

PLURALIDADE NO ENSINO DO INSTRUMENTO MUSICAL

Coordenador

EDUARDO LOPES

Índice

BIOGRAFIAS	vi
INTRODUÇÃO	1
1 - Ensino da Música em Portugal no Final do Antigo Regime: fatores de mudança e modernidade <i>Vanda de Sá</i>	13
2 - Scordatura e Tablatura: do velho se faz novo <i>Paulo Vaz de Carvalho</i>	43
3 - Desenvolvimento no Estudo Sobre Instrumentos Musicais com Novas Tecnologias: exemplos de investigação, ensino e prática <i>Patrícia Lopes Bastos</i>	87
4 - A Improvisação no Ensino do Instrumento: a herança de Benny Goodman <i>Paulo Gaspar</i>	117
5 - O Género Musical na Identidade dos Instrumentos: o saxofone no séc. XX <i>Mário Marques e Eduardo Lopes</i>	149

Biografias

Eduardo Lopes estudou bateria jazz e percussão clássica no Conservatório de Roterdão (Holanda). É licenciado com a mais alta distinção (*summa cum laude*) em performance e composição pelo Berklee College of Music (EUA) e doutorado em teoria da música pela Universidade de Southampton (Reino Unido). Para além de manter uma significativa atividade artística como intérprete e com vários CDs editados, é investigador responsável da linha de investigação “Ensino da Música: Estudos e elaboração de materiais” da UnIMeM (Unidade de Investigação em Música e Musicologia) com trabalhos publicados nas áreas da teoria da música, ensino da música e práticas interpretativas. É professor auxiliar do Departamento de Música da Universidade de Évora.

Mário Marques estudou saxofone no Conservatório de Música de Lisboa. É licenciado pela Escola Superior de Música de Lisboa e atualmente doutorando na Universidade de Évora. Como saxofonista tem acumulado experiência nas mais variadas áreas; como solista em orquestra sinfónica, big band, música de câmara, e também na música comercial, no teatro musical e na televisão. Músico multifacetado e produtor musical de diversos discos, tem aplicado essa experiência no estudo da interpretação musical e prática performativa, apresentando artigos em diversas conferências. É assistente convidado, no Departamento de Música da Universidade de Évora.

Patrícia Lopes Bastos completou os cursos gerais de música no Instituto Gregoriano de Lisboa e no Conservatório Nacional de Lisboa, o Curso Superior de Piano da Escola Superior de Música de Lisboa, o Diploma Superior de Piano da Faculdade de Música da Escola Superior de Arte de Utreque, na Holanda, o Mestrado em Música (Interpretação Pianística) da Universidade do Nebraska em Lincoln, nos E.U.A., e o Doutoramento em Música da Universidade de Aveiro. Tendo realizado concertos e conferências, em Portugal e no estrangeiro, é autora de obras publicadas, dedicando-se presentemente à Organologia e Museologia com um projecto de Pós-Doutoramento. É membro da Unidade de Investigação em Música e Musicologia (UnIMeM), da Galpin Society, da AMIS e do ICOM, sendo

fundadora e presidente da Associação Nacional de Instrumentos Musicais – ANIMUSIC.

Paulo Gaspar é licenciado pela ESML, e mestre pela Universidade Nova de Lisboa, em 2011 concluiu o doutoramento em Música e Musicologia na Universidade de Évora. Já lecionou em diversos conservatórios, sendo frequentemente convidado a realizar master classes de clarinete e introdução ao jazz. Ao longo da sua carreira tem desenvolvido uma atividade muito diversa que vai da música erudita ao jazz. É solista da Banda da Armada, clarinetista dos Dixie Gang e Lisbon Underground Music Ensemble. Em 2009 realizou um Tributo a Benny Goodman, cuja gravação foi editada 2012. Leciona clarinete na Escola de Jazz Luiz Villas-Boas (Hot Clube de Portugal), Criatividade Musical na Academia Nacional Superior de Orquestra e clarinete na ESML.

Paulo Vaz de Carvalho iniciou o estudo de guitarra como autodidata em Vila Real. Frequentou cursos livres com os professores Ribeiro da Silva, Lencart, Linhares, Nagy e Ponce. Foi aluno de Guitarra de Luize Walker na Academia Superior de Música de Viena; finalizou os estudos superiores com a classificação de “Primeiro Prémio por Unanimidade” no Conservatório de Aulnay sob a orientação de Raymond Grratien e orientação particular de Robert Aussel. Concluiu em 1993 Mestrado em Ciências Musicais. Sob orientação de João Pedro Oliveira e François Dry, concluiu Doutoramento sobre Didática de Guitarra. Compõe música para cena e recitais de poesia. É professor auxiliar no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Vanda de Sá estudou violino no Conservatório de Lisboa. Licenciatura e Mestrado em Ciências Musicais pela FCSH-UNL. Doutorada em Música e Musicologia pela Universidade de Évora. Foi Diretora do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria (2010-2011). É Investigadora Responsável da linha de Investigação “Património Musical” da UnIMeM (Unidade de Investigação em Música e Musicologia) e do Projeto Estudos de Música Instrumental em Portugal: 1755 - 1834 (FCT/PTDC/EAT-MMU/104206/2008), com trabalhos publicados neste domínio. É

Investigadora colaboradora do Centro de investigação INET-MD (FCSH-UNL) na linha de investigação de Estudos Culturais. É professora auxiliar do Departamento de Música da Universidade de Évora.

Introdução

Em Outubro de 1976, a Rádio Televisão Portuguesa começou a transmitir a série de ficção científica ‘Espaço: 1999’. Esta série produzida para o canal televisivo Britânico ITV, tornou-se um estrondoso sucesso a nível nacional, transportando os seus espectadores para um futuro repleto de tecnologia, vivências e situações nunca antes imaginadas. Eu próprio, há altura com idade representada com um só dígito, era um grande apreciador da série, ficando fascinado com a forma de comunicar à distância utilizada pelos personagens da série. Como nessa época tínhamos em casa um pesadíssimo telefone preto de baquelite com marcador de metal e ligação à parede por um cordão em material têxtil (hoje em dia uma fantástica peça *vintage* de museu), o *ComLock* que os personagens utilizavam para comunicar era algo que eu nunca imaginaria poder sequer existir no futuro. Utilizado à cintura, o *ComLock* era um pequeno objeto que para além de outras características de transmissão de dados, servia principalmente para os personagens comunicarem sem fios à distância, com a particularidade de ter incorporado um pequeno

visor, a preto-e-branco, em que se via a cara do interlocutor em tempo real. A realidade é que nos dias de hoje, muitos de nós têm no bolso um dispositivo tecnológico muito idêntico ao *ComLock* (ao qual chamamos *Smartphone*), com a vantagem de que recentemente quando falei em tempo real com uma colega na Califórnia, a imagem foi a cores. O que então para mim (e outros) em 1976 parecia impossível ser desenvolvido ou acontecer, sendo posicionado como mero produto da imaginação¹ dos autores de uma série de ficção, é hoje uma realidade e já mesmo ultrapassada.

Se no que respeita à tecnologia, a ficção científica acima descrita deu-nos uma clara noção do que poderia existir no futuro (assustadoramente não muito distante), poderemos talvez também tentar o mesmo exercício em relação à música. Em 1977 (um ano depois do início em Portugal de ‘Espaço: 1999’) e desta feita para as salas de cinema, estreia aquele que é para muitos o grande filme de ficção científica de todos os tempos. Produzido e realizado por George Lucas, ‘Star Wars Episode IV: A New

¹ Sem bem que irrelevante para o argumento em questão, seria talvez interessante saber se os autores da série acreditavam que a tecnologia que apontavam iria ser desenvolvida no futuro.

Hope' foi o primeiro de um conjunto de seis filmes, sendo considerado um marco da cinematografia internacional. Se bem que nunca indicado diretamente no filme, imaginamos que os eventos são passados num futuro muito distante dos dias de hoje, em que seres humanos, humanóides, criaturas extra-terrestres e robôs inteligentes vivem e coabitam no Universo. Utilizando um calendário ficcional chamado *Coruscant Standard Calendar* apenas sabemos que para os personagens este calendário tem o seu início no tempo da República Velha em 25053 BBY (*Before the Battle of Yavin*), e que os eventos do filme se passam no ano 0 ABY (*After the Battle of Yavin*). Mas para ajudar a discussão em causa, atrevo-me a especular que poderemos imaginar que estamos a falar de um futuro, em relação aos dias de hoje, de cerca de 30000 anos².

Uma das cenas do filme passa-se na cidade de *Mos Eisley* no planeta *Tatooine*. Nesta cidade, os personagens entram num bar ('cantina'), e em breves momentos podemos observar e ouvir um grupo de músicos aparentando serem a 'banda da casa'. De aspeto

² Mais milhar, menos milhar de anos; pois acredito que esta especulação não é importante para o argumento do filme; bem como também a possibilidade de o argumento poder apontar um passado em relação aos nossos dias, mas numa outra galáxia distante.

humanóide, este grupo musical chama-se *Figrin D'an and the Modal Nodes* e tem a formação de sete músicos que tocam uns instrumentos de sopro muito idênticos aos dos dias de hoje (essencialmente madeiras). A música de fundo interpretada por esta banda foi composta por John Williams, responsável também por toda a banda sonora do filme. É perfeitamente claro, que a música interpretada por este grupo é de estilo *swing*, similar ao de Benny Goodman da década (agora real) de 1930; tendo uma orquestração para trompete, saxofone, clarinete, piano elétrico, *steel drum* e percussão.

Em comparação com a tecnologia de ficção apresentada neste filme, bem como na da série televisiva anteriormente discutida, a música não se apresenta ‘futurística’ – pelo menos no sentido de algo que está para além da nossa imaginação. Tendo tido o seu apogeu e estatuto de grande vanguarda musical nos anos 30, hoje em dia o estilo *swing* é já considerado do passado e com pouca expressão na atividade artística atual, na qual outras sonoridades e estéticas melhor representam a contemporaneidade. Não querendo adivinhar as discussões de trabalho entre Lucas e Williams,

apontando talvez questões de extra-diegese ou mesmo meta-diegese da música no filme (ou simplesmente a sua função neste filme), talvez fosse espectável que uma representação de uma distância temporal de um futuro na ordem dos 30000 anos, não fosse uma sonoridade *swing* tão óbvia.

A problemática que estamos então a abordar neste volume, e que constantemente está no imaginário de todos ligados de alguma forma a atividades musicais (desde a crítica musicológica, passando pela teoria e até à prática), é então como será a música de um futuro mais ou menos distante. Não sabemos exatamente se esta problemática preocupava Palestrina ou Bach, mas podemos adivinhar que estes compositores ficariam certamente surpresos com muita da música feita na atualidade, e que talvez esta estivesse mesmo para além da imaginação de cada um deles.

No entanto, o exercício por mim efetuado de procurar possíveis expressões musicais do futuro através da ficção científica³, não considerou que na realidade se trata de ficção científica (i.e.

³ Considerando até que na tecnologia certas previsões se realizaram – outro exemplo a mencionar seria Júlio Verne.

ciência/tecnologia) e não ficção artística/musical - um género não muito comum numa concepção similar à ficção científica.

Começando finalmente a descida à Terra, a preocupação com a música do futuro está intimamente ligada com a função, concepções e metodologias de ensino, pois de certa forma o que ensinamos no presente terá sempre um impacto (relativo é certo) no futuro. De que forma então as instituições de ensino de música participam no avanço e de certa forma progresso⁴ da arte? Têm as instituições de ensino estado um passo à frente no que respeita ao progresso da arte? Ou simplesmente respondem aos avanços e progressos da arte na sociedade? Ou será uma mistura das duas questões, havendo uma espécie de fenómeno de contínuo *feedback*?

⁴ Grandes marcos na história, como a agricultura e consequente facilidade de produzir controladamente alimento; a indústria e toda a massificação de construção e estruturas; e recentemente as tecnologias de informação com as suas máquinas inteligentes e informação rápida, são associados a pontos propulsores de avanço e progresso da civilização humana. Se bem que todas as maravilhas do progresso da civilização humana ao longo da história não esteve livre de causar 'vítimas' pelo caminho (considere-se a título de exemplo os malefícios da poluição no planeta), acredito que a própria definição de progresso deverá incluir mecanismos de compensação dos malefícios inerentes - em que no caso da poluição, desenvolvemos para a contemporaneidade uma consciência ecológica que de certa forma tenta travar o desgaste do meio ambiente. Tendo em conta que os conceitos de 'avanço' e 'progresso' não são tão óbvios em atividades artísticas como nas áreas acima referidas, para o presente argumento estes deverão ser entendidos similares ao conceito de *motion* avançado por Joseph Kerman, em que o autor simplesmente antecipa 'um novo trajeto' para a musicologia tradicional baseado em paradigmas contemporâneos - in *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 1985. p. 230.

Sendo o conceito de ‘educação progressista’ de definição bastante difusa e não consensual, a sua forma mais generalista tende a indicar uma atitude pró-ativa para mudanças de prioridades educacionais (e de conteúdos) na sequência de novos paradigmas sociais e culturais⁵. Se bem que a definição mais abrangente de educação progressista parece indicar *a priori* um posicionamento da educação simplesmente como resposta aos avanços na sociedade, acreditamos que a sua essência pró-ativa também exerce influência na sociedade⁶. Assim sendo, uma educação progressista tende a influenciar e ser influenciada pelo contexto sócio-cultural onde se insere. Não será então de admirar que os conceitos de democracia, inclusividade e pluralidade sejam basilares numa educação progressista.

Se bem que os conceitos de democracia, inclusividade e pluralidade também se aplicam à educação musical⁷ (sendo por natureza a educação artística terreno fértil para progresso e

⁵ Davis, Scott. 2002. ‘The Paradox of Progressive Education: A frame analysis’. *Sociology of Education*, Vol. 75, Nr. 4. pp. 269-286.

⁶ Investigação em variadas áreas de conhecimento nas instituições de ensino superior que transbordam para a sociedade, bem como a própria formação humana que fornece - consciente ou inconscientemente - aos seus alunos em todos os níveis de ensino, irá sempre influenciar os membros das sociedades vindouras.

⁷ Miller, Thomas W. 1966. ‘The Influence of Progressivism on Music Education, 1917-1947’. *Journal of Research in Music Education*, Vol. 14, Nr. 1. pp. 3-16.

avanço), esta, por motivos variados, corre o constante risco de algum conservadorismo inerente a qualquer instituição de ensino⁸ (i.e. acomodação *status quo*). Para muitos musicólogos, a existência de um cânone da música de tradição europeia e a sua intrínseca ligação ao repertório dos programas de ensino de instrumento, tem resultado numa força que, de certa forma, tende a tornar mais lento o avanço e progresso do ensino da música. Com um corpus de repertório com cerca de quatrocentos anos que incluiu as dezenas de geniais compositores, resultando em centenas de obras de imenso valor artístico, que tempo restará então ao músico e aluno de instrumento para se debruçar sobre a música da atualidade (e futuro)?

Não podemos também esquecer que este cânone, se bem que com um atraso de algumas décadas, continua a crescer com a inclusão de outras obras que acabam por ganhar estatuto de obras-referência. Como o tempo normal de aprendizagem e estudo de um instrumento não tenderá a aumentar significativamente, será então que vamos começar a eliminar obras que antes

⁸ O'Brien, Thomas V. 2007. 'The Perils of Accommodation: The case of Joseph W. Holley'. *American Educational Research Journal*, Vol. 44, Nr. 4. pp. 806-852.

ensinávamos, substituindo-as por outras mais recentes? Iremos ensinar as mesmas obras que hoje fazem parte do repertório daqui a trezentos anos? Quantas das obras de Bach deixaremos de fora, para podermos aprender e tocar obras-primas dos sécs. XX, XXI, XXII e XXIII? Se bem que estas perguntas são fáceis de formular, suas respostas já não são tão fáceis de apontar.

Resta-nos então conjecturar que uma educação musical progressista (i.e. democrática, inclusiva e plural), em conjunto com os princípios de uma sociedade ativa e participativa, irá de facto ‘mover’ a música em sintonia com o futuro da humanidade. Seguindo nesta linha de idéias, o presente volume incluiu alguma investigação em várias áreas relevantes ao instrumento musical, refletindo sobre a problemática do seu ensino num futuro que cada vez mais se aproxima a largos passos.

No primeiro capítulo, *Ensino da Música em Portugal no Final do Antigo Regime: fatores de mudança e modernidade*, Vanda de Sá oferece uma visão do ensino de música num período da história de Portugal. Neste capítulo poder-se-á notar de que forma

algumas mudanças sociais introduziram no passado inclusividade no ensino (como por exemplo uma maior atenção a questões do gênero feminino), bem como iniciaram o desenvolvimento de metodologias e “instituições” de ensino de música. No segundo capítulo, *Scordatura e Tablatura: do velho se faz novo*, Paulo Vaz de Carvalho aborda a problemática da escrita para cordafones. Considerando exemplos históricos e comparando a eficácia e coerência das escritas para cordofones em tablatura, partitura e em partitura de falso efeito, é proposto um plano de procedimentos e ferramentas para ultrapassar o atual impasse da escrita para instrumentos em scordatura. No terceiro capítulo, *Desenvolvimento no Estudo Sobre Instrumentos Musicais com Novas Tecnologias: exemplos de investigação, ensino e prática*, Patrícia Lopes Bastos reflete sobre o papel da ciência e tecnologia na história do desenvolvimento dos instrumentos musicais. Neste capítulo são também apresentados alguns institutos e laboratórios que fazem investigação de alto nível sobre a construção e análise de características de instrumentos musicais. No quarto capítulo, *A Improvisação no Ensino do Instrumento: a herança de Benny Goodman*, Paulo Gaspar aponta a improvisação jazzística como

ferramenta acessória para o ensino do instrumento, tendo em conta os desafios colocados pela música da atualidade ao instrumentista contemporâneo. Partindo da figura histórica de Benny Goodman, é proposta uma metodologia que incluiu a improvisação jazzística como parte integrante e fundamental no ensino do clarinete. No quinto e último capítulo, *O Gênero Musical na Identidade dos Instrumentos: o saxofone no séc. XX*, Mário Marques e Eduardo Lopes abordam questões sobre a relação entre a identidade dos instrumentos musicais e o gênero musical onde estes primeiramente se inserem. Partindo do exemplo do saxofone, e de alguns músicos (e música) da sociedade atual, é proposta uma grande inclusividade e pluralidade cultural de base em todas as áreas da experiência musical, como forma crucial para uma integração dinâmica da música na contemporaneidade.

Eduardo Lopes

1 Ensino da Música em Portugal no final do Antigo

Regime: fatores de mudança e modernidade

Vanda de Sá

A expansão do consumo e prática da música instrumental associada aos novos modelos de sociabilidade emergentes na segunda metade do século XVIII, provocou alterações no universo do ensino da música. À margem das instituições de ensino tradicionais que formavam os músicos profissionais, e que estavam associadas à corte e à Igreja, como é o caso paradigmático do Seminário da Patriarcal, desenvolveu-se uma importante rede de ensino privado. A expansão do ensino da música em regime particular, favoreceu naturalmente o leque de opções de trabalho dos músicos profissionais dando-lhes possibilidade de desenvolverem atividades alternativas.

O facto da música ser entendida como essencial no elenco de virtudes atribuídas ao papel social feminino, passou a exercer uma enorme pressão no sentido do reforço e generalização do seu

ensino. Numa estratégia de apropriação dos recursos de distinção socioeconómica, o domínio da arte musical constituiu-se como demarcador relevante, verificando-se na segunda metade do século XVIII um investimento nesta formação no seio da burguesia, logo seguido pelas classes médias. As motivações do ensino da música inserem-se na linha de educação feminina proposta por Luis António Verney (1713-1792) no seu influente livro, *Verdadeiro Método de Estudar*, de 1746. A desconfiança suscitada pelo reconhecimento do acesso feminino à educação levou aliás a que o autor se escondesse sob o pseudónimo de Barbadinho. Apesar da sua importância na afirmação do Iluminismo em Portugal, a obra de Verney foi tardiamente reconhecida e só aplicada no reinado de D. José (1750-1777) no quadro da reforma pombalina. No referido livro o autor reconhece à educação feminina um papel necessário e relevante, dedicando-lhe parte da *Carta XVI*. De acordo com o papel social atribuído e que tem como fim a boa orientação doméstica, Verney sublinha a importância do papel formador “[d]as maens de familia, [que] sam as nossas mestras, nos primeiros anos da-nossa vida” (1746: II, 291). Os benefícios da educação feminina resultam em

contribuir para que reine a paz na família, mas também para entreter melhor o ânimo do marido, sobretudo se este for erudito (1746: II, 292). Para além da gramática, sublinha a utilidade da aritmética para a economia doméstica e recomenda que a educação seja regulada e ministrada em casa devendo nesta fase inicial ser similar à dos rapazes:

praticar o mesmo, que [no caso] dos rapazes: O primeiro estudo das mãys deve ser, ensinar-lhe por-si, ou tendo possibilidade, por-meio de outra pessoa capaz, os primeiros elementos da-Fé. &c. explicando-lhe bem todas estas coizas: o que podem fazer, desde a idade cinco anos, até os sete. Depois, ler, e escrever Portuguez corretamente. Isto é o que rara molher sabe fazer, em Portugal. (1746: II, 292).

O autor reconhece que a música serve ainda de distração aos pais, que são quem investe nesta onerosa formação das filhas, para além de ser “divertimento inocente (...) com o fim, de nam estarem ociozas”. Recomenda também os estudos musicais para as futuras freiras que terão que tocar órgão (1746: II, 297).

A condição socioeconómica implicava exigências diferenciadas em termos de educação, considerando o Barbadinho, haver diferenças em função do estatuto social relativamente aos conhecimentos de música, canto e dança:

Nas senhoras Grandes nam é tam condenavel, aplicar-se mais a estes divertimentos inocentes, se o-fazem com o fim, de nam estarem ociozas. O que porem me parece necessario, a uma Senhora que tem boa educasam, é, aprender alguma coiza a dansar: nam para se servir de todas as galantarias, que ensinam os mestres, mas para aprender o que é necessario, a uma pessoa, que á-de tratar com gente bem educada, e de nascimento. (...) [E também] para que em uma ocaziam posa dansar um menuete, e divertir-se com os seus parentes. (1746: II, 298).

Como se verifica correntemente nos próprios Métodos de dança, esta arte, normalmente com destaque para a aprendizagem do Minuete, cumpre uma dupla função de contenção do corpo, pois ensina a andar, a movimentar-se e a saudar com elegância. Refira-se a propósito um entre vários anúncios que oferecem ensino privado para o elenco genérico dos conteúdos necessários à boa educação feminina. As prendas artísticas acima referidas seriam sempre uma mais valia acrescentada a esta formação de base.

Quem quizer mandar ensinar meninas e boas educaçoens, a ler, escrever, cozer, fazer meya, luvas, e caziar, e à Doutrina Christan, poderá falar a huma Mestra moradora na rua da triste feya a Nossa Senhora das Necessidades, que ensina a preço de hum tostão cada Mez, e hum pão todos os Sabados. (*Hebdomadário Lisbonense* 1764, 5).

Este tipo de anúncio não se aplicava ao mais estrito circuito da alta nobreza que empregava os seus criados e músicos por meio de uma rede interna de referências e recomendações e não por anúncio público. No caso da música a primazia era dada naturalmente aos músicos que se encontravam no circuito régio, pois estes teriam já passado por um exigente (ou pelo menos reconhecido como tal) crivo de seleção. Este modelo de funcionamento prendia-se com óbvias questões de precaução, uma vez que os músicos conviviam sobretudo com as senhoras da casa, de acordo com um entendimento que favorecia um elevado grau de intimidade e coabitação entre amo e criados.⁹

A colocação de anúncios na imprensa é sintomática do já referido processo de generalização do ensino privado da música entre

⁹ Relaciona-se com a rede de afeto que é estruturante no modelo de comunidade do Antigo Regime, em que o amo é aquele que ama, i.e., que tem a capacidade de amar e é servido por aquele que foi criado em casa, desenvolvendo-se uma lógica familiar (Cardim 2000: 357).

senhoras detentoras do poder económico, mas não integradas na rede de informações ao mais alto nível, a qual envolvia normalmente recomendações dos músicos régios. Por exemplo em 1818 verificamos que os músicos régios continuam a exercer a função de seleccionar e recomendar os serviços privados no seio da aristocracia mesmo recorrendo à imprensa, sobretudo a *Gazeta de Lisboa* que servia esse círculo restrito:

Pretende-se para casa de hum Fidalgo hum Capellão Secular ou Regular que confesse, saiba musica, e toque qualquer instrumento: quem estiver nestas circunstancias procure José Faustino de Lemos, Musico da Camara de Sua Magestade, na rua do Sacramento N°57, calçada da Pampulha, o qual dirá quem o pretende, e o partido que se lhe faz." (*Gazeta de Lisboa* 1818/11/02 n° 259).

É sintomático o facto destes anúncios começarem por aparecer no *Hebdomadário Lisbonense*, um jornal rico em informações relacionadas com a praça comercial (e não tanto com a representação pública do reino como é o caso da *Gazeta de Lisboa*), privilegiando-se assim um público relacionado com o mundo do comércio e dos negócios. Na *Gazeta de Lisboa* os

anúncios relativos ao ensino da música aparecem mais tardiamente só começando a generalizar-se a partir de 1800. Em anos anteriores só se justificam pela eventual urgência ou raridade dos serviços requeridos, como por exemplo, uma *ama de companhia musical* para servir uma Senhora nobre.¹⁰

Os termos dos primeiros anúncios colocados na imprensa não se distinguem em nada do modelo que se coloca ao serviço da aristocracia, oferecendo sobretudo humildes serviços manuais, i.e., pentear, afinar cravos e copiar música. Entre os desempenhos presume-se que caberá ainda o ensino rudimentar da música e o acompanhamento ao cravo do canto da senhora da casa.

Creados que procuraõ Amos – Pertende-se accomodar hum Sugeito para acompanhar qualquer Senhora, sabe hum pouco de pentear, afinar cravos, e copiar solfa; quem o pertender fale neste officina. (HL 1766/07/26, nº 4).

Grande parte dos professores/acompanhadores contratados para o ensino e prática musical em privado são oriundos da esfera do

¹⁰ "Huma Senhora da primeira Nobreza desta Corte pertende tomar para sua casa huma donzella de 18 até 20 annos, que saiba bem Musica e tocar Cravo. Aquella que se achar em circumstancias de offerecer-se para isso, poderá mandar o seu nome com o lugar da sua assistencia á loja da Gazeta, a fim de se fazer hum ajuste adequado a similhante prestimo." (GL 1796/04/26, nº 17, 2^{sup}).

clero secular, não só porque é nesta rede de ensino que estão enquadradas as principais sedes de formação, mas também porque socialmente seria menos problemática a sua integração no seio do convívio doméstico das famílias. Refira-se, a propósito, que Verney é muito crítico em relação à qualidade do ensino eclesiástico em geral, interessando-nos sobretudo o seu juízo sobre a música.

Este é um dos-motivos porque digo a V. P. que o Clero secular deste Reino, é ignorante: pois os Bispos cuidam pouco nisso. Nem deviam ordenar, senam omens capazes. (...) Aqui nos-seminarios Episcopais só se-aprende, algum bocadinho de má Muzica, a Gramatica pola maior parte vam apprendêla fora, no mais nam cuidam os Bispos. (...) Por-is[s]o os Parocos da-Cidade sabem pouco: e os do-Campo nada. (1746: II, 287).

William Beckford (1760-1844) nas referências que faz aos professores de música ao serviço das casas nobres, adota normalmente um tom depreciativo e mordaz, mesmo se são oriundos do clero. Associa-lhes a circulação de um repertório local de fraco gosto em matéria instrumental, embora acabe por se

render aos encantos das modinhas.¹¹ Estes professores asseguravam a circulação, e também a criação,¹² de um repertório de alcance local que servia o universo dos músicos amadores. Em finais do século XVIII este circuito começaria a ser cada vez mais pressionado pela urgência de acompanhar as tendências e de estar na moda, o que provocou uma difusão sem precedentes do ensino privado da música. Este alargamento foi acompanhado por um processo de vulgarização a vários níveis que levou à emergência de um discurso caricatural e corretivo dirigido sobretudo à classe média. O sentido destas críticas aponta para a necessidade de se elevar a qualidade do ensino ministrado pelos professores privados, apelando ainda ao juízo crítico das potenciais alunas que, na urgência de adquirirem as prendas artísticas da moda, se expõem ao ridículo. Um dos autores (anónimo) deste quadro de tendências acrescenta que é necessário ter cravo em casa; e prossegue afirmando que se é moda “terem as Senhoras Mestres de solfa, também o é nas que são mais da sécia não a quererem

¹¹ Cf. Referência de desagrado por parte de Beckford em relação às Sonatas tocadas pelos músicos ao serviço do Marquês de Penalva (11954: 102. 1787/06/24) e ao saltério ouvido num sarau da rainha com as infantas (1954: 250, 29/10/1787). Refira-se a este propósito o anúncio colocado na imprensa por um destes potenciais professores de música que oferece os seus serviços precisamente no saltério "Hum Seminarista do Collegio Real se offerece para ensinar a tocar Salterio, e fornecer Musica moderna para o mesmo instrumento. Quem quizer aproveitar-se do seu prestimo, deixe aviso na Loja da Gazeta". (GL: 1802/07/27, nº 30).

¹² Refira-se a cena representada em teatro de cordel que relata um quadro em que duas jovens irmãs cantam “aquella modinha nova, que nos fez o nosso mestre” [de música] para agradecer em assembleia doméstica. (Cf. *A Manhã de S. João*, 1792: 9).

aprender, contentando-se com que se lhe ensinem de cór algumas árias, assim como se ensinam os papagaios a falar” (*Cartas sobre as Modas* 1789: 55-56. Cf. Lousada 2001: 20).

No teatro de cordel de finais do século XVIII são correntes as alusões a mestres de música ao domicílio de duvidosa competência que não se poupam a elogiar os progressos inexistentes de alunas medíocres, por mera estratégia de sobrevivência profissional. A este propósito citamos a lição de música da peça *A Velhice Namorada*,¹³ que já no título faz alusão a uma solteira de idade madura (Antiquaria) que vive com o irmão (o velho Alfarrabio) e se apaixona pelo jovem Mestre de música (Ambrozino). O ridículo recai sobre esta aluna, vulnerável pela idade e paixão, que podemos imaginar em cena a berrar, desafinada e desfigurada pela boca demasiado aberta.¹⁴

¹³ Encontram-se também referências aos mestres de música e dança no entremez *Escola Moderna* (1782).

¹⁴ O mesmo tipo de situação é explorada na peça *As Loucuras da Velhice* (1786: 6), onde o instrumento utilizado nas lições é, aparentemente, o cravo, mas a observação, feita pelo Mestre, de que este “os martellos de todo tem estrompados” sugere que se poderia tratar antes do pianoforte, designado então correntemente em Portugal por “cravo de martelos”. O professor é representado segundo o paradigma desta profissão nos circuitos domésticos de classe média: percebemo-lo impaciente e desinteressado de uma aluna a quem falta manifestamente o talento musical, mas vemo-lo, ao mesmo tempo encorajá-la e garantir-lhe progressos porventura inatingíveis, de forma a segurar o seu emprego. (NeryTC).

Entra Bisborria, [a criada], à frente de dois criados que trazem um manicórdio e cadeiras para os aposentos de Antiquaria, e tem início a aula de Música.

ANTIQUARIA - Hoje podemos dar a lição aqui, porque está meu irmão na sala curando as suas fontes.

AMBROZINO - Sim, minha Senhora, que este sitio he mais fresco para quem está ardendo na fogueira do Amor.

ANTIQUARIA - Ah magano, magano! Também esta lenha lhe accendeo no coração a fogueira do Amor!

AMBROZINO - Pois não! Que a lenha carunchosa arde com facilidade (À parte.) vamos à lição. (Assenta-se. Ambrozino tira elle hum papel de solfa.) Vós, Senhora, já sabeis a mão de solfa; agora vamos cantar as entoações desta primeira escala: eu mostro: Dó, ré, Mi, fã, sol, lá. (Cantando.)

ANTIQUARIA - Dó, ré, mi, fã, sol, la. (Desafinada, e Bisbórria escarnecendo.)

AMBROZINO - Não he assim. Cada nota destas sóbe hum ponto: governe-se pelo tom // do instrumento, e pela minha voz. Oiça primeiro: Dó, ré, mi, fã, sol, lá. Ora diga, mas com a boca aberta.

ANTIQUARIA - Dó, ré, mi, fã, sol, lá. (Com a boca muito aberta, e desafinada.)

BISBORRIA - Ai que me mata o bixo do ouvido! (Escarnecendo de parte.)

AMBROZINO - Bravo! Isso agora he outro cantar.

ANTIQUARIA - Eu quando era Menina cantava huma Aria de dois bemmoles, que era toda de gargalejos, e repenicados, que a cantava muito bem; o meu Mestre dizia, que eu era huma maravilha; e que só tinha o defeito de ter má voz, má estillo, e má tempo.

AMBROZINO - De inverno todos tem má tempo.

BISBORRIA - Ó Senhora, olhe que lá vem o Senhor Alfarrabio.

ANTIQUARIA - Ó meu Mestre, vá se, e venha logo, que não quero dar lição diante do meu Mano, que faz zombaria de mim.

AMBROZINO - E tem razão. (À parte.) Adeos minha Menina.

ANTIQUARIA - Ai que doces palavras! Adeos coração, adeos minha alma.

(Vão-se os tres, e os criados levão o Manicordio, e as cadeiras). (s.d.: 5-6.)

Para além das questões de contexto que temos vindo a analisar, interessa detalhar rapidamente o uso do clavicórdio (“manicórdio”) em vez do cravo para a referida lição; a referência a uma primeira fase da instrução musical baseada ainda na mão guidoniana e seguida da entoação de uma escala hexacordal, de Dó a Lá; ou ainda a instrução dada à aluna para abrir mais a boca

ao cantar, sugerindo uma técnica tradicional de colocação de voz de garganta.

Com a crescente difusão do ensino privado da música verifica-se que o canto continua a distinguir-se entre os dotes musicais femininos, já o ensino do cravo tende a desaparecer do elenco instrumental, à medida que avançamos pelo século XIX, sendo substituído pelo piano-forte e verificando-se a persistência da viola. Passam a valorizar-se a rapidez e facilidade dos métodos usados e naturalmente a garantia de atualização em relação ao “gosto moderno”¹⁵ o que vai favorecer o consumo de repertório cosmopolita em moda.

Citamos a propósito dois anúncios que abrem horizontes ao modelo de professor tradicionalmente instituído. O primeiro aponta para a disseminação do ensino privado da música para fora de Lisboa, requerendo o piano-forte, o que vai estender-se

¹⁵ "Hum Professor de Musica Vocal, que tem ha annos ensinado nesta Corte por methodo facil, em breve tempo, e segundo o gosto moderno, faz saber ao Público que ele continúa no mesmo exercicio. Quem quizer utilizar-se do seu prestimo, pôde fazer aviso na loja da Gazeta, e na do Madre de Deos à esquina da Inquisição no Rocío". (*GL* 1800/08/05, nº 31).

também às colónias.¹⁶ O segundo anúncio aponta para a possibilidade de constituição de escolas privadas, às quais as alunas se deslocariam para ter as suas aulas, o que se justifica aparentemente pelo prestígio da professora em causa, mas aponta sobretudo para uma quebra na clausura doméstica do espaço feminino tradicional. Verifica-se aliás que o perfil da mestra tende a alargar-se ao ensino da música não se circunscrevendo já apenas aos rudimentos da costura, letras, números e doutrina cristã.¹⁷

Pretende-se hum Professor de musica, que toque Pianno forte com bom gosto, e bem inclinado, que queira sahir fora de Lisboa. O sujeito que tiver estas qualidades, e pertender exercer a sua arte fora de Lisboa, dirija-se à rua dos Anjos N°65 á Casa de José Joaquim Pereira de Carvalho. (GL 1800/10/23, nº 123).

¹⁶ A presença do professor de música é notada também nas famílias portuguesas que se estabelecem nas colónias o que reflete o alcance de uma tendência que vai estabelecer-se como norma no século XIX. Mesmo que, como é aqui o caso descrito, não se vislumbre qualquer inclinação para a música no seio familiar. Citamos aqui o testemunho de Thomas Edward Bowdich que, em 1823, visita o comerciante Manuel Martins, na Ilha da Boavista, em Cabo Verde: “*Among the dependants of the household is a music-master, expressly imported from Lisbon to teach the children; but as neither masters nor misses have musical talents or inclination, he fills up his abundant leisure by keeping a little school, exercising his profession only in the evening, when he thumps out a sonata on the piano, amid a clamour of tongues which renders impossible to do more than a guess at the sounds he produces.*” (Bowdich, 1825: 183).

¹⁷ “Deseja-se para tratar da educação d'humas meninas huma Mestra, que seja pessoa de probidade, e saiba ler, escrever, bordar, cozer e tocar cravo por musica, a quem se dará de ordenado 100\$000 reis por anno, sustento e cama, e segundo o seu merecimento se lhe fará maior interesse.” (GL 1805/01/01, nº 1).

Acaba de chegar de Cadiz, Teresa Sanz, Professora de Musica, a qual dá lições de cantar e de Pianno forte; as senhoras que queiraõ aprender; podem dirigir-se ao Largo de São Roque N.4, segundo andar. (*GL* 1811/09/04, nº 210).

À medida que nos aproximamos do século XIX as ofertas de ensino da música continuam a diversificar-se, por um lado temos as escolas associadas à igreja que oferecem préstimos a alunos que se deslocam às suas instalações,¹⁸ por outro temos a implantação de escolas cujos modelos são importados sobretudo de França, as quais incluem a música nos seus currículos e aproveitam o potencial económico do crescente público feminino.¹⁹ A tendência de alargamento da oferta de professores privados para a música e dança é contínua e consistente, sendo acompanhada também por um número crescente de estabelecimentos escolares de regime geral ou vocacionados para

¹⁸ “Seminario de N. S. da Salvação dão-se aulas de Musica entre outras coisas (...)” (*GL* 1804/05/01, nº18). “No Convento de S.Pedro d'Alcantara, presta-se Fr. João da Soledade a ensinar Musica, tocar Orgão ou Piano: quem quizer aplicar-se a esta Arte, pode fallar ao dito religioso no mesmo Convento”. (*GL* 1812/08/27, nº 200).

¹⁹ Referência aqui a uma destas escolas para acompanhar a sua implantação, alargamento, preocupações com a concorrência e também alterações no regime de frequência: “Madame Champeaux anuncia collegio para meninas interno e externo onde se ensina tudo, ler, escrever, contar, bordar, Dança, Muzica (...)” (*GL* 1802/09/30, nº231). “Collegio de Educação de Madama Champeaux (...) admite Meninas porcionistas, e externas, ensinando-lhes com o maior desvélo, além do que toca à Religião, e Civilidade, todas aquellas cousas que constituem huma menina bem educada, havendo para o ensino da Musica, Dança, e Desenhos habeis Mestres para as que seus Pais quizerem dotar destas prendas. (He este hum dos bons Collegios que em Lisboa se tem estabelecido para a educação das Meninas.)” (*GL* 1816/09/28, nº 231). “D. Catherina Champeaux avisa as meninas pensionistas do seu Collegio que este se abre no dia 6 do corrente (...) As que aprenderem Musica, Dança, e Desenho, pagão á parte as estas lições; havendo para tudo mestres mui habeis e dignos de confiança; pois he notório o desvélo da Diretora”. (*GL* 1817/10/03, nº 234).

a música. Nesta matéria a influência estrangeira é notória verificando-se uma crescente oferta de professores que, sendo marginais ao circuito das recomendações interpessoais, divulgam o seu trabalho pela imprensa.

Importa referir que a aprendizagem da música não se circunscreve ao universo feminino, existe sim, uma tendencial separação dos géneros, nesta matéria, tal como em quase todas as outras. Esta separação é sobretudo notória nas diferenças dos currículos entre os colégios para meninas ou meninos, no estatuto conferido à música, mas de forma ainda mais evidente no instrumentário. Refira-se a este propósito a curiosa divisão de conteúdos que é anunciada pelo Colégio de S. João Batista, que avisa oferecer aos seus alunos três ramos de ensino: “Ramo Necessario, Ramo Util, Ramo Agradavel [que integra:] Desenho de Figura, Civilidade e Dança, Musica e Equitação.” (*GL* 1816/07/25, nº 174). É oportuna a referência a dois anúncios (oferta) destinados à formação musical de meninos: “Creado que necessita de Amo - (...) Clerigo sub diacono que se oferece para secretario ou mestre de meninos pois sabe alguma cousa de canto de Orgam, toca

Flauta travessa, e doce, e tem mais algumas boas circunstancias (...)" (HL 1765, nº 25).

Desde logo o ensino da música no masculino destina-se a um estatuto de equivalência pública em relação aos músicos profissionais, integrando questões teóricas e abarcando uma maior variedade instrumental, no seio da qual a flauta se revela um instrumento privilegiado.²⁰ Vende-se muito reportório para flauta e há relatos, em concreto na *Allgemeine Musikalische Zeitung*, que testemunham o seu culto entre os músicos amadores: A flauta é aqui o instrumento que mais se estuda: só entre os amadores conheço cerca de doze que tocam muito bem, entre outros, os concertos de Berbiguier. (Brito/Cranmer 1990: 49. *AMZ* 1821/08/29).

No que se refere à formação de músicos profissionais esta encontrava-se circunscrita às instituições sob a matriz de ensino eclesiástico, i.e., seminários ou conventos. É através deste

²⁰ Cf. "Precisa-se de hum mestre de Musica para ensinar 9 ou 10 discipulos, o qual deve saber tocar rabeção, rebeca, e flauta ou clarinete: o que se achar nas circunstancias, póde dirigir-se á loja de José Rodrigues, na Ribeira Velha Nº29, e em Villa Franca a Filipe José Leal, em a sua auzencia a José Maria Affonso, para tratar do seu ajuste." (GL 1819/02/17, nº 41).

circuito, conjugado com a influência de músicos estrangeiros estabelecidos em Portugal que circulam os métodos e o repertório cosmopolita. Em ambos os circuitos o ensino do piano impôs-se pela sua relevância no processo de renovação das práticas musicais.²¹ Parece contudo verificar-se um desfasamento ao nível do ensino eclesiástico de acordo com a avaliação de Balbi, em 1822, a propósito do Seminário da Patriarcal: “*La méthode d'enseignement est assez bonne, quoique un peu trop éloignée du goût de la musique moderne.*” (1822: II, 74).

Métodos de Ensino em Circulação

As cordas dedilhadas tiveram uma presença marcante no circuito da prática musical privada em Portugal, captando um público misto que no final do antigo regime estava em franca expansão e que se caracterizou por uma avidez na apropriação dos recursos de distinção da alta aristocracia. A escassa produção e impressão de Métodos de didática musical em Portugal foi contudo

²¹ “Na província, as cidades onde existe um bispo têm Seminários de Música e música vocal e instrumental que poderá ser boa em certos casos. (...) Nos conventos encontram-se de vez em quando bons professores de música: entre estes distingue-se aqui em Lisboa Frei José Marques, cujas composições são também apreciadas. Um dos seus alunos, Manuel Inocência [Liberato dos Santos], é possivelmente o melhor pianista de cá, pelo menos a seguir a Bontempo: aprendeu entre outros os estudos mais difíceis de Cramer (...)” (Brito/Cranmer 1990: 52. 1821/08/29).

contrariada nas cordas dedilhadas, não se descurando a legitimação aristocrática. Refira-se a título de exemplo o Método impresso em Portugal de João Leite Pita da Rocha, de 1752, dedicado ao “illus., e excellent. Senhor D. Joseph Mascarenhas”.²²

Num contexto mais restrito e inserido também no quadro de formação das prendas artísticas ao mais alto nível da Corte, refira-se o manuscrito de João Gabriel Le Gras *Escala de Guitarra Inglês. Dedicada a D. Maria Francisca Benedita* (1746-1829), Princesa da Beira e do Brasil que se constitui como uma série de seis lições para o instrumento.²³

O investimento editorial em manuais de ensino das cordas dedilhadas vai acentuar-se destacando-se em concreto os Manuais de Manuel da Paixão Ribeiro para a viola (1789)²⁴ e o de António

²² *Liçam instrumental de viola portugueza ou de ninfas de cinco ordens, a qual ensina a temperar e tocar rasgado, com todos os pontos, assim naturaes como accidentaes, com hum methodo facil para qualquer curioso aprender os pontos da viola todos, sem a effectiva assistencia de Mestre: com huma tabela, na qual se faz menção dos doze tons principaes, para que o tocador se exercite com perfeição na prenda da mesma viola.* Lisboa na Officina de Francisco da Silva, 1752 (E - Mn - M. 597).

²³ Ms, s.d.; P-La, 54-XII177. Refira-se o outro manuscrito complementar de João Gabriel Le Gras, *receuil D'Ariettes choisies avec Accompagnement de Guitarre Anglaise* igualmente dedicado a D. Maria Francisca Benedita (1746-1829), Princesa da Beira e do Brasil (P-La, 54-X371-5).

da Silva Leite para a guitarra inglesa (1796).²⁵ Qualquer um dos manuais referidos se dirige a um público de músicos amadores, em grande medida feminino, que pretende uma formação musical breve, fácil e agradável, que permita, em suma, exhibir prendas artísticas para animar uma sociabilidade musicalmente participada. Este interesse está também documentado por uma considerável oferta de professores de viola, sobretudo italianos, em anúncios na imprensa.²⁶ Para além da produção local é também relevante a importação de Métodos e reportório para viola pelos armazéns especializados, tirando partido das

²⁴ *Nova Arte de Viola; que ensina a tocalla com fundamento sem mestre, dividida em duas partes, huma especulativa, e outra practica; com estampas das posturas, ou pontos naturaes, e accidentaes; e com alguns Minuettes, e Modinhas por Musica, e por Cifra. Obra util a toda a qualidade de Pessoas; e muito principalmente ás que seguem e vida litteraria, e ainda ás Senhoras. Dada á Luz por MANOEL DA PAIXÃO RIBEIRO*... Coimbra na Real Officina da Universidade, 1789. Cf. Biblioteca Nacional Digital (P-Ln, C.I.C. 17V).

²⁵ *Estudo de Guitarra, em que se expoem o meio mais facil para aprender a tocar este instrumento: dividido em duas partes. A primeira contem as principaes regras de Musica, e do acompanhamento. A segunda as da Guitarra; a que se ajunta huma Collecção de Minuetes, Marchas, Allegros, Contradanças, e outras peças mais usuaes para desembaraço dos Principiantes: tudo com acompanhamento de segunda Guitarra* (...) Offerecido a Illustrissima e Excellentissima Senhora D. Antonia Magdalena de Quadros e Sousa, Senhora de Tavarede por Antonio da Silva Leite, Mestre de Capella, natural da Cidade do Porto. Porto, na Officina Typographica de Antonio Alvarez Ribeiro, 1796. Cf. Biblioteca Nacional Digital (P-Ln, C.I.C. 34P). Reed. facs. de Macário Santiago Kastner, IPPC, Lisboa: 1983.

²⁶ Ficam as referências a alguns anúncios que só por si refletem o alcance da influência dos músicos italianos neste domínio: "se dá informação de hum Mestre, que ensina a tocar Guitarra Franceza de seis ordens, segundo o gosto da mais moderna escôla" (*GL* 1815, nº76). "Na rua das Portas de Santa Catharina, Nº11, assiste Virgilio Rabaglio Italiano, que ensina a tocar viôla Franceza, de que he Professor, e na mesma casa ha tambem hum mestre de flauta". (*GL* 1816/08/05, nº 184). "Os Senhores ou Senhoras que quizerem aprender a tocar Viola por musica, ou cantar podem procurar hum Italiano, na rua do Corpo Santo N.7, primeiro andar". (*GL* 1816/02/16, nº41). "Na travessa do Romulares Nº12, segundo andar ha hum mestre Italiano que se offerece a ensinar a tocar piano, e a cantar; e outro que ensina a tocar viola e flauta". (*GL* 1817/01/21, nº18). "Na rua de cima do Socorro Nº1, terceiro andar, assiste hum Italiano novamente chegado, o qual ensina a dançar, e em muito breve tempo, toda a qualidade de dança com o devido preceito. Na mesma casa ha hum professor de musica, que ensina a tocar viola e flauta." (*GL* 1819/01/22, nº19).

vantagens de um instrumento cujo processo de iniciação é rápido e permite até recurso acessível a tablatura sem necessidade de sofisticada formação musical. A viola conhece assim um repertório de circulação local a par da produção cosmopolita, abrangendo géneros musicais com graus de dificuldade muito diferenciados.²⁷ Esta popularidade das cordas dedilhadas tem contornos de particular riqueza em Portugal, na medida em que se trata de instrumentos que terão uma significativa presença em circuitos populares, o que os coloca à partida numa posição privilegiada de eventual repositório de uma identidade local, que pode eventualmente relacionar-se com o posterior processo de desenvolvimento da guitarra portuguesa.

Refira-se a este propósito o testemunho do teatro com a peça *O Teimoso em Não Casar*, (s.d.) que na caracterização da personagem central apresenta um homem avesso ao casamento porque não quer aturar a má educação das mulheres modernas.

²⁷ Para se ter um ideia da variedade do repertório anunciado na imprensa começamos por destacar as adaptações de música de ópera, p.e., “*Algumas Entradas de diferentes Operas para Guitarra. Diversas Arias com letra Italiana para o mesmo Instrumento*” (GL 1791/10/25, nº 43); “*Huma grande Sonata de Pleyel para Guitarra*” (GL 1791/11/08, nº45). Composições variadas e modernas para assembleias como anuncia Waltman: “hum grande sortimento de Musica moderna de Viola Portugueza ou Guitarra Franceza, que contem Exercicios, Variações, Sonatinhas fáceis, Sonatas a solo, Duetos, Trios, e 50 Arias Italianas só com acompanhamento de Viola” (GL 1802/03/30, nº13). Para a guitarra portuguesa um manuscrito mais tardio com *arranjos para a guitarra acompanhada pela viola de Aberturas de óperas (de Marcos de Portugal, Martin Y Soler, Vogel e Rossini)*, (Cf. Morais 2002: 103. P-Cug, mss. s/cota, vol.I: B.I.V.P.; Ms. s.d., c.1830-1840).

Quando lhe perguntam se a hostilidade se estende aos divertimentos, este solteirão inveterado (Francillo) responde:

Tenho duas violas de primor
Com ellas me devirto a meu sabor,
E com a melhor graça
Se vem pessoa que a segunda faça,
E sopposto não ser Taful Bandarra
Também tenho, e toco huma guitarra. (s.d.: 11).

Pode admitir-se que a referência citada possa designar já a guitarra inglesa, uma vez que o termo viola, de acordo com a tradição terminológica portuguesa, foi utilizado pela mesma personagem para referir outros instrumentos. De notar ainda que a dita guitarra é que aparece conotada com a condição de taful (aquele que investe de forma excessiva e por isso ridícula com o estar na moda, sinónimo de peralvilho, bandalho, sécia, casquilho, etc.).

A inflação do ensino da música fica documentada também no alargamento da oferta editorial de Métodos de ensino importados.²⁸ Em 1803 Waltmann prepara um catálogo - indicado

²⁸ Refira-se que a fraca atividade editorial de música em Portugal não favoreceu a criação e, por certo, a circulação de Métodos de ensino. Devendo por isso valorizar-se produções como a de Nogueira para o violino, até pela qualidade e consistência intrínseca dos exercícios: *Consta este livro de toda a casta de Lisões que servem para se fazer estudo na rabeça: ao que se seguem todos*

como sendo o nº9 - exclusivamente dedicado aos suportes de aprendizagem e em que são listados *todos os Principios, Solfejos, e Methodos para aprender a Arte da Música, e do Contraponto, e os instrumentos (...)*, (Albuquerque 2004: 169-174. Trata-se de um rol rico e variado de 64 títulos que cobre os domínios teórico e prático. Os *Solfejos* e mesmo grande parte dos livros para instrumento inserem-se na linha de influência dos Métodos adotados pelo Conservatório de Paris, persistindo em matéria vocal uma representação importante de autores da escola italiana.²⁹ Entre os 41 Métodos em catálogo revela-se a preocupação de abarcar uma paleta de enorme variedade que tende para a exaustividade, abrangendo as novidades e privilegiando os instrumentos mais populares. Domina por isso em termos de oferta o piano-forte com cinco títulos da autoria de Jean-Louis Adam (1758-1848), Daniel Steibelt (1765-1823),

os tons varias cadencias, diferentes Arpeggios, e outras curiozidades. He de Pedro Lopes Nogueira" [ca.177-] P-Ln, M.M. 4824.

²⁹ Refira-se o volume de *Solfejos da Itália, de Leo, Duranti, Scarlatti, Hasse, Porpora, Mazzoni, Caffaro, David Perez, etc.* (BNP) que na introdução alerta sobre a vantagem de se reunirem vários autores num único método: "*On ne doute nullement que les Maitres de Musique placés dans les Cathédrales, soient très en état de faire de bonnes Leçons, mais ils n'en ont pas toujours le tems, ou les ouvrages qu'ils sont obligés de composer pour leurs Églises cette Méthode est particulièrement destinée à abrégér leur travail. (...) il est essentiel pour l'avancement des Enfants qu'ils étudient dans les Ouvrages de différens Maitres: ils se trouvent moins empruntés l'orsqu'ils se présentent dans une place en sortant des Maitrises.*" (prefácio: 38g). No catálogo são ainda listados os *Exercícios para voz, encadernado, e com o retrato do célebre Crescentini* e a sistemática *Arte de Cantar reduzida a Principios* de Martini.

Muzio Clementi (1752-1832), Ignace Pleyel (1757-1831), Jan Ladislav Dussek (1760-1812) e François-Louis Perne (1772-1832). Logo seguido pelo clarinete e flauta com quatro Métodos cada um e pela “viola portuguesa, ou Lyra, ou Guitarra Hespanhola” com três títulos.³⁰ É revelador o facto de não se registar nenhum Método dedicado ao cravo, enquanto que no catálogo de 1795, do mesmo Waltmann, se encontravam dois Métodos consagrados à “Arte de tocar Cravo ou Piano-Forte” que serviam as necessidades próprias ao período de transição.³¹ Refira-se ainda que neste mesmo catálogo (1803) Waltmann inclui o *Méthodo para Guitarra Inglesa* de António da Silva Leite (1759-1833) cuja edição em 1795 deve ter conhecido grande sucesso, pois foi reimpresso logo no ano seguinte. A presença da guitarra tinha já uma representatividade considerável no Armazém de Maréchal anunciando-se “hum Methodo novo para

³⁰ Para comparação enumeram-se os instrumentos para os quais se oferecem Métodos de aprendizagem nos dois Catálogos respeitando a ordem por que aparecem, a nomenclatura usada e indicando o número de títulos entre parênteses.

Catálogo de 1795: voz (2), harpa (1), cravo ou piano-forte (2), violino, mandolino, guitarra, guitarra inglesa, violoncelo, clarinete, flauta, fagote (1 método para cada).

Catálogo de 1803: voz (3), harpa (1), viola alto (1), clarinete (4), cor inglês (1), guitarra alemã (1), flauta (4), flageolet (2), galoubet, guitarra portuguesa, mandolino, órgão, oboé (1 para cada), piano-forte (5), pandeirete, serpentão, sanfona (1 para cada), trompa (2), trombão (1), viola portuguesa i.e. guitarra espanhola (3), violino (2), violoncelo (2).

³¹ *Methodo para aprender a tocar cravo ou Piano-Forte; Parte primeira, Contem os primeiros Principios de musica, Seguidos de Sincoenta Lições, com o Baixo Fundamental (3 vol.)* de Despréaux. *Arte de Tocar Cravo ou Piano-Forte, segundo o Methodo aperfeiçoado dos Modernos: dividida em duas partes. A primeira contem diferentes exemplos sobre o modo de pôr os dedos no Piano-Forte. A segunda contem doze Lições para o exercicio das duas mãos* de Marpourg, este vem referido duas vezes no catálogo (Albuquerque 2004: 139-168).

aprender a tocar Guitarra, e varios Preludios, Sonatas, e Arias com variações para o mesmo instrumento." (GL 1791/10/11, nº41). O próprio Waltmann no referido catálogo de 1795 anuncia já um *Methodo para guitarra* de L. B. [?] e um *Methodo para guitarra ingleza* sem indicação de autor.³²

O sucesso da comercialização de Métodos para instrumento foi também aproveitado pelo armazém de J. B e L. Weltin que em 1816, por aviso na *Gazeta de Lisboa* anuncia:

ter recebido de Paris as Artes seguintes: para o Piano-forte por Pleyel e Dussek, Clementi, Adam, e os Estudos de Cramer; para Rabeca por Baillot, Rode e Kreutzer, adotada pelo Conservatório, outras por Mozart, Demar; para flauta por Hugot e Wunderlich adotada pelo Conservatorio; para Harpa por Mayer; para Violla, por Carulli, Phillis." (GL 1816/11/25, nº280).

Confirmam-se as relações comerciais com as grandes casas editoras de Paris e a decorrente importação dos manuais em uso no *Conservatoire*, já explícita no catálogo de Waltmann.

³² A confusão terminológica no que refere às cordas dedilhadas abunda e sobretudo agrava-se quando estamos perante anúncios de imprensa, por isso apesar de mantermos o termo guitarra no caso, pode não ser evidente se se trata de guitarra ou de viola.

Clarificam-se ainda tendências que já se faziam sentir no último quartel do século XVIII que vão no sentido de privilegiar certos instrumentos mais em voga na música doméstica de oitocentos, como é o caso precisamente do piano-forte, violino, flauta, harpa e viola. Certo é que a oferta aqui anunciada pouco acrescenta em novidade ao referido catálogo de Waltmann, constituindo-se mais como um complemento, sobretudo na escola violinística.

Importa em conclusão reforçar o facto de que a reforma do ensino levada a cabo por João Domingos Bontempo (1775-1842) aquando da importação do modelo do Conservatório de Paris em 1835, encontrou já alguma massa crítica em Portugal, nomeadamente através da circulação dos Métodos de ensino da capital francesa desde finais do século XVIII. Estes mesmos manuais e outros com a mesma proveniência parisiense continuarão a constar dos catálogos de armazéns de música que se implantam posteriormente como é o caso Neuparth ou Ziegler.

O processo de afirmação do piano - principal novidade da época em termos de instrumentário - contou com uma significativa

produção e edição de Métodos, por parte dos pianistas que protagonizaram a internacionalização de reportórios. Tendo em conta o papel reformador de João Domingos Bomtempo no ensino da música importa chamar a atenção para a sua atividade anterior como professor privado, porque reflete já sinais de uma postura diferente. Em 1816 o músico publica em Inglaterra, na casa Clementi, um *Método* de piano³³ e anuncia, em 1818 na *Gazeta de Lisboa* a sua disponibilidade como professor:

João Domingos Bomtempo, tendo determinado estabelecer-se em Lisboa, sua patria, anuncia ao Público que se dispõe a dar Lições de Musica, e Piano forte: quem pretender tratar com elle para esse fim o achará em sua casa, na rua larga de S.Roque N°55, desde as 8 até ás 11 horas da manhã". (*GL* 1818/04/13, nº86).

Registe-se que não só o *Método* é dedicado à Nação Portuguesa, como o aviso de imprensa abre anunciando a sua decisão de se estabelecer na Pátria, o que sugere um entendimento em relação ao ensino como uma missão de notório alcance público. J. D. Bomtempo distancia-se do modelo de professor privado que serve

³³ *Elementos de Musica e methodo de tocar Piano Forte: com... seis liçoens progressivas, trinta preludios em todos os tons, e dôze estudos*, Op.19, B 86 Imp. C&Co [1816] (Alvarenga 1993: 114).

humildemente as prendas artísticas de aluna/os mais ou menos ociosa/os, que pretendem uma formação elementar que lhes assegure com rapidez a possibilidade de estar “à moda” ou de animar o serão doméstico. Na atividade anterior ao seu envolvimento no processo de fundação do Conservatório de Música em Lisboa, em 1835, Bomtempo posiciona-se como alguém comprometido com a necessidade de renovação do ensino, quer na esfera privada, quer, sobretudo, na esfera pública, investindo na valorização do ensino da música, da sua profissionalização, bem como na qualificação de uma prática amadora de elevada exigência artística.

Fontes Impressas:

Balbi, Adriano. 1822. *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve* (...). 2 vols., Paris: Chez Rey & Gravier.

Beckford, William Thomas. 1954. *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain, 1787-1788* (edited with an introduction and notes by Boyd Alexander). London: Rupert Hart-Davis.

_____, 1834. *Italy, With Sketches of Spain and Portugal. By the Author of “Vathek”*, 2 vols. London: Richard Bentley.

Bowdich, T[homas] Edward. 1825. *Excursion in Madeira and Porto Santo, During the Autumn of 1823* (...). London: George B. Whittaker.

Entremez do Teimozo em não Cazar. s.d. Lisboa: Na Officina de António Gomes.

Gazeta de Lisboa, Lisboa: Regia Officina Typographica, 1751-1762. 1778-1820.

Hebdomadário Lisbonense papel curiozo, noticiozo, util e de noticias publicas. Lisboa: [s.n.], 1763-1767.

Leite, António da Silva. 1796. *Estudo de Guitarra, em que se expoem o meio mais facil para aprender a tocar este instrumento: dividido em duas partes.* (...). Porto: Officina Typographica de Antonio Alvarez Ribeiro.

[A Manhã de S. João], *Novo Entremez Intitulado A Manhã de S. João na Praça da Figueira.* 1792. Lisboa: Na Officina de Simão Thadeo Ferreira.

Novo Entremez Intitulado; A Velhice Namorada. s.d. s.l.: s.ed.

Ribeiro, Manuel da Paixão. 1789. *Nova Arte de Viola; que ensina a tocalla com fundamento sem mestre, dividida em duas partes* (...). Coimbra: Real Officina da Universidade, 1789.

Verney, Luis António. 1746. *O Verdadeiro Método de Estudar, para ser Util à Republica e à Igreja* (...), Valensa: Na oficina de Antonio Balle.

Bibliografia

Albuquerque, Maria João Durães. 2006. *A Edição Musical em Portugal (1750-1834).* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Alvarenga, João Pedro d', (coord.). 1993. *João Domingos Bomtempo 1775-1842.* Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

Brito, Manuel Carlos de. 1989. *Estudos de História da Música em Portugal,* Lisboa: Editorial Estampa.

Brito, Manuel Carlos de e Cranmer, David (seleção, trad. e notas). 1990. *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na Primeira Metade do Século XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Cardim, Pedro. 1998. *Cortes e Cultura Política no Portugal do Antigo Regime*. Lisboa: Cosmos.

Cardim, Pedro. 2011. "A corte régia e o alargamento da esfera privada" in *História da Vida Privada em Portugal – A Idade Moderna*. Ed. Nuno Gonçalo Monteiro. Vol. II, 160-202. Lisboa: Círculo de Leitores.

Fitzpatrick, Martin, et al (ed.). 2007. *The Enlightenment World*. London: Routledge.

Heartz, Daniel. 2003. *Music in European Capitals. The Galant Style, 1720-1780*. London : Norton.

Lousada, Maria Alexandre. 1998. "Sociabilidades Mundanas em Lisboa. Partidas e Assembleias, c. 1760-1834" in *Penélope* nº19, 129-160. Lisboa.

Lousada, Maria Alexandre. 2011. "Vida privada, sociabilidades culturais e emergência do espaço público", in *História da Vida Privada em Portugal. A Idade Moderna*, Coord. Nuno Gonçalo Monteiro. Vol.II, 424-456. Lisboa: Círculo de Leitores.

Morais, Manuel (coord.). 2001. *A Guitarra Portuguesa. Atas do Simpósio Internacional*, Centro História de Arte/Universidade de Évora. Lisboa: Estar editora.

Nery, Rui Vieira (pref.) in *Modinhas, Lunduns e Cançonetas*. Ed. Manuel Moraes. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Nery, Rui Vieira (coord.). 2001. *A Música no Brasil Colonial*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

2 Scordatura e Tablatura: do velho se faz o novo

Paulo Vaz de Carvalho

Extensão do conceito de instrumento

De um ponto de vista superficialmente tradicionalista e monumental, o instrumento é e deve ser, ele mesmo, gerador e caracterizador da música escrita para si, não só nos seus recursos de caráter, mas nos seus limites tessiturais e texturais, marcado e delimitado pela afinação tradicional. É o reconhecimento das barreiras duma gramática cingida a todas as circunstâncias instrumentais de origem. Por outro lado, visto o instrumento musical como meio necessário à produção de sons expressivos, o seu caráter circunscreve-se à matriz sonora e código gestual e sonoro, eventualmente transportáveis para todas as tessituras, com aplicabilidade de todos os seus adornos expressivos a todas as combinações de notas. O instrumento, assim concebido, pode estar em permanente mutação, salvaguardando a matriz sonora e idiomática primordial para a aplicar, por todas as técnicas de

execução, a situações musicais estranhas ao âmbito técnico-sonoro que o seu modelo clássico pode mediar.

O instrumento — de natureza medial — provê a necessidade de aplicar a diferentes situações intervalares e em transposição os mesmos gestos musicais ou estruturas gestuais configuradoras de micro-formas de dinâmica determinada, como são, por exemplo, certos arpejos, *passagio*, e fragmentos de contraponto. Para transportar para as músicas futuras a cultura instrumental do passado e presente, reinterpreta-se o modelo ancestral impelindo a tradição a movimentar-se no tempo e no espaço sonoro e cultural. À imagem da sobrevivência das pronúncias e vocábulos ancestrais em gramáticas e estéticas supervenientes, este conceito de instrumento exalta a elevação dinâmica da tradição a todas as potências. A alteração da tessitura não determina alteração da essência do instrumento. Todas as famílias instrumentais, como a das flautas e clarinetes, têm sido objeto de extensão a âmbitos sucessivamente alargados ou truncados.

Sem prejuízo dos modelos tessituras mais clássicos, as guitarras, tal como aconteceu na sua história e na de seus congêneres, tenderão a adequar-se à execução de novas construções texturais sem perda de essência e com ganhos de repertório. **Acordatura ou afinação** é o conjunto de relações intervalares entre cordas soltas, mais usual em determinado instrumento e contexto. **Scordatura** é o conjunto de relações intervalares entre cordas soltas, diferente da acordatura, num de determinado instrumento, destinada a possibilitar a execução de uma peça ou conjunto de peças. François Dry (1992) anota: “Cette pratique qui consiste à desaccorder l’un des choeurs de l’instrument est frequente au luth et se trouve dès les premiers recueils pour celui-ci: Capirola et Dalza. Dans le repertoire de la vihuela nous en trouvons trace principalement chez Fuenllana...”.

As acordature e scordature sucedem-se sem uma ordem aparente, correspondendo a necessidades organológicas surgidas tanto em meios de pesquisa avançada no domínio do estilo composicional como em ambientes de música tradicional.



Fig. 1

Mapa tessitural das scordature de G. Bottazzari (1663) em cordas soltas e pisadas por barra nos trastes V, VII e X

Modelos de acordatura e scordatura

O uso de diferentes modos, harmonias e texturas contrapontísticas tem estimulado o recurso a diferentes scordature. Para além da reconhecida distinção entre afinação sequencial e reentrante, propomos a seguir alguns subsídios para uma classificação mais abrangente e detalhada de scordature, em razão da sua apresentação ou finalidade.

5^a, 2^a, 4^a, 4^a, 2^a; esta afinação inscreve-se na tradição medieval, molda-se numa irracionalidade, que torna a escrita polifônica para este instrumento um privilégio quase exclusivo dos guitarristas, como referiu Carlos Paredes em sucessivas conversas que tive ensejo de manter com ele.

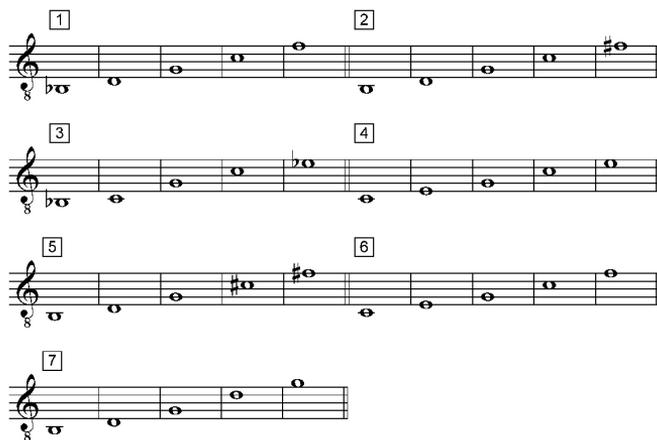


Fig. 3

Acordature de François Campion: note-se o uso de scordature regulares e irregulares pelo mesmo compositor e guitarrista

São **abertas ou fechadas**, segundo um critério de extensão, conforme as cordas apresentam intervalos propiciadores da formação de acordes ou agregados abertos ou cerrados; neste segundo tipo inscrevem-se as usuais scordature que contêm intervalos de segunda e as scordature de uníssonos. Os instrumentos de arco, outrora afinados por quartas e terceiras,

afinam-se atualmente por quintas — acordature abertas — valorizando a estabilidade do arco, solicitando maior elasticidade de mão esquerda ao longo da corda, ao contrário dos instrumentos de corda dedilhada que aproveitam a maior capacidade de mudança de cordas da mão direita para concentrarem uma grelha mais fechada de notas sob a mão esquerda sem movimento longitudinal, para facilidade da realização harmónica. A afinação por quartas, comum na guitarra clássica, estabelece um compromisso entre a necessidade de execução de acordes fechados e a necessidade de abrangência de campos distantes, sob a mesma postura. Este modelo é adotado na acordatura da vihuela, alaúde e guitarra clássica, embora, nos três instrumentos comporte a exceção do intervalo de 3ª maior: nos instrumentos do renascimento, entre a 3ª e 4ª cordas e, nos instrumentos do período barroco e posteriores entre a 2ª e 3ª cordas. Segundo a sua finalidade, são de **pendor melódico** ou **abertas** as acordature por quintas dos instrumentos de arco, mais adequados à execução de linhas melódicas. Realizam dificilmente agregados cerrados ou clusters. Facilitam intervalos de quinta a sétima entre cordas vizinhas, gerando rotinas harmónicas diferentes das acordature

fechadas. Pertencem também a este grupo as afinações por quintas dos instrumentos de plectro que, geralmente, desempenham funções melódicas nos conjuntos.

São de **pendor harmónico ou fechadas** as que contemplam a necessidade de tocar intervalos curtos sobrepostos. Facilitam agregados cerrados verticais ou em arpejo. Facilitam, em alguns casos, o aumento de velocidade em passagens melódicas cromáticas por disponibilizarem as notas componentes no mesmo quádruplo. Scordature **de modo** associam os gestos mais fáceis ou diretos de mão esquerda a intervalos caracterizadoras de determinados modos. São adequadas à execução de melodias ou agregados padronizados a partir do desenvolvimento de mecanismos transversais, na esteira de Villa-Lobos ou, mais tarde, de Leo Brouwer, mas reconfiguradas para modos específicos.

Scordature **de acorde (triádicas)** assentam nas funções de um acorde perfeito e favorecem a obtenção de outros acordes perfeitos paralelos por movimento paralelo de todas as suas

funções, através do transporte de barra (Leite 1796: 29). Dentro desta classe, algumas elegem posições diferentes desses acordes — 1ª, 2ª ou 3ª — otimizando frequentemente determinados movimentos melódicos. Desse modo de atuação resultam morfologias das peças estruturalmente marcadas conforme a scordatura, uma vez que cada peça pode aproveitar a colocação das vozes segundo o critério da maior facilidade de execução, seja com vista ao deleite dos iniciados, seja para aumentar o alcance virtuosístico de determinados trechos; facilitam o acesso de iniciados ao acompanhamento de melodias fortemente arreigadas ao sistema tonal. Geralmente, estes modelos de scordatura induzem uma forte incidência na prática de um pequeno grupo de tonalidades.

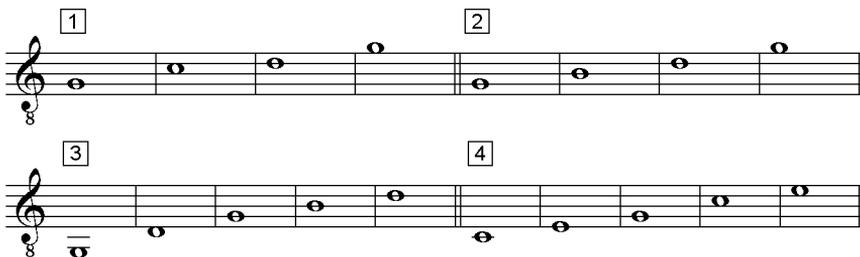


Fig. 4
Scordature de 2ª (1) e de acorde (2, 3 e 4)

No séc. XX, Carlo Domeniconi, em Koyumbaba, retoma o modelo comum a várias scordature triádicas usadas no séc XVII, afinando a guitarra sobre o acorde perfeito de Ré menor. Este acorde e suas transposições paralelas obtidas por barra, proporciona o acompanhamento, com diminuto esforço técnico, de grande parte da melodias condutoras da obra. O mesmo autor trabalha intensamente as potencialidades da scordatura, como é patente em “Sindbad”.

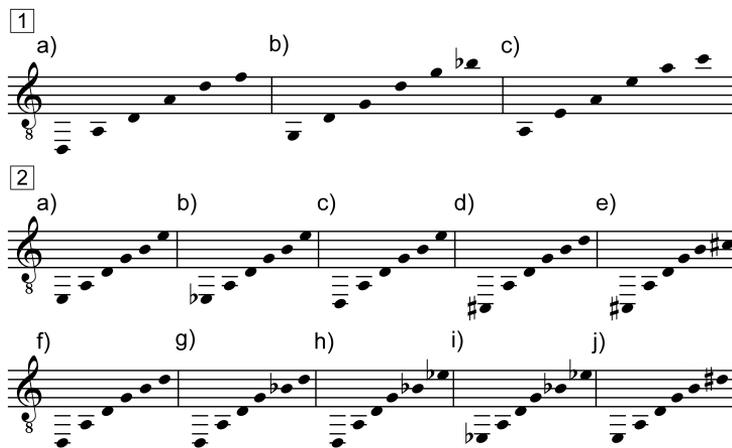


Fig. 5
Carlo Domeniconi, afinações para Koyumbaba (1, a) e para Sindbad (as restantes)

A guitarra inglesa, segundo o método de Silva Leite, usava a sobreposição de duas tríades de dó maior na 1ª posição. Outras continuam a ser usadas na música popular portuguesa: no

cavaquinho, por ordem ascendente: Lá, Dó #, Mi, Lá e, Sol, Sol Si, Ré; na braguinha da Madeira a afinação mais comum é Ré, Sol, Si, Ré. Estas afinações facilitam a execução de encadeamentos I-IV-V-I, por ação de apenas dois dedos de mão esquerda. São de **temperamento**: as scordature microtonais: estão associadas à divisão alterável do diapasão da guitarra proposto em 1985 pelo construtor suíço Walter Vogt. Atualmente são utilizadas em música antiga, contemporânea, e de raiz popular.

A inspiração no folclore Turco trouxe necessidades específicas de afinações micro-tonais, estabelecidas recentemente pelos guitarristas turcos Tolgahan Cogulu e Sinan Cem Erogulu, para a interpretação de música do Médio Oriente, usando a guitarra fretless ou o modelo de Walter Vogt (Schneider 1985: 83-85). Nos primeiros momentos de “Heart” de Isabel Soveral, a 3ª corda é afinada um quarto de tom acima. **Scordature de timbre** são as que estabelecem regiões distintas de notória claridade ou escuridão sonora por efeito da diferença de tensão entre cordas. Geram verdadeiros fenómenos de micro-instrumentação dentro do diapasão da guitarra. A este grupo pertencem as scordature **de**

harmônicos; incluem cordas cuja função é vibrar por simpatia, valorizando determinadas regiões harmônicas do diapasão. É um exemplo eloquente a assinalável complexidade tímbrica conseguida por Nuccio D’Angelo em “Due Canzoni Lidie” através da alteração — em sentido contrário — da 6ª corda de mi para mi **b**, e da 5ª de si para si **b**. A esta scordatura se deve também parte da harmonia em arpejos composta de intervalos que seriam impossíveis em acordatura.

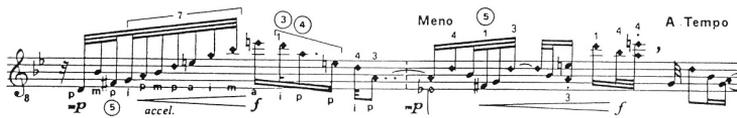


Fig. 6
Nuccio D’Angelo: Due Canzoni Lidie

A figura abaixo contém uma pequena seleção de um vasto conjunto de exemplos por nós recolhidos, demonstrativos do papel crucial da scordatura na obtenção de texturas polifônicas que incluam arpejos em instrumentos de corda.

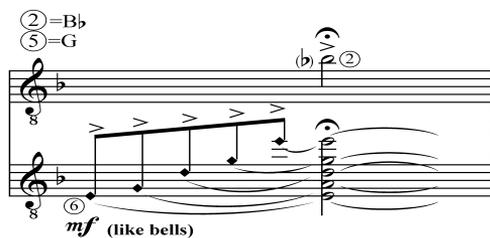


Fig. 8
Leo Brouwer, Hika: um arpejo de harmônicos fluente, só possível em scordatura

Dentro desta classe destacam-se as scordature reentrantes e as invertidas que possibilitam a acentuação do polegar em cordas agudas sem alteração do gestuário técnico (Rebours 2002: 59).



Fig. 9
Carvalho, J.P.T.V.: Textura obtida a partir de uma scordatura invertida

De **regiões separadas** ou **contrastantes**; apresentam uma quebra de continuidade—um intervalo especialmente grande — no seu interior, possibilitando a exploração de campos sonoros

distanciados. De **exceção ou de âmbito restrito**; criam um pequeno grupo de cordas destinadas a obter um efeito específico de uníssonos ou de intervalos cromáticos ou diatônicos; podem ser úteis, especialmente, em música de conjunto. Pertencem a este tipo as de uníssonos múltiplos: em arpejo fundem as características de textura do tremolo e de ressonância da campanela. **Ordens dobradas e de uníssonos**; as ordens oitavadas (Leite: 1796: 29), para além de poderem adensar a grelha harmónica, abrem possibilidades de execução de campanelas, inclusivamente cromáticas ou de uníssonos, entre uma das cordas constituintes de uma ordem aguda e outra corda aguda, constituinte de uma ordem mais baixa (Rebours: 2002: 59).

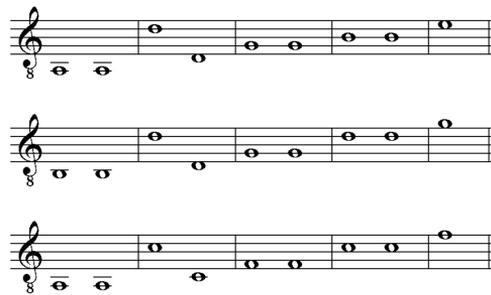


Fig. 10
Scordature com ordem oitavada

Além de seis scordature vindas da vihuela, Gaspar Sanz, Giovanni Bottazzari e outros vieram aumentar o labirinto

(Bottazzari: 1663: 19, 31, 36, 70, 77, 82). Muitas delas sobrepõem-se parcialmente, coincidindo apenas num grupo de cordas ou transferindo a relação de um grupo para um grupo mais grave ou mais agudo.

The image shows a musical score for five strings, labeled 1 through 5 on the left. The score is organized into nine columns, labeled A through y at the top. Each string has a treble clef and a '5' below it, indicating a specific scordature. The notes are placed on the staff lines, with some notes having accidentals (sharps and naturals). The first string (1) has notes on the first line (G), second space (A), and third line (B). The second string (2) has notes on the first space (F), second line (G), and second space (A). The third string (3) has notes on the first space (F), second line (G), and second space (A). The fourth string (4) has notes on the first space (F), second line (G), and second space (A). The fifth string (5) has notes on the first space (F), second line (G), and second space (A). The columns are labeled A, B, C, D, E, F, G, x, y. The notes in each column are: A (1: G, 2: F, 3: F, 4: F, 5: F), B (1: A, 2: G, 3: G, 4: G, 5: G), C (1: B, 2: A, 3: A, 4: A, 5: A), D (1: C, 2: B, 3: B, 4: B, 5: B), E (1: C, 2: B, 3: B, 4: B, 5: B), F (1: C, 2: B, 3: B, 4: B, 5: B), G (1: C, 2: B, 3: B, 4: B, 5: B), x (1: C, 2: B, 3: B, 4: B, 5: B), y (1: C, 2: B, 3: B, 4: B, 5: B).

Fig. 11

Vista comparada das scordature de G. Bottazzari, transpostas, tomando como fixa a 5ª corda em lá

Muitas delas serviam o culto das ressonâncias praeter mensurais ou *campanelas*, efeitos que podem extinguir-se em transcrições para instrumentos com outra afinação.

A scordatura e o seu declínio

Observa Alain Miteran (1997: 42-48) que, a par do surgimento da escrita em partitura e do concomitante ocaso da tablatura, as scordature diminuíram acentuadamente em favor da afinação standard da guitarra, com poucas alternativas. Haverá ou não uma relação certa de causa e efeito entre o abandono da tablatura e a estandardização da afinação? Tudo leva a crer que sim. O número de scordature usadas nos sécs. XVI, XVII e XVIII era demasiado elevado para ser dominável de memória e utilizado através da leitura em partitura. Era usual a abordagem de cinco ou mais afinações pelo mesmo instrumentista, frequentemente executante de instrumentos diversos da mesma família como a guitarra barroca, o alaúde e a teorba.

Sistemas de notação musical

Perante o registo de sons ou gestos técnicos de tocar, a prática musical gerou três sistemas principais de escrita, eivados de rigor processual, com crescente grau de transparência sintática e de

detalhe de efeito sonoro: a partitura, a cifra e a tablatura, sendo os dois primeiros correntemente designados também por escrita de efeito e o último por escrita de ação. Se a escrita de efeito progrediu como processo coerente de elucidação musical, também a de ação deu todas as provas de eficácia operacional. A utilização complementar dos dois sistemas tende para o aperfeiçoamento operacional e crítico de duas fases muito distintas da produção musical: a conceção, a que a partitura se associa estreitamente e a realização ou performance que recorreu, durante séculos, à tablatura como utensílio principal e mais expedito.

Scordatura e tablatura

Se, ao longo da História, a escrita vocal nunca passou pela tablatura ou escrita de ação, já a escrita instrumental, pelo leque de gestos e conteúdos a que se dirige, passa, em boa parte dos instrumentos de tecla, sopro e corda, pela mediação da escrita em tablatura, tendo como pressuposto um relativo conhecimento da afinação do instrumento. Se, desde os tempos primordiais, o uso

da tablatura se justifica pela economia de aprendizagem da teoria musical nos aspetos relacionados com a altura dos sons, já a sua sobrevivência em tempos de plena academização dos músicos práticos radica na necessidade de uso alternativo de diversas *acordature*. A diversidade de *scordature*, embora obrigasse o músico a algum esforço suplementar, abria-lhe a possibilidade de executar mais texturas, ou as mesmas transpostas para tessituras mais adequadas às peças em execução.

A sobrecarga da memória do executante que utiliza a escrita de efeito ou partitura, advém do facto de cada *scordatura* exigir a memorização de um mapa específico de notas a abranger todo o diapasão do instrumento. Muitos desses mapas são quase iguais ou transpostos, outros intersejam-se, o que constitui um aumento do esforço de memorização, se não houver recurso à tablatura. No uso de tablatura, o esforço do instrumentista era minorado pelo facto de a informação da tablatura indicar o sítio de cada nota, sempre escrita com vista à *scordatura* em utilização. A automatização era facilitada porque, em qualquer *scordatura*, bastava pôr os dedos no sítio indicado pela tablatura para dar a

nota certa, sem que tal dependesse de o executante saber antecipadamente o seu som, para a executar com alguma fluência.

Atualmente, os leitores “de partitura” ou notação de efeito, aprendem a tocar obras em scordatura à custa da memorização casuística acumulada do gestuário técnico de cada obra/scordatura, dentro de severos limites, por todos reconhecidos. Embora a técnica de guitarra se tenha racionalizado e desenvolvido em finais do séc. XVIII — o que compensou parcialmente o desaparecimento das *scordature* — com o declínio destas perdeu-se a continuidade de certas linhas de expressão textural, designadamente no domínio da ornamentação, de árdua realização sem recurso às *scordature* cessantes cujo uso, por sua vez, dependia da tablatura.

Tablatura ou escrita de ação; a escrita de ação é o sistema de notação que, para além do ritmo, indica a corda e trasto que geram a nota a executar. A escrita de ação tem a vantagem de, *in extremis*, prescindir da memorização absoluta de cada scordatura por parte do executante, solicitando a este, apenas, uma grande

desenvoltura no cumprimento do itinerário mecânico expresso na tablatura. A escrita em tablatura é muito mais adequada a acelerar o período de localização do gesto no instrumento do que a escrita de efeito mas é quase vazia de informação musical. O leitor que não conheça a técnica e afinação do instrumento a que ela se destina, não poderá extrair dela mais do que uma difusa mancha textural, sem definição melódica nem harmónica; apenas o ritmo subsiste legível. **Escrita de efeito** é o sistema pelo qual se nota a altura (e restantes parâmetros) do som a executar. A escrita de efeito é adequada ao mais imediato conhecimento sonoro da peça. Para conhecer a obra, o leitor não necessita de ser executante. É indiscutível a superioridade desta escrita, com vista ao conhecimento musical da obra.

A escrita de efeito mostrou-se mais adequada a especificar a duração da vibração de cada som em pautas que acolham mais do que uma voz, designadamente em agregados sonoros, através da atribuição de figuras de tempo às diversas notas agregadas. Por isso, nos finais do séc. XVIII, tanto na música de tecla como na de corda, o uso da tablatura foi dando progressivamente lugar ao

da partitura. Com a possibilidade de anotações suplementares, a partitura torna-se um meio mais eficaz de comunicar conteúdos musicais e especificações técnicas, por meio de letras, algarismos, sinais e figuras de tempo.

Notação de falso efeito é o processo pelo qual os sons pertencentes às cordas de afinação alterada são convencionalmente notados pela altura que teriam em acordutura standard. Desse processo resulta a vizinhança e interseção de símbolos respeitantes a sons notados com altura certa e outras com altura convencionada. Na segunda metade do séc. XX, o surgimento de um número considerável de *scordature*, das quais, algumas foram citadas acima, veio levantar dúvidas acerca da eficácia da partitura para resolver todo o trajeto que vai da composição até à execução da peça em instrumento *scordato*. O conflito entre hábitos adquiridos e a aprendizagem das novas localizações das notas veio perturbar acentuadamente o ritmo de preparação de obras em *scordatura*. Correntemente, tal problema tem sido suprido pela escrita das peças em notação de falso efeito.

Assim têm escrito autores como Carlo Domeniconi, Leo Brouwer e Nuccio D'Angelo.

Por este processo, mesmo apesar de, na edição, ser complementado por uma escrita de efeito certo, este tipo de escrita, durante a performance, que a leitura está associada à execução musical, peca pelo já referido entrosamento de significados diferentes dos mesmo símbolos, efeito que se agrava com a acumulação de obras em várias scordature. Apesar de ser uma notação convencional, destrói a ideia de unicidade dos símbolos musicais. A escrita de efeito e a de ação são processos de natureza diferente: não são apenas modos diferentes de notar a mesma coisa, mas modos diferentes de notar coisas diferentes.

Consciência sonora

Em tablatura, o instrumentista sofre de alguma distância à leitura musical da peça sem auxílio do instrumento devidamente “scordato”, contudo ele estendia a proficiência da sua leitura a qualquer scordatura, sem o antecipado conhecimento sintático ou

sonoro do resultado, mais viável na notação de efeito. O executante por tablatura, em vez de decorar tantos programas ou critérios de leitura/ação quantas as scordature com que, por partitura trabalha, automatiza um só critério de decifração da tablatura, uniformemente aplicável a todas as scordature. O dedo, a corda e o traste são as referências fixas; a nota, que depende da scordatura, é o efeito variável de um protocolo rígido e facilmente apreensível. Este processo assenta numa nítida separação entre dois segmentos de trabalho distintos, componentes da atividade musical: o conhecimento do texto e a execução do programa gestual adequado à sua realização. Não terá fundamento concluir que, desta separação, a atividade do executante fica menos musical. Ela pressupõe complementaridade com a leitura puramente musical. A “fase” de leitura por tablatura é o algoritmo da execução física, não o da interpretação musical. Aos executantes competirá, no quadro da nova música em tablatura, encontrar uma ergonomia da aprendizagem, tendo em conta que, muito frequentemente, são obrigados a executar trechos distantes da zona de previsibilidade harmónica da música do sécs. XVI a XVIII.

A mesma distância entre executante e conceito musical acontece também na leitura de partitura em que o executante pode atingir as finalidades operativas num ambiente de efetivo desconhecimento real da altura das notas, tendo informação da sua altura e efeito no conjunto, apenas através da sua escuta, sem que a execução da nota derive do processo de busca que passe pela conjectura do som, identificação da nota, identificação do ponto e, por fim, execução.

Em obras de dificuldade transcendente, nomeadamente em linguagens com profusão de consonâncias distantes, os intérpretes raramente podem dominar em abstrato as alturas ou entoar as notas: é por pura rotina mecânica e escuta de resultados que acedem à vivência sonora de muitos segmentos musicais. Os músicos de “naípe” também não têm necessariamente a consciência inteira da função relativa da sua parte no todo.

Os instrumentistas de música antiga - que tocam por tablatura - adaptam também a sua atividade a esse baixo grau de prévia consciência da altura das notas, o que nos leva a duvidar que seja

indispensável um supremo grau dessa capacidade de premeditação da altura para interpretar música. Por isso, não se afigura correto dizer peremptoriamente que o executante “por tablatura” fica musicalmente diminuído em relação ao que usa a partitura. Essa diminuição pode ser comum a ambas as categorias de músicos. Ulteriores estudos específicos poderão aclarar esta questão.

Coerência das linguagens e escritas

Toda a linguagem é criada pela necessidade de comunicar conteúdos. O escopo de uma linguagem não desaconselha que a sua prática e desenvolvimento sigam normas ou, como tudo o que é feito em progresso, as instaure pelo uso, nelas sulcando características próprias ou combinando criteriosamente as de outras linguagens, o que lhe pode conferir potencialidades utilitárias e riqueza de estilo. Da construção da comunicação resulta um valor que, de utilitário, se autonomiza dos conteúdos e se vai tornando referencial de cultura, património imaterial no domínio dos processos e, por isso, sinal da identidade da

comunidade que a funda e utiliza. Daí resulta que qualquer escrita apta a ultrapassar dificuldades práticas — a leitura/escrita para instrumentos em scordatura— não possa ou não deva desfigurar os pressupostos gramaticais presentes desde a sua génese nem os critérios da sua evolução e aperfeiçoamento.

Testemunho do respeito pela escrita enquanto valor é, em diversas línguas, a normalização da ortografia enquanto repositório do significado e história da palavra, muito para além da sua eficácia enquanto mero veículo de informação. A importância deste valor está patente, por exemplo, nas aceras polémicas que têm envolvido a adoção do novo acordo ortográfico da língua portuguesa que, no parecer dos opositores, arrasa sinais de origem, construção e evolução da língua. A mesma valorização do processo de registo é notória na tradicional escrita rupta, um processo de escrita manual de poesia, ou caligrafia poética, praticada no Japão, que se entrosa com a invenção poética num todo em que o processo de registo adquire uma dimensão tão artística quanto o conteúdo literário.

O processo de comunicar arte tende a fundir-se no conteúdo produzido e comunicado integrando inseparavelmente o seu caráter e valor, como os sulcos do pico na fachada de pedra. Em música, através da leitura chega-se, frequentemente, mais perto da essência e história e até da fruição de certas obras, acompanhando o trajeto que o autor seguiu na sua feitura. A simples opção em determinadas enarmonias, sem qualquer efeito perceptível, pode indiciar a valorização da tonalidade ou do modo, dada pelo autor no ato da escrita musical, sem recurso a palavras. A escrita deve, pois, ser eficaz na transmissão dos algoritmos de execução, mas também coerente e clara na expressão da sintaxe musical inerente às ideias da peça em foco.

O modelo da **escrita de falso efeito** é incoerente porque sobrepõe no mesmo processo de trabalho ou no mesmo ato de leitura dois ou mais diferentes critérios de leitura para símbolos iguais, conforme o número de cordas com afinação alterada. Há inúmeros casos em que pode acontecer esta discrepância dentro do mesmo compasso ou fragmento. Tal escrita não tem a pureza nem unidade processual da escrita de efeito, com suas regras de

transparência sintática por ser opaca à função harmónica das notas, nem tem a pureza e unidade da escrita de ação, com seu rigor operativo. É uma espécie de escrita de efeito com exceções emprestadas pela escrita de ação, ou uma espécie de escrita de ação, excepcionada por elementos da escrita de efeito, sem a eficácia da primeira nem a eloquência da segunda. Na prática, gera-se nesta escrita um permanente balancear da atenção do leitor executante, entre uma escrita de efeito correta aqui e incorreta acolá, tornando o processo de leitura fragmentário, sinuoso e sobrecarregado de exercício seletivo.

O esforço de memória despendido na leitura e execução em diferentes sistemas de notação

Uma experiência simples pode dar a noção da oneração da memória de um instrumentista perante um trecho, utilizando comparativamente os dois sistemas: Ensaie-se a execução do mesmo agregado em dez scordature diferentes — que levam a dez diferentes “posições de dedos” — registado em escrita de efeito. Este exercício obrigará a reter em memória essas 10 posições, o

que representa um grande esforço de repetição. O mesmo encargo, registado em escrita de ação, exige apenas a leitura das dez cifras, sem qualquer mudança interna de critérios de leitura ou tradução de sinais para adaptação às dez scordature: o intérprete aplica em todos os casos o mesmo critério operativo, sem qualquer esforço de memorização das scordature. A tablatura anula essa fronteira da memória porque o registo gráfico, indica apenas o ponto e corda a acionar, sendo a altura da nota uma resultante da scordatura.

A ordem de grandeza da questão

Ensaie-se a combinação de duas cordas, cada uma afinada alternativamente em duas diferentes alturas: com estes elementos pode obter-se quatro scordature diferentes. Acrescente-se uma corda: resultarão oito scordature alternativas. Considerando a possibilidade de cada corda solta, com calibre apropriado, estar afinada entre a nota si 0 e mi 3 o que perfaz 29 alturas alternativas, resulta que o número de combinações possíveis entre estas alturas se obtém multiplicando o número de afinações

possíveis de cada corda solta (29), pelo número de alturas disponíveis para cada uma das outras cordas soltas, o que se reduz à expressão de 29^5 , de que resultam 20.511.149 combinações possíveis.

Deve ter-se em conta que uma grande parte destas scordature se intersejam ou coincidem parcialmente com muitas outras pelo que, desta enorme profusão de afinações não resulta uma semelhante variedade de texturas sonoras distintas.

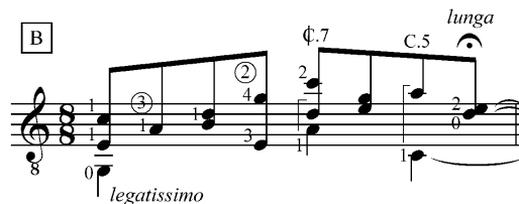


Fig. 12

Leo Brouwer, Hika: exemplo de uma textura contrapontística usual, mas carecida de scordatura para poder ser executada com as ressonâncias expressas nos valores rítmicos

No entanto, deve ter-se em conta que, em cordas dedilhadas, a posição ordinal da corda que toca cada nota pode gerar diferenças de expressão dinâmica, gestual e tímbrica, pelo que, muitas das scordature que são harmonicamente equivalentes, têm expressão musical lúdica mais ou menos diferenciada, *maxime* em

contraponto, em arpejos unidirecionais ou assentes em fórmulas estandardizadas. A atual e crescente facilidade de entabular automaticamente ou de, automaticamente traduzir para música todas as tablaturas, afasta a necessidade de recurso a sistemas híbridos, sem unidade gramatical.

Novos mapas e memória: a necessidade do retorno ao estudo da tablatura

Muitos trechos escritos para outros instrumentos ou conjuntos, poderão ser transcritos para guitarra em scordatura específica, respeitando a coerência gestual das vozes ou elementos componentes. Figuras como uníssonos múltiplos e clusters cromáticos ou sobreposições de segundas são recursos preciosos e característicos também em guitarra. No entanto não são abundantes.



Fig. 13
Agregados cerrados nas 3 primeiras cordas em afinação clássica



Fig. 14

Agregados cerrados a partir da nota mi na 1ª corda solta , em afinção clássica

O crescente universo de texturas sonoras, de matrizes gestuais e de combinações de timbre da música hodierna e futura, plena de manchas cromáticas e micro-tonais, usando muitas vezes a guitarra integrada em conjuntos e afastando a possibilidade de transposições para viabilização de execução — podem vir a solicitar um elevado número de scordature muito além da capacidade de retenção em memória de qualquer instrumentista especializado. Então, vai colocar-se o dilema de encontrar formas de registo idóneas para o estudo e atuação em palco ou, por preconceito, contra o curso da história, evitar o surgimento de obras que utilizem recursos instrumentais não tratados em escola, como são as scordature menos frequentes.

Três propostas de avanço na arte

1. Uma ferramenta de apoio ao trabalho em scordatura

A aplicação de técnicas específicas sobre a mesma afinação criou, no repertório de cordas, regiões expressivas recorrentes do ponto de vista intervalar. Hindemith, Villa-Lobos e Brouwer, criadoras de harmonias idiomáticas, têm sido profusamente imitados por não estar suficientemente desenvolvido o hábito de *scordare*, o qual proporciona a aplicação dos processos técnicos imitados, a novas sequências intervalares. É árduo para um compositor ou intérprete imaginar um novo mapa específico para a scordatura a escolher, porque exige um ror de tentativas de aproximação. A dificuldade tem demovido muitos compositores de compor para guitarra. Para obviar tal incómodo, estamos a projetar um programa informático de grande flexibilidade que disponibiliza a imagem de uma quantidade exaustiva de afinações. A programação foi integralmente realizada pelo compositor e investigador Rui Penha.



Fig. 15

Exemplo de um mapa de scordatura oferecido pelo software em construção.
Note-se a inclusão dos harmônicos

O programa mostra seis pautas em clave de sol, sobrepostas, que representam seis cordas de um cordofone, unidas por linhas verticais simbolizando os trastes e a pestana. Cada uma dessas pautas contém uma sucessão cromática de vinte notas correspondentes a toda a extensão do diapasão. O músico ajusta essa sucessão cromática à afinação que deseja para cada corda solta. A partir da nota escolhida para a corda solta, o programa, para além de facultar automaticamente a representação de todas as notas dessa corda até ao 20º traste, assinala também a altura e posição dos cinco primeiros harmónicos dessa corda, de acordo

com a altura a que está afinada. Este dispositivo permite ao compositor e ao instrumentista escolher a afinação mais adequada para execução de quaisquer passagens, designadamente as de harmónicos. Para tal, necessita apenas de, por tentativa e erro, configurar uma scordatura virtual em que os agregados e sucessões de notas se mostrem ao alcance da mão do executante. É uma ferramenta muito útil à organização do mapa de harmónicos que facilmente fornece os dados para a escolha da scordatura, oferecendo um leque exaustivo de sugestões de afinação que podem, inclusivamente, induzir a invenção.

2. A criação de instrumentos adaptáveis à scordatura

A variação de tensão de corda de uma scordatura para outra traz problemas estruturais a resolver na concepção da caixa de ressonância, do sistema do braço e do cavalete. Para tornar célere a mudança entre afinações muito diferentes sem, para tal trocar de instrumento, será necessário recorrer a instrumentos cuja caixa de ressonância e escala suportem as referidas variações. A procura de cordames alternativos para diferentes scordature, para o

mesmo ressoador ou para ressoadores diferentes, acarretará esforços de pesquisa de coleções de cordas com características mecânicas e sonoras conjugáveis no quadro de cada scordatura.

3. Revisão do plano de estudos de guitarra

Verificada esta ordem de necessidades, e para minorar o conflito entre memória de trabalho e memória de longa duração no exercício de aprendizagem das scordature, são necessárias novas rotinas, num plano em que a aprendizagem de tablatura se faça a par da aprendizagem por partitura, desde a iniciação. Sendo indispensável estudar o repertório em escrita de efeito, convém criar-se um tempo escolar para fazer acompanhamentos entabulados, para o estudo da tablatura e da scordatura. Outro sector de desenvolvimento será constituído pelo exercício da transcrição de fragmentos musicais do domínio comum para tablatura. Será profícua a retomada do estudo de música antiga para alaúde, vihuela e guitarra barroca, por tablatura, conservando as diversas afinações de origem, ainda que em guitarra moderna.

Como alternativa, parece oportuno aproveitar uma vasta gama de exercícios técnicos para exercitar também a leitura de tablatura e o conhecimento de scordature, procurando fórmulas harmônicas usuais que evidenciem eventuais erros de leitura ou execução. A finalidade comum a todos estes processos é a familiarização do aluno com os efeitos psicológicos, mecânicos e sonoros da mudança de afinação e com a leitura de tablatura, no início da sua formação, antes que na sua mente se instalem hábitos de rotina determinante. Nesse sentido é conveniente que se conduza o aluno a gerir as variações de tensão de cordas, ou a deslocação das regiões de híper-ressonância em razão da scordatura, geradoras de possível descaracterização sonora do instrumento.

Conclusão

O aumento das necessidades provenientes da transcrição literal de repertório geral e de música antiga (trans-timbração) com conservação das distâncias entre vozes, articulações, campanelas e uníssonos do original, ou outros fatores, contribuirão para uma crescente variedade de situações de textura em guitarra, à qual se

juntará um caudal de música nova, conduzindo, de futuro, à necessidade de utilização das virtualidades duma miríade dessas scordature, até agora, por explorar. Daí resultará a impossibilidade prática de reter em memória todos os mapas sonoros, exercício que seria imprescindível na execução por partitura. A escrita de falso efeito é a forma imediata de resolver o impasse da escrita para scordatura. É, no entanto, provisória por evidenciar limites de sistema que a impedem de comunicar grandes regiões de textura.

A tablatura será o sistema elástico apto a gerir a utilização automatizada de todas essas scordature de possível aparecimento futuro. Neste sistema, a aquisição do conhecimento musical poderá acontecer por leitura de partitura, num segmento de trabalho diverso do segmento de estudo da execução mas pode também decorrer em simultâneo com este. Caberá ao intérprete planificar as fases do seu trabalho. Então, a tablatura, aperfeiçoada, nomeadamente no que respeita ao rigor de expressão do valor de duração de cada nota dos agregados, será, até nova descoberta, o sistema mais idóneo para por em prática

essa variedade de correspondências entre ideia sonora e a execução, com ganhos na automatização de gestos e, por conseguinte, na prontidão técnica e expressiva do executante. É provável que se assista à retomada do uso da tablatura nos cordofones dedilhados, como meio de suprir os limites da memória humana necessária em scordaturas acumuladas, substituindo-a por uma sólida rotina da aplicação dos signos da tablatura a um número indeterminado de scordature.

Ante as comprovadas potencialidades da tablatura, processo a enriquecer de todos os ornamentos da escrita de efeito, é provável que a escrita de falso efeito venha a figurar na história da escrita musical como procedimento ocasional a que se recorreu num longo período em que, em determinadas regiões de repertório em scordatura, a escrita de efeito se manifestou insuficiente para suprir os limites da memória de trabalho dos intérpretes e, por outro lado, em que a cessação temporária — de dois séculos — do estudo da tablatura, provocou nos instrumentistas incapacidade de a ler fluentemente. Não tratamos de estabelecer um novo regime de scordatura mas sim de acautelar as solicitações do

progresso, seja ele rápido ou lento. A combinação de fatores técnico-musicais que sempre caracterizou a história da música instrumental e que, agora, é catapultada pelos exemplos prodigiosos trazidos pela eletrônica, vai trazer aos instrumentistas desafios imprevisíveis e autênticos saltos qualitativos que só a alteração de pressupostos de trabalho poderá vencer.

-Descontinuidade de sistemas-

Não existe uma identidade numérica entre as potencialidades de ambos os sub-sistemas ou segmentos referidos, correspondentes, respetivamente, à escrita de efeito e à execução por partitura. A escrita musical por partitura utiliza um universo de signos e funções comportável pela memória dos executantes e, sem recurso a aumento de carga mnésica incomportável pelo utilizador da escrita, pode responder a um número tendencialmente infinito de solicitações, sendo, para tal, suficiente a aplicação das mesmas regras e signos, ou com eventual aumento, a um universo crescente de solicitações supervenientes. O processo de execução em scordatura por partitura, ao exigir um esforço de memorização cartográfica de localização de notas indeterminavelmente crescente em razão da acumulação de futuras necessidades de

scordatura - eventualmente, até ao infinito - não se compatibiliza com a escassez de memória cartográfica dos instrumentistas. Todo o sistema de produção, deve observar a fluidez e concordância de rendimento de todas as fases do processo produtivo. Nesse sentido, verifica-se que o modelo da execução por partitura, em vez de se constituir como um sistema integrado e de fluxo comum a todas as fases, divide-se em dois sub-sistemas: primeiro, a escrita/leitura musicais; segundo, a memorização cartográfica para organização da execução. Estes sub-sistemas têm limites discordantes: enquanto a concepção da escrita abre as suas potencialidades de aplicação a um número indeterminável de scordature, a organização do trabalho de execução confina o número de scordature aos limites de memória cartográfica dos executantes. Daqui resulta que o instrumento musical representa neste sistema, não o simples meio sonoro de alcançar uma sintaxe livre, mas a condicionante instrumental que inspira gramáticas mas que também determina fronteiras expressivas. É pois previsível a necessidade de um sistema uno, multi-etápico e concordante, integrado de escrita e leitura/execução, que ultrapasse a coexistência conflituosa de dois

sistemas autônomos de concordância imperfeita (o de escrita/leitura e o de leitura/execução, que têm assistido à execução em cordas dedilhadas por partitura. Admitindo-se que as solicitações vindas da crescente alteração e combinação de elementos musicais exigem um sistema de escrita que considere a escassez de memória mas que seja aplicável a um universo aberto de casos, então deve admitir-se necessariamente que o subsistema que dá continuidade à escrita/leitura musicais (aquele que vai da leitura musical à execução em scordatura) deve assentar também na aplicabilidade de um número de sinais comportável pela memória dos executantes, a um número tendencialmente infinito de solicitações cartográficas que acompanhe as solicitações musicais advenientes. Esse sistema chama-se, desde há séculos, tablatura. Foi considerado arcaico e foi abandonado. Ou se reutiliza a tablatura e “do velho se faz novo”, ou ficará por cumprir a concordância dos sistemas da escrita e leitura eficazes e, no futuro, muitas obras possíveis em guitarra, ficarão por escrever ou por tocar.

Bibliografia

Bottazzari, G. 1663. *Sonate Nuove per la Chitarra Spagnola*. Firenze S.P.E.S.

Carvalho, J.P.T.V. 2004. *Pensamento Polifónico na Didáctica de Guitarra dos Séculos XVII ao XX*. Tese de Doutoramento. Universidade de Aveiro

Dry, François. 1992. *Théorie Musicale et Technique Instrumentale d'après les Écrits et les Oeuvres des Vihuelistes Espagnols. 1536-1593*. Tese de Doutoramento. Tours: Université François Rabelais

Leite, A J S. 1796. *Estudo de Guitarra*. Porto, Officina Typográfica de Antonio Alvarez Ribeiro. (Lisboa: I.P.P.C 1983)

Miteran, Alain. 1997 *Histoire de la Guitare*. Bourg-la-Reine: Zurfluh

Rebours, Gérard. 2002. *L'Oeuvre de Robert de Visée. Analyse statistique, instrumentale et structurelle. Etude comparative des versions pour guitare, luth, théorb, et dessus et basse*. Tese de Mestrado. Universidade de Paris IV-La Sorbonne

Schneider, J. 1985 *The Contemporary Guitar*. Berkeley: University of California Press

Simões, Armando. 1974 *A Guitarra, Bosquejo Histórico*. Évora: edição de autor

Tonazzi, Bruno. 1974. *Liuto, Vihuela, Chitarra e Stumenti similar nelle loro Intavolature. Con Cenni sulle loro Letterature*. 3^a edição. Ancona: Bèrben

Tyler, J. 1980. *The Early Guitar: a History and Handbook*. Oxford: OUP

3 Desenvolvimento no Estudo Sobre Instrumentos Musicais com Novas Tecnologias: exemplos de investigação, ensino e prática

Patrícia Lopes Bastos

Desde o reconhecimento, no ser humano primitivo, da utilidade do som, para chamamento e sinalização ou em cerimoniais, a construção de instrumentos que permitem a amplificação e o controlo do som produzido humanamente tem um longo e cativante percurso. Como primeira musa, a Natureza; os sons, naturais, eram observados e imitados, e o crescente conhecimento do material e invenção de ferramentas para o seu manuseio proporcionaram uma evolução constante na construção de “objectos que produzem som”. Inspirando e sendo por sua vez inspiradas pela vontade de criar novos sons, as ciências alargam o escopo e colaboram na sua imensa complexidade, sendo a criatividade e o engenho duas das qualidades indispensáveis aos inventores de instrumentos musicais, objectos mor das vezes

delicados e muitas vezes extremamente complexos. Com a evolução da tecnologia, todo um novo mundo de possibilidades tem sido explorado, nomeadamente na reprodução e no tipo de som, nos modos de tocar, no repertório, na renovação de estilos, nas metodologias de ensino e, de uma forma alargada, na organologia, sendo o escopo deste artigo oferecer vários cenários de aplicação de diferentes tecnologias no estudo dos próprios instrumentos musicais, apontando algumas facetas do largo âmbito de investigação contido nesta área científica.

A evolução instrumental, dada a sua diversidade na enorme amplitude geográfica e cultural em que se aplica, raramente segue uma linha única ou ininterrupta. Observa-se, como exemplo, que o órgão hidráulico inventado pelo grego Ctesibius de Alexandria, no século III a.C., um instrumento de alto nível conceptual para o seu tempo, não teve continuidade. Mais avante, a evolução dos conhecidos órgãos de tubos foi sendo feita com paralelos nem sempre similares na construção ou nos resultados sonoros. As potencialidades dos vários aperfeiçoamentos impressionava quem conhecia ou tocava os instrumentos, dentro de uma zona

demográfica, e logo influenciava sobretudo regionalmente a produção musical, facto compreensível tendo em conta serem instrumentos de grandes dimensões e conseqüentemente não facilmente transportáveis. Todavia, também com os outros órgãos, de câmara ou portáteis, a expansão, e conseqüente uso, não era comum nem geral, mesmo em relação a um espaço restrito como a Europa. A divulgação de novos instrumentos pode ser fruto de acaso ou de fama, e a aceitação é ou não bem sucedida nos diferentes locais. O resultado corresponde à evolução histórica e etnográfica da música, com a possibilidade de identificação regional ou de propagação global, na sua maioria de criador anónimo.

Muitas invenções existem por todo o mundo e não se sabe desde quando e como foram aparecendo ao longo dos séculos. Por outro lado, outras foram desprezadas, abandonadas ou esquecidas depois de um período mais ou menos curto, de grande ou menor popularidade. Algumas foram fruto de um momento que por pura casualidade se pode ter repetido em circunstâncias temporais e geográficas diferentes – são conhecidos variados casos de

inventos criados ao mesmo tempo por pessoas em locais diferentes e sem contacto entre elas. Sabemos que a cada instante surgem invenções surpreendentes, e tanto se é maravilhado com o exotismo de uma cultura remota como com a imaginação das gentes de saber simples. As inesgotáveis possibilidades relacionadas com a “invenção de som” reflectem que lidamos com um universo ilimitado.

No trabalho organológico acolhe-se toda a informação que se refere ao objecto ou sua representação, lidando com as várias especialidades que estão inerentes ao seu estudo numa perfeita simbiose interdisciplinar. Cientes do relevo que merece a investigação nesta área, instituições conectadas com a música e a ciência, e frequentemente com a agregação de outras artes, têm feito um forte investimento em projectos com resultados extraordinários para a ampliação criativa – muitas vezes, infelizmente, sem chegarem ao conhecimento do público em geral. Em alguns casos o trabalho realizado insere-se num percurso universitário, noutros envolve investigadores ligados a museus ou laboratórios, por exemplo, de acústica musical, e pode

também ser um esforço individual. Não é demais sublinhar a importância da colaboração entre as diferentes áreas e instituições, sendo esta ainda mais evidente quando se associa a passagem de testemunhos, do conhecimento, do “saber fazer”. Os museus, laboratórios, institutos de investigação, escolas práticas e universidades têm a conveniência de poder congregar pessoas de vários sectores e de possuírem instalações que facilitam a pesquisa especializada e iniciativas interdisciplinares. Além disso, as redes universitárias, de ciência e de artes, promovem a participação em circuitos multi-nacionais, o que é uma vantagem acrescida.

O estudo sobre a influência dos materiais, a forma e a própria elaboração dos objectos relacionados com a produção sonora é feito em duas vertentes. A primeira debruça-se sobre o passado, examinando os instrumentos históricos, sobretudo os que em uso contínuo provaram uma qualidade superior (como os famosos violinos de Cremona seis e setecentistas), ou os que possuem perfeição na concepção e na habilidade artesanal (caso dos instrumentos de Cristofori), mesmo se não tocados

exaustivamente – ou outros ainda, pela sua raridade, antiguidade ou singularidade. A segunda vertente aponta para o futuro, procurando aperfeiçoar o que existe e criar novos instrumentos, sendo as possibilidades infindas. A evolução tecnológica, numa e noutra vertente, tem conduzido a estudos que não só auxiliam na actual construção dos instrumentos como na melhoria da execução musical. Consideram-se, nomeadamente, as potencialidades dos objectos, tais como suas frequências e amplitudes sonoras, ou a questão ergonómica, observando os diferentes posicionamentos com o corpo e o manuseamento dos acessórios (ex.: tipos de arco, plectra ou baquetas). Existe investigação que se dedica ao efeito da execução instrumental sobre o corpo e vice-versa, e, por expansão, diversas metodologias são aplicadas na análise do aparelho vocal, o “instrumento humano” mais individual e rico.

Na indagação de uma longínqua História, ou quando não existem testemunhos directos, ao recriarem-se os instrumentos ilustrados, desenhados ou pintados, procura-se a correspondência real das descrições e iconografia sobreviventes, ou seja, pode-se

experimentar na prática o modo de tocar e o tipo de som produzido pelos instrumentos históricos dos quais restam apenas fragmentos ou mesmo nenhum exemplar. Não se sabe qual a música dos tempos idos, mas há uma aproximação aos sons conseguidos com os instrumentos existentes num certo espaço geográfico e tempo. Dentro do conhecimento transmitido, oralmente ou já com notação musical, aliam-se os estilos aos instrumentos da época, tendo os estudos organológicos, fazendo inclusive uso do avanço da tecnologia, contribuído para o rigor científico e para a consciencialização dos cuidados a ter na interpretação histórica. Não se aconselha, por exemplo, a alteração dos instrumentos, devendo-se evitar técnicas ou materiais de reparação não correspondentes aos utilizados aquando da sua construção. No sentido de contribuir para o entendimento geral sobre a historicidade dos instrumentos musicais e os cuidados a ter com a sua preservação, foi publicado um guia (Bastos, 2010) baseado nas directivas do ‘Comité International des Musées et Collections d’Instruments de Musique’ (CIMCIM), uma das comissões especializadas

pertencentes ao ICOM internacional (International Council of Museums).

Em organologia, entende-se que os instrumentos musicais e os fenómenos sonoros devem ser explorados através de diversas análises pertencentes a campos destacados mas inter-relacionados. As ciências físicas unem-se às ciências humanas ao abordar objectos tanto tecnológicos como culturais que reflectem um longo percurso experimentalista e um elevado nível de conhecimento especializado. O músico, como ser complexo, interage com o objecto gerador de som numa relação identificativa e criativa. Ao lidar com a qualidade, percepção e efeitos do som, recorre-se a disciplinas aparentemente afastadas como história, psicologia, antropologia, museologia, linguística, sociologia, epistemologia, fisiologia, medicina, biofísica, geologia, arqueologia, arquitectura, matemática, bem como acústica, electrotécnica, mecânica, ciência dos materiais, informática e, naturalmente, as ciências musicais. Num conceito genérico, o estudo dos fenómenos vibratórios, do som como valor isolado (incluindo a cimática), da percepção sensorial dos sons, e

da fonética (elemento inerente à evolução humana), está ligado às Ciências e às Artes, à técnica e à apreciação cultural.

A aplicação de processos científicos e a interdisciplinaridade neste como noutra tipo de investigações têm produzido resultados que dificilmente seriam obtidos sem esta conectividade, fundamental na aquisição cumulativa de informação e estudo comparativo. Como exemplo, no contexto dos achados arqueológicos, lembramos um caso em que interveio o Dr. Graeme Lawson, que se dedica à reconstituição de liras milenares baseada em diferentes descobertas na Ilha de Skye (Escócia) e outros locais. Em Prittlewell, Essex, quando detectaram vestígios com a forma de uma lira, pararam a escavação naquele espaço e retiraram a terra em bloco. As imagens com raios X e CT (tomografia computadorizada) permitiram determinar a forma deixada por materiais praticamente desaparecidos, como a madeira, sendo possível criar uma imagem em três dimensões antes de procederem ao estudo das peças que estavam no seu interior, como nos comentou o arqueólogo musical Dr. Peter Holmes: *«once the block had been excavated, all traces of the*

original morphology of the instrument had disappeared». Sem uma atenção prevenida e a tecnologia actual, este, como outros achados, seria um testemunho perdido.

As metodologias para o estudo de instrumentos musicais têm acompanhado a evolução dos dispositivos científicos de observação e análise, com recurso a raios laser, raios X, TAC (mais comumente CT ou “*CAT scan*”, do inglês *computerized axial tomography*) ou ainda NI (*neutron imaging*). Aplicam-se, em organologia, técnicas semelhantes às utilizadas em engenharia, física dos materiais, ciências biomédicas, geologia, botânica e outras áreas do conhecimento. Certos métodos podem apresentar vantagens em relação a outros dependendo da finalidade do estudo. Um dos trabalhos mais comuns é o exame da estrutura e propriedades dos materiais, recorrendo-se a procedimentos complementares. Na imagiologia, por exemplo, comparando com a NI, enquanto que os raios X são dispersos e absorvidos pelos electrões, havendo uma reacção directa ao número atómico, os neutrões interagem com os núcleos, não tendo uma relação dependente da matéria. Em NI, o raio

direccionado de neutrões frios é menos afectado em absorção ou dispersão pelo material onde incide, resultando numa imagem precisa, mensurável e de elevado contraste. É uma técnica que se baseia em detectores de imagem digital, sendo especialmente eficaz em materiais leves e de metal, mesmo de dimensões diminutas. Um caso em que a NI demonstrou ser particularmente válida foi na observação do bocal de uma das duas trompetes chamadas “Steiger”, construídas em Basel em 1578, existentes no Musikmuseum pertencente ao Museu Histórico de Basel. Na comunicação que apresentou no Congresso CIMCIM de 2009, o Dr. Martin Kirnbauer, responsável por esta colecção, apresentou o projecto suíço feito com recurso ao Paul Scherrer Institut, de Villigen. Segundo o investigador, as imagens permitiram identificar o modo de construção extremamente sofisticado do bocal, feito agregando diferentes camadas de metal.

Uma outra técnica de altíssima resolução é a microtomografia com radiação de sincrotrone, e podemos referir os trabalhos organológicos executados no Laboratorio Elettra della Sincrotrone Trieste, em Itália, nomeadamente a análise dos

raríssimos tubos de papel do órgão portativo construído em 1494 por Lorenzo Gusnasco da Pavia, conservado no Museu Correr em Veneza. O sincrotrone é um acelerador de partículas circular e cíclico, em que o feixe das partículas é sincronizado pelo campo eléctrico variável, que acelera as partículas, e pelo campo magnético, que faz o encurvamento da sua trajectória. Para além de se produzir uma “radiografia” tridimensional controlada, a qualidade da imagem torna possível o reconhecimento das características dos materiais com um detalhe excepcional, faceta muito vantajosa no estudo de células e na identificação de espécies lenhosas, por exemplo. Entre os vários benefícios deste método podem-se enumerar: a recolha, sem danificar o objecto, de “amostras” de dimensões microscópicas e que são visualmente ampliadas; as diferentes perspectivas tridimensionais que oferece, numa reprodução fidedigna; a velocidade na obtenção dos resultados; ser não invasivo, não alterando o material; e ser realizado sob condições adequadas. O rigor das imagens permite também a percepção do estado de conservação e a compreensão dos processos de construção do objecto, notados através do material e das marcas deixadas pelas ferramentas utilizadas. O

estudo físico dos objectos sólidos, como tem sido averiguado, complementa o conhecimento histórico.

Um dos mais completos institutos de investigação sobre construção de instrumentos musicais é o Institut für Musikinstrumentenbau (IMIB), em Zwota, Alemanha, com o investigador Dr. Eng. Gunter Ziegenhals como seu actual director. O edifício do Instituto possui uma série de oficinas e de laboratórios, para além da biblioteca e de uma sala de desenho técnico. No instituto existem aparelhos de medição e todo o tipo de modelos mecânicos e electrónicos, na sua maioria fabricados no próprio instituto, concebidos para o estudo de cada particularidade dos instrumentos acústicos. Possuem equipamento de precisão especializado e incluem nos seus projectos a exploração de materiais. Como exemplos, para a medição das características vibratórias das lamelas livres foi concebido um aparelho com entradas controladas de ar, operando no sistema de pressão e de sucção, e mede-se, com um outro aparelho exclusivo, a capacidade de uma corda nos diferentes movimentos a que está sujeita quando beliscada ou friccionada por um arco.

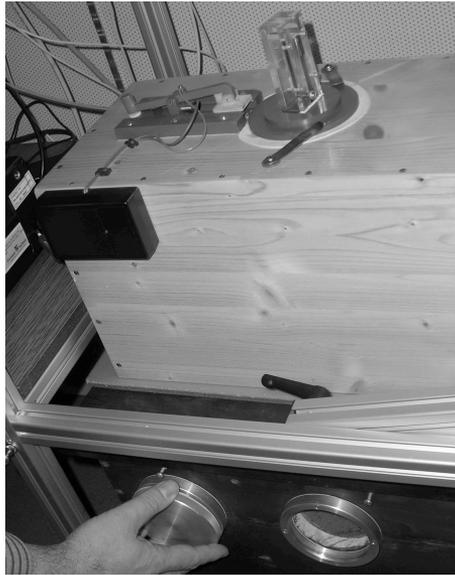


Imagem 1

IMIB: aparelho para análise da vibração de lamelas livres

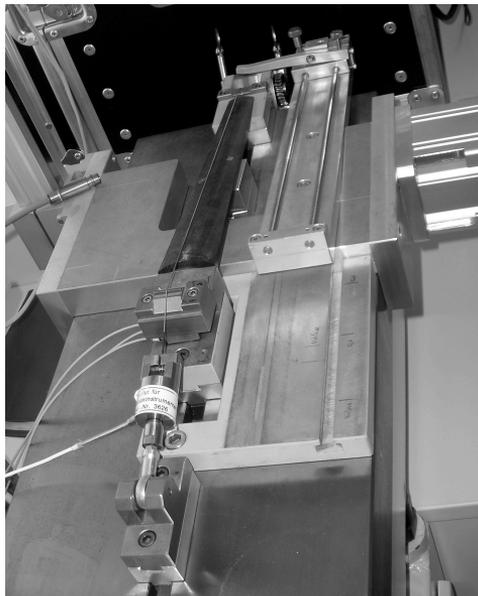


Imagem 2

IMIB: aparelho para análise da vibração de cordas

As madeiras, tal como os restantes materiais, são estudadas utilizando diversos métodos por forma a conseguir-se a melhor adaptação para fins específicos, medindo-se a robustez, flexibilidade, densidade e outras propriedades. No IMIB realizam-se também trabalhos no campo da acústica de ambientes – estudos para o controlo do som real que é recepcionado por um espectador numa sala ou teatro em diferentes posicionamentos e variáveis (como o número de pessoas na sala), bem como as condições favoráveis na montagem de um estúdio de gravação, como exemplos. Este instituto trabalha em estreita colaboração com o Departamento de Construção de Instrumentos Musicais (DCIM) da Universidade de Ciências Aplicadas de Zwickau, em Markneukirchen, e em particular com o seu Director, o Dr. Eng. Eberhard Meinel, que foi investigador no Instituto. O conceito educativo dominante é conseguir obter a melhor qualidade na construção dos instrumentos combinando investigação e perfeição artesanal. No curso, especialmente dedicado aos instrumentos de corda, incorporam-se noções práticas de acústica, tendo o Departamento laboratórios próprios para a execução de testes à medida que os estudantes constroem as diferentes partes dos

instrumentos que escolheram como especialidade e para a observação objectiva do resultado final.



Imagem 3

DCIM: Chladni aplicado ao estudo do tampo harmónico de um alaúde em fase de construção por um estudante

Em cooperação com Portugal, neste Departamento faz-se a análise acústica de uma selecção de instrumentos portugueses utilizando FFT-Analyzers e outros métodos de medição, um trabalho comparativo que contribuirá para a compreensão das características sonoras dos objectos históricos e sua evolução.



Imagem 4

MIMM: Dr. Eng. Eberhard Meinel observa uma guitarra portuguesa existente no Museu antes de proceder à análise acústica com um FFT-Analyzer

Colaboram neste projecto, entre outras instituições, o Musikinstrumenten Museum em Markneukirchen (MIMM) e a Associação Nacional de Instrumentos Musicais (ANIMUSIC-Portugal).

Muitos dos produtos criados nas instituições que se dedicam à investigação do som são aplicados em situações extra-musicais; outros, como o caso do BIAS (*'Brass Instrument Analysing System'*), são concebidos especificamente para a análise e melhoria na qualidade dos instrumentos, neste caso de sopro de metal. Este sistema computadorizado, incluído no programa ARTIM

(*'Acoustic Rating Technology for Instrument Makers'*), foi inventado no Institut für Wiener Klangstil (IWK), Áustria, fundado para o estudo de acústica musical e em particular do “som vienense”, apoiando o modo de tocar tradicional, músicos e construção de instrumentos. Na descrição do produto (www.bias.at) refere-se que as ferramentas de diagnóstico incluem: a valorização objectiva da entoação; ajudar a encontrar o bocal adequado, em todos os tamanhos, desde a trompete piccolo à tuba baixo; identificação de problemas como válvulas não vedadas; documentação sobre as qualidades acústicas do instrumento, com a emissão de um certificado de identificação e referência, útil para atestar o estado do instrumento, tanto para o comerciante como para o músico; reconhecimento de alterações feitas posteriormente à emissão do certificado; e ainda, com o acréscimo da simulação oferecida com o *'Physical Modelling Package'*, testar o efeito de modificações na entoação ou no desenho sem ser necessário fazê-las num instrumento real. O sistema BIAS mede a impedância de entrada (*input impedance*), mostrando a “impressão digital” acústica do instrumento. Permite ilustrar a curva dinâmica (*weighted impedance*), a análise do

comprimento acústico do instrumento (*pulse response*), calcular a média de resultados de centenas de instrumentos e focar as propriedades de entoação típicas de um determinado construtor, ou de certas formas ou materiais, por exemplo. Utiliza-se também para a afinação, calculando os desvios das frequências dentro de uma escala de temperamento igual (em cent), e pode ajudar o intérprete na escolha de um bocal ou de dedilhações alternativas. Este produto é um exemplo da aplicabilidade da investigação acústica na caracterização objectiva da qualidade de um instrumento e na prática musical. Efectuam-se outro tipo de testes no IWK, recorrendo alguns à câmara anecoica (importante nas instituições dedicadas à análise dos instrumentos musicais), e citamos igualmente o programa VIAS (*'Versatile Instrument Analysis System'*).

Salientamos também o trabalho efectuado em instituições francesas, nomeadamente no LAM, 'Lutheries – Acoustique – Musique', pertencente ao Institut Jean le Rond d'Alembert e ligado ao Centre National de la Recherche Scientifique (SPI), à Université Pierre et Marie Curie e ao Ministério da Cultura

francês. No 'Laboratoire d'Acoustique Musicale', tiveram em atenção a velocidade que se verifica na evolução electrónica e informática e estabeleceram assim uma divisão que se dedica ao estudo dos discos ópticos e à conservação e restauro de registos numéricos originais (texto, imagem, som). Adicionaram ao arquivo de dados um “arquivo da criação”, respondendo aos problemas inéditos enfrentados no século XX: são numerosas as composições semi ou totalmente electrónicas que estão em risco de se perderem por necessitarem de aparelhos já raros ou desaparecidos. Ainda antes do programa europeu Caspar, conscientes da necessidade de preservar e valorizar o património sonoro e áudio-visual, foi feita uma recolha e reparação de equipamento electrónico que em geral é abandonado como “obsoleto”. Tratam-se as composições tomando o conteúdo musical no seu conjunto (partituras, ficheiros sonoros, programas informáticos, fitas magnéticas, disquetes ou outros materiais) e transpõe-se para suportes actuais – que por sua vez têm uma “data de validade” limitada, e que por isso são periodicamente renovados. Para além deste laboratório de conservação de documentos sonoros e dos recursos normais, como gabinetes,

biblioteca e salas de experimentos de física, possuem: uma sala de “*écoute sourde*” para simulação de ambientes sonoros válidos ecologicamente; uma sala de “*écoute claire*” para a avaliação da qualidade dos instrumentos musicais; uma cabine para psico-acústica; três estúdios analógicos e numéricos de tratamento dos sons; uma oficina de *lutherie* tradicional e de materiais compósitos; um laboratório fotográfico e uma oficina electrónica.

O LAM colabora com o IRCAM em '*Acoustique, Traitement de signal et Informatique Appliqués à la Musique*' (ATIAM). O 'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique', associado ao Centre Pompidou, foi fundado por Pierre Boulez em 1977 e é considerado um dos maiores centros mundiais dedicados à criação musical, com mais de 150 colaboradores. Reportando-nos à informação geral (www.ircam.fr), o objectivo principal do IRCAM é encorajar a interacção produtiva entre a investigação científica, o desenvolvimento tecnológico e a produção de música contemporânea. Cientes da importância de contribuir para a renovação da expressão musical através da ciência e da tecnologia, também aqui os avanços científicos, teóricos e

práticos, originados em problemas específicos da composição contemporânea, tiveram ramificações muito para além do mundo da música. Focando a produção artística, desenvolvem-se software e protótipos em domínios como tecnologia de informação (exs.: linguagens, interacção entre humano e computador, *real-time*, bases de dados), processamento de sinal, acústica, percepção auditiva, psicologia cognitiva e musicologia. Como referem, a investigação, “fonte de inovação”, expande-se com a colaboração interdisciplinar.

Dentro do departamento de 'Recherche et Développement', o grupo de acústica instrumental, liderado por René Caussé, dedica-se ao estudo do funcionamento das principais famílias de instrumentos de música, e elabora modelos segundo os princípios da física que consideram as características de produção (mecanismo de excitação e ressonância) e de projecção do som; desenvolvem o programa de modelação física virtual *Modalys* e contribuem para a melhoria, extensão (*instruments augmentés*) e avaliação dos instrumentos. Entre os inúmeros projectos do R&D citamos também *Voxstruments* (realização de instrumentos de

sopro comandados pela voz), *Affective avatars* (respondendo à procura massiva de mundos virtuais, neste programa a voz do utilizador é o *interface* de controlo de expressividade do avatar animado em tempo real), *Respoken* (transformação da voz para o desenho animado e dobragem de filmes), *Analyse et reconnaissance du geste* (sistema musical interactivo baseado no controlo gestual, aplicando-se às artes do espectáculo, especialmente dança e teatro), *Wave Field Synthesis* (reprodução holofónica que permite, em analogia com os hologramas visuais, de captar ou sintetizar uma cena sonora preservando as informações espaciais de distância e de direcção das fontes que a compõe), *SemanticHIFI* (procura, escuta, interacção, execução artística e partilha em sistemas futuros de alta fidelidade) e *Interlude* (paradigmas de interacção, modelação multimodal e *interfaces* colaborativos gestuais).

A McGill University, no Canadá, pode ser considerada mundialmente como uma das instituições mais avançadas na conjugação de tecnologia, investigação e criação musical. O departamento de '*Music Technology*' contém na sua estrutura

vários laboratórios, entre os quais o 'Input Devices and Music Interaction Laboratory' (www.idmil.org), sob a direcção do Dr. Marcelo Wanderley, com projectos sobre a interacção homem-computador, a concepção de novos instrumentos e *interfaces* para a expressão musical, recolha e análise de dados sobre movimento, desenvolvimento de sensores e controlo gestual. O IDMIL trabalha em estreita relação com o 'Sound Processing and Control Laboratory' (www.music.mcgill.ca/musictech/spcl), que desenvolve tópicos correlacionados (exemplos: '*Direct and indirect acquisition of gestures*', '*Formants tracking using Hidden Markov Models*', '*Digital audio effects*', '*Ssynth: Interpolation and extrapolation of digital musical instruments*', '*Sonification of musician's ancillary gestures*', '*High-level control of singing voice timbre transformations*' ou '*Mapping interpolation strategies*').

Para além de contemplar investigação musical em geral, a Schulich School of Music possui o '*Centre for Interdisciplinary Research in Music Media and Technology*' (CIRMMT), que reúne colaboradores das Faculdades de Música, Ciência, Engenharia, Educação e Medicina da própria McGill, das Faculdades de

Música e Faculdade de Artes & Ciências da Universidade de Montreal, e da 'Faculté de génie' da Universidade de Sherbrooke (www.cirmmt.mcgill.ca). Nos objectivos do CIRMMT incluem-se a investigação interdisciplinar na vasta área musical, inovar as abordagens científicas no estudo e criação artística, bem como no registo, transmissão e percepção da música pelo ouvinte. Defendem como princípios orientadores providenciar instalações e equipamento apropriados à experimentação, promover a internacionalização e a colaboração com parceiros públicos ou para-públicos e divulgar o conhecimento através de diversos meios de comunicação. De facto, de entre os seus laboratórios, cada um «desenhado com características acústicas específicas para maximizar a variedade de funcionalidades dos espaços de investigação disponíveis», destacamos o '*Performance and Recording Lab*', onde se realizou o singular projecto *The virtual Haydn*, em que se simularam salas históricas conhecidas de Haydn através de tratamento acústico e de uma cúpula hemisférica contendo 24 altifalantes enquanto o intérprete, Tom Beghin, tocava em reconstituições de sete instrumentos de tecla da época do compositor.

Os trabalhos organológicos procuram consciencializar sobre a importância da preservação do património histórico bem como promover as novas invenções. Existe um grande número de associações organológicas, sendo algumas de abrangência geral, como The Galpin Society (a mais antiga no mundo ocidental), a American Musical Instrument Society (AMIS) ou, em Portugal, a Associação Nacional de Instrumentos Musicais (ANIMUSIC), e a maioria dedicada a um determinado tipo ou grupo de instrumentos, como a Historic Brass Society (HBS), ou a uma vertente da organologia, como as sociedades de acústica. De base internacional, para além do CIMCIM, foi recentemente proposto um ‘Grupo de Trabalho’ sobre a história, classificação e tecnologia dos instrumentos musicais na International Musicological Society (IMS). Em Portugal, a ANIMUSIC procura incentivar o conhecimento especializado através de actividades ou de publicações, podendo ser consultadas diversas recensões, artigos e uma listagem bibliográfica classificada na página internet www.animusic-portugal.org para um conhecimento mais aprofundado sobre os assuntos abordados neste artigo.

Avultamos a importância da interacção com o público, de conseguir envolver e unir a comunidade. Esta é uma das principais finalidades do trabalho desenvolvido, por exemplo, no Massachusetts Institute of Technology (MIT) e pelo compositor Tod Machover, em Cambridge, Boston. No projecto ‘*Toronto Symphony: Concerto for Composer and City*’, um esforço conjunto com a Toronto Symphony Orchestra, a ser estreado no ‘New Creations Festival’ em Março de 2013, inclui-se a colaboração activa do público da cidade. A amplitude de aplicações desenvolvidas nesta instituição no campo da criatividade sonora é ímpar, desde bonecos ou programas para crianças (citamos o *Music Shaper* ou o colorido *HyperScore*) à complexidade de óperas com alta tecnologia (*Death and the Powers: the Robots’ opera* foi estreada em Setembro de 2010, em Mónaco), passando pelos *hyperinstruments*. Algumas das explorações técnicas do MIT estão expostas no MIT Museum e no Media Lab.

Na maioria das instituições dedicadas ao ensino e estudo sobre instrumentos e produção musical de alto nível tecnológico, a

formação dos investigadores é múltipla, tendo uma postura musical activa aliada a bases académicas diversificadas como engenharia mecânica, electrotécnica, telecomunicações, informática, física aplicada ou acústica, mas também há musicólogos e músicos que se abalançam no campo tecnológico. Parte dos estudantes continua na área de aplicabilidade musical, e parte envereda por outros percursos aparentemente alheios – o mercado requer técnicos com especialização em alta tecnologia, e nas instituições de investigação dedicada a instrumentos musicais, algumas aqui apontadas, adquire-se a teoria e sobretudo o benefício da experiência prática. Um outro incentivo para a contínua expansão do panorama musical é gerado através de concursos, artísticos e científicos, citando-se o ‘*Guthman Musical Instrument Competition*’ do Georgia Tech Center for Music Technology ou o desafio educativo do ‘Blue Man Group’. Nos festivais regionais ou internacionais de invenções não é incomum aparecerem instrumentos musicais ou formas de produzir ou criar música digitalmente. Novos produtos, novos paradigmas.

Na perspectiva musical, as inovações científicas, sobretudo em electrónica, mecânica e informática, permitem uma exploração sem limites de novos modelos e concepções sobre a composição e a produção sonora, acoplando-se naturalmente a outras artes. Por outro lado, há uma maior consciência da importância da preservação do património que se coaduna com a possibilidade de recorrer ao progresso tecnológico. O avanço exploratório, com investigação, ensino e prática, abre novos horizontes no conhecimento e contribui para a valorização dos objectos culturais. Como temos referido, a união da Ciência e Arte apresenta uma miríade de combinações que expande os limites do presente. Hoje, como sempre, desbravam-se caminhos que promovem a invenção e a expansão da potencialidade criativa humana na arte dos sons.

Bibliografia

Bastos, Patrícia. 2010. *Normas para a preservação de instrumentos musicais*. Edição privada. Castelo Branco: Associação Nacional de Instrumentos Musicais.

4 A Improvisação no Ensino: a herança de Benny

Goodman

Paulo Gaspar

Introdução

Apesar de ser o clarinetista de jazz mais importante do seu tempo, Benny Goodman (1909-1986) tocou e gravou algumas das obras mais emblemáticas da história do repertório do clarinete, entre as quais estão obras de Wolfgang Amadeus Mozart, Carl Maria von Weber, Johannes Brahms e Francis Poulenc. O seu exemplo permite concluir que também um clarinetista atual pode abordar tanto o repertório erudito como o jazz. Será feita uma reflexão ao nível do ensino no que concerne à abordagem simultânea de matérias relacionadas com o jazz, a música erudita e a improvisação. Na verdade, o conhecimento do funcionamento da improvisação nas músicas não eruditas, como o jazz, constituirá

uma ferramenta muito valiosa no sentido de interpretar o repertório que, apesar de ser música escrita, contém diversos elementos do jazz e da música improvisada. Neste sentido, não será de estranhar que as obras dedicadas a Benny Goodman sejam casos de estudo privilegiados no que concerne a questões de práticas interpretativas neste campo. Entre as obras escritas para Goodman, as que têm mais influências do jazz e, por isso, integram a proposta metodológica deste artigo são as seguintes:

- Igor Stravinsky; *Ebony Concerto* (1945)
- Aaron Copland; *Concerto for Clarinet and String Orchestra* (1948)
- Leonard Bernstein; *Prelude, Fugue and Riffs* (1949)
- Morton Gould; *Derivations for Clarinet and Band* (1956)

Fruto da colaboração entre importantes compositores que escreveram para Goodman, estas obras constituem um repositório das mais variadas influências de dois aspectos centrais da vida

musical, o binómio composição/interpretação. As questões de interpretação implicadas nestas obras vão muito para além da notação e este aprofundamento da relação teórico/prático, é da maior importância para o enriquecimento da interpretação informada. Se, por um lado, uma simples análise tradicional à partitura revela influências de músicas não eruditas e do estilo dos próprios compositores, questões de interpretação relacionadas com influências estilísticas do compositor só são reveladas noutras fontes. Também as obras refletem a própria técnica instrumental e estética de Goodman. Assim, encontramos neste repertório bons exemplos de obras cuja interpretação não pode menosprezar um profundo conhecimento quer do autor, quer do dedicatário e do jazz que o tornou famoso (Gaspar 2011).

Podemos então afirmar que estas considerações obrigam todo o clarinetista que queira abordar este tipo de repertório a um conhecimento dos mecanismos do jazz e do estilo de Goodman. A melhor forma de o fazer, além de ouvir gravações importantes, será ouvir os solos improvisados de Goodman nas gravações

históricas dos seus pequenos grupos, bem como a sua *big band*, especialmente a partir dos anos 1930 e até final da sua carreira.

A improvisação

A composição sempre mereceu maior atenção do que a improvisação por parte dos musicólogos. Assim, a improvisação na música erudita tem sido classificada no seio da musicologia da cultura ocidental como (1) algo definitivamente diferente da interpretação e da pré-composição, (2) imitação de pré-composição com a ajuda de notação, (3) a essência da composição na qual há uma transmissão oral, (4) uma arte na qual os grandes compositores se notabilizaram, (5) uma habilidade mas não uma arte, (6) algo para ser avaliado na mesma conjuntura da composição, (7) um processo que não pode ser explicado ou analisado e (8) um tipo de música realizada em culturas musicais fora das regras estabelecidas pela cultura ocidental (Nettl 1998).

É sabido que, na sua época, músicos como Bach, Haendel, e mais tarde Mozart e Beethoven ficaram mais conhecidos pelas suas

capacidades como improvisadores do que como compositores. Para alguns, a improvisação é a intenção de criar uma obra musical única no ato da performance; enquanto outros referem-na como uma criação espontânea de um trabalho musical no verdadeiro sentido, usando formas predefinidas e princípios pré-estabelecidos. É também defendido que os grandes improvisadores como Bach e Haendel produziam as suas improvisações baseadas em temas predefinidos (Nettl 1998). Bach era também frequentemente convidado para estrear novos órgãos de igreja e improvisava durante mais de uma hora, para deleite dos presentes que lá se deslocavam para o ouvir (Gaspar 2006).

Em cada período da História da Música, podem ser encontradas particularidades que regulam a improvisação. Nalguns tipos de música ocidental, o material temático e as formas estandardizadas constituem o ponto de partida. Por exemplo, o organista improvisador tem um dado tema, as características e os requisitos da fuga a partir da qual desenvolve a sua improvisação. Também nas cadências dos concertos clássicos, o solista improvisava,

utilizando motivos e temas do movimento ou da peça, com alguns gestos musicais do tipo escalas e arpejos das tonalidades utilizadas, de forma a produzir uma exibição virtuosista (Nettl 1998).

Apesar de a improvisação no jazz estar atualmente no centro das atenções, e ser objeto de estudo por parte da academia, a improvisação está presente na música desde há muito e um pouco por todo o mundo, como na música persa, árabe, hindu, ou no Zimbabwe, Java, em toda a África, etc. Na verdade, apesar de a improvisação ter um lugar fulcral no jazz e no fenómeno conhecido hoje como *World Music*, por uma questão de justiça para com a música europeia anterior ao séc. XX (época anterior ao surgimento do jazz), a improvisação, tal como a conhecemos no jazz, está presente na música desde a antiguidade.

A improvisação no jazz

A improvisação é vista, muitas vezes, como uma capacidade inata que alguns músicos possuem mas, na verdade, os grandes

improvisadores fizeram muitas experiências, praticaram muitos exercícios, ouviram muita música e efetuaram muitas tentativas até atingirem solos marcantes, tendo de algum modo presente, consciente ou inconscientemente, na prática musical, alguns dos conceitos teóricos “tradicionais”. De facto, os músicos de jazz usam sequências harmónicas (*changes*) e temas (*standards*) que são a base a partir da qual o solista faz a sua variação ou improvisação. Assim, o conhecimento de um repertório de *standards* funciona como uma estrutura base através da qual o músico aprende a improvisar. O seu conhecimento harmónico e melódico, para além de exercitar a capacidade de memória, assinala a importância da transmissão de informação (social, política, etc.) por via oral, escrita em partitura ou “de ouvido” (Berliner 1994).

A improvisação pode começar pela exploração de diferentes formas de interpretação das melodias, usando embelezamentos, trabalhando o som, diferentes formas de articulação ou vibrato. De seguida, é importante haver uma compreensão harmónica, que pode ser teórica ou simplesmente “de ouvido”. Estes temas tipo

dão um conjunto de progressões harmónicas comuns, podendo ser fragmentadas e coladas, originando outros temas. A aprendizagem de modelos é, então, responsável pela aquisição da linguagem tradicional que é transmitida proeminentemente “de ouvido”, característica primordial do jazz. Por exemplo, a improvisação no Estilo New Orleans (início do jazz) era muito rudimentar e intuitiva, evoluindo a partir de então para estilos mais complexos.

O pensamento do improvisador pode distinguir-se em pensamento rítmico, pensamento harmónico, pensamento escalar e pensamento interválico. As técnicas de improvisação implicam: (1) a questão do seguimento da forma harmónica e da estrutura, (2) a ligação entre a mente e o corpo no que respeita à possibilidade de tocar aquilo que a mente “canta” (audição interna), (3) o desenvolvimento de ideias rítmicas e melódicas. O decurso da improvisação é visto como o fluir de uma história com um princípio, um meio e um fim. Existe um significado, uma ideia central e um modo de expor aquilo que se quer exprimir de forma organizada, coerente e com sentido (Berliner 1994).

Neste percurso, correm-se riscos e existe um estado emocional importante que deve ser controlado, dando espaço a uma interação entre os diversos músicos do grupo que vão fazer desenrolar o discurso, e que mais uma vez é levado a cabo através do prévio desenvolvimento auditivo e interativo. A criatividade é um ponto essencial na elaboração deste discurso e pode levar o músico a tornar musical um engano. Ponto onde o que pode levar o músico a tornar musical um incidente que, em contexto diferente, será tomado como um engano. Só a experiência, sabedoria e técnica podem ajudar o discurso do improvisador.

A inovação foi sempre uma das razões de ser do jazz, por isso os músicos mais recordados serão sempre aqueles que mais contribuíram nesse sentido. Por exemplo, o saxofonista tenor Coleman Hawkins inspirou outros saxofonistas que procuravam novas ideias, mais avançadas, frases para aplicar nas progressões harmónicas dos temas mais populares. Também o guitarrista Charlie Christian demonstrou que o seu instrumento podia assumir um papel solista no jazz e Jimmy Blanton teve um papel semelhante no contrabaixo. Também Benny Goodman, que

começou por tocar o Estilo New Orleans, evoluiu rapidamente para o estilo *swing* que viria a celebrizá-lo.

O ensino e a contribuição de Goodman

Uma vez que Goodman começou por ter uma formação erudita e desenvolveu uma carreira mista enquanto músico erudito e músico de jazz, a sua contribuição para o ensino torna-se, desta forma, relevante. O contributo de Goodman enquanto intérprete esteve sempre nesta fronteira e a música que tocou pode dividir-se em três grupos principais: (1) as obras eruditas puras (*Concerto* de Mozart, por exemplo), (2) o repertório de jazz propriamente dito e (3) as obras que misturam as duas correntes.

Apesar de considerar o jazz e a música erudita ou clássica como dois mundos diferentes, a verdade é que Goodman mudava de estética com regularidade e, como sabemos hoje, fazia-o com enorme competência. Naturalmente que as suas preocupações na interpretação de uma obra clássica seriam diferentes de um concerto com um dos seus grupos de jazz, no entanto, importa

agora perceber de que forma a sua personalidade e o seu conhecimento como clarinetista lhe permitiram uma reconhecida dupla afirmação enquanto intérprete.

No seu artigo do *New Grove Dictionary of Music*, o compositor, maestro, professor e autor Gunther Schuller faz uma fusão estilística entre todos estes elementos e introduz o termo *third stream* que engloba uma grande diversidade estética, dando-lhe simultaneamente unidade. Assim, Schuller (Pinson 2002: 11) considera que a *third stream* é uma forma de composição, improvisação e interpretação que faz as músicas convergirem em vez de as segregar. Trata-se de uma maneira de fazer música que defende que todas as músicas nascem iguais, coexistindo numa irmandade de músicas, complementando-se e frutificando-se mutuamente. Schuller descreve Benny Goodman como um músico *third stream* em 1956, atribuindo a essa corrente as seguintes características (Bull 2006: 45): a *third stream* não é jazz com cordas; não é jazz tocado em instrumentos “clássicos”; não é música clássica tocada por instrumentistas de jazz; não se trata de

enxertar um bocado de Ravel ou de Schoenberg entre mudanças de *bebop*, ou o inverso. Não é jazz em forma de fuga, não é uma fuga executada por instrumentistas de jazz; e não tem como objetivo pôr termo ao jazz ou à música clássica; é, tão só, mais uma opção, entre muitas outras, que se apresenta aos músicos criativos [...] por definição, não existe um jazz *third stream*.

De facto, o termo *third stream* tem sido aplicado a muitas composições, músicos e compositores, incluindo Goodman. Este conceito mistura um tipo de música que, através da improvisação, das composições escritas ou ambas, funde características essenciais e técnicas da música erudita contemporânea com outras tradições musicais. No centro deste conceito está a noção de que qualquer música sustém o benefício da mistura com outra. Alguns compositores eruditos podem aprender muitas coisas da vitalidade rítmica do jazz, enquanto músicos de jazz podem descobrir novos caminhos de desenvolvimento na diversidade de formas e sistemas tonais complexos da música erudita.

Muitas pessoas podem ainda hoje identificar instantaneamente Goodman pelo seu som de clarinete; estas características particulares e únicas da sua forma de tocar estão obviamente relacionadas com o facto de tocar clarinete da mesma maneira, tanto no jazz como na música erudita. Também as obras que lhe foram dedicadas são hoje de grande importância no repertório de clarinete do séc. XX. De facto, Goodman pode ser considerado o primeiro músico *third stream*, pois tocou toda a vida jazz e música clássica. Schuller descreve a capacidade de Goodman para tocar música clássica e jazz dizendo que, num certo sentido, Goodman foi o primeiro músico *third stream*, mudando facilmente da música erudita para o jazz e vice-versa (Bull 2006).

Bull (2006: 27) refere-se a este facto acrescentando que, na interpretação de Schuller, não foi o interesse de Benny Goodman por música clássica, por si só, que fez dele um músico da *third stream*; os fatores relevantes foram a adição do repertório clássico ao já de si amplo repertório de jazz de compositores importantes, bem como as obras por si encomendadas; Benny Goodman não é um músico de *third stream* porque tinha capacidade para tocar

tanto jazz como música clássica; não é *third stream* porque tinha estudado música clássica, ou porque tocava música clássica e jazz em público; Benny Goodman é um músico de *third stream* porque era capaz de flexibilidade estilística, sendo essencialmente capaz de tocar bem nos dois estilos (jazz e clássico). O contributo dado por Benny Goodman para esta ponte constitui um importante legado no contexto estético *third stream*, especialmente através da interpretação do repertório que lhe foi dedicado.

O ensino do jazz e da música erudita

Como já foi dito, o ouvido é o sentido mais importante no contexto musical do jazz. Frequentemente, os músicos de jazz não são leitores exímios de partituras: “lê mal, mas ouve bem” é uma expressão recorrente, o contrário acontece na música erudita, na qual a visão é essencial, pois importa ler perfeitamente, embora, por vezes, alguns músicos sejam incapazes de ouvir “tudo” o que se passa à sua volta. Neste aspecto, como em muitos outros, a formação do músico de jazz e do músico erudito terá muito a

ganhar de parte a parte com um ensino articulado, como forma de se completarem mutuamente.

De acordo com a herança de Goodman, a versatilidade está hoje muito presente tanto no repertório em si, como nas programações dos concertos. Falta agora às escolas assumirem a formação de clarinetistas (e músicos em geral) capazes de responder a uma polivalência cada vez mais útil. Observa-se em geral, que muitos dos clarinetistas avançados não distinguem as pequenas diferenças que são a chave do improvisador de jazz e, neste sentido, muito pode ser feito para enriquecer a formação geral dos clarinetistas e outros instrumentistas no futuro. São de referir, por exemplo, o estudo das escalas que, no ensino tradicional, estão relacionadas com uma armação de clave; enquanto no jazz se privilegia a sucessão de intervalos, tons e meios-tons; e a relação entre o acorde/arpejo e os vários graus da escala, sendo a acuidade auditiva da maior importância. É necessário tratar as escalas como uma construção sonora e não apenas uma sucessão de notas, pois no sistema temperado, a mesma escala, em

qualquer um dos doze tons, deverá soar da mesma forma em qualquer instrumento.

Em vez de se exigir aos estudantes que aprendam apenas as passagens que incluem este tipo de material, importa garantir que são aprofundadas em todos os tons (como é hábito no jazz) e em toda a extensão do instrumento, para que os músicos do futuro estejam preparados para corresponder rapidamente em obras que utilizem este tipo de exigências, já não basta saber as ancestrais tonalidades maiores e menores, base de trabalho no ensino tradicional. Este conhecimento, além de favorecer o desempenho na interpretação do repertório, permitirá a sua utilização na improvisação.

A improvisação no ensino tradicional

A improvisação abordada de forma gradual poderá permitir ao estudante o desprendimento da partitura e todas as condicionantes relativas à interpretação do texto musical. Obviamente que esse trabalho pode favorecer ainda a preparação para tocar de memória

as obras do repertório, que além de potencializar a utilização do ouvido é um aspecto muito apreciado pelo público. O estudo da improvisação pode ser dividido em diversas fases, sendo fundamental o estudo das diversas escalas e arpejos. Este material sonoro, além de fomentar o desenvolvimento auditivo no aspecto prático, permitirá aos estudantes o desenvolvimento técnico no instrumento, bem como iniciarem-se no capítulo da improvisação.

A experiência da improvisação criativa além de libertar os estudantes para uma das formas mais emancipadas da prática musical, os estados de fluxo podem, por essa razão, desempenhar ainda um papel-chave ao nível da motivação e, conseqüentemente, estimular uma predisposição, ou uma inclinação, no sentido de um desenvolvimento artístico adicional. Berliner (1994: 389) designa o atingir deste nível de desempenho elevado como ocorrendo no *groove*, em que os improvisadores experienciam uma enorme sensação de relaxamento que amplifica as suas capacidades de expressão e de imaginação.

Proposta metodológica

O ensino do jazz propriamente dito está nas universidades americanas desde a Segunda Guerra Mundial. Este facto está intimamente ligado ao aumento do desempenho técnico exigido pelo *bebop* e pelos arranjos das *big bands* do final da década de 1940. O melhor nível técnico dos músicos, se comparados com as duas décadas anteriores, pode ser comprovado pelas gravações de pequenos grupos e *big bands* desse período. Em Portugal, além das escolas particulares que se dedicam ao ensino do jazz propriamente dito, desde o final da década de 1970, a ESMAE do Porto ofereceu o primeiro curso superior de jazz no ensino oficial, tendo iniciado no ano letivo 2000/2001 um curso de jazz em colaboração com os cursos tradicionais. No ano letivo 2008/09, foi a vez da Universidade de Évora e da ESML oferecerem também este ramo de ensino.

Esta proposta metodológica, que em detalhe está esplanada em Gaspar (2011), pretende ser uma visão dos múltiplos aspectos desenvolvidos por Goodman, para que a formação futura dos

clarinetistas possa ser enriquecida pela sua contribuição enquanto instrumentista polivalente. Além de baseada na análise da vida e obra de Goodman, foram realizados em Dezembro de 2009 dois questionários: um dirigido aos professores de todas as instituições do ensino superior português nas quais se lecionam licenciaturas – ramo clarinete, e outro questionário, que contou com a participação dos professores de importantes instituições que ministram cursos no âmbito do jazz, nomeadamente as que lecionam atualmente licenciaturas em Portugal. Estas fontes permitiram amadurecer a presente proposta metodológica que tem em conta uma multiplicidade de aspetos.

Uma das dificuldades está na ordem pela qual o trabalho deve ser seguido e, na verdade, um dos aspectos essenciais do progresso de um músico está na sistematização do seu estudo. Neste âmbito, estamos perante opções muito individuais, mas também decisivas para o bom desempenho futuro. O papel do professor, enquanto orientador deste percurso, torna-se crucial mas também muito difícil. Os dois questionários foram realizados com o intuito de perceber as tendências mais comuns em ambos os ramos do

ensino a nível nacional e organizar uma proposta metodológica que reúna esses elementos de forma progressiva.

A recolha de material a partir dos questionários centrou-se essencialmente nas escalas (modos), arpejos, padrões melódicos, improvisação, métodos, metodologias, repertório e referências musicais. Para todos estes assuntos, foram pedidos diversos exemplos a cada um dos professores, numa classificação que começa no mais importante, sendo a abordagem mais direcionada para os aspectos melódicos, no caso dos padrões melódicos, escalas e arpejos.

Sobre o repertório mais importante para iniciação ao jazz, as respostas dos professores de jazz permitiu concluir quais os cinco temas mais importantes neste sentido (Quadro 1) que são os seguintes:

Tema	Compositor
1. <i>Rhythm Changes - I Got Rhythm</i>	Ira and George Gershwin
2. <i>Blues</i>	Vários
3. <i>Autumn Leaves</i>	Kosma and Mercer
4. <i>All the Things You Are</i>	Kerner and Hammerstein
5. <i>So What</i>	Miles Davis

Quadro 1
Os temas

Além da descrição dos exercícios que são propostos em Gaspar (2011), o estudante poderá dividir o seu estudo diário da seguinte forma: (1) Aquecimento, (2) Estudos técnicos sobre escalas e arpejos, (3) Exercícios de improvisação (4) Exercícios preparatórios e (5) Estudo do repertório. Na aula, pode ser seguida esta sequência e o estudante pode apresentar de forma resumida e aleatória alguns exercícios para não ocupar muito tempo porque, como é sabido, cada aula tem a duração de apenas uma hora. Por exemplo, o estudante trabalha nos doze tons e o professor escolhe um tom aleatoriamente. Quanto à extensão, uma vez que o próprio Goodman atingia frequentemente o dó6 nos

solos e uma boa parte das obras do repertório moderno atinge essa nota, todos os exercícios, escalas e arpejos devem ser estudados até essa nota, por forma a dominar toda a extensão do instrumento.

Estudos técnicos sobre escalas, arpejos e padrões

A abordagem melódica e harmónica é frequentemente comum no ensino do clarinete e no ensino do jazz, daí que diversos professores de jazz tenham referido os mesmos exercícios que os professores de clarinete nos questionários. No ensino tradicional de clarinete, o estudo das tonalidades centra-se nas maiores e menores relativas: natural, harmónica e melódica com os respectivos arpejos. Estas escalas têm sons distintos, mas a sucessão de intervalos varia muito pouco pois, como é sabido, só uma nota muda por completo a essência de uma escala. Um bom exemplo é a escala menor melódica em relação à maior, que, na sua forma ascendente, apenas varia no terceiro grau, que é menor na melódica. Esta pequena diferença separa dois universos distintos, já que estas duas escalas são as que mais modos dão ao

jazz. Uma vez que estes modos são usados na música erudita, por que não trabalhar também os outros modos que derivam destas escalas, como entidades sonoras independentes?

Quanto aos modos estudados na música erudita e no jazz, as diferenças das respostas dos questionários são dignas de registo. Apesar de alguns modos (escalas) serem apresentados nas respostas de ambos os questionários, como seria de esperar, o questionário realizado a professores de jazz permitiu uma recolha muito maior de modos a praticar. Além de serem apontados modos com uma divisão em maiores, dominantes, menores e diminutas, importante de referir que a cada modo está associado a uma cifra: como por exemplo a escala *Bebop* menor realizada sobre a cifra de menor de sétima.

Os exercícios sobre as escalas devem ser tocados como variações melódicas e não como simples exercícios técnicos. No entanto, além de permitirem o desenvolvimento técnico do clarinetista e o aprofundamento do conhecimento do som de cada escala, podem, por outro lado, fornecer uma fonte de ideias musicais a utilizar na

improvisação. No Quadro 2 os exemplos são dados para a escala maior, devendo ser adaptados a todos os modos das diversas categorias e sempre nos doze tons. Um dos objetivos principais desta proposta é afastar o estudante da notação musical, por isso, os exemplos serão dados com recurso aos números árabes. Apesar disso, numa fase inicial, o estudante poderá recorrer à notação musical tradicional, embora o ouvido seja o grande alvo a valorizar neste trabalho.

Exercício	Ascendente	Descendente
1	123, 234, 345 [...]	876, 765, 654 [...]
2	321, 432, 543 [...]	123, 789, 678 [...]
3	1234, 2345, 3456 [...]	8765, 7654, 6543 [...]
4	4321, 5432, 6453 [...]	1234, 7123, 6789 [...]
5	1231, 2342, 3453 [...]	1231, 7127, 6786 [...]
6	3124, 5346, 7568 [...]	3172, 1657, 6435 [...]
7	1235, 2346, 3457 [...]	5321, 4217, 3216 [...]
8	5321, 6432, 7543 [...]	1235, 7124, 6783 [...]
9	1324, 3546, 5768 [...]	8675, 6453, 4231 [...]
10	3142, 5364, 7586 [...]	8372, 6857, 4635 [...]

Quadro 2
Exercícios diatônicos sobre escalas

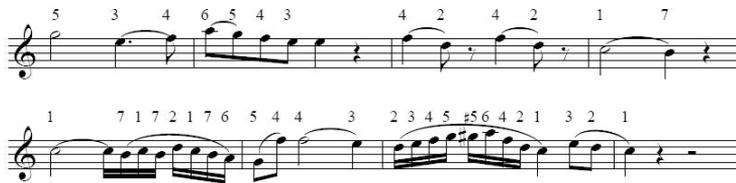
Em função das características de cada aluno, por um lado, e da metodologia do professor, por outro, as obras estudadas em cada semestre variam naturalmente de caso para caso. Apesar disso, o questionário realizado a professores de clarinete permitiu concluir quais as cinco obras consideradas mais importantes neste nível de ensino, encontrando-se as mesmas ordenadas a partir da mais importante no Quadro 3.

Obra	Compositor
1. <i>Concerto K. 622</i>	Wolfgang Amadeus Mozart
2. <i>Sonata Op. 120, No 1 e No 2</i>	Johannes Brahms
3. <i>Premiere Rhapsodie</i>	Claude Debussy
4. <i>Concerto Op. 57</i>	Carl Nielsen
5. <i>Three Pieces for solo Clarinet</i>	Igor Stravinsky

Quadro 3
Obras a abordar

Todas as obras indicam materiais para explorar sob a forma de exercícios preparatórios (exercícios técnicos alargados) que, além de permitirem aprofundar o desenvolvimento técnico do instrumento, podem fornecer material melódico a utilizar nas

improvisações; será ainda vantajoso praticar esses exercícios de memória, sem recursos a partitura. Há também vantagem em utilizar os números árabes, para referir os graus da melodia e da harmonia, os números romanos para os graus da tonalidade e TM para os intervalos. Tomando como exemplo o tema principal do primeiro andamento do *Concerto* de Mozart (Exemplo 1), este pode ser praticado nos doze tons após a sua análise nota a nota, representada da seguinte forma:



Exemplo 1
Concerto de Mozart

Outra forma de realizar os exercícios preparatórios foi sugerida no questionário realizado a professores de clarinete. Um dos professores referiu a célebre passagem da obra *Pedro e o Lobo* de Sergei Prokofiev, a qual, além do ritmo constante, tem também um contorno melódico regular. Os intervalos de quarta aumentada e terceira maior constituem o padrão que sobe sempre por meios-

uma boa ferramenta na análise e mostra claramente a mudança rápida de acorde, como acontece no jazz (Exemplo 3).



Exemplo 3
Sucessão de tríades

Desta forma, pretende-se que o clarinetista ouça previamente o que vai tocar no instante seguinte e, se os exercícios forem trabalhados com uma audição ativa, será mais fácil ouvir sem tocar e ouvir antes de tocar, aspetos essenciais de toda a prática musical, independentemente do estilo em causa, quer se trate de música escrita ou improvisada.

Conclusão

Para alguns autores, a improvisação é vista para além da música, como uma experiência multidisciplinar e, a esse propósito, o importante saxofonista tenor Joe Henderson considera que, nas suas improvisações, é influenciado por elementos extra musicais:

como o uso de versos, hífens, parágrafos, parêntesis. Cada improvisador tem características sonoras individuais e uma personalidade musical distinta. Esta personalidade compreende traços estilísticos individuais, tais como fraseado, articulação, som (por exemplo o timbre), ideias musicais características, entre outros. O processo de aprendizagem que compreende a busca por uma voz própria é rodeado por uma grande diversidade de fatores e considerada uma arte por si só. Consoante a função sociocultural que desempenha, assim o termo “improvisação” incorpora uma multiplicidade de significados, comportamentos e práticas musicais. Não obstante, uma característica comum a toda e qualquer improvisação tem a ver com o facto de as decisões criativas que os intérpretes tomam, serem restringidas pelo tempo real da própria performance. Por isso, a improvisação é considerada uma arte performativa por excelência, exigindo não só toda uma vida de preparação num leque abrangente de experiências formativas, como também uma base de competências sofisticada e eclética. Após aprender as bases da respectiva linguagem, o grande objetivo do improvisador passa por várias fases e o foco principal é a apreensão de “vocábulos”

para melhor se poder exprimir, já que o objetivo do improvisador é criar linhas com variedade rítmica, melódica e harmónica. Essencialmente, espera-se que a improvisação conte uma história, cujas palavras e frases são as escalas e a “pronúncia” e as inflexões são o estilo. À pergunta: como é que estas coisas se aprendem, Cipolla (2000: 7) considera que podemos fazê-lo tocando com os discos e ao aprender as inflexões e o sentido rítmico dos grandes mestres, como quem aprende uma linguagem, ao imitar e praticar com aqueles que a falam bem.

O desenvolvimento das capacidades improvisativas é um processo gradual. Por isso, em todos os semestres da proposta metodológica e ao longo das aulas, serão propostos exercícios cujo aumento de dificuldade está de acordo com os restantes exercícios propostos. Obviamente, o professor orienta todo o processo em termos do repertório que é a base de estudo. Porém, as vantagens da abordagem do jazz e da improvisação no ensino do clarinete serão uma mais-valia no sentido de interpretar o repertório erudito em geral e as obras *third stream* numa primeira fase, assim como desenvolver o conhecimento das bases a partir

das quais se desenvolve a improvisação, numa segunda fase. Naturalmente que é possível desenvolver esse trabalho num percurso único, como prova a carreira de Goodman, embora visando objetivos diferentes, que no final se complementam. As escalas devem ser sempre associadas aos arpejos respectivos e estudados em conjunto de forma a conseguir uma liberdade que permita deixar de pensar em notas e pensar em sons, ou melhor, deve imaginar-se o som antes de tocar; estes aspectos deverão ser explorados pelo professor, porque todas estas variantes são uma enorme mais-valia para o estudante, não só no sentido da improvisação, como também na tomada de consciência das suas fraquezas musicais que, uma vez identificadas e corrigidas, tornam o estudante num músico mais competente. Todo o trabalho deverá ser orientado no sentido de preparar melhor o clarinetista para os desafios diversificados do séc. XXI.

Bibliografia

Berliner, Paul. 1994. *Thinking In Jazz: The Infinite Art Of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.

Bull, Jae Ellis. 2006. *Benny Goodman: From “King of Swing” to Third Stream*, MA Thesis, Marshall University.

Cipolla, John. 2000. *How to Improvise Jazz on the Clarinet*. ClarinetFest 2000.

Floyd, S. A. 1995. *The Power of Black Music*. New York: Oxford University Press.

Gaspar, Paulo. 2006. *O Clarinete e o Jazz*. Tese de Mestrado em Artes Musicais. Universidade Nova e Escola Superior de Música de Lisboa.

Gaspar, Paulo. 2011. *Benny Goodman: O clarinete e a improvisação*. Tese de Doutoramento em Musica e Musicologia, Departamento de Música, Universidade de Évora.

Gelly, Dave. 2000. *Icons of Jazz, A History In Photographs*. Thunder Bay Press.

Lopes, Eduardo. 2003. *Just in Time: towards a theory of rhythm and metre*. PhD Thesis, Music Department, University of Southampton.

Nettl, Bruno. 1998. *An Art Neglected in Scholarship. In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation* (pp. 1-23). Chicago: University of Chicago Press.

Parsonage, Catherine. 2003. *Approaching Jazz-Influenced Wind Music*. Journal of World Association for Symphonic Bands and Wind Ensembles, No 10 (pp. 79-94).

Pinson, Heather Koren. 2002. *Aspects of Jazz and Classical Music in David N. Baker's Ethnic Variations on a Theme of Paganini*. M Thesis, The School of Music, Stanford University.

Sarath, Ed. 1996. *A New Look at Improvisation*. Journal of Music Theory, Vol. 40, No 1 (pp. 1-38). Duke University Press.

5 O Género Musical na Identidade dos Instrumentos: o saxofone no séc. XX

Mário Marques e Eduardo Lopes

O Saxofone

Tendo surgido a meados do século XIX, e diferentemente de outros instrumentos musicais, o saxofone não tem antecessores diretos conhecidos. O saxofone é também um bom exemplo das premissas que de certa forma regulavam a construção de instrumentos musicais na época, como por exemplo: dedilhações simples e extensões; facilidade de emissão sonora, afinação e preocupação com proporções de corpo.

Foi o sonho de construir um instrumento que pelas características do seu timbre e sonoridade se pudesse aproximar à dos instrumentos de cordas, mas todavia com uma maior projeção e intensidade sonora, que levou o músico e construtor de instrumentos Antoine Joseph (Adolphe) Sax a desenvolver um novo instrumento.

Após muitas experiências de construção, o Belga Adolphe Sax apresentou pela primeira vez o seu novo instrumento numa exposição no seu país natal (Bélgica) em 1841; tendo também sido posteriormente apresentado em Paris a Fevereiro de 1844. Em Junho de 1846 foi registada a patente do Saxofone, que para além da ideia inicial de Adolphe Sax sobre as características deste instrumento, acabou também por se posicionar facilmente entre os instrumentos de então, preenchendo uma secção intermédia entre os metais e as madeiras. A profusão do saxofone como instrumento sucedeu-se um pouco por todo o lado, com um grande acréscimo de empresas na sua produção a partir de 1870.

O aperfeiçoamento técnico dos ‘novos’ músicos de saxofone bem como a divulgação deste novo instrumento, foi levado a cabo inicialmente por força das circunstâncias por músicos militares, na sequência da introdução do saxofone nas bandas militares Belgas após decreto governamental. O próprio Sax acabou também por contribuir para a disseminação do instrumento, tendo sido professor principal da classe de saxofone do conservatório de Paris, formando cerca de 150 alunos.

Devido às circunstâncias económicas da I Guerra Mundial muitos saxofones começaram a aparecer em leilões. Vendidos a custo muito baixo, eram uma aquisição muito procurada pelos soldados Norte-Americanos que estavam colocados em França. As baixas e destruição da guerra também se fizeram sentir na construção do saxofone em França, em que cerca de mais de dois terços da mão de obra especializada desapareceu. Sequentemente, e do outro lado do Atlântico, os Estados Unidos intensificaram e aperfeiçoaram tecnicamente a sua própria produção de saxofones.

As escolas de saxofone

Como noutros instrumentos, foi a ação de instrumentistas de renome que tornou cada vez mais o saxofone um instrumentos de sucesso, bem como do surgimento e desenvolvimento de diferentes técnicas de execução. No início dos anos trinta do século XX, três destes instrumentistas tornaram-se grandes figuras no ensino do saxofone. Marcel Mule e Sigurd Rascher e uma terceira, Cecil Leeson já posterior, nos Estados Unidos, tiveram um papel determinante no desenvolvimento de técnicas de execução, metodologias de trabalho, de ensino e de divulgação de repertório. Devido ao seu sucesso, captaram a atenção de seguidores e conseqüentemente foram desenvolvendo ‘escolas’ (estilos de tocar saxofone), cada uma com as suas idiossincrasias.

Estas três figuras incontornáveis no desenvolvimento do saxofone foram em certa medida os responsáveis pelo interesse neste instrumento por parte de compositores, que até então não estariam motivados para compor repertório para saxofone. A excelência do

domínio técnico que estes saxofonistas apresentavam, fez com que todos os registos existentes das performances ao vivo e registos fonográficos, resultassem numa fundamental contribuição que estes nomes deram à divulgação do repertório ‘clássico’ deste instrumento - obviamente marcando nas décadas seguintes todos aqueles que se interessavam por este instrumento.

Por outro lado, e quase simultaneamente, surgia um novo género musical: o jazz. No início do século XX surgiram saxofonistas que, com e através, do jazz, desenvolviam técnicas de embocadura e fraseado de articulação diferentes das abordagens do instrumento no género ‘clássico’. Para muitos, terá sido a grande evolução destas novas e diferentes técnicas que ajudaram a tornar o saxofone num dos mais expressivos, empolgantes e divulgados instrumentos deste género musical.

Não querendo deixar de referir nomes como Charlie Parker, John Coltrane, Dexter Gordon, Sonny Rollins, Stan Getz, Michael Brecker e David Sanborn, importa dizer que ao longo da história do jazz têm sido inúmeros os saxofonistas cuja singularidade

estilística é tal, que muito embora não construíssem uma deliberada ‘escola’ de saxofone, todos eles tiveram um grande número de discípulos que avidamente consumiam os seus discos tentando a sua imitação.

É no entanto a partir dos anos 70 que se dá uma grande explosão de escolas viradas para o ensino do saxofone no género de jazz. Isto levou então a uma sistematização da elasticidade de certos recursos estilísticos do saxofone-jazz, como por exemplo: os diferentes tipo de ataque (‘tu’, ‘du’, ‘tut’, ‘dut’, ‘dah’, ‘de’, ‘ha’); colocação da cavidade oral; as variações tímbricas; os finais de um som/nota e suas inflexões para afinações superiores ou inferiores. No saxofone existem assim, diversas tendências e idiossincrasias estilísticas que o diferenciam, levando à sua caracterização como um instrumento musical de acentuado ecletismo.

Tendo em conta a temática do presente artigo, podemos resumir às seguintes, algumas das diferenças basilares dos aspetos de

execução estilísticos das duas grandes ‘escolas’ de ensino e interpretação do saxofone: A ‘escola clássica’ e a ‘escola de jazz’.

Escola Clássica

- Equilíbrio técnico nas variantes do timbre, ritmo, dinâmica e articulação (a não ser que seja pedido na partitura). Materiais utilizados construídos para maximizar esse equilíbrio.
- Respeito absoluto pela notação musical.
- Conhecimento dos principais estilos musicais ao longo da história da música de forma a criar uma interpretação evolucionista.
- Execução técnica de afinações alternativas ao sistema temperado.

Escola de Jazz

- Fraseado personalizado, com um certo desequilíbrio intencional nas variantes do timbre, ritmo, dinâmica e articulação.
- Conhecimento teórico-prático de técnicas de improvisação.
- Interpretação criativa da notação musical (que neste género é normalmente parca em indicações que não sejam de altura e duração de som).
- Domínio de técnicas de execução que pretendem reproduzir efeitos de instrumentos de sopro com raízes na música Oriental e Africana.

O *Third Stream*, Schnyder e o *Fourth Stream*

É relativamente comum ouvir dizer que o saxofone é um instrumento ‘bastante fácil de tocar’ - esta afirmação é simultaneamente *verdadeira* e *falsa*. Se tivermos em conta o tempo que se demora para se conseguir produzir um som musical

no saxofone e os resultados que obtemos em comparação com outros instrumentos da família dos aerofones, a relativa facilidade é uma verdade na aprendizagem do saxofone. As suas dedilhações são também relativamente simples, lógicas e consequentes na sua aplicação; isto para além de serem muito semelhantes em diversas notas de duas oitavas. A sua construção de tubo cónico faz do saxofone um instrumento de amplitudes sonoras generosas, de riqueza tímbrica bastante variada e de resposta ‘fácil’ na sua emissão, resultando assim num instrumento cheio de possibilidades enquanto produtor de sonoridades. Contudo, e por ser um instrumento de tubo cónico, o saxofone levanta sérios problemas na execução de alto nível; a delicadeza e elegância nos registos extremos, a dinâmica e seu equilíbrio de fraseado, ou ainda a destreza técnica são aspectos relevantes e de dificuldade elevada.

Don Ashton (1998) refere o seguinte:

A tube of large diameter in relation to length favours production of the fundamentals. Moreover, to facilitate a scale of fundamentals the holes will also be relatively large. The consequence of this to the player, assuming a

suitably efficient excitation medium, is the ability to effect a great range of volume, flexibility of intonation, and considerable influence over the tonal quality. Notice how much these three factors demand player responsibility, awareness and expertise.

Resultado dessas grandes amplitudes e fruto de uma construção prodigiosamente eficaz, o saxofone tem a par dessas características organológicas uma diversidade de acessórios que são utilizados na produção de som. Toda a variedade de boquilhas, palhetas, braçadeiras, apoios para os dentes, são acessórios que ajudam este instrumento na sua transformação enquanto ‘camaleão’ de timbres. Os diferentes tipos de embocadura, de colocação das cavidades orais e de garganta, são também outros recursos de opção para o executante. Um bom equilíbrio de todo este leque de opções fazem deste instrumento diferente de si próprio antes mesmo de ser executado e colocam, por isso, ao critério do saxofonista uma panóplia de decisões que o contextualizam em diferentes estilos musicais mesmo antes de tocar uma nota que seja.

As diversas técnicas utilizadas nos variados estilos musicais, podem dar ao saxofone recursos importante para a difusão da sua mensagem musical. Contudo, esta variedade de técnicas poderá confundir o intérprete menos experiente, pois existem diferentes formas de as executar consoante o estilo de música, acrescentando o facto de, muitas delas, raramente serem contempladas na notação musical.

Um os problemas que se coloca aos saxofonistas contemporâneos é que apesar de já haver uma transversalidade no ensino e aprendizagem de técnicas específicas de vários estilos musicais, o estudo do respetivo estilo musical de cada técnica está longe de ser eficazmente abordado. Em diversos estilos ou culturas musicais, estas variadas abordagens à produção de cada nota, estão tradicionalmente ligadas a uma interpretação instrumental não escrita, sustentada num legado musical que é transmitido de geração em geração e de uma forma geral baseadas na imitação direta (em contextos mais recente também através da interação musical com gravações áudio). Considerando este facto, não é vulgar a utilização de simbologia específica em notação musical

que forneça ao intérprete indicações de como e quando utilizar todas essas possibilidades, que no fundo serão uma das suas características interpretativas.

Essa tarefa está por isso reservada ao intérprete que deverá transversalmente dominar técnicas e até estilos musicais que ultrapassam os domínios das várias escolas de saxofone existentes na atualidade, como por exemplo:

- Domínio técnico do saxofone dentro dos parâmetros da escola clássica.
- Domínio técnico do saxofone dentro dos parâmetros da escola de jazz.
- Conhecimento de técnicas de improvisação, incluindo com cifra anglo-saxónica.
- Conhecimento de vários estilos musicais fora da cultura Ocidental.
- Domínio técnico do instrumento com vários padrões de afinação.

- Reconhecimento duma vasta gama de efeitos e das suas variadas nuances de execução técnica.
- Capacidade de transição rápida entre as diversas exigências dos parágrafos anteriores.
- Estímulo constante à leitura musical, bem como à leitura criativa.

Se para muitos o conhecimento e domínio das mais variadas técnicas de saxofone, bem como a transversalidade de estilos como apontado acima pode parecer utópico, hoje em dia têm surgido saxofonistas que representam bem estas novas valências na execução do instrumento. Resultado de um percurso musical de interesse invulgar destaca-se o compositor e saxofonista Daniel Schnyder, que confere à sua música e performances características únicas numa perspectiva interpretativa que vai além do *Third Stream*. Mas antes de abordar mais em detalhe Schnyder, relembremos o conceito de *Third Stream*.

O conceito *Third Stream* foi apresentado pela primeira vez por Gunther Schuller em 1957, apontando uma fusão de dois géneros musicais – a música ‘clássica’ e o jazz – num novo quase novo género. Este novo género tinha alguns aspectos centrais que o caracterizavam, como por exemplo: a partilha de combinação de técnicas composicionais; de orquestração; de instrumentação; de harmonização; e de execução instrumental, onde se a inclui também a improvisação. Outro aspecto central da *Third Stream* era a coabitação no mesmo palco de músicos de jazz e músicos de formação clássica, onde a fusão era conseguida através do resultado sobreposto das duas formas diferentes de executar um instrumento. Ou seja, músicos de especialização diferente, com música escrita propositadamente na sua área de especialização, tudo isto a acontecer na mesma obra.

Daniel Schnyder

Compositor e saxofonista Suíço, Daniel Schnyder, nasceu em Zurique em 1961. De formação musical muito eclética, percorrendo praticamente todos os trajetos possíveis na educação musical, Schnyder torna-se ao longo da sua carreira uma personagem extremamente criativa e de muitas valências. Faremos agora uma sintética apresentação do seu percurso de formação e profissional de forma a entendermos melhor a idiossincrasia interpretativa na música de Schnyder.

- Filho de um arqueólogo, Schnyder desde cedo é exposto à cultura musical de África e do Médio Oriente.
- Sólida formação instrumental no violoncelo e na flauta obtida no Conservatório de Zurique na Suíça.
- Enquanto jovem compositor, estreia de várias obras na Orquestra Suíça da Juventude.
- A descoberta, na sua vida, de uma nova música e de um novo instrumento: o Jazz e o Saxofone.

- Ida para Boston nos EUA onde estudou saxofone, arranjo e composição jazz na Berklee College of Music.
- Estudo de Música Antiga na Universidade de Zurique
- Ida para a Alemanha onde grava os primeiros quatro discos com músicos alemães.

Schnyder afirma também a importância dos executantes para a correta interpretação da sua linguagem musical. Procura sempre músicos versáteis de alto nível técnico, capazes de fazer música em estilos muito diversificados. Assim, Schnyder é capaz de se defender uma realidade musical muito própria, escrevendo música que é então um verdadeiro fruto da sua personalidade. Se bem que na sua escrita, podemos em certos trabalhos encontrar o estilo *Third Stream*, este parece-nos algo redutor quando se trata de qualificar a identidade musical de Schnyder.

Podemos encontrar na obra de Schnyder elementos estilísticos basilares que de certa forma a enquadram num espectro mais vasto que o *Third Stream*, como:

- A procura de intérpretes capazes de dominar várias linguagens musicais.
- Integração de elementos musicais de outras culturas, como instrumentos, técnicas de composição e de execução, e mesmo diferentes modelos de afinação.
- A escrita para formações reduzidas (como duos e trios) onde a exigência do ecletismo na interpretação é fundamental.
- Uso de técnicas de justaposição composicional.
- Uma distinta combinação de técnicas de execução diferenciadas por várias escolas de saxofone.

É então um pouco por aquilo que apontamos acima que achamos o *Third Stream* algo redutor para a música de Schnyder, propondo assim um novo termo que nos parece também aplicável a alguma

música e músicos que têm despontado no início deste século. A este hipotético género chamamos *Fourth Stream*.

Hoje em dia vemos este repertório *Third Stream* na linha do início da introdução da diversidade cultural do pós II Guerra Mundial, e que de certa forma é apontado por alguns como precursor da música pós moderna de John Zorn, que através da improvisação coletiva criou pontos de intersecção entre músicos de jazz e de música contemporânea.

Mas terá sido já no séc. XXI, que vimos então aparecer a *Fourth Stream* em que os próprios músicos são eles já produtos de uma inclusividade quase total (como vimos acima no percurso biográfico de Schnyder). Diferentemente do *Third Stream*, no qual os músicos eruditos tocavam um pouco de jazz em peças de cerne erudito, e músicos de jazz tocavam um pouco de música escrita em certas peças, estes músicos *Fourth Stream* conseguem ‘mover-se’ numa só peça, entre vários estilos, conseguindo eficientemente dominar as técnicas musicais e de instrumento específicas de cada género. Ao referirmos técnicas musicais e de

instrumento, estamos conscientemente a pensar em composição e intérpretes, considerando assim o *Fourth Stream* também transversal à composição e à interpretação. Para além de Schnyder que é figura central neste artigo devido ao instrumento que toca, gostaríamos no entanto de referir outro músico que consideramos *Fourth Stream* de forma a melhor definir este género. Este músico é Ethan Iverson (n. 1973 nos EUA); pianista e compositor de formação clássica e de jazz que trabalhou muitos anos como diretor musical da companhia de dança contemporânea de Nova York, o Mark Morris Dance Group. Iverson, como Schnyder, é um músico que desde cedo na sua formação, bem como na sua atividade profissional, esteve exposto a uma grande diversidade cultural. Iverson tem no trio de jazz contemporâneo (piano, contrabaixo, bateria) que fundou, *Bad Plus*, o seu mais reconhecido trabalho.

Uma das peças mais reconhecidas deste grupo o tema *Velouria*, baseado num tema com o mesmo nome do grupo *Pixies*; um grupo de música rock-alternativo bastante ativo nas década de 1980 e originário de Boston nos EUA. Numa análise macro e

bastante reduzida, este tema dos *Bad Plus* (não esquecendo que a versão ‘original’ é puramente rock) inicia-se com a bateria a interpretar uma espécie de cadência rítmica que lembrando a cadência de caixa de rufo do terceiro andamento da obra *Sheherezade* de Rimsky-Korsakov. Sobre este ritmo, o piano de Iverson começa a desenvolver um conjunto de progressões harmônicas quase lembrando Chopin. Segue-se quase de imediato uma secção com um ritmo pop bastante marcado, sobre o qual Iverson faz um solo de piano quase jazzístico, mas cheio de estruturas musicais atonais.

Na análise acima utilizamos bastante a palavra ‘quase’ aquando da referência a semelhanças, pois na realidade parece-nos que não chega a ser uma coisa ou outra; existindo uma dissolução dos elementos mais característicos de cada estilo, privilegiando-se então uma sombra ou resíduo. Deste modo, a citação direta a um estilo diferente do de cerne numa determinada peça *Third Stream*, passa numa peça *Fourth Stream* a ser perfeitamente integrado e fundido. Pensamos assim que é então a eficaz fusão de diferentes estilos musicais numa obra, quer seja por recursos de composição ou por interpretação, o cerne da *Fourth Stream*.

Passemos então a uma análise mais detalhada alguns exemplos da obra para saxofone de Schnyder. Teremos como base excertos de dois andamentos da suite *Zoom In* composta em 2000 (Schnyder 2003). Os músicos nesta gravação são: Daniel Schnyder - saxofone soprano; Alejandro Rutkauskas - 1º violino; Melitta Keller - 2º violino; Akiko Asegawa - viola; Daniel Pezzotti - violoncelo; Jamey Haddad - percussão.



Exemplo 1

Excerto do 4º andamento da Suite “Zoom in”

para saxofone soprano, quarteto de cordas e percussão

Podemos encontrar no excerto acima três características de execução constantes na obra de Schnyder:

- O fraseado *Legato* conseguido através de subtis articulações ‘du’ e do constante ajuste no volume de área obtido na cavidade bucal (boca e garganta) aquando da mudança de nota superior para nota inferior.
- A utilização frequente de *pitch bend* (pequeno *glissando* ascendente) conseguido na combinação de forças aplicadas no lábio inferior com num ligeiro movimento de língua dentro da garganta e da boca, este também ascendente que produz um efeito de redução de volume de área no interior da boca.
- Efeito de *diminuendo* sempre que o movimento da frase é interrompido por uma pausa num tempo forte de compasso.



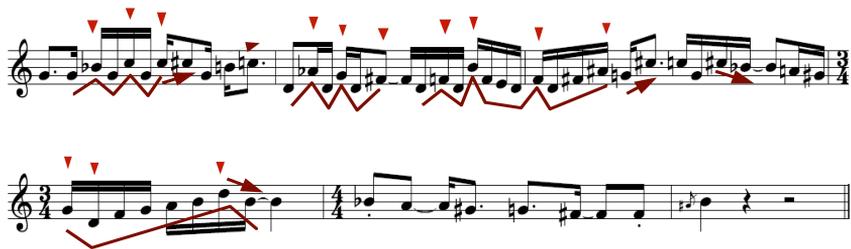
Exemplo 2

Excerto do 1º Andamento da Suite “Zoom In”

para saxofone soprano, quarteto de cordas e percussão

Duas outras características presentes na linguagem de Schnyder consistem na intenção constante de executar frases rápidas de nível técnico elevado com várias *nuances* de acentuação e de articulação (Exemplo 2):

- Uma nota é acentuada sempre que inverte o percurso do sentido de direção da frase.
- Observa-se também a utilização de articulação diversa, não se aplicando regras nem ciclos de articulação com a exceção das notas acentuadas que são articuladas com ‘tu’.
- Em todas as outras notas encontramos uma utilização criativa de ‘tut’, e muitas vezes executado na parte lateral da boquilha, conferindo à frase um efeito próximo de um *Legato* ligeiramente articulado.



Exemplo 3

Excerto de Yellow Beach Birds

para saxofone soprano, quarteto de cordas e percussão

No Exemplo 3 da peça Yellow Beach Birds composta em 1993 e incluída na mesma gravação dos exemplos anteriores, constatam-se os seguintes recursos nas frases em que a opção é deliberadamente articular:

- Aquando da existência de uma aproximação de uma nota ritmicamente mais rápida a uma mais lenta, a utilização das sílabas ‘tudu’ é uma constante.
- Na execução de uma frase, em que pelas características da sua escrita, se podem identificar dois níveis de linhas melódicas, recorre-se à utilização da oscilação de área e

volume da garganta havendo assim uma diferenciação através do timbre.

Conclusão

Caraterísticas históricas e de ordem organológica fazem do saxofone um dos instrumentos musicais que melhor reflete idiosincrasias de género musical – em particular os géneros ‘clássico’ e jazz. Por outro lado, a capacidade do saxofone de ser manter ‘autêntico’ em cada género faz dele um instrumento privilegiado para integrar outros e ‘novos’ géneros musicais. Desta maneira, um estudo consciente da plasticidade técnica e de interpretação do saxofone será (deverá ser) também um estudo de vários géneros musicais – em que o próprio instrumento é o catalisador dessa necessidade.

A multiplicação de estilos musicais nas últimas seis/sete décadas, trouxe inevitavelmente muitas categorizações híbridas e que ‘navegam’ na fronteira entre vários géneros musicais. Aponta-se o *Fourth Stream* como um princípio de um ‘novo’ género musical que tem no seu cerne uma fusão eficaz da música de tradição ocidental, com o jazz e música de outras culturas. Podendo-se já identificar músicos e compositores que representam este género, caberá agora refletir sobre as questões de formação musical (da teoria à prática) que possam responder aos desafios futuros de uma linguagem musical altamente inclusiva.

Bibliografia

Ashton, Don. 1998. ‘In the Twentieth Century’. In *The Cambridge Companion to the Saxophone*, ed. Richard Ingham, 20-36. Cambridge: Cambridge University Press.

Chautemps, Jean-Louis *et al.* 1990. *El Saxofón*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.

Hasbrook, Vanessa Rae. 2005. *Alto Saxophone Mouthpiece Pitch and Its Relation to Jazz and Classical tone Qualities*. Tese de doutoramento em Artes Musicais. University of Illinois at Urbana-Champaign, EUA.

Ingham, Richard (ed). 1998. *The Cambridge Companion to the Saxophone*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sadie, Standley. 1980. *The New Grove, Dictionary of Music & Musicians*. London: MacMillan Publishers Limited.

Schnyder, Daniel. 2003. *Zoom In*, Universal Music. CD 476 114-4

Smith, Walker. 1974. 'The Saxophone Embouchure: An Analytical Approach'. *The Instrumentalist* 28: 75-78.

Tyson, Rebecca. 2003. 'Modern Saxophone Performance: Classical, jazz and crossover style'. In index de proceedings da *Australian Association for Research in Music Education*. 240-252.