ter uma partitura bastante inusitada, em termos de sinais, com uma convenção gráfica própria dela, alguma coisa bastante inovadora. E, uma outra peça com uma notação mais convencional e que pode talvez gerar ainda mais dificuldade para o intérprete construir, do que uma notação mais variada, mais informal, ou vaga, entendeu? Não importa. Na verdade, isso perdeu um pouco o sentido de se pensar que uma notação muito inusitada vai gerar alguma dificuldade especial. Pode ser que não...

A.1.6 **Rezende, Marisa** - Entrevista realizada dia 03/08/07 em Botafogo (sua casa)

- a) Conceito de Contemporâneo
- b) Elementos estilísticos da música contemporânea
- c) O que diferencia Modernidade x Contemporaneidade

Contemporâneo é aquilo que acontece no mesmo tempo em que a gente vive. É ótimo... não diz muita coisa. Mas eu acho que não tem jeito não, porque se você for ver, tanta gente escreve coisas tão diferentes, mesmo agora. Você já participou de Bienal. Se for tomar a Bienal - que é um evento com curadoria, que, em princípio, reúne uma mostra ampla de pessoas - você vai ver uma diversidade de propostas de escrituras ali. Então, cabem muitas coisas sim. A gente consegue falar com mais clareza de coisas que aconteceram há 50 anos atrás. Porque ela já - por exemplo, a época do serialismo - ela já foi, ela aconteceu, deixou certos traços. Mas, hoje, a gente teria mesmo que pra responder direito isso, eu acho que até pegar mesmo o repertório, em música brasileira se falando mesmo, das últimas bienais, e fazer mesmo uma coisa meio que estatística. Então, eu acho que duas coisas são muito ditas aí, que é a questão do pós-moderno, que outro dia alguém falou, se referiu ao pós-moderno como um "vale-tudismo". Quer dizer, no princípio, abriu a possibilidade de fazer qualquer coisa. Quando ele começou, começou muito em cima de uma idéia de alguém trazer uma citação de uma obra. Mas isso

também já passou, faz se quiser, mas ninguém está muito em cima disso hoje em dia, eu acho. Mas, eu acho que a questão é um pouco mais complexa, porque a pessoa quando está escrevendo, quando está compondo, ela vai colocar qualquer coisa ali dentro por um desejo de fazer gracinha? Eu acho que não é assim que as pessoas compõem, elas estão em busca de alguma coisa que guie elas, até pra poder escrever mesmo. Então, eu acho que têm buscas sim...

Eu até poderia falar um pouco do que eu venho fazendo que é assim... Muita gente, um parênteses aí. Está saindo um livro que é uma reunião de textos de várias pessoas. São todos compositores, uma coisa que Silvio Ferraz, lá de São Paulo, teve a idéia, a iniciativa, e foi atrás de financiamento, e a gente está com ele pronto já, ainda não foi lançado, vai lançar agora em final de agosto, mas, já está pronto. E eu, no texto, fiz mesmo uma coisa meio depoimento, porque eu sou mais velha que eles todos, e comecei, portanto, há mais tempo, e achei que tinha que fazer isso. Então, eu comentei que a gente escreve sobre influências de muitas coisas. São muitas coisas que impulsionam a gente, e eu comentei que eu sempre toquei piano de brincadeira, de ouvido, música popular mesmo. Então, isso é uma marca, além de ter escutado muito repertório tradicional mesmo. Mas, eu comentei a questão da consonância. Eu sempre gostei de consonância, não tenho nenhuma bronca com consonância, e durante muito tempo do meu trabalho, era uma coisa que ninguém fazia. Eu acho que foi preciso aparecer até o minimalismo, que assumiu mesmo uma coisa mais consonante tantas vezes, não é sempre, mas muitas vezes, pra que as pessoas dissessem assim: "ual!" De repente, então, abriu o que um amigo meu também falou: "houve um período da emancipação da dissonância e depois um período da emancipação da consonância", porque ela ficou, também, banida. Agora, o que você vai fazer com a consonância? Você quer fazer um trecho que você diga que é absolutamente tonal, onde as relações entre as sonoridades que você está usando, reproduzam um modelo de música tonal? É isso que você quer? Eu acho que, via de regra, não é isso o que as pessoas querem. Então, elas vão ter de fato que lidar com a força da sonoridade como aglomerado, de um jeito que as satisfaça. Tem uma pesquisa aí. É nesse ponto que eu digo que não é só um vale-tudo não. Então, essa questão do suposto "pós-moderno", entre

aspas, leva por aí, mas eu acho, também, que outros caminhos estão aí, são percebidos. Uma busca por modificações do timbre dos instrumentos, ainda uma insistência numa rítmica que não seja quadrada, que o tempo forte fique ali tão explicitamente... a não ser que seja numa coisa quebrada ritmicamente. Enfim, eu acho que são vários elementos que as pessoas têm buscado... E, continuar a pesquisar... porque, na verdade, eu acho que é isso, eu acho que você está escrevendo, mas você está interessado em achar o seu jeito de fazer aquelas coisas, essas todas coisas que estão em volta da gente. Então, isso, acho que é o que eu poderia te dizer com relação ao que eu percebo da contemporaneidade.

Você entende? Por exemplo, eu falei da história da bienal. Eu fiz parte, muitas vezes, do grupo que fez a seleção das obras. A gente tinha um número muito grande de obras pra programar ali, e, também, para não programar... e eu lembro muito, de que ali, pela minha forma de pensar, não era tanto a questão de se eu gostava daquilo ou não gostava. Eu meio que separa pilhas de obras por tendências. As pessoas que escreviam mais tradicionalmente, que ainda tinham pé no nacionalismo, aquilo se tornava representativo se tivesse, sei lá, 30, 40 obras daquele jeito. E, eu fechava minha relação de sugestões para elas serem programadas, em função, também, disso. Assim, olhava de um lado as que seriam mais tradicionais e as que seriam mais experimentais, se elas fossem bem escritas e tivessem uma proposta qualquer que fosse de interesse, eu acho que tinha que entrar. Não interessa se é uma coisa que eu particularmente gosto. Eu sempre pensei assim. Então, acho que é por aí, porque não é uma mostra seletiva, não é um recorte que a gente faz, é uma mostra geral, abrangente. Então, eu acho que tem que respeitar isso. Eu penso assim...

Agora, em relação a diferença disso pro período moderno, é a mesma coisa que a gente pegar quem... sei lá... quem marca o período moderno? Você já tem uma divergência... pegar Debussy, Ravel, depois se pega Prokofiev, olha Stravinsky já com pé pra diante, uma pessoa que mudou de estilo tantas vezes. Eu acho que... cada compositor... eu não consigo funcionar de outro jeito, eu vou olhando o que cada um fez. A gente falou da pesquisa de timbre... acho que Debussy já faz isso. Toda escrita dele pra piano já tem uma acuidade mesmo tão grande, como, por exemplo, o piano. Vamos fechar nele, como ele

soa no grave, se está no agudo com aquele pedal amplo que ele usa, enfim... ele já estava com uma inquietação com relação a isso. Não é a mesma que, de repente, uma pessoa hoje tem. No sentido de que, de repente, ele não fez nada usando a parte de dentro do piano, por exemplo - que eu saiba - nem Ravel muito menos, que é outro que também tem esse mesmo tipo de sonoridade. Stravinsky também não fez. Stravinsky foi atrás de um jogo textural muito fragmentado, mudando sempre muitas coisas. E isso, acho que ainda é traço de muita gente, hoje em dia. Então, pra gente traçar uma linha... eu acho que por serem períodos consecutivos na história, essa linha é muito complicada. Como, também, se for olhar entre o classicismo e o romantismo. Quantas pessoas ainda começaram a escrever dentro dos padrões da música clássica, tipo Beethoven mesmo, e já começaram a mudar aquilo? Então, eu acho que quem é musicólogo e que se dedica mesmo a isso, deve ter chegado a alguma conclusão específica. Mas, a gente falando assim, de modo geral... eu acho que não precisa, também, ficar tão preocupado com uma coisa classificatória. Acho que não é bem por aí não. Quer dizer, na música brasileira, a gente pode falar de coisas assim... Se você pegar o Villa-Lobos mesmo, a 'Prole do Bebê' dele, que são peças que ele escreveu faz muito tempo, 1918/1921, quanta coisa tem ali que você vê que já teve mesmo influência do que estava acontecendo lá fora? Ele é muito permeável a essas influências e muita coisa que Villa fez, por exemplo, nesse conjunto de obras, ainda é super usado hoje em dia. Então, eu acho que não é uma questão que me intriga especialmente, para eu poder te dizer na ponta do lápis: "é isso". Eu acho que talvez essa coisa mais misturada, que a gente fala do pós-moderno, talvez não existisse como tal... Essa peça do Yahn, que vocês tocaram, que a gente tocou, 'Algumas Notas', que tem trechos curtos que são totalmente consonantes e chegam até a ser sugestivos de uma tonalidade e, de repente, vem uma parte toda de efeitos. Depois, tem uma parte até aquela parte das mãos (*alternadas*), que parece até meio impressionista, quer dizer, ali é uma grande misturada de estilos, e isso, talvez, seja uma coisa que a gente vê hoje, e que não via há 100 anos atrás, há 50 anos atrás...

- pesquisadora: Essa questão da diferença do moderno e do contemporâneo ficou até numa questão temporal, porque os elementos todos

continuam sendo trabalhados. “Sempre” de uma nova maneira, mas, todos trabalhados, e desde aquela época...

Essas pessoas tipo o Henry Cowell, o outro, Charles Ives, também, outra figura, como Villa-Lobos que escreveu há muito tempo, e escreveu coisas super inusitadas pra época e que continuam...

d) Circularidade: novos materiais - composição - técnicas de interpretação

Acho que a gente podia fazer, de novo, puxando para uma coisa mais próxima de mim, e que você também sabe, que é a história do uso do pedal, da ressonância. Eu gosto, não vai me perguntar por que, eu não sei explicar o porquê, porque não foi assim que eu aprendi no repertório tradicional. Mas, a verdade é que eu fui ficando cada vez mais encantada com a questão da possibilidade do piano como um instrumento capaz de uma ressonância. Já faz um tempo, que eu me policio muito quando eu estou escrevendo para outros instrumentos, porque, por costume, você faz aquele legato e vão soando todos os harmônicos, todas aquelas notas que você está fazendo. Legato de dedo, mesmo que você não ponha pedal... Eu fico: “espera aí, não é assim que isso vai soar”. Eu fico me policiando, porque o natural é buscar isso, e faz a maior diferença quando você tem ou não tem. Então, acho que para mim, por exemplo, essa é uma questão importante. Essa vontade de explorar essa possibilidade que o piano tem de ter uma ressonância mais rica mesmo. E isso, implica num cuidado, por exemplo, na hora de marcar pedal, que eu nunca tenho também. Por que? Por duas razões. Primeiro, porque tudo que a gente faz instintivamente, a gente acha que aquilo é dado assim... e não se ocupa de pensar que, de repente, não é para uma outra pessoa. E, segundo, porque é difícil sim marcar um pedal, contudo que implica ali. Há pouco tempo, eu mudei a instrumentação de uma peça que eu fiz pro grupo, uma que chama 'Recorrência'. E era para mandar lá para Curitiba, e aí eu falei: “sabe o quê? eu vou marcar esse pedal”. E marquei grosseiramente, sem nada de muito sofisticado, não. Só as partes em que ele devia ficar contínuo mesmo. As pequenas respirações dentro dele, os cortes abruptos. Mas, me lembro, que me deu trabalho, aquilo não foi uma coisa simples, não. Agora, por exemplo, só pra citar uma pessoa, porque eu também não fui muito atrás disso não, mas eu

lembro das Sonatas para piano do Boulez. Ele é muito meticuloso em tudo o que ele faz. E aquela marcação de pedal dele, não sei se você já bateu nisso alguma vez, é um negócio. Acho que você tem que, ao invés de botar a partitura e sair tocando e lendo aquilo, eu acho que você tem que ficar de fato decodificando aquela notação toda que ele fez para o pedal. Agora, tem haver, tem. Que faz diferença, faz. Então, eu acho que isso é um traço meu de escrita que tem uma repercussão na interpretação. Acho que outra coisa também, que virou uma marca, e pra qual eu também passei a ficar muita atenta é o seguinte: a gente que toca piano, não tem noção do que significa poder articular ao mesmo tempo dez dedos. Seria como se a gente tivesse um grupo de câmara de dez instrumentistas. Pensando que fosse fazer madeiras e metais, sem piano. Cada um vai tocar uma nota, a não ser os benditos dos multifônicos, que não entram na questão aí, que são efeitos. E, a gente também não se dá conta da complexidade de articulações rítmicas que a gente consegue fazer entre esses dez dedos, que são dez dedos nossos, da gente mesmo. A mão esquerda não tem problema algum em seguir a direita. Nem a direita, a esquerda, entrar no meio, uma entrar no meio da outra, porque é uma única pessoa a combinar aquelas coisas. Agora, quando a gente pega alguma coisa assim toda quebradinha, que uma pessoa faz bem no piano e divide aquilo para um grupo de 3, 4, 5, 6 pessoas é uma outra coisa, porque o tempo interno, mesmo, da pessoa, pra meter as coisas no meio, é muito mais complicado... O problema não é ser muito mais complicado, é que o ser mais complicado, ele esbarra na questão de não funcionar direito. De ficar sempre meio cambaleante. Então, isso é uma outra coisa, também, que é um traço de estilo. Acho que é uma herança mesmo, uma influência de ter tocado piano a vida inteira e que eu levo isso instintivamente, também, para a música de câmara que eu escrevo. E isso também cria uma dificuldade para a execução. Não é uma coisa ali, tópica, tão tópica e da mesma natureza que a história do pedal, mas é uma outra. Vem a ser um outro problema, porque, na verdade, a idéia é da passagem como um todo, só que, de repente, o cara que toca o trombone, ele tem um ataque aqui no segundo tempo... vai olhar a parte dele. Ele fica lá, esperando um tempão, aí ataca numa fração, não sei de que... quer dizer, é difícil...

- pesquisadora: É, porque aí tem que ter a noção do todo. E ela se dispersa um pouco, na hora em que você tem uma parte na qual não está tocando tudo. Então, você não tem noção direito. Até aquilo fazer sentido, e conseguir a sincronia entre todo mundo, pra que todo mundo entenda e tenha a mesma idéia...

Pulsar junto é muito difícil...

Agora, continuo fazendo muita coisa no piano que é do piano mesmo, o *staccato* que o piano sempre fez, o *legato*, jogando com as dinâmicas mesmo, continuo com uma escrita bem tradicional mesmo sobre muitos aspectos...

- pesquisadora: Nem acho que a questão da escrita, às vezes, seja o problema maior. Às vezes falam: "Ah! Mas isso aqui, a escrita é toda gráfica..." eu acho que a questão, às vezes, nem é essa. É mais a questão da intenção, da compreensão, que é diferente...

Pois é. Eu acho assim... O que acontece com uma pessoa que toca piano, como você? Você pegava uma peça de antigamente, romântica, por exemplo, não sei quantas vezes você tocou coisas que você nunca tinha escutado, não sei, talvez não tenham sido tantas assim. Muitas vezes, você tocou coisas que você já tinha escutado alguém tocar, ou que tinha gravação delas e tudo. Então, por mais que a gente dissesse: "não vai ouvir a gravação, prepara sozinha". Às vezes, a gente já tinha de fato ouvido. Se pegar uma peça de Chopin, o que a gente não ouviu de Chopin, na vida inteira, o tempo todo. Agora, ainda assim, ainda sendo dentro de uma linguagem conhecida, porque a peça já tinha sido ouvida antes, demora um tempo para aquilo ficar pronto, pra vencer. Tudo tem ali pra ser vencido e mais pra amadurecer, pra entrar, pra decorar. Por exemplo, a gente toca todo o repertório de piano, de antigamente 'de cor'. Agora, pega uma peça mais recente... eu não sei que maluquice, também, que a gente tem, que é uma outra marca do tempo de agora, que tudo tem que ser para amanhã, correndo... e aí você atropela uma coisa que eu acho que se recente mesmo. Eu acho que não tem como. Não adianta eu comprar uma linda planta, e querer que ela cresça rapidinho, botando água de manhã, de tarde, de noite, porque eu vou matá-la. E ela não vai crescer mais depressa porque eu fiz isso. Não adianta. Então, eu acho que essa questão da concepção da música contemporânea, ela se beneficiaria se a gente estudasse ela, analiticamente até. Quando eu falo analiticamente, não vem em cima uma

idéia de que tem que fazer uma análise escrita, ou, segundo método A, B ou C, não é isso. Mas, é ter um pouco, ganhar um pouco de uma distância, de um distanciamento, que a perspectiva pede. Assim, como o próprio pintor. O pintor está trabalhando ali. Ele está pintando uma tela. A distância dele pra tela é necessariamente a distância do braço dele mais o pincel. Só que ele está fazendo uma tela grande. Assim, se ele não der meia dúzia de passos atrás e olhar aquilo de tempo em tempo, ele não vai ter a noção do todo. Não sabe o detalhe, se está equilibrado, se as proporções estão como ele quer, se os contrastes de cor, *nuance*... tudo isso, e a gente precisa disso. E isso é uma coisa que eu acho muito curiosa, porque, pensa bem, na hora que você senta ali, você não está nem racionalmente trabalhando, você já tem o automatismo da sua mão. Vamos dizer que você não decorou, que você está lendo aquilo com a partitura. Você tem que dar conta daquilo que seus dedos vão fazer em relação ao que está na partitura. Você tem uma leitura rítmica que tem que estar certa, e vai interpretando aquilo... São muitas coisas pra você ter a sua atenção concentrada. E, de que forma é que você consegue ganhar essa perspectiva? Eu acho que as pessoas teriam que se gravar sim. Está estudando, a peça já está ficando em pé, grava um dia, coloca lá, toca, e depois senta na poltrona e vai ouvir o que você tocou. Não tem outro jeito. Abre a partitura e fica olhando. Busca analisar tudo o que você consegue enxergar, que chama mesmo a sua atenção, que você consegue hierarquizar como semelhanças, contrastes, transições de uma parte pra outra... ver um pouco a textura também, está mais rarefeita, está mais densa? Tudo isso ajuda a você a formar uma idéia mental daquilo. E eu acho que aí você ganha um outro amadurecimento. A Flávia... foi muito engraçado. Flávia também fez piano, fez bacharelado em piano na Escola, e, depois, ela foi fazer regência. Então, ela começou a trabalhar com a gente no grupo como pianista e, depois, é que ela foi assumindo a regência. E, aí, chegou um dado momento em que foi fazer o mestrado, e ela estava muito “encucada” com a questão da regência na música de câmara. Ao mesmo tempo em que ela vinha fazendo aquilo, e que era necessário, porque sempre tinha pouco tempo, e não sei o quê. Ela, muitas vezes, achava que estava ali meio que para marcar compasso, porque ela tinha pouco espaço para interferir naquilo. Bom, ela quis ir por aí na tese de mestrado dela. Aí eu falei: “bom, tem a faca e o pão na mão porque já passou

por isso, tanto tempo. Então, pega aí uma seleção do repertório de coisas que você acha interessante e vamos analisar. Vamos ver o que está acontecendo, começar a olhar para isso, vamos fazer esse exercício”. E assim ela foi, foi fazendo e foi se empolgando, curtiu muito. E depois, falou assim: “ai, agora eu queria tocar tudo de novo, porque eu ia fazer tudo diferente.” Ou seja, o que ela está dizendo quando ela faz esse comentário? Que ela ainda - olha, já está careca de conhecer, já tinha tocado não sei quantas vezes - e ela ainda, por estar ali, distante, sentada, lendo ali aquilo com um cuidado e com um olhar meio dirigido, ela enxergou um monte de outras coisas que ainda não tinha enxergado. Eu acho que essa é uma atitude legal de ter. Buscar, olhar mesmo um pouco o todo, o que a gente está fazendo. E, eu acho que esse olhar é uma questão de exercitar. Você sabe que eu me lembro muito bem que a minha leitura a primeira vista deslanchou, fez uma enorme diferença quando eu comecei a trabalhar com análise, mesmo, para composição. Porque aí eu comecei a ter que ler muita coisa a seco para analisar, você está entendendo? E isso me ajudou muito, porque de novo aquilo, eu estou analisando, estou vendo o conjunto inteiro da frase. E aí, de repente, foi soltando a leitura... muito interessante isso. São lados diferentes do raciocínio da gente mesmo.

- pesquisadora: Porque aí você tem vários artifícios para olhar aquilo... várias abordagens...

E eu acho também que é uma faculdade, uma possibilidade que a gente tem e que a gente não exercita muito. Me lembro também das muitas turmas que eu dei aula de análise, e é uma coisa tão doida, porque é uma coisa de tradição da Escola, sei lá o que... As pessoas iam analisar - a gente trabalhou coisa recente, mas, também, trabalhou muita coisa do período da prática comum, do classicismo e do romantismo - as pessoas iam olhar aquilo ali, por exemplo, uma sonata que caísse na frente delas, já querendo saber onde estava o primeiro tema, onde começava o segundo tema, onde estava a transição, onde começava o desenvolvimento... e não sei o que... Sabe, era como se todo mundo precisasse saber disso. Então, era essa a preocupação, e aquilo que era o mais legal, que é você ficar olhando pra coisa e você ir descobrindo o que está ali, até onde tem um pedaço... até aqui. Mudou pra quê? Qual a característica daquele em relação aquele segundo? Para onde é que vai? Isso não parte de um conhecimento prévio desse nível de saber, por

exemplo, o esquema de uma forma-sonata. É um olhar que todo mundo mais ou menos tem. Mas, tem um medo. As pessoas tinham muito medo de fazer isso. Com raras exceções. Às vezes, a gente também pegava uma outra corrente, que não tinha o menor constrangimento de fazer isso. Que falavam assim: “ali aparecem cascatas de notas”. Não é bem por aí, também... Não é questão de ficar descrevendo o aspecto de superfície, mas é ver como os pedaços foram dispostos ali, um depois do outro.

A.1.7 Ripper, João Guilherme - Entrevista realizada dia 28/08/07
na Sala Cecília Meireles

a) Conceito de Contemporâneo

Eu acho que na questão da música contemporânea, existe uma ligação direta com a cronologia. Contemporâneo é o que acontece hoje. Música de Mozart, quando Mozart era vivo, era contemporânea. A música de Beethoven era contemporânea quando ele era vivo. Então, eu não vejo, necessariamente, uma ligação estilística com a música contemporânea... Até porque, sempre esses estilos de épocas são denominados *a posteriori*. Mozart não tinha noção que ele vivia no Classicismo, e que depois dele viria o Romantismo. Então, da mesma forma que nós não temos ainda o afastamento histórico suficiente para poder saber exatamente em que ponto nós estamos, ou o que virá depois disso. Nós podemos, algumas pessoas, enfim, podem fazer um estudo do que poderia vir, a partir de determinados elementos. Mas, hoje, a situação é tão plural, que é difícil você apontar uma tendência, mas tendências.

b) Elementos estilísticos da música contemporânea

Eu acho que na música contemporânea, os elementos estilísticos se confundem completamente com estilo pessoal. Então, nós temos tantas tendências, praticamente, quando existem compositores. Não existe mais aquela busca de uma linguagem franca da música, uma linguagem comum, que todo mundo vai compor daquela forma. Hoje em dia, existe muito mais a busca de uma expressão pessoal... que é uma característica que muita gente liga ao pós-modernismo. Até porque, isso também tem um certo gosto, para alguns compositores, meio retrô. Eu, inclusive, porque eu acho que, na

verdade, a música pós-moderna te dá a possibilidade de você buscar no passado toda a riqueza da música, que nesses quatrocentos anos a música palmilhou até chegar onde está, com todos os experimentos feitos desde Monteverdi, ou até antes de Monteverdi, passando por Boulez, até hoje... e você também pode buscar na música mais experimental, efeitos que são também interessantes, coisas que você pode incorporar. A grande questão é que essa mescla do passado com o presente, ou vamos dizer assim, de coisas que você pode colocar adjuntas, demandam uma certa visão... Vamos colocar de uma maneira mais simples, de um certo bom gosto, para que você não fique trabalhando com uma colcha de retalhos ou um '*Frankenstein* estético', em que nada combina com nada, pra que seja só um ajuntamento de elementos.

c) O que diferencia pós-Modernidade x Contemporaneidade

Eu não diferencio, eu acho que o pós-moderno é o contemporâneo. A única dúvida que eu tenho é: qual será o rótulo que eles vão dar depois do pós-moderno, entendeu? O pós-moderno é uma situação voltada muito mais pra uma revisão. Ele é um pouco revisionista, mais ele também busca dentro da contemporaneidade elementos que são interessantes. Tem muita coisa da estilização, na música pós-moderna. Tem muita questão da citação na música pós-moderna. Então, existem certas licenças estéticas, licenças poéticas, a gente pode dizer que são muito próprias do estilo. As pessoas podem fazer certas coisas com menos culpa, digamos assim. Mas, eu não vejo uma coisa dissociada da outra. Por mais que você possa dizer: "tem um compositor que não é revisionista, ele só trabalha com elementos que ele mesmo, enfim, monta..." Na verdade, nós já passamos praticamente por tudo. Você pode reciclar um determinado material, você pode reciclar a música serial, o novo serialismo, ou uma nova simplicidade. O minimalismo, na verdade, é, de uma forma, a reciclagem do tonalismo. Mas tudo, de alguma forma, volta-se para uma preferência pessoal do compositor. Então, nós temos estilos estéticos, que são totalmente vinculados ao gosto de cada um.

- pesquisadora: E, ao seu gosto, quais são os elementos que você usa mais?

Olha, Tatiana, eu, hoje em dia. Hoje em dia - que eu estou falando, talvez coisa de um ano pra cá - eu tenho olhado, com muita atenção,

elementos da música popular. Eu acho que a música popular, brasileira, sobretudo, tem muito a contribuir. Ela é um manancial riquíssimo, é muito rica. E eu não estou descobrindo a pólvora. Villa-Lobos fez isso, todos os nacionalistas, de alguma forma, fizeram isso. A música instrumental de qualidade também bebeu um tanto no *jazz* e na música erudita também, na música de concerto. Ela fornece a você coisas fantásticas em termos de padrões rítmicos, de quebradas, de harmonia, sobretudo. Você trabalha na música com o tonalismo, que é uma coisa que eu gosto de trabalhar, mas de uma maneira completamente livre. E isso é muito interessante. É só você escutar um improviso de um grande jazzista que você vê que ele, na verdade, beira, às vezes, ao atonalismo. É uma forma interessante de você tocar os limites da tonalidade, sem, necessariamente, ter que partir para o serialismo ou qualquer coisa assim.

d) Circularidade: novos materiais - composição - técnicas de interpretação

Olha, isso, na verdade, você está lidando com o alargamento do universo sonoro, que é muito interessante. Isso, hoje em dia, também já foi uma conquista, essa coisa da música mista. Você faz uma música acústica com eletroacústica. Já é uma busca de você alargar a música acústica, pelo lado da eletroacústica, com a eletroacústica, e alargar a eletroacústica usando a acústica. Na verdade, é uma interseção de dois universos, que não necessariamente tem pontos em comum, entendeu? Mas, eu, particularmente na minha composição, efeitos, não música eletroacústica, mas efeitos instrumentais - uso pouco usual ou pouco comum de determinados instrumentos - eu busco sempre com um fim dramático. Aquilo tem que me dizer alguma coisa dentro da função dramática, principalmente na ópera, nas minhas óperas. O efeito gratuito só pra mostrar que está fazendo efeito, como acontecia muito nos anos 1960/1970, compositores fazendo determinados catálogos de efeitos, isso não me interessa. Me interessa o efeito com um fim específico musical ou dramático.

- pesquisadora: E como você acha que os intérpretes estão encarando esses efeitos, já com mais naturalidade?

Ah, sim. Total naturalidade. Eu acho que, hoje em dia, o intérprete já incorpora completamente. Até porque o intérprete ouve também, ele é um ouvinte. Então, é função, é dever dele buscar o que outros intérpretes estão fazendo. Então, é necessário que você busque outros universos além da música mais tradicional. Isso aí é necessário, isso tem que estar incorporado dentro da formação do intérprete.

- pesquisadora: Porque a gente ainda vê uma certa resistência. Apesar do que, de uns anos pra cá, isso diminuiu bastante.

Eu já não vejo mais uma grande resistência. Pode ser que se você tem um Stradivários e o cara manda você fazer um *col legno*... Aí o cara vai dizer: “tudo bem, eu posso fazer, mas eu não vou fazer no Stradivários, eu vou pegar outro violino”. Mas, em geral, a não ser que seja uma coisa, realmente, prejudicial ao instrumento, eu não vejo qualquer dificuldade dos intérpretes. Eu acho que tem uma coisa na música que eu gosto muito, que é um aspecto (?), um regente falava isso, é um aspecto esportivo da música. A música tem um aspecto esportivo que ele é muito ressaltado nos concertos para piano, nos concertos para instrumento e orquestra, por exemplo. Tem uma coisa esportiva ali, de disputa entre orquestra e instrumento. O próprio ‘Concerto’ como palavra, significa uma discussão, uma conversa entre dois, são duas posições diferentes. Então, tem uma questão meio esportiva ali. Então, eu acho que isso é uma coisa interessante. Você fazer um intérprete se comportar esportivamente em relação ao instrumento, é bem interessante, e você, na verdade, começa a ressaltar isso, às vezes, desde o gesto, de um gesto no piano, de um gesto no violoncelo. Você não escreve a nota, você escreve o gesto que ele vai fazer, e passa pela questão do efeito. Se o efeito tem um aspecto coreográfico, ele cai legal.

A.1.8 **Senna, Caio** - Entrevista realizada dia 05/09/07 na UNIRIO

a) Conceito de Contemporâneo

Eu não sei exatamente o que é contemporâneo (...). Contemporâneo quer dizer o que é feito agora, e qualquer coisa feita agora é contemporânea. Eu me lembro do Tim Rescala falando uma vez que contemporâneo - falando em jornal, uma frase boa pra colocar em jornal. Fez o maior sucesso com os

jornalistas - Contemporâneo é o que não é careta. É aquela coisa que não quer dizer nada... eu não sei bem, porque tem essa questão, que não é contemporâneo, do início do século XX, da busca pelo novo. É isso que é o contemporâneo? Então, eu não sei bem o que é o contemporâneo. É ser dissonante é contemporâneo? É ser uma coisa estranha? É ser uma coisa diferente do que existe? O que é diferente do que? É muito difícil essa pergunta do contemporâneo, sabia? E, especificamente, eu acho que você está interessada na música contemporânea. O que seria a música contemporânea? A gente vai à Bienal, a gente ouve de tudo. Acho que é mais fácil pra eu falar da música que eu gosto, do que é contemporâneo. Têm pessoas aí que definem o contemporâneo como certas normas estilísticas... tem essa história do pós-moderno que eu acho um horror. Eu não entendo muito bem esse conceito de música contemporânea. Eu não gosto desse pós-modernismo. Será que o pós-modernismo é uma coisa da década de 1990? Será que é uma coisa muito maior? Será que a gente está no pós-modernismo? A gente está no século XXI, quando eu tinha quinze anos, eu imaginava que o século XXI seria uma coisa muito diferente do que é hoje em dia. Quando a gente vive o contemporâneo aquilo parece absolutamente prosaico e normal, e falta, por exemplo, em questão das artes, falta muito uma questão filosófica ou estética muito clara. Talvez seja isso que seja o contemporâneo. Me parece que o pós-moderno é muito por aí. No pós-moderno, a pessoa não tem compromisso com nada. A idéia do pós-moderno é uma idéia de uma ausência de um compromisso - que é muito isso que a gente estava falando agora, a respeito da atitude das pessoas em sala de aula ou em qualquer coisa - É uma ausência de um compromisso. Aquilo não é um compromisso dela com ela. Eu acho que eu tenho compromisso comigo. Eu tenho um discurso, muitas vezes, que é leve, como se eu não desse muita importância ao que eu faço, mas a verdade é que é tudo mentira. Eu acho que eu tenho um compromisso, eu tenho limites muito claros das coisas que eu gosto e que eu não gosto. O que não quer dizer que eu não vá trabalhar com este ou aquele material: "ah! eu não trabalho com tríades; ah! não trabalho com *clusters*; ah! não gosto de consonância; ah! não gosto de dissonância; ah! não gosto de tonal; ah! eu não gosto..." Eu acho que eu posso trabalhar com essas coisas, e dentro disso eu sou muito "pós-modérnico", porque pós-moderno transforma tudo em técnica.

Eu acho que isso sempre foi muito a minha cabeça. Mas, eu tenho um compromisso nem tanto com o resultado da música, mas com a atitude ao compor. Isso é uma coisa que foi se criando e que foi muito reforçado pelo meu trabalho com a Marisa Rezende, essa coisa da atitude do compositor. E tem uma atitude, por exemplo, do tipo de música que a gente faz, que é uma música muito restrita, não é uma música popular, em nenhum sentido. Então, você tem que acreditar muito naquilo que você está fazendo, pra você continuar fazendo isso, porque, às vezes, parece que não têm muito sentido as coisas, igual dar aula, às vezes, parece que não tem sentido nenhum. Então, se for pra definir uma coisa que seja contemporânea, eu não saberia definir, porque eu acho essas definições todas complicadas. E existe a questão do lugar onde a gente está. Eu acho que o Brasil é muito diferente do resto do mundo, e aqui, por exemplo, a gente convive muito com um tipo de música popular muito forte, muito semelhante, talvez, com que aconteceu com os Estados Unidos. A gente tem uma música muito forte, popular, que ocupa muito espaço, não só de mídia, mas ocupa espaço na vida da gente, porque têm coisas muito boas dentro desse trabalho, coisas de qualidade muito grande e que a gente vai convivendo com todo tipo de coisa a vida toda. Então, no caso da música de arte, que eu acho que é isso mesmo, a pretensão é essa, uma música de artesanato, um artesanato musical, uma música que você burila pra trabalhar como se fosse uma jóia que vai brilhar naquele minuto e vai desaparecer em seguida. Eu acho que uma questão, por exemplo, que eu posso dizer, minha de atitude contemporânea, é uma certeza absoluta de que as coisas não duram. Eu não sei como é que os compositores sentiam antigamente. Existia sempre uma pretensão de uma perenidade?... Eu acho que têm muitos colegas meus que têm esse sentimento, e eu não tenho muito esse sentimento não. Eu acho que um dado da nossa contemporaneidade é a falta de importância que tem a composição musical de artesanato de qualquer nível, e, atualmente, até na música popular. O *jazz* vive a mesma crise que a gente vive, é a sensação de que, na verdade, é tudo para aquele momento e desaparece no momento seguinte, e desaparece mesmo. Às vezes, me dá uma certa angústia, mas, às vezes, isso até dá um certo consolo, porque eu acho que as coisas são assim mesmo, a gente não é tão importante assim... Então, pra mim, ser contemporâneo é ter essa sensação de uma não

importância. Eu acho que isso não havia em outras épocas, tão forte, como hoje em dia. Então, a mesma sensação que eu, às vezes, tenho em sala de aula, eu tenho com a composição, o que tem tornado cada vez mais penoso o ato de compor. Eu tenho sentido muita dificuldade... tem uma coisa do tempo, porque eu dou muita aula, mas eu tenho achado difícil compor, minha crítica foi aumentando, minha exigência de trabalho ficou maior e eu já não aceito certas coisas que eu fazia antes, não me servem mais. E é difícil, achar essas coisas novas são sempre mais difíceis. Então, eu acho que tem um lado bom disso também, porque as coisas vão ficando mais bem feitas, mas é mais penoso, e você vai seguindo com aquela sensação de que tudo dura muito pouco. Talvez seja isso que seja contemporâneo.

b) Elementos estilísticos da música contemporânea

O problema é o seguinte, se a coisa é pós-moderna como se diz, não existe traço estilístico nenhum, a não ser a citação e o uso de tudo. O que são traços estilísticos? Aí, eu é que vou te perguntar. O que seriam os traços estilísticos? É o uso de determinados materiais? Eu já usei tanta coisa. Antigamente, eu usava muitos recursos técnicos: escalas tais... eu usava muita coisa. Têm algumas coisas que permaneceram assim. É comum eu usar em algum nível os doze sons. Só não sei se isso é um traço estilístico ou se é uma coisa do artesanato. Eu tenho gostado muito de duas situações musicais específicas: uma, das coisas que demoram muito a mudar, quando você estende o tempo por muito tempo, e das coisas que mudam constantemente. Isso tem sido, por exemplo, traços constantes que eu tenho explorado. Às vezes, ficar longamente... tipo minimalismo, mas não necessariamente, porque tem muita coisa que faz isso e não é minimalismo. Mas, um pouco isso... ou seja, um trabalho acumulativo ou não, que vai caminhando por um longo tempo, e, às vezes, coisas muito fragmentadas. Às vezes, isso convive numa mesma peça. Então, por exemplo, naquele quinteto de metais - que a gente até conversou da outra vez, que eu tive que escrever para outra coisa, virou peça de orquestra... - tem um longo trecho onde eu estendo muito um determinado efeito que vai se acumulando, e depois vai ficando mais fragmentado, depois volta uma coisa longa. Tem sempre alternância de trechos assim, onde parece que o tempo se alonga, e trechos onde parece que o tempo anda mais rápido.

Isso são coisas que eu exploro com muita consciência do que eu estou fazendo. A minha música não é atonal completamente. Ela também não é um tonal... existe algum dado de modalismo, existe um dado de cromatismo muito forte, porque eu sempre uso os doze sons em algum nível, não serialmente... Mas, tem um dado de polarização muito forte, às vezes, acontece. Às vezes, você consegue sentir uma tonalidade muito clara, nem sempre é consciente. Eu acho que isso está um pouco ligado ao meu gosto pela melodia. Eu tenho um gosto histórico pela harmonia - que explica um pouco porque eu virei professor de harmonia - e que se manifestava mais fortemente no começo da carreira, porque tudo era muito bloco, tinha muito bloco harmônico, era tudo muito denso. Atualmente, a minha música não é tão densa assim, e as harmonias são mais leves. Mas, eu ainda acho que eu tenho uma ligação muito forte com a harmonia, mas, principalmente, com o aspecto da harmonia que é a melodia. E quando você tem uma ligação com a melodia você acaba trabalhando com polarização em algum nível. Meu modelo de compositor é Ligeti. Eu não acho que eu seja igual ao Ligeti, mas se eu tenho algum modelo, uma pessoa que eu admiro profundamente é o Ligeti. E eu gosto do Ligeti em todas as fases, mas realmente... - é *Lígeti* que tem que falar, eu nunca me lembro dessas coisas... - O Ligeti, eu gosto especialmente da fase final, que ele também entra com essa questão melódica muito forte. Você pega aquele estudo (*das teclas brancas*)³³, que aquela complexidade toda se expande a partir de uma melodia. Uma melodia que, como a Marisa falou, se um aluno fizesse numa aula de composição, o professor ia dizer que aquilo era uma coisa simplória. E ele consegue inclusive, com uma melodia diatônica, usando as teclas brancas do piano, não polarizar em excesso. E eu polarizo mais do que ele. Eu acho ele um compositor maravilhoso, um trabalho do todo, do detalhe, e de uma estética que é, ao mesmo tempo, complexa, mas é muito agradável de ouvir... isso é uma questão estilística muito forte, eu ainda acredito no belo, seja lá o que isso for. Eu acho que essa coisa de que não se podia falar sobre o belo, e falar sobre o belo é uma coisa muito complicada mesmo. Mas, apesar de ser complicado falar, falar sobre o amor também é uma coisa complicada, falar sobre os sentimentos é uma coisa

³³

Aqui o compositor se refere a peça *White on White* de G. Ligeti.

complicadíssima, e o belo existe. Eu não gosto do “ah, porque o belo, o belo pra cada um”. É lógico, existe um belo pra cada um, mas eu acho que há coisas que são nitidamente equivocadas, por exemplo, essa história de você ver um trabalho de harmonia, e você ouvir coisas esquisitas, que não fazem sentido. E isso não tem nada a ver com o uso de consonância ou dissonância, ou isso ou aquilo. E eu não sei o que é. É alguma coisa que diz que isso é uma coisa bela, ou pelo menos se não é belo, pode-se dizer, o que alguém me falou uma vez, que o importante não era ser belo, era ser expressivo. Mas, eu acho que tem que se tomar muito cuidado com essa idéia, porque eu acho que, às vezes, as pessoas simplesmente acham que o que é expressivo, é o que é feio. O feio pode ser expressivo, e pode ser simplesmente feio. Não sei, acho que é isso aí.

c) O que diferencia Modernidade x Contemporaneidade

Bom, o contemporâneo do moderno... Tem o moderno como uma época muito específica, a música moderna é música da primeira metade do século XX, eu acho, depois tudo virou contemporâneo. Eu não sei aonde que a coisa muda, porque se não for uma coisa de períodos, eu não vejo qual a diferença, eu não vejo diferença alguma. São nomes. Moderno parece uma coisa assim meio prosaica. Fulano é moderno. Tem algo de deboche no ar, de irônico, e de se dizer moderno. Fora que moderno me lembra sempre a década de 1960, com aquelas louras dançando um 'rockzinho', elas eram super modernas... eu adoro *Star Trek*, lá no futuro, todas as meninas usam mini-saia e peruca, é curioso isso... Aí, depois, na nova geração, todo mundo usa cabelo igual a década de 1980... Eu acho que isso é contemporâneo, mas era colocado como moderno. O moderno me parece mais uma coisa de um estilo mesmo, de uma época ou de uma coisa meio clichê.

- pesquisadora: Clichê?

É. Ser moderno...

A contemporaneidade é uma discussão mais interessante, porque na contemporaneidade todos estamos mergulhados queiramos ou não. A verdade é que tem gente que é muito antiga, tem gente que ainda compõe igual Chopin. Como é que consegue conviver com uma garrafa de plástico e a música... é um pouco curioso, mas, a grosso modo seriam a mesma coisa... Acho que

filosoficamente são muito diferentes, mas aí eu acho que não estou muito preparado para falar sobre isso não.

d) Circularidade: novos materiais - composição - técnicas de interpretação

Novos elementos, você diz efeitos?

- pesquisadora: Efeitos ou mesmo novos materiais

Tocar dentro do piano, fazer *cluster*...

- pesquisadora: Também. Além desses efeitos, a busca por novos materiais para serem usados...

Tipo, tocar na panela, ou...

- pesquisadora: Também, mas eu não falo só desses efeitos, eu falo, de se buscar algo novo para alguma obra...

Eu acho que não tem mais nada pra ser descoberto. Acho que, realmente, a gente já esgotou, já podemos dizer que não tem mais novo. Eu não consigo ver nada novo. Eu, atualmente, ouço muita música bonita, bem feita, mas cada vez, coisas que me emocionam... é muito raro me emocionar... mas, de vez enquanto, acontece e é muito bom. E, às vezes, é uma sensação: "nossa! como é que foi feito isso?" Eu não tenho certeza que seja um efeito novo, mas é um momento novo. Eu acho que o que existe de novo é aquele momento novo, por exemplo, é possível fazer uma música em dó maior e ter um momento novo em dó maior. - Olha que nome bonito para uma música: 'Momento novo em dó maior'... - Mas é porque o resto é tudo ornamento. No fundo, tocar dentro do piano, não é muito, em termos filosóficos, diferente de usar uma apojatura. É um ornamento. Agora, a questão é quando aquilo realmente é importante. Pra mim, o que importa muito é o artesanato. Eu não gosto muito de ficar usando as coisas só para parecer moderno (olha aí a história do moderno). Mas você tem uma atitude séria de que aquilo é necessário, aquilo é uma coisa estrutural da peça, aquilo faz parte da peça, do efeito geral que a peça tem. Seja um efeito mesmo, seja um acorde, seja o que for, uma melodia. Então, eu acho que o trabalho mais difícil da composição, e que eu acho que falta muito na maioria dos compositores, é um ouvir, é o ouvido. Ouvir, estar ouvindo o que é que ele está fazendo. Em vez de querer fazer, simplesmente, uma colagem de efeitos, sejam efeitos tonais, atonais,

aleatórios seja lá o que for, porque a música tonal também é cheia de efeitos. É ouvir o que está fazendo e ver se existe uma organicidade. Eu acredito, por exemplo, - está aí uma questão estética minha - na idéia do orgânico, mesmo quando é fragmentado. Por exemplo, quando você pega um mural feito de caquinho de vidro, você tem a sensação de um todo orgânico, no entanto, é todo fragmentado. Você pode ter algo todo fragmentado, e você olha, e é apenas uma coisa toda fragmentada. Ou então, ela é uma coisa aparentemente fragmentada, mas no fundo não é nada daquilo que está por detrás, é uma outra coisa muito mais tradicional. Tem música muito de aparência. Modernidade de aparência. Por isso, que o termo modernidade tem o aspecto pejorativo.

- pesquisadora: Mas, por exemplo, quando se usam esses elementos, esses efeitos, vamos supor, estruturalmente ou mesmo como ornamento numa peça. Na hora em que você coloca aquilo na composição, eu acho que de alguma forma ela deve influenciar aquela composição...

Qualquer coisa que você coloca, qualquer material tem as possibilidades dele. Quando você coloca dois materiais, a relação entre esses dois materiais gera uma tensão que é o que vai fazer daquilo a música, se a pessoa ouvir o que você está fazendo.

- pesquisadora: E essa relação quando está ligada ao intérprete? Porque aí vai gerar também uma nova postura no intérprete...

O intérprete pode, às vezes, buscar alguma relação, alguma coisa que, até certo ponto pode melhorar ou piorar a música. Eu acho que há limites aonde ele não pode fazer nada. Uma música muito boa... mesmo o 'Prelúdio em mi menor' de Chopin tocado por uma criança de cinco anos, que está aprendendo porque é fácil de tocar... Ela não tem maturidade pra tocar aquilo, mas a música, você vai saber que é uma música boa, mesmo que esteja mal tocada. Vai num Tom Jobim, você sabe que aquilo é uma música boa, mesmo quando é mal cantada. Ligeti é difícil fazer por uma pessoa que não se proponha a fazer muito bem. Mas mesmo mal feito você sente que é uma música (*boa*)... às vezes, existem músicas que são muito boas mesmo, e existem músicas que são muito ruins mesmo. É difícil melhorar. Melhora, mas nunca vai ser aquilo. Agora, o intérprete tem um papel muito grande porque ele tem o papel de buscar coisas que estão ali. Mas, hoje, eu estava falando para

um aluno uma coisa que, quando você analisa uma peça, o analista não está falando da peça, nem do compositor, ele está falando de si mesmo. Ele está falando do que ele ouve. Quando um intérprete toca uma peça, ele não está falando do que o compositor disse, ele está se expressando. Então, o intérprete tem que buscar naquilo o sentido pra ele... Então, a pior pessoa que o intérprete pode pedir conselhos é o próprio compositor, na minha opinião. O compositor sempre atrapalha o intérprete. Eu acho que o intérprete descobre coisas que o compositor, de repente, não ouviu. E isso não é necessariamente uma coisa ruim. Se for um bom intérprete isso não será uma coisa ruim. Se for um mau intérprete pode ser uma coisa ruim, porque, às vezes, o intérprete consegue achar algo que unifica aquilo tudo, mesmo numa composição que aparentemente é muito... qual é o termo, que eu nunca me lembro que o Carlos Alberto usa, quando você muda de material para material, é muito comum hoje em dia, é uma música... esqueci o termo que ele usa, que é muito comum você ver isso assim, uma música que, na verdade, a pessoa não desenvolve nada, ela vai divagando por várias coisas, passando de um material para outro, e não tem trabalho de composição mesmo, é um trabalho só de colagem, no mau sentido, porque a colagem é um método muito difícil de fazer. Uma boa colagem, pega Stravinsky. Stravinsky é muita colagem. No entanto, que maravilha que é. E eu acho que o intérprete tem um papel muito grande, mas o papel não é de dizer o que o compositor queria, não; é de dizer o que ele quer dizer com aquilo. E ele pode fazer bem ou mal. Eu acho que a música tem esse dado, porque o intérprete não é um mensageiro que vai levar a mensagem. O compositor deu uma mensagem para o intérprete, o intérprete tem uma mensagem diferente, interpreta diferentemente. Então, acho que, na questão dos materiais, tem que ver o que o intérprete faz com aquilo, se ele valoriza aquilo, o que aquilo bate nele, como é que bate nele, aquilo. Por exemplo, é muito constrangedor, às vezes, ver as pessoas tocando dentro do piano, porque, às vezes, me parece que a música não precisa daquilo, e, às vezes, me parece que a música até precisa daquilo, mas o intérprete não precisava daquilo, ele está se sentindo péssimo de fazer aquilo. Aí, o intérprete tem que pensar: "eu preciso tocar essa música?" Se eu vou tocar, eu entro numa... Aí tem uma questão do intérprete, enquanto, a coragem do intérprete de tentar entrar num outro mundo, ou não. Mas, entrar pela metade é muito feio. Igual

fazer as coisas pela metade, em arte, eu acho muito feio. A gente sobe no palco para arrasar, pra dar um *show* ali, na hora. Tudo o que eu fizer, só podia ser aquilo, não podia ser mais nada, mesmo que você saiba que não foi o melhor, mas tem que ser assim a atitude, se não, fica uma coisa artificial. Essas situações de Bienais em que o intérprete chama o compositor pra aplaudir, é aquilo porque aquele momento é um momento, mas eu sempre acho essas situações um pouco curiosas, porque ali, quem está dizendo, é o intérprete. É uma outra coisa. O compositor ficou pra trás. Ele está ali, e ele vive ali. Seja lá o que o intérprete falar, ele vai ter que usar do que o compositor ofereceu a ele. Então, não é que o compositor não tem importância, não é isso, é o contrário, mas o intérprete... E o compositor precisa de um intérprete que dê personalidade e diga: “olha, eu estou ouvindo isso nessa música”. De novo, o ouvido, o que eu estou ouvindo nessa música? Isso. Agora, o intérprete que fica lá querendo: “o que você quer que eu diga aqui, o que você quer que eu diga?” Eu não gosto muito disso. Eu me sinto sempre constrangido de ficar coisa demais. Se a pessoa te chamar para um ensaio, se tiver alguma coisa que me incomode muito, aí eu vou falar; mas há compositores que gostam muito de interferir, como se o intérprete fosse um bonequinho que ele tivesse lá com os fiozinhos... é uma necessidade de controle muito grande que, de repente, um bom tratamento psicanalítico dava jeito, entendeu? Eu acho que isso é um perigo, porque todo compositor tem transtorno obsessivo compulsivo. Então, tem que tomar cuidado com isso...

ANEXOS 2

Ementas da disciplina Piano adotadas em duas IFES da cidade do Rio de Janeiro: Instituto Villa-Lobos da UNIRIO e Escola de Música da UFRJ. Ressalta-se que tais ementas estão vigentes até o presente ano de 2007.

A.2.1 Ementas da disciplina Piano do Curso Bacharelado em Música do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO

	UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO (UNI-RIO) CENTRO: de Letras e Artes
PROGRAMA DE DISCIPLINA	
CURSO: de Música - IVL DEPARTAMENTO: de Piano e Instrumentos de Cordas DISCIPLINA: Piano I CRÉDITOS: 05	
PRÉ-REQUISITOS: Prova de Habilidade Específica	
CO - REQUISITOS: nenhum	
EMENTA: Desenvolvimento do repertório pianístico e suas interfaces: escuta, memória musical, técnica pianística, conhecimento das formas e estilos musicais, crítica e da criatividade no estudo, conhecimento do repertório pianístico.	
OBJETIVOS DA DISCIPLINA: Formar pianistas que atuem como instrumentistas nas diversas situações possíveis - solista, acompanhador, integrante de conjuntos de câmara e orquestrais - ou docentes da área de piano e disciplinas correlatas.	
CONTEÚDO PROGRAMÁTICO: O aluno deverá iniciar o cumprimento do seguinte repertório a ser completado até a disciplina Piano VIII: -8 estudos de virtuosidade (2 estudos podem ser substituídos, cada um, por duas Sonatas em andamento rápido de Scarlatti) -6 polifonias barrocas (peças maiores como Suítes e Partitas valem cada uma por duas peças) -4 obras do período clássico incluindo: - uma obra de Haydn - uma obra de Mozart - uma obra de Beethoven -4 peças do período romântico , incluindo: - no mínimo 3 compositores distintos - uma obra de Brahms ou Schumann - uma obra de Chopin - uma obra de Liszt -4 peças do século XX, incluindo: - no mínimo 3 compositores distintos - uma obra de Bartók ou Prokofiev - uma obra de Ravel ou Debussy -4 peças brasileiras, incluindo: - no mínimo 3 compositores distintos - uma obra de Villa-Lobos - uma obra de Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe ou Cláudio Santoro Devem ser incluídos no conjunto obras de: Scriabin, Schubert, Rachmaninoff e de linguagem contemporânea.	
BIBLIOGRAFIA: Badura-Skoda, P. <i>Interpreting Bach at the keyboard</i> . Oxford University Press, 1995. Burge, D. <i>Twentieth-century piano music</i> . Schirmer Books, 1990. Gandelmann, S. <i>36 compositores brasileiros – obras para piano (1950/1988)</i> . Relume dumará, 1997. Gillespie, J. <i>Five centuries of keyboard music</i> . Dover: 1972. Hinson, M. <i>Guide to pianist's repertoire</i> . Indiana University Press, 2001. Rosen, C. <i>A geração romântica</i> . Edusp, 1995. Rosenblum, S. <i>Performance practices in classic piano music</i> . Indiana University Press, 1991. Todd, L. ed. <i>Nineteenth-century piano Music</i> . Schirmer Books, 1990. Uszler, M. et alli. <i>The well-tempered keyboard teacher</i> . Schirmer Books, 1995. Wolff, K. <i>Masters of the keyboard</i> . Indiana University Press, 1990. Listamos aqui a bibliografia de caráter genérico. A bibliografia se completa a cada semestre com materiais específicos, de acordo com o repertório selecionado.	
ASSINATURA DO TITULAR OU PROFESSOR RESPONSÁVEL:	



UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO (UNI-RIO)

CENTRO: de Letras e Artes

PROGRAMA DE DISCIPLINA

CURSO: de Música - IVL

DEPARTAMENTO: de Piano e Instrumentos de Cordas

DISCIPLINA: Piano II

CRÉDITOS: 05

PRÉ-REQUISITOS: Piano I

CO - REQUISITOS: nenhum

EMENTA:

Desenvolvimento do repertório pianístico e suas interfaces: escuta, memória musical, técnica pianística, conhecimento das formas e estilos musicais, crítica e da criatividade no estudo, conhecimento do repertório pianístico.

OBJETIVOS DA DISCIPLINA:

Formar pianistas que atuem como instrumentistas nas diversas situações possíveis - solista, acompanhador, integrante de conjuntos de câmara e orquestrais - ou docentes da área de piano e disciplinas correlatas.

CONTEÚDO PROGRAMÁTICO:

O aluno deverá continuar o cumprimento do repertório iniciado na disciplina piano I, a ser completado até a disciplina Piano VIII:

-8 estudos de virtuosidade

(2 estudos podem ser substituídos, cada um, por duas Sonatas em andamento rápido de Scarlatti)

-6 polifonias barrocas

(peças maiores como Suítes e Partitas valem cada uma por duas peças)

-4 obras do período clássico incluindo:

- uma obra de Haydn
- uma obra de Mozart
- uma obra de Beethoven

-4 peças do período romântico, incluindo:

- no mínimo 3 compositores distintos
- uma obra de Brahms ou Schumann
- uma obra de Chopin
- uma obra de Liszt

-4 peças do século XX, incluindo:

- no mínimo 3 compositores distintos
- uma obra de Bartók ou Prokofiev
- uma obra de Ravel ou Debussy

-4 peças brasileiras, incluindo:

- no mínimo 3 compositores distintos
- uma obra de Villa-Lobos
- uma obra de Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe ou Cláudio Santoro

Devem ser incluídos no conjunto obras de: Scriabin, Schubert, Rachmaninoff e de linguagem contemporânea.

BIBLIOGRAFIA:

Badura-Skoda, P. *Interpreting Bach at the keyboard*. Oxford University Press, 1995.

Burge, D. *Twentieth-century piano music*. Schirmer Books, 1990.

Gandelmann, S. *36 compositores brasileiros – obras para piano (1950/1988)*. Relume dumará, 1997.

Gillespie, J. *Five centuries of keyboard music*. Dover: 1972.

Hinson, M. *Guide to pianist's repertoire*. Indiana University Press, 2001.

Rosen, C. *A geração romântica*. Edusp, 1995.

Rosenblum, S. *Performance practices in classic piano music*. Indiana University Press, 1991.

Todd, L. ed. *Nineteenth-century piano Music*. Schirmer Books, 1990.

Uszler, M. et alli. *The well-tempered keyboard teacher*. Schirmer Books, 1995.

Wolff, K. *Masters of the keyboard*. Indiana University Press, 1990.

Listamos aqui a bibliografia de caráter genérico. A bibliografia se completa a cada semestre com materiais específicos, de acordo com o repertório selecionado.

ASSINATURA DO TITULAR

OU PROFESSOR RESPONSÁVEL:



UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO (UNI-RIO)

CENTRO: de Letras e Artes

PROGRAMA DE DISCIPLINA

CURSO: de Música - IVL

DEPARTAMENTO: de Piano e Instrumentos de Cordas

DISCIPLINA: Piano III

CRÉDITOS: 05

PRÉ-REQUISITOS: Piano II

CO - REQUISITOS: nenhum-

EMENTA:

Desenvolvimento do repertório pianístico e suas interfaces: escuta, memória musical, técnica pianística, conhecimento das formas e estilos musicais, crítica e da criatividade no estudo, conhecimento do repertório pianístico.

OBJETIVOS DA DISCIPLINA:

Formar pianistas que atuem como instrumentistas nas diversas situações possíveis - solista, acompanhador, integrante de conjuntos de câmara e orquestrais - ou docentes da área de piano e disciplinas correlatas.

CONTEÚDO PROGRAMÁTICO:

O aluno deverá continuar o cumprimento do repertório iniciado nas disciplinas Piano I e Piano II, a ser completado até a disciplina Piano VIII:

-8 estudos de virtuosidade

(2 estudos podem ser substituídos, cada um, por duas Sonatas em andamento rápido de Scarlatti)

-6 polifonias barrocas

(peças maiores como Suítes e Partitas valem cada uma por duas peças)

-4 obras do período clássico incluindo:

- uma obra de Haydn
- uma obra de Mozart
- uma obra de Beethoven

-4 peças do período romântico, incluindo:

- no mínimo 3 compositores distintos
- uma obra de Brahms ou Schumann
- uma obra de Chopin
- uma obra de Liszt

-4 peças do século XX, incluindo:

- no mínimo 3 compositores distintos
- uma obra de Bartók ou Prokofiev
- uma obra de Ravel ou Debussy

-4 peças brasileiras, incluindo:

- no mínimo 3 compositores distintos
- uma obra de Villa-Lobos
- uma obra de Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe ou Cláudio Santoro

Devem ser incluídos no conjunto obras de: Scriabin, Schubert, Rachmaninoff e de linguagem contemporânea.

BIBLIOGRAFIA:

Badura-Skoda, P. *Interpreting Bach at the keyboard*. Oxford University Press, 1995.

Burge, D. *Twentieth-century piano music*. Schirmer Books, 1990.

Gandelmann, S. *36 compositores brasileiros – obras para piano (1950/1988)*. Relume dumará, 1997.

Gillespie, J. *Five centuries of keyboard music*. Dover: 1972.

Hinson, M. *Guide to Pianist's repertoire*. Indiana University Press, 2001.

Rosen, C. *A geração romântica*. Edusp, 1995.

Rosenblum, S. *Performance Practices in classic piano music*. Indiana University Press, 1991.

Todd, L. ed. *Nineteenth-Century piano Music*. Schirmer Books, 1990.

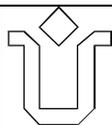
Uszler, M. et alli. *The well-tempered keyboard teacher*. Schirmer Books, 1995.

Wolff, K. *Masters of the keyboard*. Indiana University Press, 1990.

Listamos aqui a bibliografia de caráter genérico. A bibliografia se completa a cada semestre com materiais específicos, de acordo com o repertório selecionado.

ASSINATURA DO TITULAR

OU PROFESSOR RESPONSÁVEL:



UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO (UNI-RIO)

CENTRO: de Letras e Artes

PROGRAMA DE DISCIPLINA

CURSO: de Música - IVL

DEPARTAMENTO: de Piano e Instrumentos de Cordas

DISCIPLINA: Piano IV

CRÉDITOS: 05

PRÉ-REQUISITOS: Piano III

CO - REQUISITOS: nenhum

EMENTA:

Desenvolvimento do repertório pianístico e suas interfaces: escuta, memória musical, técnica pianística, conhecimento das formas e estilos musicais, crítica e da criatividade no estudo, conhecimento do repertório pianístico.

OBJETIVOS DA DISCIPLINA:

Formar pianistas que atuem como instrumentistas nas diversas situações possíveis - solista, acompanhador, integrante de conjuntos de câmara e orquestrais - ou docentes da área de piano e disciplinas correlatas.

CONTEÚDO PROGRAMÁTICO:

O aluno deverá continuar o cumprimento do repertório iniciado nas disciplinas Piano I a Piano III, completando aproximadamente 50% do repertório listado:

-8 estudos de virtuosidade

(2 estudos podem ser substituídos, cada um, por duas Sonatas em andamento rápido de Scarlatti)

-6 polifonias barrocas

(peças maiores como Suítes e Partitas valem cada uma por duas peças)

-4 obras do período clássico incluindo:

- uma obra de Haydn
- uma obra de Mozart
- uma obra de Beethoven

-4 peças do período romântico, incluindo:

- no mínimo 3 compositores distintos
- uma obra de Brahms ou Schumann
- uma obra de Chopin
- uma obra de Liszt

-4 peças do século XX, incluindo:

- no mínimo 3 compositores distintos
- uma obra de Bartók ou Prokofiev
- uma obra de Ravel ou Debussy

-4 peças brasileiras, incluindo:

- no mínimo 3 compositores distintos
- uma obra de Villa-Lobos
- uma obra de Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe ou Cláudio Santoro

Devem ser incluídos no conjunto obras de: Scriabin, Schubert, Rachmaninoff e de linguagem contemporânea.

O aluno deve cumprir o **Recital I**, constando de 20 a 25 minutos do repertório estudado nas disciplinas Piano I a Piano IV.

BIBLIOGRAFIA:

Badura-Skoda, P. *Interpreting Bach at the keyboard*. Oxford University Press, 1995.

Burge, D. *Twentieth-century piano music*. Schirmer Books, 1990.

Gandelmann, S. *36 compositores brasileiros – obras para piano (1950/1988)*. Relume dumará, 1997.

Gillespie, J. *Five centuries of keyboard music*. Dover: 1972.

Hinson, M. *Guide to Pianist's repertoire*. Indiana University Press, 2001.

Rosen, C. *A geração romântica*. Edusp, 1995.

Rosenblum, S. *Performance Practices in classic piano music*. Indiana University Press, 1991.

Todd, L. ed. *Nineteenth-Century piano Music*. Schirmer Books, 1990.

Uszler, M. et all. *The well-tempered keyboard teacher*. Schirmer Books, 1995.

Wolff, K. *Masters of the keyboard*. Indiana University Press, 1990.

Listamos aqui a bibliografia de caráter genérico. A bibliografia se completa a cada semestre com materiais específicos, de acordo com o repertório selecionado.

ASSINATURA DO TITULAR

OU PROFESSOR RESPONSÁVEL:



UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO (UNI-RIO)

CENTRO: de Letras e Artes

PROGRAMA DE DISCIPLINA

CURSO: de Música - IVL

DEPARTAMENTO: de Piano e Instrumentos de Cordas

DISCIPLINA: Piano V

CRÉDITOS: 05

PRÉ-REQUISITOS: Piano IV

CO - REQUISITOS: nenhum

EMENTA:

Desenvolvimento do repertório pianístico e suas interfaces: escuta, memória musical, técnica pianística, conhecimento das formas e estilos musicais, crítica e da criatividade no estudo, conhecimento do repertório pianístico.

OBJETIVOS DA DISCIPLINA:

Formar pianistas que atuem como instrumentistas nas diversas situações possíveis - solista, acompanhador, integrante de conjuntos de câmara e orquestrais - ou docentes da área de piano e disciplinas correlatas.

CONTEÚDO PROGRAMÁTICO:

O aluno deverá continuar o cumprimento do repertório iniciado nas disciplinas Piano I a IV a ser completado até a disciplina Piano VIII:

-8 estudos de virtuosidade

(2 estudos podem ser substituídos, cada um, por duas Sonatas em andamento rápido de Scarlatti)

-6 polifonias barrocas

(peças maiores como Suítes e Partitas valem cada uma por duas peças)

-4 obras do período clássico incluindo:

- uma obra de Haydn
- uma obra de Mozart
- uma obra de Beethoven

-4 peças do período romântico, incluindo:

- no mínimo 3 compositores distintos
- uma obra de Brahms ou Schumann
- uma obra de Chopin
- uma obra de Liszt

-4 peças do século XX, incluindo:

- no mínimo 3 compositores distintos
- uma obra de Bartók ou Prokofiev
- uma obra de Ravel ou Debussy

-4 peças brasileiras, incluindo:

- no mínimo 3 compositores distintos
- uma obra de Villa-Lobos
- uma obra de Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe ou Cláudio Santoro

Devem ser incluídos no conjunto obras de: Scriabin, Schubert, Rachmaninoff e de linguagem contemporânea.

BIBLIOGRAFIA:

Badura-Skoda, P. *Interpreting Bach at the keyboard*. Oxford University Press, 1995.

Burge, D. *Twentieth-century piano music*. Schirmer Books, 1990.

Gandelmann, S. *36 compositores brasileiros – obras para piano (1950/1988)*. Relume dumará, 1997.

Gillespie, J. *Five centuries of keyboard music*. Dover: 1972.

Hinson, M. *Guide to pianist's repertoire*. Indiana University Press, 2001.

Rosen, C. *A geração romântica*. Edusp, 1995.

Rosenblum, S. *Performance practices in classic piano music*. Indiana University Press, 1991.

Todd, L. ed. *Nineteenth-century piano Music*. Schirmer Books, 1990.

Uszler, M. et alli. *The well-tempered keyboard teacher*. Schirmer Books, 1995.

Wolff, K. *Masters of the keyboard*. Indiana University Press, 1990.

Listamos aqui a bibliografia de caráter genérico. A bibliografia se completa a cada semestre com materiais específicos, de acordo com o repertório selecionado.

ASSINATURA DO TITULAR

OU PROFESSOR RESPONSÁVEL:



UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO (UNI-RIO)

CENTRO: de Letras e Artes

PROGRAMA DE DISCIPLINA

CURSO: de Música - IVL

DEPARTAMENTO: de Piano e Instrumentos de Cordas

DISCIPLINA: Piano VI

CRÉDITOS: 05

PRÉ-REQUISITOS: Piano V

CO - REQUISITOS: nenhum

EMENTA:

Desenvolvimento do repertório pianístico e suas interfaces: escuta, memória musical, técnica pianística, conhecimento das formas e estilos musicais, crítica e da criatividade no estudo, conhecimento do repertório pianístico.

OBJETIVOS DA DISCIPLINA:

Formar pianistas que atuem como instrumentistas nas diversas situações possíveis - solista, acompanhador, integrante de conjuntos de câmara e orquestrais - ou docentes da área de piano e disciplinas correlatas.

CONTEÚDO PROGRAMÁTICO:

O aluno deverá continuar o cumprimento do repertório iniciado na disciplina piano I, a ser completado até a disciplina Piano VIII:

-8 estudos de virtuosidade

(2 estudos podem ser substituídos, cada um, por duas Sonatas em andamento rápido de Scarlatti)

-6 polifonias barrocas

(peças maiores como Suítes e Partitas valem cada uma por duas peças)

-4 obras do período clássico incluindo:

- uma obra de Haydn
- uma obra de Mozart
- uma obra de Beethoven

-4 peças do período romântico, incluindo:

- no mínimo 3 compositores distintos
- uma obra de Brahms ou Schumann
- uma obra de Chopin
- uma obra de Liszt

-4 peças do século XX, incluindo:

- no mínimo 3 compositores distintos
- uma obra de Bartók ou Prokofiev
- uma obra de Ravel ou Debussy

-4 peças brasileiras, incluindo:

- no mínimo 3 compositores distintos
- uma obra de Villa-Lobos
- uma obra de Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe ou Cláudio Santoro

Devem ser incluídos no conjunto obras de: Scriabin, Schubert, Rachmaninoff e de linguagem contemporânea.

O aluno deve cumprir o **Recital II**, constando de 30 a 35 minutos do repertório estudado nas disciplinas Piano I a Piano VI.

BIBLIOGRAFIA:

Badura-Skoda, P. *Interpreting Bach at the keyboard*. Oxford University Press, 1995.

Burge, D. *Twentieth-century piano music*. Schirmer Books, 1990.

Gandelmann, S. *36 compositores brasileiros – obras para piano (1950/1988)*. Relume dumará, 1997.

Gillespie, J. *Five centuries of keyboard music*. Dover: 1972.

Hinson, M. *Guide to pianist's repertoire*. Indiana University Press, 2001.

Rosen, C. *A geração romântica*. Edusp, 1995.

Rosenblum, S. *Performance practices in classic piano music*. Indiana University Press, 1991.

Todd, L. ed. *Nineteenth-century piano Music*. Schirmer Books, 1990.

Uszler, M. et alli. *The well-tempered keyboard teacher*. Schirmer Books, 1995.

Wolff, K. *Masters of the keyboard*. Indiana University Press, 1990.

Listamos aqui a bibliografia de caráter genérico. A bibliografia se completa a cada semestre com materiais específicos, de acordo com o repertório selecionado.

ASSINATURA DO TITULAR

OU PROFESSOR RESPONSÁVEL:



UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO (UNI-RIO)

CENTRO: de Letras e Artes

PROGRAMA DE DISCIPLINA

CURSO: de Música - IVL

DEPARTAMENTO: de Piano e Instrumentos de Cordas

DISCIPLINA: Piano VII

CRÉDITOS: 05

PRÉ-REQUISITOS: Piano VI

CO - REQUISITOS: nenhum

EMENTA:

Desenvolvimento do repertório pianístico e suas interfaces: escuta, memória musical, técnica pianística, conhecimento das formas e estilos musicais, crítica e da criatividade no estudo, conhecimento do repertório pianístico.

OBJETIVOS DA DISCIPLINA:

Formar pianistas que atuem como instrumentistas nas diversas situações possíveis - solista, acompanhador, integrante de conjuntos de câmara e orquestrais - ou docentes da área de piano e disciplinas correlatas.

CONTEÚDO PROGRAMÁTICO:

O aluno deverá continuar o cumprimento do repertório iniciado nas disciplinas Piano I e Piano VI, a ser completado até a disciplina Piano VIII:

-8 estudos de virtuosidade

(2 estudos podem ser substituídos, cada um, por duas Sonatas em andamento rápido de Scarlatti)

-6 polifonias barrocas

(peças maiores como Suítes e Partitas valem cada uma por duas peças)

-4 obras do período clássico incluindo:

- uma obra de Haydn
- uma obra de Mozart
- uma obra de Beethoven

-4 peças do período romântico, incluindo:

- no mínimo 3 compositores distintos
- uma obra de Brahms ou Schumann
- uma obra de Chopin
- uma obra de Liszt

-4 peças do século XX, incluindo:

- no mínimo 3 compositores distintos
- uma obra de Bartók ou Prokofiev
- uma obra de Ravel ou Debussy

-4 peças brasileiras, incluindo:

- no mínimo 3 compositores distintos
- uma obra de Villa-Lobos
- uma obra de Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe ou Cláudio Santoro

Devem ser incluídos no conjunto obras de: Scriabin, Schubert, Rachmaninoff e de linguagem contemporânea.

BIBLIOGRAFIA:

Badura-Skoda, P. *Interpreting Bach at the keyboard*. Oxford University Press, 1995.

Burge, D. *Twentieth-century piano music*. Schirmer Books, 1990.

Gandelmann, S. *36 compositores brasileiros – obras para piano (1950/1988)*. Relume dumará, 1997.

Gillespie, J. *Five centuries of keyboard music*. Dover: 1972.

Hinson, M. *Guide to Pianist's repertoire*. Indiana University Press, 2001.

Rosen, C. *A geração romântica*. Edusp, 1995.

Rosenblum, S. *Performance Practices in classic piano music*. Indiana University Press, 1991.

Todd, L. ed. *Nineteenth-Century piano Music*. Schirmer Books, 1990.

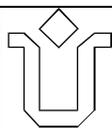
Uszler, M. et alli. *The well-tempered keyboard teacher*. Schirmer Books, 1995.

Wolff, K. *Masters of the keyboard*. Indiana University Press, 1990.

Listamos aqui a bibliografia de caráter genérico. A bibliografia se completa a cada semestre com materiais específicos, de acordo com o repertório selecionado.

ASSINATURA DO TITULAR

OU PROFESSOR RESPONSÁVEL:



UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO (UNI-RIO)

CENTRO: de Letras e Artes

PROGRAMA DE DISCIPLINA

CURSO: de Música - IVL

DEPARTAMENTO: de Piano e Instrumentos de Cordas

DISCIPLINA: Piano VIII

CRÉDITOS: 05

PRÉ-REQUISITOS: Piano VII

CO - REQUISITOS: nenhum

EMENTA:

Desenvolvimento do repertório pianístico e suas interfaces: escuta, memória musical, técnica pianística, conhecimento das formas e estilos musicais, crítica e da criatividade no estudo, conhecimento do repertório pianístico.

OBJETIVOS DA DISCIPLINA:

Formar pianistas que atuem como instrumentistas nas diversas situações possíveis - solista, acompanhador, integrante de conjuntos de câmara e orquestrais - ou docentes da área de piano e disciplinas correlatas.

CONTEÚDO PROGRAMÁTICO:

O aluno deverá concluir o cumprimento do seguinte repertório :

-8 estudos de virtuosidade

(2 estudos podem ser substituídos, cada um, por duas Sonatas em andamento rápido de Scarlatti)

-6 polifonias barrocas

(peças maiores como Suítes e Partitas valem cada uma por duas peças)

-4 obras do período clássico incluindo:

- uma obra de Haydn
- uma obra de Mozart
- uma obra de Beethoven

-4 peças do período romântico, incluindo:

- no mínimo 3 compositores distintos
- uma obra de Brahms ou Schumann
- uma obra de Chopin
- uma obra de Liszt

-4 peças do século XX, incluindo:

- no mínimo 3 compositores distintos
- uma obra de Bartók ou Prokofiev
- uma obra de Ravel ou Debussy

-4 peças brasileiras, incluindo:

- no mínimo 3 compositores distintos
- uma obra de Villa-Lobos
- uma obra de Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe ou Cláudio Santoro

Devem ser incluídos no conjunto obras de: Scriabin, Schubert, Rachmaninoff e de linguagem contemporânea.

O aluno deve cumprir o **Recital III**, constando de aproximadamente 50 minutos do repertório estudado nas disciplinas Piano I a Piano VIII.

BIBLIOGRAFIA:

Badura-Skoda, P. *Interpreting Bach at the keyboard*. Oxford University Press, 1995.

Burge, D. *Twentieth-century piano music*. Schirmer Books, 1990.

Gandelmann, S. *36 compositores brasileiros – obras para piano (1950/1988)*. Relume dumará, 1997.

Gillespie, J. *Five centuries of keyboard music*. Dover: 1972.

Hinson, M. *Guide to Pianist's repertoire*. Indiana University Press, 2001.

Rosen, C. *A geração romântica*. Edusp, 1995.

Rosenblum, S. *Performance Practices in classic piano music*. Indiana University Press, 1991.

Todd, L. ed. *Nineteenth-Century piano Music*. Schirmer Books, 1990.

Uszler, M. et alli. *The well-tempered keyboard teacher*. Schirmer Books, 1995.

Wolff, K. *Masters of the keyboard*. Indiana University Press, 1990.

Listamos aqui a bibliografia de caráter genérico. A bibliografia se completa a cada semestre com materiais específicos, de acordo com o repertório selecionado.

ASSINATURA DO TITULAR

OU PROFESSOR RESPONSÁVEL:

A.2.2 Ementas da disciplina Piano do Curso Bacharelado em Música da Escola de Música da UFRJ.

UFRJ SR-1-CEG	FORMULÁRIO CEG/03 DISCIPLINA	CENTRO: DE LETRAS E ARTES UNIDADE: ESCOLA DE MÚSICA DEPARTAMENTO: Instrumentos de Teclado e Percussão	FOLHA nº DATA
------------------	---------------------------------	---	------------------

1-NOME: PIANO I	2- CÓDIGO: MUP 103	3-IDENTIFICAÇÃO: Obrigatória
------------------------	---------------------------	---------------------------------

4-CARGA HORÁRIA POR PERÍODO T:15 P: 15 T+P: 30	5-CRÉDITOS : - 2 -	6-REQUISITOS MUPY01 (C)
---	-----------------------	------------------------------

7-CARACTERÍSTICA (S) DA (S) AULA (S) PRÁTICA (S):
Execução, pelo aluno, de estudos e peças musicais, em caráter individual de acordo com o ritmo de desenvolvimento determinado pela evolução de sua capacidade pessoal, sob a orientação do professor.

8- CURSOS PARA AS QUAIS É OFERECIDA: PIANO

9- OBJETIVOS GERAIS DA DISCIPLINA:
O aluno deverá ser capaz de: perceber os problemas técnicos básicos e os caminhos para sua solução, ilustrados na execução de dois (02) Estudos de livre escolha; conhecer os problemas fundamentais da execução polifônica e interpretar um (01) Prelúdio e Fuga de J.S.Bach; aplicar os conhecimentos formais na interpretação de uma Sonata Clássica; interpretar uma (01) peça brasileira tornando claras suas características rítmico-melódicas.

10 -EMENTA:
Análise e correção de falhas técnico-pianísticas. Estudos de livre escolha. Prelúdio e Fuga de J.S.Bach. Elementos técnicos de independência. Desenvolvimento auditivo. Forma Sonata Clássica - aplicação na interpretação. Música brasileira: características essenciais.

11- BIBLIOGRAFIA BÁSICA PARA O ALUNO:
1. Alimonda, Heitor - O Estudo do Piano - 10 ° caderno. São Paulo: Ricordi Brasileira SA, 1967.
2. Archimbaud, Michel & Weiss, Marcel - Le Guide du Piano. Paris: Editions Mazarine, 1979.
3. Leimer, Karl & Giesecking, Walter - Ritmica, dinâmica, pedal . Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951.
4. Tranchefort, François-René - Guide de la Musique de Piano et de Clavecin. France: Fayard, 1992.

UFRJ SR-1-CEG	FORMULÁRIO CEG/03 DISCIPLINA	CENTRO: DE LETRAS E ARTES UNIDADE: ESCOLA DE MÚSICA DEPARTAMENTO: Instrumentos de Teclado e Percussão	FOLHA nº DATA
------------------	---------------------------------	---	------------------

1-NOME: PIANO II	2- CÓDIGO: MUP 105	3-IDENTIFICAÇÃO: Obrigatória
---------------------	-----------------------	---------------------------------

4-CARGA HORÁRIA POR PERÍODO T:15 P: 15 T+P: 30	5-CRÉDITOS : - 2 -	6-REQUISITOS (P) MUP 103 , (P) MUPY01 , (C) MUPY02
---	-----------------------	---

7-CARACTERÍSTICA (S) DA (S) AULA (S) PRÁTICA (S):
Execução, pelo aluno, de estudos e peças musicais, em caráter individual de acordo com o ritmo de desenvolvimento determinado pela evolução de sua capacidade pessoal, sob a orientação do professor.

8- CURSOS PARA AS QUAIS É OFERECIDA: PIANO

9- OBJETIVOS GERAIS DA DISCIPLINA:
O aluno deverá ser capaz: resolver adequadamente as dificuldades pianísticas na execução de dois (02) Estudos de livre escolha; aplicar os conhecimentos estilísticos particulares de cada dança na execução de uma (01) Suite Francesa, Inglesa ou Partita de J.S.Bach; reconhecer e realizar os elementos característicos peculiares na execução de (01) peça Romântica e uma (01) Moderna.

10 -EMENTA:
Revisão dos problemas técnico-pianísticos. Danças da Suite Barroca: conhecimentos estilísticos. Música Romântica e Moderna: elementos característicos.

11- BIBLIOGRAFIA BÁSICA PARA O ALUNO:
1. Ferguson, Howard - Keyboard Interpretation from the 14.th to the 19.th century - an introduction. London: Oxford University Press, 1979.
2. Harnoncourt, Nikolaus - O discurso dos sons. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
3. Philipp, Lillie H. - Piano Technique - tone, touch, phrasing and dynamics. New York: Dover Publications, Inc., 1982.
4. Tranchefort, François-René - Guide de la Musique de Piano et de Clavecin. France: Fayard, 1992.

UFRJ SR-1-CEG	FORMULÁRIO CEG/03 DISCIPLINA	CENTRO: DE LETRAS E ARTES UNIDADE: ESCOLA DE MÚSICA DEPARTAMENTO: Instrumentos de Teclado e Percussão	FOLHA nº DATA
------------------	---------------------------------	---	------------------

1-NOME: PIANO III	2- CÓDIGO: MUP 203	3-IDENTIFICAÇÃO: Obrigatória
----------------------	-----------------------	---------------------------------

4-CARGA HORÁRIA POR PERÍODO T:15 P: 15 T+P: 30	5-CRÉDITOS : - 2 -	6-REQUISITOS (P) MUP 105 , (P) MUPY02 , (C) MUPY03
---	-----------------------	---

7-CARACTERÍSTICA (S) DA (S) AULA (S) PRÁTICA (S):
Execução, pelo aluno, de estudos e peças musicais, em caráter individual de acordo com o ritmo de desenvolvimento determinado pela evolução de sua capacidade pessoal, sob a orientação do professor.

8- CURSOS PARA AS QUAIS É OFERECIDA: PIANO

9- OBJETIVOS GERAIS DA DISCIPLINA:
O aluno deverá ser capaz de: aperfeiçoar sua habilidade técnico-pianística na abordagem de dois (02) Estudos de livre escolha; executar um Prelúdio e Fuga de J.S.Bach demonstrando compreensão formal; distinguir e realizar conscientemente em sua interpretação os elementos pertinentes à Sonata Clássica; revelar a multiplicidade de ocorrências rítmico-melódicas próprias de nossa música na execução de uma (01) peça brasileira.

10 -EMENTA:
Aplicação e aperfeiçoamento dos elementos técnico-pianísticos contidos nos Estudos. Desenvolvimento da habilidade para execução polifônica. a linguagem clássica em seus elementos essenciais. Diversidade das tendências estéticas da música brasileira.

11- BIBLIOGRAFIA BÁSICA PARA O ALUNO:
1. Cortot, Alfred - Cours d'interpretation. Paris: R. Legouisc, 1934.
2. Lhevinne, Josef - Basic principles in Pianoforte playing. New York: Dover Publications, INC., 1972.
3. Tranchefort, François-René - Guide de la Musique de Piano et de Clavecin. France: Fayard, 1992.
4. Wier, Albert E. - The Piano - its history, makers, players and music. New York: Longsmans, Green and CO, 1949.

UFRJ SR-1-CEG	FORMULÁRIO CEG/03 DISCIPLINA	CENTRO: DE LETRAS E ARTES UNIDADE: ESCOLA DE MÚSICA DEPARTAMENTO: Instrumentos de Teclado e Percussão	FOLHA nº DATA
------------------	---------------------------------	---	------------------

1-NOME: PIANO IV	2- CÓDIGO: MUP 205	3-IDENTIFICAÇÃO: Obrigatória
---------------------	-----------------------	---------------------------------

4-CARGA HORÁRIA POR PERÍODO T:15 P: 15 T+P: 30	5-CRÉDITOS : - 2 -	6-REQUISITOS (P) MUP 203 , (P) MUPY03 , (C) MUPY04
---	-----------------------	---

7-CARACTERÍSTICA (S) DA (S) AULA (S) PRÁTICA (S):
Execução, pelo aluno, de estudos e peças musicais, em caráter individual de acordo com o ritmo de desenvolvimento determinado pela evolução de sua capacidade pessoal, sob a orientação do professor.

8- CURSOS PARA AS QUAIS É OFERECIDA: PIANO

9- OBJETIVOS GERAIS DA DISCIPLINA:
O aluno deverá ser capaz de: ampliar seus recursos técnico-pianístico através da execução de dois (02) Estudos de livre escolha; captar e realizar a essência de uma (01) obra Romântica em sua execução; descobrir e aplicar os novos elementos da linguagem Moderna; executar um (01) Concerto pré-Clássico ou Clássico para e orquestra

10 -EMENTA:
Ampliação dos recursos técnico-pianísticos. Obra romântica: redimensionamento expressivo e novas aquisições técnico-musicais. Obra Moderna: novas estéticas e elementos técnico-pianísticos. Concerto para piano e orquestra pré-Clássico e Clássico. Piano acompanhado.

11- BIBLIOGRAFIA BÁSICA PARA O ALUNO:
1. Casela, Alfredo - El Piano. Buenos Aires: Ricordi Americana, 11º edicion revisada, 1985.
2. Kentner, Louis - Piano. Paris: Hatier, 1978.
3. Pereira, Antonio Sá - Ensino Moderno do Piano. São Paulo: Edição Ricordi, 1993.
4. Tranchefort, François-René - Guide de la Musique de Piano et de Clavecin. France: Fayard, 1992.

UFRJ SR-1-CEG	FORMULÁRIO CEG/03 DISCIPLINA	CENTRO: DE LETRAS E ARTES UNIDADE: ESCOLA DE MÚSICA DEPARTAMENTO: Instrumentos de Teclado e Percussão	FOLHA nº DATA
------------------	---------------------------------	---	------------------

1-NOME: PIANO V	2- CÓDIGO: MUP 303	3-IDENTIFICAÇÃO: Obrigatória
------------------------	---------------------------	-------------------------------------

4-CARGA HORÁRIA POR PERÍODO T:15 P: 15 T+P: 30	5-CRÉDITOS : - 2 -	6-REQUISITOS (P) MUP 205 , (P) MUPY04 , (C) MUPY05
---	---------------------------	---

7-CARACTERÍSTICA (S) DA (S) AULA (S) PRÁTICA (S):
Execução, pelo aluno, de estudos e peças musicais, em caráter individual de acordo com o ritmo de desenvolvimento determinado pela evolução de sua capacidade pessoal, sob a orientação do professor.

8- CURSOS PARA AS QUAIS É OFERECIDA: PIANO

9- OBJETIVOS GERAIS DA DISCIPLINA:
O aluno deverá ser capaz de: perceber as diferenças de aplicação técnica entre um (01) Estudo de Chopin e um (01) Estudo Moderno; aplicar sua capacidade técnica e expressiva na execução de um (01) Prelúdio e Fuga de J.S.Bach; apresentar uma (01) Sonata Clássica ou série de Variações Clássicas evidenciando as características estilísticas do compositor; revelar, na interpretação, a brasilidade de nossa música.

10 -EMENTA:
Estudos de Chopin: virtuosismo. Estudos Modernos - caminhos estéticos e variedade no domínio técnico-pianístico. Prelúdios e Fugas de J.S.Bach: aspectos estéticos e complexidade. Obra Clássica: elementos formais, expressivos e técnicos. Música brasileira: influências.

11- BIBLIOGRAFIA BÁSICA PARA O ALUNO:
1. Hutcheson, Ernest - The literature of the Piano . London: Hutchinson & CO. Ltd., 1958.
2. Kaplan, José Alberto - Teoria da aprendizagem pianística. Porto Alegre: Editora Movimento, 1985.
3. Neuhaus, Heinrich - L'Art du Piano. France: Editions Van de Velde, 1971.
4. Tranchefort, François-René - Guide de la Musique de Piano et de Clavecin. France: Fayard, 1992.

UFRJ SR-1-CEG	FORMULÁRIO CEG/03 DISCIPLINA	CENTRO: DE LETRAS E ARTES UNIDADE: ESCOLA DE MÚSICA DEPARTAMENTO: Instrumentos de Teclado e Percussão	FOLHA nº DATA
------------------	---------------------------------	---	------------------

1-NOME: PIANO VI	2- CÓDIGO: MUP 305	3-IDENTIFICAÇÃO: Obrigatória
---------------------	-----------------------	---------------------------------

4-CARGA HORÁRIA POR PERÍODO T:15 P: 15 T+P: 30	5-CRÉDITOS : - 2 -	6-REQUISITOS (P) MUP 303, (P) MUPY05 , (C) MUPY06
---	-----------------------	--

7-CARACTERÍSTICA (S) DA (S) AULA (S) PRÁTICA (S):
Execução, pelo aluno, de estudos e peças musicais, em caráter individual de acordo com o ritmo de desenvolvimento determinado pela evolução de sua capacidade pessoal, sob a orientação do professor.

8- CURSOS PARA AS QUAIS É OFERECIDA: PIANO

9- OBJETIVOS GERAIS DA DISCIPLINA:
O aluno deverá ser capaz de: realizar musicalmente um (01) Estudo de Chopin equilibrando os elementos técnico-interpretativos; dar continuidade ao virtuosismo adquirido nos períodos anteriores na abordagem de um (01) Estudo Moderno; executar uma (01) grande obra de J.S.Bach com a clareza formal e técnica implícitas; apresentar uma Sonata Moderna ou obra equivalente apoiado em conhecimentos formais previamente adquiridos.

10 -EMENTA:
Estudos de Chopin - musicalidade e virtuosismo. Estudos Modernos - aprofundamento da técnica. Obras originais de J.S.Bach: compreensão da pluralidade da forma e exigências virtuosísticas. Ampliação das possibilidades técnicas e expressivas da linguagem moderna.

11- BIBLIOGRAFIA BÁSICA PARA O ALUNO:
1. Ferguson, Howard - Keyboard Interpretation from the 14.th to the 19.th century - an introduction. London: Oxford University Press, 1979.
2. Gerig, Reginaldo R. - Famous Pianists & their Technique. 1985
3. Rubinstein, Beryl - Outline of Piano Pedagogy. New York: Carl Fischer, INC., 1947..
4. Tranchefort, François-René - Guide de la Musique de Piano et de Clavecin. France: Fayard, 1992

UFRJ SR-1-CEG	FORMULÁRIO CEG/03 DISCIPLINA	CENTRO: DE LETRAS E ARTES UNIDADE: ESCOLA DE MÚSICA DEPARTAMENTO: Instrumentos de Teclado e Percussão	FOLHA nº DATA
------------------	---------------------------------	---	------------------

1-NOME: PIANO VII	2- CÓDIGO: MUP 403	3-IDENTIFICAÇÃO: Obrigatória
----------------------	-----------------------	---------------------------------

4-CARGA HORÁRIA POR PERÍODO T:15 P: 15 T+P: 30	5-CRÉDITOS : - 2 -	6-REQUISITOS (P) MUP 305 , (P) MUPY06 , (C) MUPY07
---	-----------------------	---

7-CARACTERÍSTICA (S) DA (S) AULA (S) PRÁTICA (S): Execução, pelo aluno, de estudos e peças musicais, em caráter individual de acordo com o ritmo de desenvolvimento determinado pela evolução de sua capacidade pessoal, sob a orientação do professor.
--

8- CURSOS PARA AS QUAIS É OFERECIDA: PIANO
--

9- OBJETIVOS GERAIS DA DISCIPLINA: O aluno deverá ser capaz de: realizar a contento as exigências expressivas e virtuosísticas contidas em um (01) Estudo Romântico e um (01) Moderno; destacar os elementos técnico-expressivos do jogo polifônico na realização de um (01) Prelúdio e Fuga de J.S.Bach; interpretar uma (01) grande Sonata Clássica atendendo as exigências estilísticas peculiares; apresentar uma (01) obra de porte do repertório brasileiro (Ciclo, Sonata, Variação ...) utilizando-se das experiências anteriores.

10 -EMENTA: Estudos: virtuosismo e equilíbrio técnico-musical. Prelúdio e Fuga de J.S.Bach - técnica polifônica em função da pluralidade de vozes. Sonata Clássica: interpretação na realização de uma grande obra. Ciclos brasileiros: forma e variedade técnica.

11- BIBLIOGRAFIA BÁSICA PARA O ALUNO: 1. Gordon, Stewart - <u>Etudes for Piano Teachers - Reflections on the Teacher's Art</u> . New York: Oxford University Press, 1995. 2. Magnani, Sérgio - <u>Expressão e comunicação na linguagem da música</u> . Belo Horizonte: UFMG, 1989. 3. Tranchefort, François-René - <u>Guide de la Musique de Piano et de Clavecin</u> . France: Fayard, 1992 4. Wolff, Konrad - <u>Masters of the Keyboard</u> . Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
--

UFRJ SR-1-CEG	FORMULÁRIO CEG/03 DISCIPLINA	CENTRO: DE LETRAS E ARTES UNIDADE: ESCOLA DE MÚSICA DEPARTAMENTO: Instrumentos de Teclado e Percussão	FOLHA nº DATA
------------------	---------------------------------	---	------------------

1-NOME: PIANO VIII	2- CÓDIGO: MUP 405	3-IDENTIFICAÇÃO: Obrigatória
-----------------------	-----------------------	---------------------------------

4-CARGA HORÁRIA POR PERÍODO T:15 P: 15 T+P: 30	5-CRÉDITOS : - 2 -	6-REQUISITOS (P) MUP403 , (C) MUPY07
---	-----------------------	---

7-CARACTERÍSTICA (S) DA (S) AULA (S) PRÁTICA (S):
Execução, pelo aluno, de estudos e peças musicais, em caráter individual de acordo com o ritmo de desenvolvimento determinado pela evolução de sua capacidade pessoal, sob a orientação do professor.

8- CURSOS PARA AS QUAIS É OFERECIDA: PIANO

9- OBJETIVOS GERAIS DA DISCIPLINA:
O aluno deverá ser capaz de: aplicar os conhecimentos adquiridos nos períodos anteriores na execução de uma (01) Sonata Romântica ou obra equivalente; escolher e apresentar uma (01) obra que lhe possibilite demonstrar elementos de sua personalidade e elementos adquiridos, em grande interpretação; interpretar um Concerto para Piano e Orquestra que melhor atenda à sua personalidade e bagagem técnico expressiva.

10 -EMENTA:
O pianismo: grandes obras românticas. Peça de livre escolha: a personalidade do aluno e sua potencialidade de execução. Concerto para piano e orquestra romântico, moderno ou contemporâneo.

11- BIBLIOGRAFIA BÁSICA PARA O ALUNO:
1. Gainza, Violeta Hemsy de - Estudos de Psicopedagogia musical. São Paulo: Summus Editorial Ltda, 1982.
2. Loyonnet, Paul - Les gestes et la pensée du pianiste. Montreal: Louise Courteau, éditrice inc., 1985.
3. Magnani, Sérgio - Expressão e comunicação na linguagem da música. Belo Horizonte: UFRMG, 1989.
4. Tranchefort, François-René - Guide de la Musique de Piano et de Clavecin. France: Fayard, 1992