VIII MOSTRA DE VIOLONCELOS DE NATAL

Homenagem aos
100 anos de Aldo Parisot

Anais da VIII Mostra de Violoncelos de Natal

Concertos
Masterclasses
Apresentações de trabalhos científicos

mostradevioloncelonatal.wordpress.com

12 a 16 de novembro 2018

Escola de música da UFRN

EMUFRN
60 ANOS UFRN
PPGMus UFRN
NAC NÚCLEO DE ARTE E CULTURA DA UFRN
PROEX
UFRN Cellos

VIII MOSTRA DE VIOLONCELOS DE NATAL

Coordenador Geral:

Prof. Dr. Fabio Soren Presgrave (UFRN)

Produção executiva: María Bellorin, Ivson Martins, Haziel Cândido e Gabriel Vasco.

Comissão Organizadora: Daiane Andrade, Laís Oliveira, Abraão Sales, Davidson Asevedo, Fabio Machado, Janiely Rayake e Cecilia Cabral.

Colaboração especial nas apresentações:

Prof. Durval Cesetti.

Comissão Científica:

Prof. Dr. Robert Jhon Suetholz – Coordenador (USP)

Profa. Dra. Meryelle Maciente (EMESP)

Prof. Dr. William Texeira (UFMS)

Prof. Dr. Felipe Avellar de Aquino (UFPB)

Realização:

UFRN CELLOS

Patrocínio:

EMUFRN

PPGMus – UFRN

PROEX-UFRN

NAC – UFRN

Editora: María José Bellorin

Catalogação da Publicação na Fonte
Biblioteca Setorial Pe. Jaime Diniz - Escola de Música da UFRN

M915 Mostra de Violoncelos de Natal (8. : 2018 : Natal, RN)

Anais da VIII Mostra de Violoncelos de Natal: homenagem aos 100 anos de Aldo Parisot \ Coordenador geral Fábio Soren Presgrave, produção executiva María Bellorin, Ivson Martins, Haziel Cândido e Gabriel Vasco. – Natal, RN : EDUFRN, 2018.

78 p.

Modo de Acesso: https://repositorio.ufrn.br
mostradevioloncelonatal.wordpress.com
http://www.posgraduacao.ufrn.br/ppgmus

ISBN: 978-85-425-0871-0

1. Música para violoncelo – Congressos. 2. Violoncelo – Músicos renomados – Congressos. I. Parisot, Aldo – Homenagem – Congressos. II. Título.

RN/BS/EMUFRN CDU 787.3

Sumario

PROFESSORES 4
Henry-David Varema – Estonian Academy of Music 6
Kim Cook– Penn State University 7
Frederico Arantes Nable– Universidade Federal do Rio Grande do Norte 8
Kayami Satomi– Universidade Federal de Uberlândia 9
Cristian Brandão – Universidade Federal do Pará 11
Dora Utermohl de Queiroz– Universidade Federal do Ceará 12
Pedro Bielschowsky – Universidade de Brasília 13
Rodolfo Borges – Escola de Musica de Brasília 15
Felipe José Avellar de Aquino – Universidade Federal da Paraíba 16
Diego Paixão – ONG Atitude e Cooperação 17
Programação Publica 18
TRABALHOS CIENTÍFICOS 19
Análise comparativa de exercícios de mecânica básica utilizados por três violoncelistas influenciados pela pedagogia de André Navarra. 20
O papel do corpo na performance musical: Relato e Reflexões 26
A Influência dos Ritmos Afro-Brasileiros na Obra: Três Cantos de Iemanjá para Violoncelo e Piano 37
Motivação e Preparação para a Performance Orquestral Profissional: Um Estudo com Violoncelistas da *Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Rio Grande do Norte* 43
"Entre Tramas e Fios": O Estudo do Violoncelo à Luz da Aprendizagem Cooperativa 53
A visão de intérpretes acerca do silêncio na música em repertório específico do violoncelo: resultados parciais a partir de um recorte de entrevistas 60
Inner World de Carl Vine para violoncelo e sons eletrônicos: estratégias de estudo e de performance 69

VIII MOSTRA DE VIOLONCELOS DE NATAL

PROFESSORES

Fábio Presgrave- Universidade Federal do Rio Grande do Norte

O violoncelista carioca Fabio Presgrave recebeu seus títulos de Bacharel e Mestre em Performance pela renomada Juilliard School of Music em Nova Iorque, onde estudou com Harvey Shapiro e Joel Krosnick. Segundo Bohumil Med (Música em Brasilia): "Presgrave é um virtuoso de currículo invejável…um violoncelistas moderno no melhor sentido da palavra, muito preparado e que dedica toda a sua atenção a interpretação da obra."O crítico Clóvis Marques na Revista Viva Música (Rio de Janeiro) afirmou que: " Presgrave tem uma sensibilidade à flor da pele e um som burilado que no Saint-Saëns encaixou-se com suave naturalidade no estilo gracioso da peça, graças a um domínio técnico tranqüilo e a uma "escola" evidentemente "racée".
Apresentou-se como solista junto a orquestras como Qatar Philharmonic, Orquestra Filarmônica de Rosário (Argentina), Orquestra Sinfônica Brasileira, Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, Orquestra Sinfônica Nacional, Orquestra Sinfônica do Paraná, Orquestra Sinfônica da Bahia, Orquestra Sinfônica de Minas Gerais dentre outras. Realizou estreias e primeiras audições e gravações de obras para

violoncelo de compositores como Jonatas Manzolli, Marisa Rezende, Pablo Castellar, Rodrigo Cicchelli, Raimundo Penaforte, Roberto Victorio e Silvio Ferraz.

Recebeu o Menção de destaque da temporada 2003 pelo "Jornal do Brasil" e o Prêmio Carlos Gomes em 2006 como membro do Quarteto Camargo Guarnieri. Ministrou Masterclasses e atuou como professor convidado em grandes centros de ensino musical, como Sibelius Academy (Finlandia), Royal Academy of Music (Dinamarca), Muenster MusikHochSchule, Folkwang Universitat der Kunste (EssenAlemanha), Universitaet der Kuenste (Alemanha) e Festival Internacional de Campos do Jordão. Tem participado de bancas de Concursos Internacionais de Violoncelo como o David Popper Wettbewerb na Hungria e Suzhou na China. Sua atuação como regente o levou a conduzir orquestras como Orquestra Sinfônica Brasileira, Orquestra Sinfônica da UFRN e Orquestra de Câmara de São Braz atuando com solistas como Daniel Guedes, Mark Kosower e Emerson de Biaggi.

Foi coordenador geral da GLOMUS UFRN, encontro que trouxe mais de trinta nacionalidades a Natal, alcançando um público superior a 10.000 pessoas. É Professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) com o cargo de Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRN e Professor Colaborador do PPGMUS da USP. Fabio Presgrave é Doutor pela UNICAMP e recentemente, com bolsa da CAPES, realizou em colaboração com o Prof. Matias de Oliveira Pinto sua pesquisa Pós-Doutoral na Westfaelisch Wilhems-Univesitaet, onde atuou como professor convidado em 2018.

Henry-David Varema – Estonian Academy of Music

Alunos dos professores Peeter Paemurru, Walther Nothas e Wolfgang Boettcher. Henry-David Varema foi premiado na competição Nacional Estoniana de Violoncelo de 1987, ganhou alta recomendação de performance na competição internacional de Maria Canals Competition que aconteceu em Barcelona em 1991.Gravou música estoniana por selos de gravação como Warner Classics e Antes e em 2001 estreou o concerto para violoncelo de Eino Tamberg.

Foi membro do Petersen Quartet de 2003 até 2009.Entre 1988 e 1991 foi membro da Orquestra Nacional da Estônia e a partir de 1995 tornou-se o primeiro violoncelo da Orquestra da Ópera nacional da Estônia. Participou de turnê com Gidon Kremer e a Kremerata Baltica. E teve participação em diversas orquestras importantes como Ensemble Modern Frankfurt ,Northern Sinfonia, the Munich Chamber Orchestra, the Carl Philipp Emanuel Bach Chamber Orchestra, Auckland Philharmonia e Sydney Symphony.

Desde 2001 Henry-David Varema ocupa a cadeira de professor associado na Academia Estoniana de Música.

Kim Cook– Penn State University

Após sua gravação do primeiro concerto de Shostakovich e Variações de Tchaikovsky sobre um tema de Rococó com a Volgograd Symphony, a Fanfare Magazine elogiou-a, referindo-se ao som por ela produzido como "glorioso", e críticos da Gramophone descreveram-na como uma violoncelista "eloquente". Kim Cook tocou como solista em 28 países e realizou turnês como Embaixadora Artística para o Departamento de Estado dos EUA. Em sua estreia no Carnegie Hall a crítica admirou as "arrebatadores cores e texturas" que ela produzia(New York Concert Review). Na Europa foi descrita como "a incrível violoncelista estadunidense" (Die Rheinpfalz, Frankfurt). As gravações de Kim incluem os concertos de Dvorak, Haydn, Tchaikovsky, Shostakovich, Saint-Saëns e Lalo, além das sonatas de Kodaly, Crumb e Hindemith. Em 2008-09, Cook foi nomeada a Laureate em Penn State. Seus recitais recentes incluem performances em Nova Iorque, Baltimore e na University of Cambridge, além de concertos com Splitski Virtuozi na Croácia, a Volgograd Symphony na Rússia e a Ukrainian State Orchestra em Kiev. Pós-Graduada pela Yale and the University de Illinois, Kim estudou com Gabriel Magyar, Aldo Parisot, Alan Harris e Janos Starker. Foi primeiro violoncelo da OSESP sob direção de Eleazar de Carvalho e ensinou na New Mexico State antes de sua posição de Professora Notável de violoncelo na Penn State. Em Penn State, a Classe de Violoncelos de Kim atraiu talentosos violoncelistas da Europa, Ásia, América do Sul e Estados Unidos. Os alunos formados por Kim atuam em orquestras e escolas de música de países como Estados Unidos, Suécia, Alemanha, Brasil, Croácia e Tailândia

Frederico Arantes Nable– Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Frederico Arantes Nable iniciou seus estudos no violoncelo em 2006, na Fundação de Educação Artística em Belo Horizonte – MG, posteriormente estudando com Abel Moraes, Alceu Reis e Fabio Presgrave. Em 2011 concluiu a Licenciatura com Habilitação em Instrumento pela Universidade Federal de São João Del-Rei (onde obteve nota máxima em violoncelo) e em 2015 o Mestrado pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, tornando-se em 2016 professor efetivo da mesma instituição. Participou de master-classes com instrumentistas de renome nacional e internacional em vários festivais do país e foi ganhador de diversos concursos para recital solo em Belo Horizonte e São João del Rei. Desenvolve intensa atividade como professor de violoncelo desde o início de sua formação, tendo atuado no projeto de extensão Vivências Musicais da UFSJ, no Espaço Cultural Integrar e na Fábrica de Artes em Belo Horizonte e na Orquestra de Cordas de Sarzedo (2012 a 2015).

Atualmente leciona na graduação, curso técnico e cursos de extensão da Escola de Música da UFRN. Tem atuado como recitalista e músico de câmara, tendo integrado os Quartetos de Cordas Tzigane e Villa Rica e o trio Maurício Caranguejo, além de duo com o pianista Ricardo Castelo Branco nos anos de 2010 e 2011, com apresentações regulares em São João Del Rei, Ouro Branco e Belo Horizonte. Atualmente possui um duo com o pianista Eli Cavalcante e é um dos coordenadores do UFRN Cellos. Realizou estreias mundiais de peças dos compositores Danilo Guanais, Sílvio Ferraz e Beetholven Cunha. Em 2018 foi professor convidado da I Mostra de Violoncelos da UFC e do II Encontro de Cordas Flausino

Valle, tendo participado também de masterclasses com o violoncelista Mark Kosower (Primeiro violoncelo da Cleveland Orchestra e professor do Cleveland Institute of Music) no festival “Hidden Valley Music Seminars” em Carmel Valley na Califórnia.

Kayami Satomi– Universidade Federal de Uberlândia

Professor de Violoncelo da Universidade Federal de Uberlândia desde 2009. Bacharel em Música pela Universidade Federal da Paraíba (2005) e mestre em violoncelo pela Escola Superior de Música de Münster /Alemanha (2008). Tem experiência na área de música com ênfase em violoncelo. Como concertista atuou com orquestras da Humboldt Universität (Alemanha), Universidad del Norte (Assunção/Paraguai), e Sinfônicas da Paraíba, Campinas, Limeira e Piracicaba.

Como solista e camerista, obteve premiação em seis concursos nacionais, dos quais destacam-se: Primeiro prêmio no IV Festival Francisco Mignone, no Rio de Janeiro, em 2009; primeiro prêmio no 13º Concurso Nacional de Cordas Paulo Bosísio, em Juiz de Fora, em 2009; Primeiro prêmio no XV Concurso Jovens Instrumentistas do Brasil, em Piracicaba, em 2001; Prêmio Mariuccia Iacovino, no I Concurso Nelson Freire para Novos Talentos Brasileiros, no Rio de Janeiro, em 2003; e segundo lugar, no Concurso Paulo Bosísio, em Juiz de Fora, em 2003. Kayami Satomi é também diretor artístico do Udi Cello Ensemble, desde 2009.

Robert John Suetholz– Universidade de São Paulo

Natural de Milwaukee, Wisconsin, EUA. Trabalhou sob orientação de George Sopkin, membro-fundador do Quarteto Fine Arts, Wolfgang Laufer, atual violoncelista do mesmo quarteto e Uzi Wiesel, violoncelista do Quarteto de Cordas de Tel-Aviv, Israel.

Teve master classes com Janos Starker, Isaac Stern e Chaim Taub.Durante o ano de 1997, obteve o seu Mestrado em Violoncelo, sob a orientação de Hans Jørgen Jensen, da Universidade de Northwestern, em Chicago (EUA).

Atuou em várias orquestras internacionais, como a Israel Sinfonietta (três anos como spalla) e a Orquestra Sinfônica de Milwaukee (EUA), entre outras.

Desde 1985 reside no Brasil e foi spalla dos violoncelos da Orquestra Sinfônica da USP, Orquestra Sinfonica do Estado de São Paulo e Sinfonia Cultura – Orquestra da Rádio e TV Cultura e membro do Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo.É professor no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP e integra a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo.

Cristian Brandão – Universidade Federal do Pará

Cristian Brandão é professor de violoncelo e Música de Câmara da Universidade Federal do Pará (UFPA), onde desenvolve projetos voltados à extensão. Em 2017, foi um dos premiados do VI Prêmio Proex/UFPA com o projeto III Mostra de Violoncelos do Pará. Como colaborador, atua como membro de grupos de pesquisa e resgate da música paraense através dos projetos SarauParauara e Cameratamazônica. Mestre em Música de Câmara do século XX e XXI obteve orientação do professor Dr. Durval Cesetti, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) com bolsa da CAPES. Pela mesma instituição obteve o título de Bacharel em Música na classe do professor Dr. Fabio Presgrave onde pode participar ativamente dos grupos de extensão da Escola de Música da UFRN.Com o grupo UFRN CELLOS realizou turnês pelo nordeste e sudeste do Brasil. Durante sua formação participou como aluno ativo nas masterclasses de renomados violoncelistas como: Martim Ostertag (ALE), Darrett Adkins (EUA), Mark Kosower (EUA), Antônio Del Claro (BRA), Helga Winold (EUA), Brinton Smith (EUA), Darret Adkins (EUA), Dmitry Eremin (RUS) e Dmitry Kousov (RUS).

Atuou como professor de violoncelo convidado nos seguintes festivais: IV Mostra de Violoncelos de Natal, 5a. Edição Música na Estrada e no VI Festival Internacional de Música Erudita de Piracicaba (FEIMEP), Festival Internacional de Música do Pará (FIMUPA). Como solista se apresentou junto a Orquestra Jovem Vale Música e a Orquestra de Câmara da UFPA sob a regência do maestro Miguel Campos Neto, Orquestra Sinfônica de Limeira sob a regência do Maestro Rodrigo Muller, Orquestra da Mostra de Violoncelos do Pará sob a regência do maestro Antonio Del Claro, entre outras.

Dora Utermohl de Queiroz– Universidade Federal do Ceará

Dora Utermohl de Queiroz é professora de violoncelo no curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Ceará (UFC),onde coordena os projetos Grupo de Violoncelos da UFC e Oficinas de Violoncelo, colaborando também com os projetos Camerata de Cordas da UFC e Orquestra Sinfônica da UFC. Dora é mestre em música e bacharel em violoncelo pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), sob a orientação do Prof. Dr. Fabio Presgrave.

Atuou como professora de violoncelo convidada nos seguintes festivais: II Violoncelos em Folia , Festival Eurochestries 2015, Nordeste 2016 e Festival Eleazar de Carvalho. Como camerista integra o Piano Trio Nepomuceno da UFC e Duo Glière (violino e violoncelo). Natural de Getúlio Vargas-RS, iniciou seus estudos de violoncelo na Orquestra de Concertos de Erechim-Rs. Além de ter participado de inúmeros festivais, participou como aluna ativa de masterclasses com os violoncelistas: Julian Steckel (ALE), Romain Garioud (FR), Martim Ostertag (ALE), Darrett Adkins (EUA), Mark Kosower (EUA), Ole Akahoshi (EUA), Alexander Baille (ALE), Geneviève Teulieres- Sommer (FRA), entre outros. Em 2007 conquistou o 2º lugar no Concurso Jovens Instrumentistas de Cordas Paulo Bosísio. Em 2012 ganhou bolsa de estudos do Santander Universidades para intercâmbio em 2013 na Universidade do Minho em Portugal sob a orientação do Prof.º Pavel Gomziakov. Em 2014 ganhou bolsa de estudos da APICE- Associação Amigos do Piano do Ceará e Assocition Cello au Sommet para participar do Festival Violoncelles en Folie em Briançon- FR. Foi artista residente no Festival Música nas Montanhas (Poços de Caldas), MIMO (Olinda) tocando juntamente com o grupo UFRN CELLOS, e do Festival Internacional de Música de Belém. Como solista atuou com a Orquestra de Câmara da UFRN e com a Banda Sinfônica da Universidade Estadual do Ceará.

Pedro Bielschowsky – Universidade de Brasília

Recebeu suas primeiras aulas de violoncelo em sua cidade natal, Rio de Janeiro, com Ralph Norman. Após estudos na Escola Superior de Música de Weimar, Alemanha, onde recebe seu diploma artístico (bacharelado) o e título de Mestre. Realiza pós-graduação no Conservatório Nacional de Strasbourg, França. Entre seus principais mestres destacam-se Edgar Fischer, no Chile, M.L. Leihenseder-Ewald, na Alemanha, e o renomado catedrático Jean Deplace, na França. Colaborou com diferentes orquestras na Alemanha e França tais como "Orquestra Mundial da Jeunesses Musicales", "Staatskapelle Weimar", "Orchestre Philharmonique de Strasbourg", "Ensemble Volutes", baixo a batuta de Maestros de renome como Kurt Masur, Franz Paul Decker, Yakov Kreizberg, Andrey Boreiko entre outros, que lhe permitem percorrer salas de concerto da Ásia, América do Norte e Europa. Apresenta-se também em recitais com o pianista Sergio Gomes Pontes no Brasil e na Europa, realizando gravações em rádio e televisão. Recebeu o Primeiro Prêmio no concurso internacional para jovens violoncelistas Jorge Peña Hen em La Serena, Chile, e o premio do Ministerio de Cultura do estado da Turingia, Alemanha, pela criação de uma orquestra de câmara com fins sócio-culturais, No Brasil recebe o prêmio "Copa Da Cultura" do Ministério da Cultura. Lecionou violoncelo e ministrou workshops de estruturação musical (percepção musical e audição dirigida) no Projeto Social da Escola de Música de São Bras de Suaçuí entre os anos de 2008 e 2010. Foi entre 2008 e 2012 membro da Orquestra Filarmonica de Minas Gerais baixo a direção musical do maestro Fábio Mechetti ocupando entre outras posições o cargo de Assistente de Chefe de Naipe e Chefe Substituto dos Violoncelos. Desde abril de 2012 é professor de Violoncelo e Estruturação Musical da Univesidade de Brasília, UnB. Desde agosto de 2016 cursa doutorado em Práticas Interpretativas na Universidade Federal da Paraíba, UFPB.

Teresa Cristina Rodrigues Silva – Instituto Federal da Paraíba

Professora de violoncelo e história da música no Instituto Federal da Paraíba em João Pessoa. É Doutora em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Possui Licenciatura em Música pela Universidade de São Paulo (USP – 1986), Mestrado em Música pela Lousiana State University (LSU – 1992). Estudou violoncelo barroco no Conservatório Real de Haia na Holanda (Koninklijk Conservatorium Den Haag – 1993). Integrou o Grupo Novo Horizonte com o qual realizou inúmeras primeiras audições de obras de compositores brasileiros. Participou dos Festivais Música Nova (1995, 1996, 1997) e se apresentou com o Ensemble Nord da Dinamarca. Gravou e produziu com o CD TRIPLO CONTÍNUO, com obras do Barroco Italiano com o grupo Triplo Contínuo. Recebeu a dedicatória em diversas composições para violoncelo de importantes compositores brasileiros e foi responsável por inúmeras primeiras audições. Integrou a Orquestra Sinfônica de São José dos Campos, com a qual atuou como solista. Integrou a Orquestra Sinfônica da USP por 25 anos, com a qual também atuou como solista. Atualmente, integra o Ensemble Nota Buonna e o Quarteto Wolfgang, especializados no repertório do período clássico e o grupo Sonâncias com o qual gravou o CD ResSonancias com obras de compositores brasileiros do século XXI. Organizou e publicou o álbum Violoncelo XXI juntamente com doze compositores brasileiros e com os Profs. Dr. Fabio Presgrave e Dr. Felipe Avellar de Aquino, dedicado ao repertório para violoncelo do século XXI. Atualmente é professora de violoncelo e História da música no IFPB.

Rodolfo Borges – Escola de Musica de Brasília

Natural de João Pessoa iniciou seus estudos musicais aos sete anos. Graduou-se em 2001 na UFPB com os professores Felipe Aquino e Nelson Campos. Já obteve orientação em Master Class e aulas com diversos violoncelistas renomados como Nathalia Gutman, Suren Bagratuni, Romain Garioud entre outros. Já tocou como solista com a Orquestra de Câmara de João Pessoa, com a Orquestra Sinfônica da Paraíba e com a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro. Em 2003 foi selecionado pelo New England Conservatory para ser membro da Orquestra Jovem das Américas no período 2003-2004 e convidado na temporada seguinte 2004-2005. Em 2005 Rodolpho foi selecionado no concurso público para integrar a OSTNCS em Brasília. Em abril de 2007 foi convidado para participar do festival Villa-lobos, integrando a Orquestra Simon Bolívar em Caracas na Venezuela. Participou do festival Jaraguá do Sul e foi chefe de naipe da orquestra principal como profissional. Rodolpho foi indicado pelo maestro Ira Levin para ser chefe de naipe no ano de 2008 e em 2010 foi selecionado por ele no concurso interno da OSTNCS para o cargo de solista do naipe dos violoncelos. Em fevereiro de 2013 tomou posse do cargo de professor de violoncelo da escola de música de Brasília. Em 2014 foi professor convidado da IV mostra de violoncelos na cidade de Natal. No ano de 2017 iniciou o programa de mestrado com o professor Fabio Presgrave na UFRN.

Felipe José Avellar de Aquino – Universidade Federal da Paraíba

Possui graduação em Música pela Universidade Federal da Paraíba (1989), mestrado em Música (Violoncelo/Performance) – Louisiana State University (1994) e doutorado em Música (Performance e Literatura do Violoncelo) – Eastman School of Music of The University of Rochester (2000).Foi solista à frente de orquestras americanas e brasileiras. Como camerista, foi membro do Quarteto Cord'Art, no Brasil, e do Artesan String Quartet, nos EUA. Tem apresentado recitais, master-classes e palestras em universidades do Brasil, Argentina, Itália, Canadá e EUA. Atualmente é Professor Titular de Violoncelo na Universidade Federal da Paraíba. Coordenou o processo de implantação do Programa de Pós-Graduação m Música da UFPB, além de ter atuado como seu primeiro Coordenador. Dirige o Festival Internacional de Música de Câmara PPGM-UFPB. Seus artigos são publicados pela The Strad (Londres), Per Musi (UFMG) e Revista Opus (ANPPOM). Publicou livro pela Editora Urbana, São Paulo, 2012 e versão E-Book/bilingue 2014.

Diego Paixão – ONG Atitude e Cooperação

Diego Paixão é Bacharel e Mestre em violoncelo pela UFRN (Universidade Federal do Rio Grande do Norte), na classe do Prof. Fabio Presgrave. Em 2013, foi bolsista UNIBRAL/CAPES/DAAD, estudando um ano na classe do renomado Prof. Martin Ostertag, na Hochschule Für Musik Karlsruhe (Alemanha). Venceu o Prêmio Thomaz Babini Art Invest e foi premiado no 46° Festival de Inverno de Campos do Jordão, o que lhe concedeu um ano de estudos na École Normale de Musique de Paris Alfred Cortot, na classe de Anssi Karttunen, no ano de 2016. Em Paris, estudou também com o virtuose francês Romain Garioud, no Conservatório de L'Hay Les Roses. Nas duas instituições francesas, foi premiado por unanimidade e com felicitações do júri nas competições de violoncelo e música de câmara. Participou de masterclasses com diversos professores, entre os quais: Mark Kosower, Darret Adkins, Ítalo Babini, Martin Ostertag, Antonio Meneses, Anssi Karttunen, Romain Garioud, Ophélie Gaillard, Brinton Smith, Ole Akahoshi, entre outros. Como professor, ministrou master classes em instituições como UFPA, UFC e UFRN. Atualmente é coordenador artístico e professor de violoncelo na ONG Atitude Cooperação.

VIII MOSTRA DE VIOLONCELOS DE NATAL

Programação Publica

Dia 12/11 (Segunda-Feira)

18hs- Apresentação de Abertura – UFRN CELLOS – Hall da EMUFRN
18hs30 – Palestra com o Prof. Claudio Galvão: Aldo Parisot – vida e obra
19hs30 – Palestra com a Profa. Kim Cook: Aldo Parisot, o pedagogo.

Dia 13/11 (Terça-Feira)

17hs30- Concerto para Violoncelo e Banda de Friedrich Gulda- Gabriel Vasco

20hs- Concerto de professores da VIII Mostra no Auditório Oriano de Almeida: Cristian Brandão (UFPA), Dora Utermohl (UFC), Kayami Satomi (UFU), Fred Nable (UFRN) e Diego Paixão (Ong Atitude Cooperação) e Durval Cesetti (UFRN).

Dia 14/11 (Quarta- Feira)

20hs- Jovens violoncelistas brasileiros -Obras para violoncelo solo no Auditório Oriano de Almeida.

Dia 15/11 (Quinta-Feira)

13hs – Recital com os profs. Kim Cook (Penn State University) e Henry-David Varema (Estonian Academy of Music and Theater)- Auditório Onofre Lopes.

20hs – CONCERTO COM 100 CELLOS EM HOMENAGEM AOS 100 ANOS DE ALDO PARISOT- Hotel Holiday Inn – Arena das Dunas.

Dia 16/11 (Sexta- Feira)

9hs- Apresentação de Trabalhos Científicos na Sala 21 da EMUFRN.

VIII MOSTRA DE VIOLONCELOS DE NATAL

Homenagem aos
100 anos de Aldo Parisot

TRABALHOS CIENTÍFICOS

Análise comparativa de exercícios de mecânica básica utilizados por três violoncelistas influenciados pela pedagogia de André Navarra.

Gabriel Vasco
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Fabio Soren Presgrave (orientador)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo fazer uma análise de importância do estudo da mecânica básica, trazendo conceitos de três performers/educadores que tiveram um contato direto/indireto com André Navarra. Como procedimento metodológico, serão estudados e comentados vídeos, entrevistas e masterclasses. Diversos educadores de escolas municipais de música, projetos sociais e ONGs têm pouco acesso a material didático técnico de alta qualidade em português, por esse motivo alguns estudantes começam o trabalho de estruturação técnica somente quando entram na universidade. Tentarei então, por meio deste artigo, elucidar e mostrar como três pedagogos de referência abordam o estudo da mecânica básica do instrumento.

Palavras chave: Mecânica Básica. Performance do Violoncelo. Ensino do Violoncelo

Abstract: This work aims to analyze the importance of the study of basic mechanics, bringing concepts about basic mechanics from three performers/professor who studied with André Navarra. For this, it will studied and commented videos, interviews and masterclasses. Many educators of municipal music schools, social projects and ONGs, often have a great technical limitation due to the lack of instruction of good teachers of the instrument and materials that are easy to understand in the Portuguese language, because of these limitations many students begin the work of technical structuring only when they start the university. Through this article I will try to elucidate and show how three reference pedagogues approach the study of the basic mechanics of the instrument.

Keywords: Basic Mechanics. Performance of the Cello. Cello Teaching

Santiago carvalho - Performance e Ensino

Santiago Carvalho (1942) é um violoncelista brasileiro de renome internacional, que atuou na *London Philharmonic Orchestra (LPO)* por mais de quarenta anos. Venceu na juventude um concurso que possibilitou seus estudos com Douglas Cameron (1902 - 72), na Inglaterra e com André Navarra (1911 - 88), em Paris. Sobre seus estudos, Carvalho (2018) cita que:

> Eu estudei com Navarra em Paris, durante três anos, mas nos primeiros seis primeiros meses, a única coisa que eu fiz para entrar no estilo da técnica dele

> [...] foram os estudos do Feuillard que ele recomendou para mim, não para todo mundo. Então eu fiz isso como uma religião, escalas e arpejos. Por seis meses em Paris, eu estudei técnica. Navarra me disse para estudar os estudos de Feuillard e os concertos técnicos de Davidoff, Romberg e também Bach (CARVALHO, 2018).

O meu primeiro contato com o violoncelista Santiago Sabino foi durante um curso que ele ministrou na 48º edição do Festival de Inverno de Campos do Jordão. Em um período de duas semanas tive a oportunidade de fazer três masterclasses e de ter algumas conversas com o violoncelista. Logo na primeira aula ele me disse que a impressão geral que teve dos alunos de violoncelo do festival foi que faltava mecânica básica. Então, nas semanas subsequentes nós trabalhamos e discutimos arduamente sobre a mecânica básica do instrumento, como estudar tais exercícios e como obter os melhores resultados que posteriormente serão naturalmente disseminados na performance. Então, além dos estudos diários de escalas, arpejos e cordas duplas, Carvalho me apresentou uma sequência de estudos organizada por ele e seu professor André Navarra. Os estudos podem ser encontrado no livro "Daily Exercises for Cello" de Louis Feuillard.

Quando perguntado, Santiago disse que essa sequência de estudos foi organizada por ele, mas que também passou pelos olhos de seu professor André Navarra. A ideia é de proporcionar uma redução no tempo de estudo da mecânica básica em caso do estudante não ter muitas horas de estudo ao seu dispor. Santiago enfatiza que o aluno deve seguir a ordem dos estudos listados abaixo, concentrando-se, assim, em movimentos específicos, tais como: articulação da mão esquerda, vibrato, mudança de posição, coordenação etc.

Sequência de estudos diários de acordo com Carvalho extraídos do livro "Daily Exercises" de L. Feuillard:

1. Estudo número 2; exercícios 10-13…….(pág. 2)
2. Estudo número 32;.....(pág. 39)
3. Estudo número 2; exercícios 14-17……..(pág. 2)
4. Estudo número 34 (para vibrato); tocando as notas separadamente…….(pág. 41)
5. Estudo número 15; três primeiras linhas……...(pág. 18)
6. Estudo número 34 (para vibrato); subir os intervalos em um oitava…....(pág. 41)
7. Estudo número 16; três primeiras linhas……... (pág. 19)
8. Estudo número 20; escalas…….. .(pág. 28)
9. Estudo número 21; arpejos…….(pág. 29)
10. Estudo número 33;.....(pág. 40)

Jérôme Pernoo - Perspectiva no Ensino e Técnica

A Odeion School of Music (OSM) publicou, no ano de 2014, dois vídeos no youtube, no qual o violoncelista francês Jérôme Pernoo (1972) ministra uma masterclass sobre perspectivas no ensino e técnica. Apesar de não ter estudado diretamente com Navarra, Pernoo foi discípulo de Philippe Muller, sucessor de André Navarra no Conservatório de Paris. No primeiro vídeo, que será o vídeo utilizado para o propósito deste artigo, Pernoo afirma que faz uma hora diária de aquecimento e que começa com as escalas, pois segundo ele "as escalas fazem você praticar tudo ao mesmo tempo (ambas as mãos, as posições, a respiração, o som e a qualidade da afinação), primeiramente eu quero sentir tudo ao mesmo tempo", ele completa dizendo que: "antes das escalas, apenas sente-se e respire profundamente duas ou três vezes e tente sentir todo o corpo, do pé à cabeça, quando você estiver totalmente dentro do corpo você pode começar".

Pernoo toma como exemplo a escala de Mi Maior, mas todos os exercícios por ele ensinados podem ser feitos em qualquer tonalidade. Durante a execução da escala ele faz algumas observações, tais como:

> [...] notas longas, som igual do começo ao fim, não pare o vibrato entre as notas, sentindo o peso no violoncelo, na cadeira e no chão, é importante sentir como o peso é dividido em três partes, no chão com as pernas, na cadeira com os ossos ísquios e no violoncelo com os braços. Se eu quero mais peso no instrumento eu tenho menos peso na cadeira e se eu quero menos peso no cello eu tenho mais peso na cadeira, não é uma questão de mais pressão ou menos pressão, é apenas outra divisão do peso. Nas escalas eu tento, assim como os cantores, tocar com uma "voz completa" [...] o som têm que ser bem colocado, ele não é forte, não é piano e não é flautando, é apenas uma boa colocação do som. Eu não pratico a escala eu apenas a faço, se eu errar um salto, eu não fico repetindo, eu apenas faço a escala [...]. Na maior parte do tempo eu digo a mim mesmo, eu reaprendo o violoncelo, tentando me colocar nesse estado de espírito, em reaprender os gestos simples, todo dia eu aprendo novamente. Se eu tocar o violoncelo pela manhã e disser para mim mesmo que eu sei como tocar, eu faço coisas erradas. Com as notas ligadas eu posso checar a conexão do arco para cima e para baixo, tente fazer todo o corpo participar, por exemplo, quando for para baixo, eu sinto que o peso no ísquio o peso é maior no lado direito, e quando eu vou com o arco para cima é o oposto, eu não tento ter um posição fixa eu deixo o corpo se adaptar. Durante a escala eu constantemente me pergunto, eu posso sentir todo o corpo?[...] Eu preencho a sala com o som? (PERNOO, 2014)

Na execução da escala lenta (semibreve), Pernoo mostra que prefere fazer a execução usando 1º, 2º e 3º dedo (na posição do capotasto), com o intuito de aquecer e

trabalhar o 3º dedo, a execução da escala com esse dedilhado também é uma ideia partilhada pelo professor Fabio Presgrave (2017), pois "com esse dedilhado você sempre se mantém em posição de oitava, mantendo a forma da mão e seu balanço". Quando Pernoo executa a escala a uma velocidade mais rápida (semínima, colcheia, semicolcheia…), ele apenas usa o 3º dedo na Tônica.

> Eu não peço a meus alunos para fazerem o meu dedilhado, eu peço que eles tenham uma dedilhado sistemático, em que é possível realizá-lo em qualquer tonalidade [...] pois é bom para o cérebro ter um padrão. [...] Embora a mão esquerda se mova bem rápida, esse estudo é para o arco, parecido com *Tai Chi Chuan*, muito lento. (PERNOO, 2014)

O estudo de cordas duplas, por exemplo, terças, sextas, oitavas e décimas, se da sempre pelo mesmo padrão de estudo começando pelo estudo lento com duas notas, depois 4, 7, duas oitavas, três oitavas e apenas uma arco para a execução ascendente e descendente da escala. Pernoo ainda ressalta que ele "alterna os exercícios que usam o polegar e os que não usam, para não cansar o polegar!".

Em seguida Pernoo faz um exercício para os arpejos (Mi, Sol, Fá, Lá,Sol, Si....) e depois mostra o mesmo exercício sendo executado em oitavas. Depois da incrível execução desse último exercício supramencionado, a entrevistadora Tilla Henkins pergunta, como o seu cérebro processa tudo isso, você pode lentamente pensar em cada nota? Pernoo responde: "sim, eu penso em cada nota". Pernoo ainda mostra que a mudança de posição nunca é abrupta, sempre lenta, pois no andamento rápido a mudança lenta é a que melhor funciona.

> Na minha mente eu canto tudo, eu não apenas sei as notas que eu estou tocando, mas também as canto. E muito importante para oitavas, eu canto ambas as notas, não apenas uma das linhas. Muitas vezes nós somos preguiçosos com as oitavas, por isso que nós as desafinamos, por que nós cantamos apenas uma linha. (PERNOO, 2014)

Para a escala cromática, Pernoo primeiro faz o arpejo diminuto, somente com o 1º dedo (escala ascendente) e com o 3º dedo (escala descendente). Depois faz a escala cromática normal, mas pensando internamente no arpejo diminuto. Assim como anteriormente, a mesma escala também é feita em oitavas.

A primeira parte do vídeo é finalizada com o estudo dos arpejos maiores, menores

diminutos, inversões, dominantes etc. É importante falar o arpejo que está sendo executado pois, segundo Perno, isso desenvolve a ideia harmônica do arpejo. Sempre que possível Pernoo recomenda fazer o arpejo na mesma posição, pois então "o estudante terá a consciência dos intervalos entre os dedos". Com exceção de alguns arpejos, a mudança de posição virá sempre na tônica no arpejo.

Márcio Carneiro

Márcio Carneiro iniciou seus estudos no violoncelo aos cinco anos de idade, com a professora Nydia Soledade Otero. Posteriormente continuou seus estudos com o renomado violoncelista e professor André Navarra, após ter recebido uma bolsa de estudos do governo alemão. Em 1978, Carneiro conquistou o 5º Prêmio no concurso Tchaikovsky, marcando assim o início de um florescente carreira internacional. Sobre mecânica básica Carneiro diz, "Não se deve esquecer que, em toda performance física, a flexibilidade ou impressão de facilidade e leveza só será possível se os alicerces necessários estão bem estáveis (CARNEIRO apud NABLE, 2011, pág. 37)"

Em um masterclass para a classe de violoncelo da EMUFRN o violoncelista Márcio Carneiro, aluno de André Navarra, também mostra como ele estuda a escala. Na execução da escala lenta o professor aconselha a usar quatro tempos para cada nota, sendo que o terceiro tempo passa exatamente no meio do arco. Sua maneira de estudar escalas se assemelha em muito a maneira de Pernoo.

> Nessa primeira escala [...] é bom trabalhar o vibrato, a partir da corda Ré e Lá um vibrato mais apertado e na corda Sol e Do um vibrato mais amplo [...] para o vibrato, o polegar da mão esquerda não está nem tocando o violoncelo[...]. O trabalho lento, arco perto do cavalete, é a maneira que o violoncelista vai descobrir a sua voz. A melhor densidade da sonoridade é sempre um meio milímetro antes do "sul ponticello".

Considerações Finais

Com base nos exemplos citados nesse artigo chego a conclusão que o estudo diário da mecânica básica é imprescindível. Um boa base técnica ajuda o estudante a deixar as outras peças em estudo mais "limpas", facilitando em muito a execução dos aspectos mais

abstratos da música, uma vez que o estudante tira de seu caminho, por exemplo, desafinações, mudanças de posições mal feitas, articulações erradas e movimentos não desejados no arco, tendo então, na hora da performance, somente os aspectos musicais para desenvolver.

Referências

CAMPBELL, Margaret. The Great Cellists. Londres. Faber and faber Ltd. 2011.

CARVALHO, Santiago. Entrevista concedida a Gabriel Vasco da Silva. São Paulo. 15 Jul. 2018

FEUILLARD, Louis R. Daily Exercises for Cello.

HENKINS, Tilla. OSM MASTER CLASS CELLIST Jérôme Pernoo Part 1. Youtube. 15 mai. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P6_2zJrhH14&t=767s> . Acesso em: 07 out. 2018.

NABLE, F. A. ; PRESGRAVE, F. S. . Aspectos da Técnica do Violoncelo na Perspectiva de Márcio Carneiro. In: IV Mostra de Violoncelos de Natal, 2014, Natal. Anais da IV Mostra de Violoncelos de Natal, 2014.

PERLMAN, Itzhak. Jascha Heifetz Tests Itzhak Perlman's Skills. Youtube. 30 mar. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AIQCg1n49EU>. Acesso em: 07 out. 2018.

STOWELL, Robin. The Cambridge Companion to the Cello. Cambridge University Press. New York. 1999.

O papel do corpo na performance musical: Relato e Reflexões

Ivson Martins Oliveira da Conceição
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
martins.ivson@gmail.com

Fabio Soren Presgrave (orientador)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
fabiopresgrave@yahoo.com

Resumo: O presente artigo tem como objetivo discorrer acerca da relação entre propriocepção, cinestesia e eficiência técnica associada à execução do violoncelo, apresentando seus conceitos e sugerindo abordagens de estudo que priorizem as sensações corporais. A partir de reflexões acerca das decisões tomadas pelo autor em sua prática diária, o texto aponta para consequências e possíveis desdobramentos dessa prática de estudo, mostrando o papel fundamental do corpo não só para a execução instrumental mas também para uma maior fluência e concentração durante a performance

Palavras chave: Performance, corpo, aprendizagem.

Abstract: This article aims to discuss the relation between proprioception, kinesthesia and technical efficiency in cello playing, explaining their concepts and suggesting practice approaches that focus on body sensations. From these thoughts about the decisions made by the author in his own everyday practice, this text points to some consequences and possible development about this kind of approach to practice, showing that the fundamental role of the body in musical performance is not only related to playing the instrument, but also to fluency and concentration during performances.

Palavras chave: Performance, body, learning.

Introdução

Durante meus primeiros passos na jornada musical tive o privilégio de ter ótimos professores, o que me deu bases para a construção de uma forte personalidade perante a vida e, consequentemente, a música. Cada um desses professores tinha abordagens e preocupações completamente diferentes perante a prática artística e a experiência de trabalhar com tais diversidades foi muito enriquecedora, já que tive a oportunidade de aprender o melhor que cada um deles tinha a oferecer.

Atribuo o germe desse interesse pelas questões inerentes ao corpo, ensino e aprendizagem à professora Kalyne Valente, com a qual estudei durante 2012 e 2013 no Conservatório Pernambucano de Música. Ela me propôs a leitura de autores como Robert

Suetholz e Meryelle Maciente, que falam acerca das diferentes possibilidades técnicas, abordagens de estudo e ensino, técnicas de relaxamento e filosofias ligadas ao violoncelo.

Durante minha graduação, que foi realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Norte e iniciou no ano de 2014, esse interesse pelas questões que remetem ao corpo foi intensificado quando, durante o período de férias, tive a sorte de conhecer o professor doutor Pedro Huff, que leciona na Universidade Federal de Pernambuco. Tive oportunidades de fazer 2 aulas com ele, além de conversar muito acerca da postura e maneiras mais eficientes de tocar. Em 2015, durante o curso de Bacharelado em Música, tive o privilégio de cursar a disciplina Tópicos Especiais em Performance I, que foi ministrada pela professora doutora Maria Nazaré Rocha de Almeida e abordou a consciência corporal como pilar principal para a solidez da performance. Ela dizia que um dos ensinamentos que ela guardou para a vida foi o de que quando buscássemos um guia para a qualidade sonora não devíamos usar o som, mas sim a sensação corporal, pois uma vez que estivéssemos confortáveis e relaxados o som também o estaria (ALMEIDA, 2013).

Este trabalho foi constituído por recortes da pesquisa que atualmente desenvolvo enquanto aluno do PPGMUS/UFRN, sob orientação do prof. Dr. Fabio Soren Presgrave, e que busca investigar aspectos corporais ligados à formação do violoncelista enquanto artista e instrumentista. Guiada pela curiosidade acerca da relação entre a sensibilidade relativa às sensações que o corpo nos passa e o grau de eficiência técnica, essa pesquisa objetiva, em seu estado final de elaboração, identificar a relação entre consciência corporal e eficiência técnica, identificar o papel da consciência corporal no fazer artístico e avaliar como um estudo que priorize as sensações corporais afeta a performance.

Os instrumentos de coleta de dados usados até o presente momento foram gravações e a documentação em diário de bordo de seções de estudo e momentos de performances públicas. Essa pesquisa caracteriza-se, quanto à sua natureza, como aplicada, uma vez que busca resultados que implicam indiretamente na performance através da expansão da possibilidade de abordagens pelo aluno em seu estudo diário e do fornecimento de diferentes ferramentas a serem usadas pelo professor em sala de aula para trabalhar problemas específicos.

> Pesquisa Aplicada: objetiva gerar conhecimentos para aplicação prática e dirigidos à solução de problemas específicos. Envolve verdades e interesses locais. (SILVA e MENEZES, 2005, p. 20)

Sua abordagem é qualitativa, pois trata-se de uma pesquisa descritiva, contextual e interpretativa.

> Pesquisa Qualitativa: considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números. (SILVA e MENEZES, 2005, p. 20)

Quanto aos objetivos essa pesquisa pode ser classificada como exploratório-descritiva, por objetivar o estabelecimento de relações entre variáveis e apontar para possíveis explicações dessas relações.

> Do ponto de vista de seus objetivos (GIL, 1991) pode ser: Pesquisa Exploratória: visa proporcionar maior familiaridade com o problema com vistas a torná-lo explícito ou a construir hipóteses. Envolve levantamento bibliográfico; entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado; análise de exemplos que estimulem a compreensão. Assume, em geral, as formas de Pesquisas Bibliográficas e Estudos de Caso. Pesquisa Descritiva: visa descrever as características de determinada população ou fenômeno ou o estabelecimento de relações entre variáveis. Envolve o uso de técnicas padronizadas de coleta de dados: questionário e observação sistemática. Assume, em geral, a forma de Levantamento. (SILVA e MENEZES, 2005, p. 21)

A importância do sentir

Quando pensamos sobre os nossos sentidos e tentamos classificá-los pela importância, é improvável escolheremos o tato como o principal. A escolha mais provável será a da visão, escolha sobre a qual Candé discorre ao tratar da desvalorização do auditivo em seu livro História Universal da Música. Parece quase unânime a percepção do mundo que nos rodeia através da observação e audição, quando na verdade o sistema somatossensorial desempenha um papel importantíssimo, que vai desde a percepção de temperatura e dor até a consciência de posicionamento e movimento dos membros.

> Quando perguntados sobre qual sentido escolheriam perder, caso tivessem que escolher entre visão, audição ou o tato, algumas pessoas escolheriam o tato. Isso é compreensível, dado o alto valor que atribuímos a ver e ouvir, mas tomar a decisão de perder a sensibilidade ao toque seria um erro grave, porque embora as pessoas cegas ou surdas possam viver bem, pessoas com uma condição rara que resulta na perda da capacidade de sentir estímulos através da pele sofreriam com contusões constantes, queimaduras e ossos quebrados em decorrência da ausência das advertências fornecidas pelo toque e pela dor (Melzack & Wall, 1988; Rollman, 1991; Wall & Melzack, 1994). Mas perder o sentido do tato faz mais do que aumentar a chance de lesão. Também dificulta a interação com o ambiente devido à perda de

> feedback da pele que acompanha muitas ações. Enquanto digito essas palavras, eu bato nas teclas do meu computador com a quantidade certa de força porque posso sentir pressão quando meus dedos tocam as teclas. Sem esse feedback, a digitação e outras ações que recebem feedback do toque se tornariam muito mais difíceis.[1] (GOLDSTEIN, 2009, p. 330)

Propriocepção e Cinestesia

Uma etapa complexa com a qual me deparei após a escolha do tema desse artigo foi a escolha do termo mais adequado para referir-se à consciência da posição, movimentos e nível de tensão dos músculos. Inicialmente pensei no termo consciência corporal mas posteriormente, em uma conversa com professor Mário Oliveira, do PPGMUS - UFRN, surgiu o termo Propriocepção. A partir deste encontrei autores que discorriam acerca da cinestesia mas a definição mais adequada para esse trabalho é a de Goldstein, uma vez que ele usa os dois termos referindo-se à conceitos distintos, o que me permite maior especificidade com relação à posição ou movimento dos músculos:

> […] Sistema somatossensorial, que inclui (1) a sensibilidade cutânea, que é responsável pelas percepções do toque e dor, que são usualmente causadas por estímulos na pele; (2) propriocepção, a habilidade de sentir a posição do corpo e membros; e (3) cinestesia, a habilidade de sentir o movimento do corpo e membros.[2] (GOLDSTEIN, 2009, p. 330)

Eficiência técnica

As reflexões sobre eficiência técnica surgiram a partir da observação de algumas entrevistas e *masterclasses* de Janos Starker e de uma entrevista com o violinista Joshua Bell, na qual ele comenta o alto grau de eficiência na técnica de Jascha Heifetz, que sequer necessitava mover um músculo que não fosse realmente necessário para a prática do violino. Além destes, podemos observar alguns outros importantes autores discorrerem sobre o assunto e já sugerirem a associação entre eficiência técnica e o uso do corpo pelo instrumentista. "A relação do instrumento com o corpo, braços e mãos deve ser tal que permita que todos os movimentos sejam confortáveis e eficientes durante a execução". (GALAMIAN apud SUETHOLZ, 2011, p. 14).

[1] Tradução nossa
[2] Tradução nossa

> Todas as técnicas pesquisadas, inclusive a pedagogia do violoncelo, procuram deixar o corpo mais relaxado, mais flexível, mais firme, com movimentos mais próximos aos naturais e realizados da maneira mais correta e econômica possível. Ao integrar aspectos das técnicas de reeducação corporal à pedagogia do violoncelo, deve-se almejar o que é natural, esteticamente belo e, ao mesmo tempo, eficiente. Uma boa postura, com o corpo livre e bem cuidado, uma respiração completa, bem como maneiras mais inteligentes de aprendizagem, irão contribuir para o alcance desse fim. São aspectos inseparáveis, todos eles relacionados e integrados. (SUETHOLZ, 2011, p. 102)

Fundamentação teórica

Ao executarmos um instrumento musical estamos realizando movimentos constantes com dedos, braços e outras partes do corpo. Se pressionarmos demasiadamente a corda de um violoncelo, por exemplo, sentiremos incômodos e dores. Se a abaixarmos de maneira suave, fazendo com que ela não toque o espelho do instrumento, poderemos sentir sua vibração sob nossa pele. Essas sensações são chamadas de feedback sensorial:

> Feedback sensorial pode ser de dois tipos: exteroceptivo e proprioceptivo. Feedback exteroceptivo atua a partir de informações transmitidas pelas células sensoriais que são estimuladas por eventos que acontecem no ambiente. As células sensoriais proprioceptivas são estimuladas pelos movimentos do corpo (Radocy and Boyle, 1979). Feedback proprioceptivo também é conhecido como feedback cinestésico. Ainda assim a tendência geral na literatura é referir-se mais ao feedback do movimento como "propriocepção" do que "cinestesia". [3] (GALVÃO e KEMP, 1999, p. 130 - 131)

A percepção desse feedback proprioceptivo é de extrema importância para a construção e manutenção de uma técnica saudável, como reforça a seguinte afirmação: "Acredita-se que o feedback cinestésico tem importância central para o desenvolvimento de qualquer tipo de performance motora." [4] (GALVÃO e KEMP, 1999, p. 132)

A partir dessa constatação um ponto crucial é como podemos aumentar a sensibilidade da percepção referente a esses feedbacks para que assim tenhamos uma maior adaptabilidade durante a execução instrumental. Acerca disso, Galvão e Kemp (1999) afirmam que segundo Kohut (1992) há duas maneiras de desenvolver a sensibilidade cinestésica. A primeira é através da visualização mental das sensações corporais obtidas durante a ação em questão e a segunda através do estudo em câmera lenta. É importante atentarmos para o fato de que no violoncelo esse estudo é distinto do estudo lento. Enquanto

[3] Tradução nossa
[4] Tradução nossa

no lento o objetivo maior é situar a mão esquerda vertical e horizontalmente no instrumento, criando relações entre os dedos, na câmera lenta o objetivo é estudar com a técnica que seria usada no andamento final porém em um andamento inferior, assim podemos assimilar mais clara e solidamente os estímulos recebidos. Essa maior percepção tem fundamental importância uma vez que "[...] tocar um instrumento musical envolve a execução precisa de movimentos refinados. Esses movimentos são altamente dependentes das informações sinestésicas atingirem o sistema nervoso central." (GALVÃO e KEMP, 1999, p. 136)

Além disso podemos observar que importantes autores, como Jaques-Dalcroze, apontaram para um importante papel do corpo não só relacionado às funções motoras mas também às cognitivas, como podemos observar no seguinte período:

> Jaques-Dalcroze pretendia desvencilhar o aluno de uma prática mecânica no aprendizado da música, normalmente apoiado na análise, na leitura e na escrita sem a participação do corpo, que ele considera fundamental para a sensibilização da consciência rítmica. Jaques-Dalcroze deseja libertar o aluno da inércia do corpo adquirida por meio de um processo de ensino-aprendizagem enciclopedístico, que privilegia a mente e o acúmulo de informações sem a participação do organismo como um todo. (MARIANI, 2011, p.31)

Dessa maneira o nosso aspecto corporal passa a ser entendido também como inteligência, uma vez que não pode ser desvencilhado do pensamento. Toda a ação passa pela consciência ao mesmo tempo que nossa experiência corporal molda nossa consciência, o que resulta não em dois componentes mas em uma unidade complexa e interconectada que chamamos de ser humano.

Relato de estudo

Primeira parte: Mão direita, influenciado pelo vídeo de Lynn Harrell e Orlando Cole acerca dos exercícios do método "*40 Variations, Op. 3*", de Otakar Ševčík.

No Tema busquei sentir como minha coluna participa dos movimentos do arco e como os dedos poderiam me ajudar nas trocas de direção através do *collé*. Observei que o *collé* relacionava-se com o peso do meu braço sob o arco e era elemento fundamental para o alívio de eventuais tensões, uma vez que mantinha os dedos em movimento. Essa constatação corrobora as ideias de Robert Suetholz, que afirma em sua tese que o movimento é o fator que mais alivia as tensões durante a execução do violoncelo. (SUETHOLZ, 2011, p. 13)

Na variação 1 busquei o contraste das sensações de apoiar do arco nas *tercinas* em *detaché* e de tirá-lo da corda nas colcheias seguidas por pausa. Para obter melhores resultados na execução dessa variação estudei cada uma das sensações separadamente. Inicialmente pratiquei tudo como *tercinas* sentindo, o *detaché* partir da coluna e os dedos agirem de maneira passiva, na qual eu apenas trabalhava a distribuição entre as partes anterior e posterior da mão, amortecendo as trocas de direções. O resultado da combinação desses movimentos da coluna, braço e dedos, quando visto de cima, assemelhou-se a um círculo. Depois estudei a variação toda como colcheias seguidas por pausa de colcheia, nesse caso observei que para a boa articulação inicial e repouso dos sons o *collé* era de fundamental importância, pois esse movimento fazia os dedos agirem como os responsáveis por dar o impulso que coloca o arco mais profundamente na corda e essa maior profundidade provocava uma resposta natural da corda que jogava o arco para cima. Outra observação importante foi que mesmo após a reação da corda o braço não podia parar de mover, pois interromperia a vibração da corda e afetaria negativamente nas ressonâncias.

A variação 2 trata de um aspecto técnico no qual eu tinha muita dificuldade, o *spicatto*. A partir deste estudo concentrado na cinestesia e propriocepção, constatei que o problema poderia ter sua origem na falta de energia no braço, que agia de maneira completamente passiva e me impossibilitava qualquer controle. A partir dessa constatação, passei a trabalhar essa variação de duas maneiras diferentes: a primeira era em legato com dinâmica forte para atingir movimentos mais ativos e enérgicos no braço; a segunda era em *collé*, observando de que maneira meus dedos teriam maior eficiência em aprofundar o arco na corda e deixá-lo sair dela. Posteriormente constatei que outro ponto no qual obtive melhoras significativas através desse estudo foi o aumento das ressonâncias, uma vez que o movimento do braço agora era constante e não mais interrompia a vibração da corda durante a "decolagem" do arco.

A variação 3, por ser parecida com a primeira, trabalha aspectos semelhantes no meio do arco. A maior diferença dela é o contraste de dinâmicas e para isso optei por exagerar o uso de musculaturas específicas que havia trabalhado na variação 1. Tentei sentir o máximo possível a participação da coluna na execução das colcheias em *detaché*, de maneira que a sensação por mim obtida assemelha-se à da realização de flexões de pé, apoiado na parede e com as mão próximas, criando um desenho que assemelha-se ao de um diamante entre os indicadores e polegares. Já as colcheias tentei executar usando o mínimo possível de movimentos do braço, fazendo o *collé* e permitindo que a associação entre esse movimento e

a pronação da mão colocassem o arco no movimento necessário para a projeção das ressonâncias.

Mão esquerda, inspirado nas ideias de Paul Katz, Hans Zentgraf e Ralph Kirshbaum

As ideias propostas por Hans Zentgraf me ajudaram muito a ter controle dos dedos da mão esquerda e dissociar os movimentos deles. Os exercício com todas as combinações possíveis entre os 4 dedos foi de fundamental importância para que eu obtivesse um aumento considerável na propriocepção e cinestesia da mão esquerda. A partir do foco nas sensações que obtinha, percebi uma mão esquerda de natureza dual, em alguns momentos não havia energia alguma e em outros havia muita tensão. Em ambos os casos o resultado sonoro e a sensação física eram ruins. Passei a trabalhar exercícios nos quais ia gradualmente da pressão de harmônico para um *overpressure* da mão esquerda, além de trabalhar nas reações da corda perante a ação dos dedos ao abaixá-la. A partir disso, pude trabalhar em uma mão esquerda menos tensa e mais ágil, que articula melhor com os dedos e pude sentir mais conforto, através da sensação de golpear a nota e relaxar a mão durante sua duração e repouso.

O vídeo de Paul Katz trata do relaxamento da mão esquerda e nele é falado sobre a importância da articulação passiva, ação de girar o braço que lembra o abrir de uma maçaneta e objetiva o favorecimento da parte posterior da mão, que normalmente é menos forte que a anterior. O conceito, no vídeo em questão, é aplicado em um dos exercícios de trinado propostos por Cossmann em seu método de estudos diários. A observação dos sinais que meu corpo me proporcionou aqui foi de fundamental importância para que eu percebesse que as costas são de fundamental importância também para a mão esquerda, agindo como "pivô" de suas ações, e que eu estava a realizar movimentos nocivos e em demasia em toda a região do ombro esquerdo. Percebi que para o meu corpo não era bom quando o ombro movia para a frente e para trás junto com o braço, isso acabava me machucando e me tirava o foco da atenção dos músculos-chave para a execução de uma mudança de posição saudável e de aspecto visual harmonioso. Nesse momento entendi a afirmação do professor Presgrave que, em uma das aulas na qual eu tocava a sonata L'imperatricce, de Luigi Boccherini, pediu que eu colocasse o peito para a frente ao ir para os registros mais altos do violoncelo. Essa atitude além de ter um reflexo psicológico importante, pois o intérprete assume uma postura de enfrentamento perante a passagem que normalmente é tida como difícil, faz com que

inconscientemente mantenhamos o nosso ombro alinhado, impedindo-o de mover para a frente e travar a musculatura das costas e pescoço.

Assistir ao *masterclass* de Ralph Kirshbaum acerca da Sonata *"Arpeggione"* de Franz Schubert foi de grande valor para mim, pois uma das ferramentas usadas por Kirshbaum para ajudar o aluno quanto à afinação em saltos me ajudou muito. O exercício proposto consiste em estudarmos um salto realizando apogiaturas com o dedo que executará a a nota posterior ao salto. Tomemos como exemplo o salto entre um Ré na 1ª posição da Iª corda, que é executado com o dedo mínimo e um Ré na 8ª posição da Iª corda, que é executado com o dedo anelar. Como o salto é do dedo mínimo para o anelar, antes da mudança tocaríamos a nota referente a esse dedo, que seria C#. Dessa maneira estaríamos estudando o salto do 3º dedo da 1ª para a 8ª posição. Isso permite que durante o estudo visualizemos o percurso percorrido pelo dedo referente à mudança, o que aumenta a propriocepção ligada à esse dedo e aumenta exponencialmente as chances de sucesso no salto.

Masterclass com o professor Matias de Oliveira Pinto

No dia 4 de outubro, cerca de 1 mês após o início da minha preparação para o recital, que é regida pelos aspectos sobre os quais discorri nesse texto, tive a oportunidade de participar de um *masterclass* com o professor Matias de Oliveira Pinto.

Para essa aula eu preparei o 4º movimento do Concerto No. 1 de Dmitri Shostakovich. A escolha da obra deu-se pela complexidade envolvendo a mão esquerda e o arco conjuntamente, aspecto com o qual tenho muita dificuldade.

Essa aula foi muito boa por se tratar de um momento de exposição e me permitir atentar para pontos que não surgem durante os momentos em sala de estudo. Percebi por exemplo que em muitos momentos exercia pressão demasiada com a mão esquerda na corda e isso acabava por atrasá-la, além de impossibilitar uma boa articulação. Além disso o professor me sugeriu trabalhar em andamentos transitórios entre a câmera lenta e o andamento final, pois em alguns trechos não consegui relacioná-los. Sugeriu também que em algumas articulações, quando estudadas devagar, o apoio do arco acontecesse após o ataque, pois o resultado final seria de um arco um pouco mais vertical e adequado ao texto musical.

Apesar de ser uma obra exaustiva esse tipo de estudo me permitiu terminar a execução sem estar fisicamente cansado, uma vez que eu aprendi como usar meu corpo para produzir os sons requeridos fazendo um esforço mínimo. Também fiquei feliz ao perceber que

de alguma maneira eu não precisava de um tremendo esforço mental para tocar, em vários momentos eu podia me ouvir como se estivesse ouvindo outra pessoa tocar, sem interferência alguma, como se meu corpo executasse os movimentos automaticamente e eu pudesse ouvir e pensar sobre a música que acontece e que aconteceria, estabelecer relações entre as frases e trechos. Eu não me preocupava em realizar movimentos, mas em ouvir o resultado das ações que "programei" meu corpo para fazer.

Considerações finais

A partir da análise dos dados coletados até agora acredito que essa pesquisa tem caminhado para os resultados esperados, apontando para relações entre os níveis de propriocepção, cinestesia e eficiência técnica. Como próximo passo desenvolverei estudos acerca da consciência corporal, que abarca a relação entre o corpo do indivíduo e o mundo no qual ele vive, além de uma forte carga de conceitos ligados à aprendizagem e psicologia. Através disso iniciarei estudos ligados ao papel das idiossincrasias como elemento fundamental na formação de um músico enquanto criador, explicador e modificador de realidades através da arte, o que terá implicações não só para a performance mas também para o ensino do instrumento.

Referências

ALMEIDA, Maria Nazaré Rocha de. O corpo-sujeito numa proposta sensível de ensino do canto: sensibilidade, criatividade e ludicidade na formação do cantor/artista. Rio de Janeiro, 2013.

GALVÃO, Afonso; KEMP, Anthony. Kinaesthesia and Instrumental Music Instruction: Some Implications. Berkshire, Reino Unido, 1999.

GOLDSTEIN, Bruce. Sensation and perception (8th edition). Pacific Grove (U.S.A.): Brooks &Cole. 2009.

BOGNÁR, Zsolt. Joshua Bell - Living the Classical Life: Episode 16. HOBBS, Peter; FOLEY, Elizabeth (dir). Elyria Pictures, 2014. Disponível em: https://youtu.be/8QRUUxN42Jo

HARRELL, Lynn; COLE, Orlando. Explore the Bow Arm. Disponível em: https://youtu.be/Y3rOSQeuxxA

KATZ, Paul. Eliminate left hand tension (Part 1). Cello Bello. 2017. Disponível em: https://youtu.be/OINlplcoZag

KATZ, Paul. Eliminate left hand tension (Part 2). Cello Bello. 2017. Disponível em: https://youtu.be/Ld-T50wZPVQ

KIRSHBAUM, Ralph. Masterclass with Ralph Kirshbaum (Uriah Tutter, cello). Jerusalem Music Centre. 2012. Disponível em: https://youtu.be/Y6hxaCPVY4U

MACIENTE, Meryelle Nogueira. Aspectos da prática do violoncelo na visão de instrumentistas-educadores, São Paulo, 2008;

SILVA, Edna Lúcia da; MENEZES, Estera Muszkat. Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação. 4. Ed. Ver. Atual. Florianópolis; UFSC, 2005.

SUETHOLZ, Robert John. A pedagogia do violoncelo e aspectos de técnicas de reeducação corporal. São Paulo, 2011.

ZENTGRAF, Hans. Beginners Course (Playlist). Cello Academy. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLDUzsXwIU-w8ooxang4Pmvgb2OXlmsUuR

A Influência dos Ritmos Afro-Brasileiros na Obra: Três Cantos de Iemanjá para Violoncelo e Piano

Laís Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Fabio Soren Presgrave (orientador)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Resumo: A Suíte Três Cantos de Iemanjá para violoncelo e piano foi composta por Marlos Nobre, pianista e compositor brasileiro, nascido em Recife-PE, em 18 de fevereiro de 1939. Essa obra foi escrita para uma violoncelista, Aurora Nátola Ginastera, esposa do compositor argentino Alberto Ginastera (1938-1983). A obra é composta por três movimentos: Estrela do Mar, Iemanjá Ôto e Ogum de Lê. Analisando a obra, podemos observar a influência da música popular afro-brasileira, nota-se que o compositor trabalha variedades rítmicas entre os movimentos, utilizando técnicas que representam sons e instrumentos da música folclórica brasileira, que dialogam com a música de concerto. Nessa obra, podemos observar os ritmos do Baião, Maracatu, Samba e Coco, principais ritmos da música afro-brasileira.

Palavras-chave: Marlos Nobre; Violoncelo; Afro-brasileira; Três Cantos de Iemanjá.

Abstract: The Suite Três Cantos de Iemanjá for Cello and Piano was composed by Brazilian pianist and composer Marlos Nobre, born in Recife-PE, on February 18, 1939. The work was written for Aurora Nátola Ginastera, cellist and wife of the Argentine composer Alberto Ginastera (1938-1983). The work is composed of three movements: Estrela do Mar, Iemanjá Ôto e Ogum de Lê. Analyzing the work, we can observe the influence of Afro-Brazilian popular music, where the composer works rhythmic varieties among the movements, techniques that represent sounds and instruments of Brazilian folk music, creating a dialog with concert music. In this work, we can observe the rhythms of Baião, Maracatu, Samba and Coco, the main rhythms of Afro-Brazilian music.

Keywords: Marlos Nobre; Cello; Afro-Brazilian; Three Songs of Iemanja.

Introdução

Esse trabalho tem o objetivo de relacionar a música Afro-brasileira com a música de concerto, trabalhando questões rítmicas e melódicas, na obra *Três Cantos de Iemanjá para violoncelo e piano*. Marlos Nobre, compositor da obra, nascido em Recife, em 18 de fevereiro de 1939, estudou no Conservatório Pernambucano de Música, entre 1948 e 1959, trabalhou com diversos compositores importantes, dentre eles estão Camargo Guarnieri (1907-1993) e Alberto Ginastera (1938-1983). Hoje, Marlos Nobre é o maestro titular da Orquestra Sinfônica do Recife.

A obra intitulada *Três Cantos de Iemanjá para violoncelo e piano*, foi transcrita em homenagem à violoncelista Aurora Nátola Ginastera, que foi estreada em 2009, pelo duo Bernardo Katz e Maria Luiza Corker, no Palácio São Clemente no Rio de Janeiro, na série Música do Museu, em concerto de comemoração dos 70 anos de Marlos Nobre. Ele compôs essa obra para Soprano e Piano em 1966, intitulada *"Ciclo Beiramar, Op.21",* mas também fez uma transcrição para violoncelo e piano. A forte presença da música afro-brasileira é nítida na obra, mostrando assim sua ligação com fatores históricos e culturais. De acordo com Robson Lopes:

> A interpretação musical, enquanto performance, fundamenta-se não só na análise da obra, mas também na compreensão de suas múltiplas dimensões, uma vez que ela (a obra) se relaciona intrínseca e extrinsecamente com fatores não somente de ordem musical, mas também históricos e culturais, não estando desvinculada do tempo e da coletividade que a recebe. Este é o eixo norteador da pesquisa que realizamos e cujos resultados apresentamos aqui (LOPES, 2010, p. 11).

A Cultura Afro-Brasileira

A denominada cultura "afro-brasileira" se caracteriza pela influência de elementos que são associados à cultura africana e que se disseminaram entre a população brasileira. Este processo de disseminação se deu por vários fatores, um deles foi o tráfico de escravos, conhecido como tráfico negreiro, em meados do século XVI até meados do século XIX, onde houve uma "migração" de africanos para o Brasil. Esses traços culturais africanos podem ser encontrados em diversos movimentos, como a dança, a música, a culinária e o folclore. A região nordeste foi uma das principais regiões a serem influenciadas por essa cultura, por receber a maioria dos escravos que vieram para o Brasil. Entre as principais manifestações culturais, a religião é um dos principais movimentos que conectam a sociedade, e a música possui papel preponderante nos eventos religiosos, a exemplo disso verifica-se, no Candomblé, considerada a religião africana mais conhecida no Brasil, a inserção da música de Marlos Nobre.

Segundo Marlos Nobre:

> "Ritmicamente, a regularidade de uma pulsação e os pontos de referência métricos, aliados à mais ampla liberdade rítmica, sempre me pareceram os dois elementos básicos do paradoxo criativo. Aqui, a formação do meu inconsciente foi vivamente influenciada pelos ritmos afro-brasileiros da

> minha cidade natal, 29 Recife, onde subsistem ainda hoje os ritmos fundamentais do maracatu, frevo, caboclinhos, cirandas e da macumba."[1]

No Candomblé há rituais considerados como estimulantes de uma conexão transcendente, nestes rituais as pessoas se conectam com divindades e a música possui grande importância, por ser um dos principais meios indutores dos processos de contato com as divindades. Segundo Damasceno, (2015) Iemanjá, título da Suíte de Marlos Nobre, é considerada a "Rainha do Rio/Mar", um orixá do povo Ebga, considerado um dos mais populares no Brasil, festejado com festas públicas. O primeiro movimento da peça chamado "*Estrela do Mar"*, está relacionado com uma das caboclas de Iemanjá, "Entidades que assumem formas encantadas, residindo em todo o elemento água. Possuem total domínio sobre as energias desse meio. Aceitam as tradicionais oferendas à Iemanjá." O segundo movimento chamado de "*Iemanjá Ôto"* e o por fim o terceiro movimento *"Ogum de Lê",* o orixá considerado o deus do ferro e daqueles que utilizam esse metal, sua terminação *"Lê"*, representa o Ogum jovem.

Metodologia

Essa análise possui o enfoque qualitativo, pois pretende utilizar "métodos de coleta de dados sem medição numérica, como as descrições e as observações." (SAMPIERI, 2006, p. 5). De acordo com Sampieri (2006): "Um estudo qualitativo busca compreender seu fenômeno de estudo em seu ambiente usual" (p. 11).

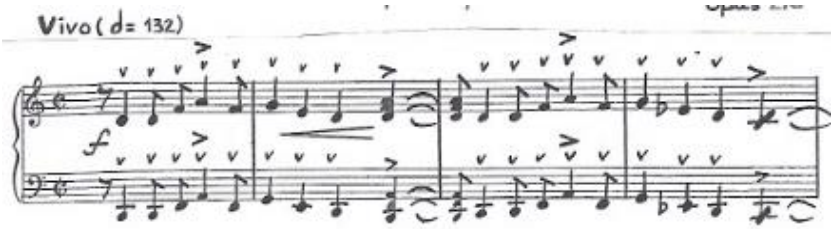
O trabalho será dividido nas seguintes etapas: Realização de um estudo sobre Marlos Nobre, observando suas influências como compositor, através de levantamentos das suas obras para violoncelo, estudo sobre a cultura afro-brasileira, entrevista com o compositor, realização de um estudo interpretativo e técnico da peça. Assim como a análise da forma composicional, identificando elementos estéticos (principalmente rítmicos) utilizados na peça e fotos exemplificando ritmos utilizados em trechos específicos da peça.

[1] NOBRE, Marlos. home-page: http://sites.uol.com.br/marlosnobre. Acessada em 10/11/2018.

Resultados e Discussões

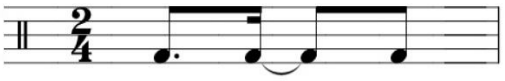
No primeiro movimento *"Estrela do Mar"* o ritmo executado pelo piano remete ao baião, possui sincope que é seguido por um recitativo do violoncelo, remetendo ao aboio, que está relacionado também a música nordestina.

Figura 1: Introdução do piano, onde remete o baião.



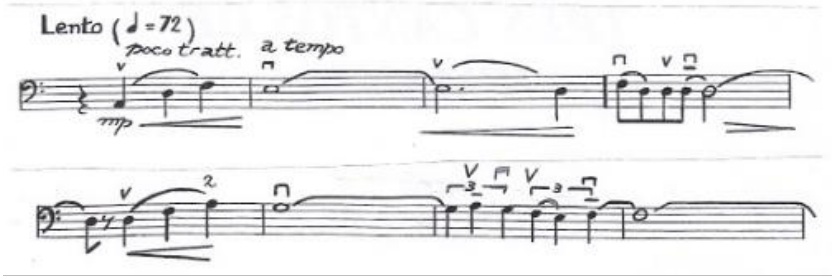
Fonte: Elaborado pela autora

Figura 2: Figura rítmica isolada do baião.



Fonte: Elaborado pela autora

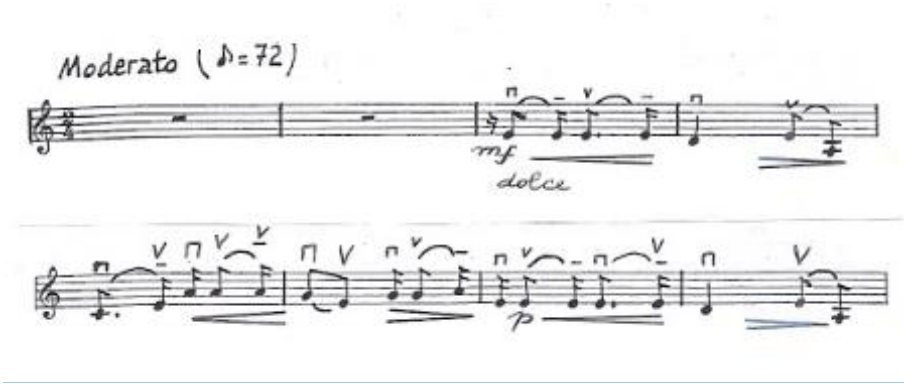
Figura 3: Recitativo do violoncelo



Fonte: Elaborado pela autora

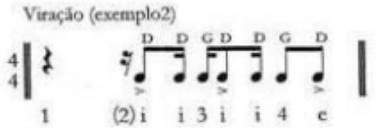
Já o segundo movimento *"Yemanjá Ôto"*, inicia com um andamento "*Moderato"* e logo em seguida "*Piú Mosso",* possuiu uma lembrança do Maracatu no violoncelo, que também é considerado um ritmo afro-brasileiro.

Figura 4: Maracatu



Fonte: Elaborado pela autora

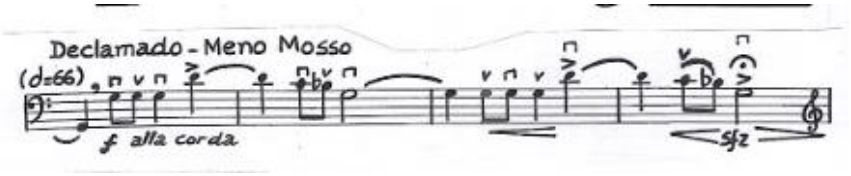
Figura 5: Exemplo de um tipo de Maracatu.



Fonte: Elaborado pela autora

O Terceiro movimento chama atenção pela sua variedade de andamento, possui um trecho declamado, que lembra uma forma de oração aos Orixás.

Figura 6: Declamação



Fonte: Elaborado pela autora

Considerações Finais

Nessa pesquisa podemos observar a relação que existe entre a música da cultura afro-brasileira com a música de concerto. Ambas se conectam através de diversas características, principalmente rítmicas. Portanto, através dessa relação, busca-se mostrar que a cultura vem se ampliando a cada dia, interligando instrumentos eruditos, como o violoncelo e o piano, com a cultura dos instrumentos da música folclórica, trazendo também menção à

religião e sua proximidade com a música, mostrando assim a conexão entre mundos distintos. Mostra também as possibilidades dos instrumentos, de execução rítmica e melódica e que os mesmos podem provocar sensações tanto para as pessoas que convivem com a música erudita como também trazer a lembrança cultural popular para as demais pessoas. Dessa forma, para o performance, é importante conhecer e entender essa origem na peça, para que quando executada possua um domínio interpretativo, principalmente da rítmica da obra.

Referências

DAMASCENO, Tatiana Maria. Nas Águas de Iemanjá: um estudo das práticas performativas no candomblé e na festa à beira-mar. 2015. 235 f. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.

LOPES, Robson. A afro-brasilidade na música para canto e piano no Ciclo Beiramar – op. 21, de Marlos Nobre. 2010. 151f. Dissertação de Mestrado - Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010.

MARTINS, Nathália. 2014. 8f. Artigo para os Anais do III Simpom 2014 - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Rio de Janeiro, 2014.

TORRES, Gabriela Delgado Gontijo Ramalho e. Laços Culturais de Yemanjá e Brasil desenhados em narrativas. 2016. 49f. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade de Brasília, Faculdade de Comunicação. Brasília, 2016.

Motivação e Preparação para a Performance Orquestral Profissional: Um Estudo com Violoncelistas da *Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Rio Grande do Norte*

Autora: María José Bellorin Montaño
Orientador: Prof. Dr. Fabio Presgrave
Universidade Federal do Rio Grande do Norte. (PPGMus)

Resumo: Esta investigação estuda o funcionamento e os objetivos da *Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Rio Grande do Norte* com o intuito de compreender quais fatores influenciam na motivação dos alunos de violoncelo integrantes desse laboratório. A metodologia que se aplicará será a pesquisa-ação e os instrumentos de coleta de dados são questionários e entrevistas semiestruturadas realizados em duas fases. Após a coleta de dados serão realizados experimentos baseados nas respostas fornecidas pelos músicos.

Palavras chave: Motivação, Orquestra Sinfônica da UFRN, Violoncelo.

Abstract: This research studies the operation and objectives of the Federal University of Rio Grande do Norte Symphonic Orchestra, in order to understand which factors influence the motivation of the cello students in this laboratory. The methodology that will be applied will be action-research and the instrument of data collection will be questionnaires and semi-structured interviews conducted in two phases. After the data collection will be performed experiments based on the answers provided by the musicians.

Keywords: Motivation, UFRN Symphony Orchestra, Cello.

Introdução

Durante minha experiência como chefe de naipe dos violoncelos da *Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Rio Grande do Norte* (OSUFRN[1]), surgiu o interesse em pesquisar o funcionamento da orquestra, saber qual é seu objetivo, e também responder a algumas perguntas que apareceram durante conversas informais com alguns colegas, já que eles demonstraram objetivos e motivações para estar dentro da orquestra.

As principais perguntas que surgiram foram: qual é a motivação dos músicos da OSUFRN, em especial os violoncelistas? Os objetivos para os quais a orquestra foi criada correspondem às expectativas dos participantes? Qual é a importância de um músico em formação participar da orquestra? Participar da orquestra contribui ou não para sua preparação para a atuação orquestral profissional?

A prática orquestral desde minha infância, sempre foi de grande relevância para meu processo de aprendizagem e crescimento como musicista. Comecei no *Sistema Nacional de Orquestas y Coros infantiles y Juveniles de Venezuela*, conhecido mundialmente como ***El Sistema***, com iniciação musical, práticas corais e instrumentais em conjunto, até chegar à orquestra infantil, logo orquestra jovem e finalmente orquestra profissional. Participei durante dez anos da *Orquestra Sinfónica Teresa Carreño* OSTC (oito anos como membro da orquestra jovem e dois anos como profissional) sempre com um nível de exigência bastante alto, que, além de conseguir um resultado musical de qualidade, ajudava a cada um dos músicos a estar motivados.

Todas essas experiências tornaram possível desenvolver meu interesse no desenvolvimento deste tópico de pesquisa, tendo como objetivo geral Identificar qual é a motivação dos violoncelistas da orquestra da UFRN e a importância desta na preparação para a atuação orquestral profissional.

Encontrei duas dissertações e um artigo em periódico que considerei importantes para esta investigação, a primeira: *Aprendizagem musical na Orquestra Sinfônica da UFRN*, Anna Claudia Silva Morais, 2015. Nesta dissertação, a autora aborda pontos que são relevantes, como a estrutura e funcionamento da OSUFRN, trazendo dados de entrevistas semiestruturadas realizadas com o regente, documentos e resoluções da orquestra, o que muito contribuiu para o desenvolvimento desta pesquisa.

---

[1] A Orquestra Sinfônica da UFRN iniciou suas atividades no ano 2009, é formada por alunos da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, oriundo dos cursos Técnico, Licenciatura em Música, Bacharelado em Música e Pós-Graduação em Práticas Interpretativas de Músicas do Séc. XX e XXI. O repertório é selecionado por uma comissão de professores de diversos instrumentos, que constituem a Direção Artística da OSUFRN. http://www.musica.ufrn.br/academico/grupos-musicais-emufrn/orquestra-da-emufrn

A segunda dissertação é a de Luis Fabricio Cirillo De Carvalho 2005: *Orquestra Sinfônica Universitária: Modelos e alternativa de implementação em Universidades Públicas.* Carvalho descreve três modelos de orquestras universitárias brasileiras, que é parte do tema de investigação e pode servir para ter um panorama mais amplo sobre como é o funcionamento de ditas orquestras universitárias.

Também foi encontrado o artigo: *Profissão e performance: um estudo de caso sobre músicos de orquestra.* Feito por Gabriela Almeida Kronrmberg (Instituto Federal do Rio de Janeiro, RJ, Brasil) publicado na Revista Música Hodie, V. 16- n.2, 2016, p. 10-24. Neste artigo, a autora busca entender como se dá a organização e o funcionamento da profissão músico de orquestra.

Importância da orquestra acadêmica para o músico em formação

Segundo Henry Swoboda, *O mundo da orquestra sinfônica*. Tradução de Carlos Krondver. Rio de Janeiro: Fórum, 1968. p.108:

> A finalidade do programa de ensino de música é de preparar o profissional em formação para sua posição como músico laboral, no mundo profissional. O repertório padrão deve ser aprendido antes da entrada do profissional aspirante, para uma função profissional. A atividade orquestral em nível estudantil é verdadeiramente um laboratório de música para o estudante.

Tomando a orquestra acadêmica como um laboratório orquestral ou um médio de preparação para a atuação profissional de um músico, é importante dentro da formação, já que brinda a possibilidade de conhecer e aprender o repertório orquestral, fomenta habilidades e destrezas musicais dentro da orquestra e dá ao estudante a probabilidade de ganhar experiência dentro do campo orquestral. Numa entrevista feita ao Maestro regente da OSUFRN, Dr. André Muniz (2018), ele fala sobre o porquê considera importante a orquestra acadêmica na formação do músico: “temos visto que atuação em grupos instrumentais tem sido a principal via da profissionalização de músicos no Brasil. Com nossa atuação, visamos dotar nossos alunos de conhecimento de repertório com vistas a desenvolver as atitudes inerentes a quem irá se profissionalizar nessa área”.

É também relevante destacar que a experiência ao momento de entrar uma orquestra profissional é de muita importância, segundo Kroneemberger (p.16, 2016), “É a partir da performance que os músicos serão avaliados em relação à afinação, sonoridade, técnica, interpretação, musicalidade, destreza, virtuosismo e experiência musical”. Diversas orquestras profissionais dão alguns meses de estágio probatório onde o músico é testado em

relação a sua responsabilidade, performance e preparação diária para cada repertório. Ao fim desse período, a comissão da orquestra, em conjunto com o diretor artístico, deliberam se o músico está preparado para permanecer no emprego. Segundo Kroneemberger (2016) p.15:

> Após a aprovação no concurso, é comum às orquestras realizarem um período de estágio probatório com os novos integrantes, com o objetivo de avaliar o trabalho do músico e sua adequação à rotina e trabalho coletivo realizado na orquestra. No caso da Orquestra Petrobras Sinfônica, por exemplo, todo novo integrante participa das atividades da orquestra, em caráter experimental, por um período de três meses. Após este período, os membros da Diretoria Artística e o Líder de Naipe em questão deliberam sobre a inclusão efetiva ou não do referido músico na orquestra.

O conhecimento do repertório orquestral enriquece a experiência musical e fomenta as habilidades e destrezas do músico, a orquestra acadêmica da a oportunidade de praticar por certo tempo distintas obras, cultivando o conhecimento do músico. Segundo Muniz (2018), o objetivo da OSUFRN é "prover um laboratório para desenvolver habilidades e competências de execução no repertório sinfônico". Ademais, destaca a "possibilidade de crescimento musical e a possibilidade de profissionalização".

A motivação dentro de uma Orquestra Académica

A motivação tem sua fonte de energia em motivos internos: necessidades, cognições e emoções, e em eventos externos que: "são os incentivos ambientais que atraem ou repelem o indivíduo em relação a um curso particular de ação" (Reeve 2011, p. 4). Dentro de uma orquestra onde há muitas pessoas, com objetivos diferentes, merece ser estudada a motivação já que ao conhecer seus motivos, podem ser melhorados os eventos externos para poder ter objetivos similares dentro da coletividade, a fim de que o resultado musical seja de ótima qualidade.

Uma das motivações para os violoncelistas da OSUFRN pode ser a possibilidade de adquirir uma bolsa e ter uma qualidade de vida melhor ou simplesmente poder se manter economicamente na cidade, já que atualmente todos os violoncelistas desta orquestra são do outros estados do Brasil e do exterior. Muniz (2018) considera segundo sua experiência que uma das fontes de motivação dos músicos da OSUFRN é: "possibilidade de bolsa..." além do "conhecimento de repertório...".

Dentro dos eventos externos, estão a criação de estratégias e atividades estimulem e motivem aos instrumentistas e desta maneira não só conseguir um desempenho coletivo de

alto nível, com uma *performance* individual mais bem preparada, um futuro profissional de maior qualidade.

Para conseguir os resultados, a metodologia utilizada é a pesquisa-ação, que segundo Engel (2000) é um tipo pesquisa participante, na qual não existe separação entre a pesquisadora e o objeto de estudo e uma de suas características principais é que:

> A pesquisa-ação é auto-avaliativa, isto é, as modificações introduzidas na prática são constantemente avaliadas no decorrer do processo de intervenção e o *feedback* obtido do monitoramento da prática é traduzido em modificações, mudanças de direção e redefinições, conforme necessário, trazendo benefícios para o próprio processo, isto é, para a prática, sem ter em vista, em primeira linha, o benefício de situações futuras (ENGEL 2000 p. 184).

Como membro atual do naipe de violoncelos da OSUFRN, estou participando de maneira ativa nas atividades consequentes da investigação, que estão sendo feitas durante esta pesquisa em andamento e que levaram ao resultado final. Tendo em consideração o dito anteriormente, a pesquisa-ação será feita em várias fases, numa primeira etapa desta investigação foi feito uma entrevista semiestruturada ao Maestro regente André Muniz e um pequeno questionário aos violoncelistas da OSUFRN.

Questionário e resultados

O questionário foi aplicado através da plataforma online (*SurveyMonkey*) onde os quatro violoncelistas da OSUFRN responderam de maneira anônima, tendo como resultado:

1. - A OSUFRN contribui para sua formação profissional?

Sim: 0%

Relativamente 100%

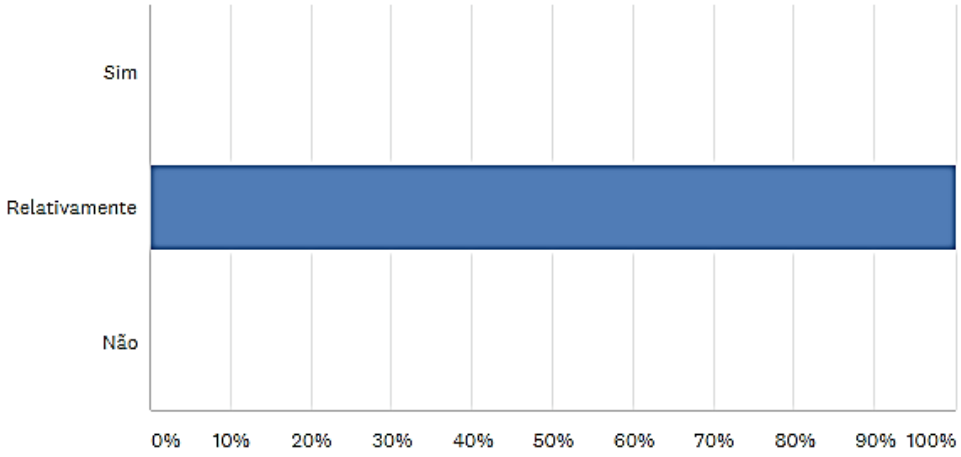
Não 0%

Comentário opcional

Só foram feitos três comentários:

- Respondente 2: Embora esteja longe de ser um laboratório acadêmico, a OSUFRN oferece a oportunidade de música de câmara e também de conhecer algumas obras orquestrais.
- Respondente 3: Depende do repertório
- Respondente 4: Mais quando trabalhamos com convidados

Figura 1: gráfico do resultado da pergunta 1 do questionário



Fonte: plataforma online *SurveyMonkey*

2. - A troca de estante influência na sua motivação?

Sim: 50%

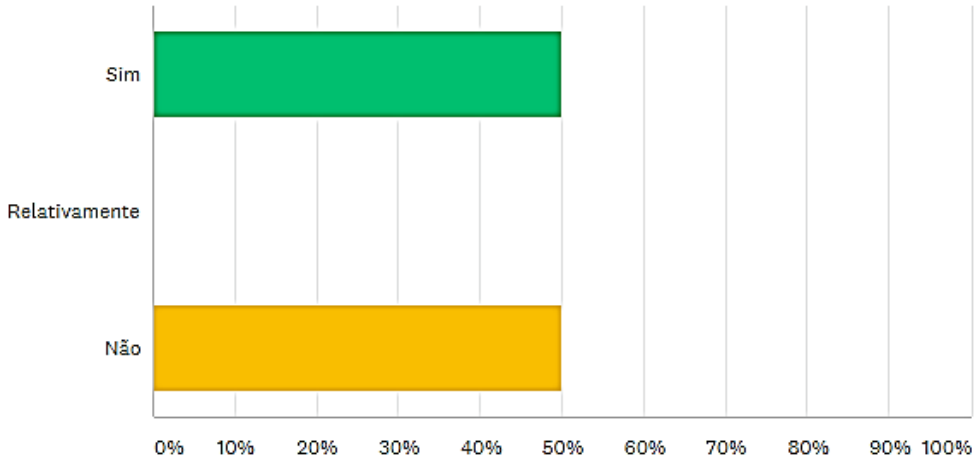
Relativamente: 0%

Não: 50%

Comentário opcional:

● Respondente 4: Não acho que influencie. O que acho problemática é a disposição "definitiva" do naipe porque pra mim tem muita coisa estranha na disposição dos músicos em vários naipes.

Figura 2: gráfico do resultado da pergunta 2 do questionário



Fonte: plataforma online *SurveyMonkey*

3. - O ambiente dos ensaios afeta o seu rendimento?

Sim: 75%

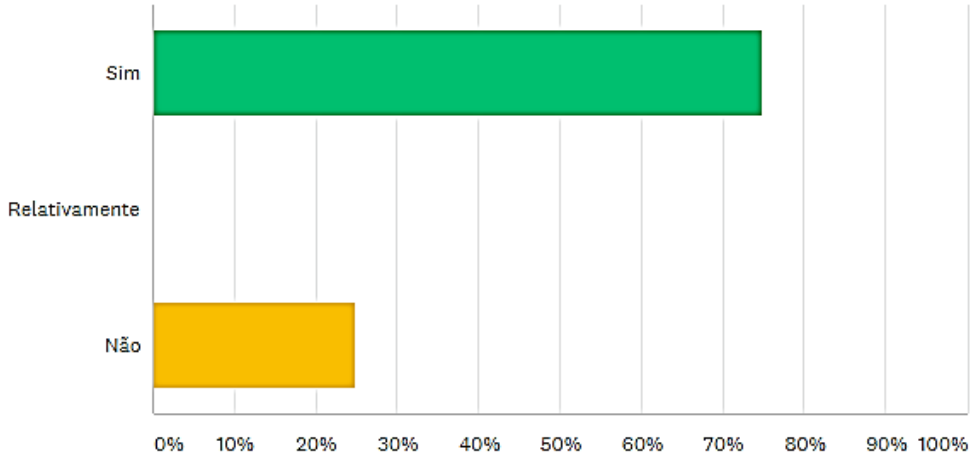
Relativamente: 0%

Não: 25%

Comentário opcional:

- Respondente 4: Não entendi se fala sobre ambiente físico ou "clima" que acontece durante o ensaio, para a primeira a resposta é não, ensaiar no Hall ou Mini ou Onofre dá no mesmo. Se fala de "clima", "energias" que rolam durante o ensaio é claro que sim.

Figura 3: gráfico do resultado da pergunta 3 do questionário



Fonte: plataforma online *SurveyMonkey*

4. - Em algum momento do ano se sentiu mais motivado dentro da orquestra? Por favor comente.

- Respondente 1: Sim, quando o programa era mais interessante e havia um maestro convidado.
- Respondente 2: Em dois momentos, na viagem para a Alemanha em 2015 e nas provas para jovem solista.
- Respondente 3: Sim. Geralmente me sinto mais motivado com determinado repertório. Outro fator que influencia na minha motivação é a postura do maestro, já que ele é o que mais tem voz ativa dentro da orquestra.
- Respondente 4: Com o repertório das trilhas sonoras, pois adoro temas de filmes, e quando trabalhei com o Maestro espanhol porque, na minha opinião, ele trata a música e os músicos com o devido respeito.

Entrevista-André Muniz

1. Qual é o objetivo da OSUFRN?

R- prover um laboratório para desenvolver habilidades e competências de execução no repertório sinfônico.

2. Qual é o perfil que o senhor procura para o músico da OSUFRN?

R- alunos dos diversos cursos oferecidos pela Escola de Música e que vejam nessa atuação em um grupamento sinfônico uma possibilidade de crescimento musical e possibilidade de profissionalização

3. Segundo sua experiência, qual é a fonte de motivação dos músicos da OSUFRN?

R- possibilidade de bolsa, conhecimento de repertório, entre outras.

4. Porque considera importante a orquestra acadêmica na formação do músico?

R- temos visto que atuação em grupos instrumentais tem sido a principal via de profissionalização de músicos no Brasil. Com nossa atuação, visamos dotar os nossos alunos de conhecimento de repertório com vistas a desenvolver as atitudes inerentes a quem irá se profissionalizar nessa área.

Considerações finais

Segundo as observações feitas durante este período como chefe de naipe, o repertório feito na orquestra, conhecer distintos regentes, o ambiente do ensaio, a troca de estante o intercâmbio com outros músicos, as viagens, as provas de jovem solista, afetam sua motivação dentro da orquestra.

Conjuntamente como parte desta primeira fase, foram sugeridos ao regente da orquestra, revezamentos no naipe que, segundo minha perspectiva, melhoraram o quesito responsabilidade individual, pude notar mudança de atitude, crescimento musical e experiência diversas já que alguns foram chefes de naipe em distintos repertórios onde tiveram que tocar solos do instrumento. cabe destacar o fato que só dois violoncelistas da orquestra concordam que, o trocar de estante faz alguma diferença.

De acordo com os primeiros resultados obtidos, serão feitas, numa segunda fase, entrevistas ao naipe de violoncelo para aprofundar e programar estratégias junto aos músicos e ao regente da orquestra, que ajudem a melhorar e acrescentar a motivação dentro da orquestra e assim conseguir um maior bem-estar, cada vez mais em um nível musical mais

alto e uma preparação ótima para a atuação orquestral profissional dos violoncelistas da OSUFRN.

Depois, para avaliar os resultados obtidos nas estratégias aplicadas, serão feitos questionários e entrevistas semiestruturadas não só aos violoncelistas e ao regente como a distintos companheiros, ao professor de violoncelo Dr. Fabio Presgrave e ao regente assistente com a finalidade de obter opiniões externas que nutram os resultados.

Cabe destacar que a OSUFRN realiza audições todos os anos, portanto, já que está finalizando o ano, esta investigação poderá ser continuado no próximo ano com um grupo de violoncelistas diferente, o que pode enriquecer a pesquisa com resultados diversos.

Referências

Livros

CARDOSO, Rosane; RAMOS, Danilo (Orgs.); **Estudos sobre motivação e emoção em cognição musical**. Curitiba: Ed. UFPR, 2015.

REEVE, Johnmarshall; **Motivação e emoção.** Quarta edição. Tradução Luis Antonio Fajardo Pontes, Stella Machado. [reimpr.] Rio do Janeiro 2011.

SWOBODA, Henry. **O mundo da orquestra sinfônica**. Tradução por Carlos Krondver. Rio de Janeiro: Fórum, 1968.

Capitulo de livro

ENGEL, Guido. Pesquisa-ação. **Educar**, Curitiba: Editora da UFPR. n. 16, 2000 p. 181-191..

Artigo de revista

KRONEMBERGER, Gabriela. Profissão e performance: um estudo de caso sobre músicos de orquestra. **Revista Música Hodie,** Goiânia, v.16, n.2, p. 10-24, 2016. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/45203/22391 Accesso em: 08 outubro 2018.

Dissertações

CIRILLO DE CARVALHO, Luis Fabricio. **Orquestra Sinfônica Universitária: Modelos e alternativa de implementação em Universidades Publicas.** 2005. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes da UNICAMPI. Campinas 2005.

SILVA, Ana Claudia. **Aprendizagem musical na Orquestra Sinfônica da UFRN.** 2015. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte UFRN. Rio Grande do Norte 2015.

Sites internet

http://www.musica.ufrn.br/academico/grupos-musicais-emufrn/orquestra-da-emufrn

“Entre Tramas e Fios”: O Estudo do Violoncelo à Luz da Aprendizagem Cooperativa

Autores: Marcos da Silva Soares
Maria Regilâni Ângelo de Souza
Simone da Silva Santos

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo analisar como a aprendizagem cooperativa presente na atividade Fomento ao Estudo do Violoncelo no PET Música da UFCA, vem a contribuir na formação dos estudantes de violoncelo do curso desta mesma instituição. A aprendizagem cooperativa é entendida como um ensino e aprendizagem estratégicos em pequenos grupos, onde os alunos apresentam níveis de aprendizagem distintos (CUNHA; UVA, 2016). Nesta perspectiva, busca-se no trabalho que segue, traçar uma reflexão acerca da prática na qual os pesquisadores estão inseridos. Pode-se justificar esta pesquisa por seu caráter reflexivo e analisador, tendo em vista a necessidade de reflexões acerca da práxis, sobretudo no âmbito acadêmico. Esta pesquisa se caracteriza como qualitativa, e é identificada como pesquisa participante, pois envolve a interação entre pesquisadores e membros das situações investigadas (GIL, 1991). Como instrumental de coleta de dados, utilizar-se-á a observação participante. O estudo terá como base teórica autores como Freire (1996) e Koellreutter (BRITO, 2011), Cunha e Uva (2016), dentre outros.

Palavras-chave: Educação Musical. Prática Instrumental. Violoncelo. Aprendizagem Cooperativa.

Abstract: The present work aims to analyze how the cooperative learning present in the activity Encouraging the Study of the Cello in the PET Music of UFCA, is contributing to the training of cello students of the course of this same institution. Cooperative learning is understood as strategic teaching and learning in small groups, where students have different levels of learning (CUNHA, UVA, 2016). From this perspective, the work that follows is a reflection on the practice in which the researchers are inserted. This research can be justified by its reflective and analytical character, considering the need for reflections on praxis, especially in the academic field. This research is characterized as qualitative, and is identified as participant research, since it involves the interaction between researchers and members of the investigated situations (GIL, 1991). As an instrument of data collection, participant observation will be used. The study will be based on theoretical authors such as Freire (1996) and Koellreutter (BRITO, 2011), Cunha e Uva (2016), among others.

Keywords: Musical education. Instrumental Practice. Cello. Cooperative Learning.

INTRODUÇÃO

O Curso de Música da Universidade Federal do Cariri - UFCA, de carreira ainda recente, carrega a proposta de inclinar-se sobre o contexto cultural-musical do Cariri Cearense e promover o ensino de música de modo que forme um profissional com o perfil de "músico educador e pesquisador, em nível superior, capacitado para o ensino da linguagem musical, para o ensino de instrumentos musicais, com conhecimento e prática de uma pedagogia relacionada ao ensino de música" (PPC Música UFCA, 2014, pág. 10).

Contudo, algumas peculiaridades da proposta supracitada podem suscitar dificuldades no que diz respeito ao cumprimento do seu próprio objetivo, como por exemplo, o fato do curso receber estudantes com níveis variados de compreensão musical; ou ainda as diversas alternativas de Práticas Instrumentais[1], mesmo se tratando de um curso de licenciatura e não de bacharelado.

A atividade Fomento ao Estudo do Violoncelo - FEV, idealizada por estudantes do Curso de Música da UFCA e bolsistas do Programa de Educação Tutorial - PET, surge com o objetivo de propiciar aos estudantes desse instrumento, um ambiente de estudo que contribua para sua formação.

Neste sentido, vê-se na Aprendizagem Cooperativa a possibilidade dos envolvidos deixarem "de apresentar um papel passivo para serem as figuras centrais do seu processo de aprendizagem". (CUNHA; UVA, 2016, s/pg). A aprendizagem cooperativa é definida por Cunha e Uva como "uma estratégia de ensino e aprendizagem em pequenos grupos, onde os alunos apresentam níveis de aprendizagem e de capacidade distintos, em que cada membro apresenta uma função e todos são responsáveis por aprender o que está a ser ensinado" (2016, s/pg. Balkcom (1992, citado por Lopes & Silva, 2009)

Isto posto, a presente pesquisa tem como objetivo analisar a prática desse grupo de estudos sob a perspectiva supracitada. A abordagem metodológica aqui utilizada é a de cunho qualitativo, caracterizada por sua natureza subjetiva em que "há uma maior preocupação com o aprofundamento e abrangência da compreensão das ações e relações humanas." (BASTOS, 2011, pág. 42). Desta forma, a pesquisa que segue é definida pela mesma autora como participante, tendo como objetivo principal, o aprofundamento no âmago do grupo sem

[1] São ofertadas disciplinas de prática instrumental de: Piano, Violão, Violino/Viola, Violoncelo/Contrabaixo, Saxofone, Metais Graves e Metais Agudos.

pretensão de uma ação predeterminada que intervenha de forma social, educacional ou técnica nas situações investigadas.

À critério de organização, dispomos o artigo da seguinte maneira: no primeiro tópico discorreremos acerca da Aprendizagem Cooperativa; no segundo, falaremos sobre como o grupo atua e como se dá a formação dos alunos de violoncelo na perspectiva da aprendizagem cooperativa; e por fim, concluiremos com uma reflexão geral sobre o que foi abordado.

REFLEXÕES SOBRE A APRENDIZAGEM COOPERATIVA NO FEV

"Quando caminhamos juntos, o caminho se torna mais curto", dizem os mais "velhos". Para falar de cooperação, não se pode deixar de refletir sobre a prática descrita acima sob algumas visões. O ser humano é um ser social; assim afirmou Durkheim (Lucena, 2010). Na percepção do mesmo, o homem não só é um formador da sociedade, como também um produtor da mesma. Neste sentido, somos constituídos a partir de valores morais, religiosos, éticos e comportamentais. Para o autor, a educação deve formar um cidadão com uma visão histórica consciente, e ainda, com a percepção do meio social em que está inserido (Ferrari, 2008).

Desta maneira, se analisarmos bem, podemos perceber que o ser humano cresce a partir da cooperação em razão de um bem comum (Johnson e Johnson, 1982). Filósofos antigos como Sêneca e Sócrates (citado por Platão) por exemplo, enfatizam que "é ensinando que se aprende", ou ainda, que é por meio da relação dialógica que adquirimos conhecimento, sendo estes, traços de um ensino e aprendizagem integrador.

Tais traços diferem do aprendizado por meio do ensino bancário descrito por Paulo Freire, e se aproxima da Pedagogia da Autonomia, vivenciada e idealizada pelo o mesmo. É difícil se pensar numa aprendizagem cooperativa com a disseminação da competição, traço inerente do período ditatorial no Brasil, por exemplo. Na aprendizagem cooperativa, todos agem como uma "célula", em favor de um bem comum, no caso do FEV, o aprendizado da técnica do violoncelo e sua aplicação num repertório; logo, todos precisam coagir para que o grupo progrida.

Vale lembrar que,

> No Brasil, a aprendizagem cooperativa é extremamente nova, (e) existem alguns estudos sobre a idéia e algumas experiências isoladas quase sem nenhuma divulgação. Já no Ceará, o PRECE – Programa de Educação em

> Células Cooperativas, utiliza o sistema de estudo em células cooperativas, com os mesmos princípios dessa metodologia. (FIRMIANO, 2011, pág. 7)

Mas, qual seria, afinal, a real importância da aprendizagem e ensino cooperativo no desenvolvimento do grupo? Pode-se enfatizar tal significância desde os fatores sociais que movem os envolvidos, a questões mais específicas do estudo de violoncelo. No FEV, os estudantes podem vivenciar um ambiente propício ao compartilhamento de vivências, saberes e experiências, podendo estes serem levados para a sua prática docente, visto que trata-se de estudantes de um curso de licenciatura.

A ATIVIDADE FEV E SUA AÇÃO SOB A FORMAÇÃO DOS ESTUDANTES

Com o ideal de construir um ambiente propício aos anseios e necessidades dos integrantes, a atividade se desenvolve de forma colaborativa, pois todos os participantes são protagonistas no processo de aquisição de conhecimento.

O grupo que se formou a partir da atividade, que teve início em 2017.2 com três integrantes. No primeiro semestre de 2018, esta já contava com sete membros ativos nos encontros, podendo ter como agente motivador deste progresso em relação ao número de participantes, a eficácia no processo de aprendizagem ali presente, visto que o resultado é sempre exposto por meio de um recital nos finais do semestre.

Atualmente, no semestre 2018.2, o grupo conta com o total de oito pessoas. Dispondo assim de uma diversidade bem interessante de pessoas. Com discentes que já concluíram a disciplina de prática instrumental, alguns que estão no final deste percurso e outros que iniciaram há pouco essa caminhada.

As experiências e conhecimentos dos integrantes são fundamentais para a ampliação, por meio da colaboração, e de sua própria consciência, como sugere FREIRE (1996), atentando para o fato de que “ensinar exige respeito aos saberes dos educandos”. Nesse contexto, a formação humana mostra-se presente, sendo um espaço onde todos crescem, individualmente, e em conjunto. A partilha de conhecimentos, o anseio em pesquisar e se aprofundar no estudo, a prática de tocar e fazer música em conjunto seja nos encontros ou apresentações, se mostram como pilar sustentador da atividade FEV.

Se faz relevante ressaltar que a organização de estudo do grupo, se dá a partir da participação de todos os envolvidos, de forma que cada um explicite suas dificuldades e seus

anseios em relação ao que se espera do processo nesse ambiente. Para tanto, a socialização entre os estudantes é parte importante para nortear um estudo coerente e progressivo. Assim, mesmo que os organizadores da atividade tenham pré-estabelecido uma base para o que será trabalhado, essas questões são moldadas no decorrer do processo de acordo com as necessidades do grupo, seguindo um dos princípios norteadores da proposta pedagógica do educador Koellreutter, quando nos informa a importância em aprender a apreender do aluno o que ensinar. (KOELLREUTTER, apud BRITO).

Além disso, todos os integrantes do grupo são livres para sugerir exercícios práticos prontos, ou formular um que julgue interessante, pois assim, se trabalha também o ato criativo, sendo este, abrangedor da capacidade de compreender, de relacionar, ordenar, configurar e significar. (OSTROWER, 1976). No que diz respeito ao estudo do repertório, os arranjos são pensados a partir da habilidade e necessidade de cada um, sempre buscando uma ruptura de suas zona de conforto e, visando ainda, um bom aprendizado e aproveitamento tanto do individual quanto do coletivo, pois com isso, torna-se visível a importância de cada um dentro do ambiente proposto.

Também é importante salientar que a atividade FEV propicia aos participantes, reflexões acerca de sua prática, tornando-os conscientes do processo no qual estão inseridos. Neste sentido, Koellreutter define a consciência como:

> [...] a capacidade do homem de apreender os sistemas de relações que o determinam: as relações de um dado objeto ou processo a ser conscientizado com o meio ambiente, e o eu que o apreende; não se refere à consciência como mero conhecimento formal, nem como mero conhecimento ou qualquer processo de pensamento, mas, sim, como uma forma de inter-relacionamento constante, como um ato criativo de integração. (KOELLREUTTER, apud BRITO, 2001, pág. 47).

Dessa forma, a prática do grupo é fundamentada na ideia de buscar no *universo* referencial do aluno os elementos necessários para que o processo de ensino e de aprendizagem possam, de fato, acontecer, bem como conscientizá-los da relação existente entre o conteúdo visto nas aulas e o mundo à sua volta, corroborando com as premissas da aprendizagem cooperativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode haver mais de um caminho a traçar. Mais de uma solução possível para a resolução de um dado problema. No entanto, é na cooperação que encontramos uma forma mais humana de lidar com o percurso.

Visto isso, no processo de formação aqui exposto, pode-se ver a eminência de tal aspecto, auxiliando esses futuros educadores ou músicos não somente nesses aspectos, mas também os considerando enquanto ser humano. Para que possam refletir e conseguir ver no outro algo para aprender e ensinar, e em conjunto produzir conhecimento e construir valores que vão para além do âmbito sistemático do campo acadêmico.

Pode-se perceber que em todo o caminhar do desenvolvimento humano, há busca por um avanço, desde a melhor forma de se comunicar até “levar luz e calor” para onde se precisa. Mas o que se faz relevante em tudo isso, é o compartilhamento, a cooperatividade, em que ensinamentos, e experiências são compartilhadas de um indivíduo para outro e/ou experienciadas em conjunto, de geração para geração. Possivelmente, seja por todo esse movimento de conhecimento e cooperação que a humanidade se encontre exatamente onde está, e ainda continuará progredindo para algo além.

REFERÊNCIAS

BASTOS, Núbia**. Introdução à metodologia do trabalho acadêmico.** Fortaleza: Nacional, 2007.

BRITO, Teca Alencar de. **Koellreutter educador: o humano como objeto da educação musical.** 2.ed. São Paulo: Peirópolis, 2011.

CUNHA, Fabiana; UVA, Marta. **A Aprendizagem Cooperativa: perspectiva de docentes e crianças.** Acesso em: 09/09/18 às 18hs Disponível em: https://revistas.rcaap.pt/interaccoes/article/view/10839

FERRARI, Márcio. **Émile Durkheim, o criador da sociologia da educação.** Acesso em: 12/09/18 às 22:03 Disponível em: https://novaescola.org.br/conteudo/456/criador-sociologia-educacao

FIRMIANO, Ednaldo Pereira. **Aprendizagem Cooperativa em sala de aula**. Acesso em: 11/09/18 às 11hs:12min Disponível em: https://docplayer.com.br/14290327-Aprendizagem-cooperativa-na-sala-de-aula.html

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** São Paulo: Paz e Terra. 1996.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa.** São Paulo: Atlas, 1991.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação.** Rio de Janeiro: Editora Vozes. 1977.

A visão de intérpretes acerca do silêncio na música em repertório específico do violoncelo: resultados parciais a partir de um recorte de entrevistas

COMUNICAÇÃO

Pedro Bielschowsky
Universidade de Brasília (UnB) – pedrobielschowsky@gmail.com

Felipe Avellar de Aquino
Universidade Federal da Paraíba (UFPB) – f.avellardeaquino@gmail.com

Resumo: A comunicação apresenta uma seleção de trechos de nove, entre vinte e cinco, entrevistas realizadas com reconhecidos violoncelistas, no âmbito da pesquisa de doutorado intitulada "O Silêncio na Música: uma investigação formal e de performance em obras do repertório violoncelístico dos períodos clássico e romântico". O texto dá uma indicação de riqueza do material empírico colhido, assim como da relevância que violoncelistas conferem ao silêncio na compreensão composicional e na construção da interpretação musical.

Palavras-chave: Silêncio na música. Entrevistas. Práticas Interpretativas. Funções do Silêncio. Interpretação do Silêncio.

Silence in Music: excerpts of interviews with outstanding cellists.

Abstract: This report presents a selection of excerpts of nine among twenty five interviews that have been realized with notable cellists, as part of the doctorate research entitled "Silence in Music: a research on formal and performing aspects of works of the classical and romantic eras." The text shows the richness of the empirical information that has been collected, and the importance that cellists give to silence in musical composition and interpretation.

Keywords: Silence in Music. Interviews. Performance Practice. Functions of Silence. Interpretation of Silence.

1. Introdução[1]

Esta comunicação corresponde a um recorte da pesquisa de doutorado em andamento, intitulada "O Silêncio na Música: uma investigação formal e de performance em obras do repertório violoncelístico dos períodos clássico e romântico". A pesquisa tem dois

[1] O presente texto é baseado em pesquisa de doutorado em andamento na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), realizada por Pedro Bielschowsky sob orientação de Felipe Avellar de Aquino. O doutorando agradece a bolsa de estudos do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC - DF).

componentes centrais, dentre os quais, o primeiro trata da teorização sobre o silêncio na música.

Antecipando resultados da pesquisa, Aquino e Bielschowsky (2018) organizam a observação dos silêncios na música em quatro momentos: "os silêncios pré-performance e pós-performance; o silêncio entre os movimentos das obras musicais; e as diversas formas de interpretação do silêncio inseridas dentro do contexto musical". Para cada momento, abordam no texto, a teorização sobre o silêncio na música segundo a seleção de um ou mais teóricos que analisam a funcionalidade na composição e na interpretação musical desses diferentes momentos. Em relação aos silêncios mais comumente observados, e que ocorrem durante o discurso musical, os mesmos autores afirmam que:

> [...] os pressupostos teóricos se resumem à observação prática de como compositores e intérpretes costumam realçar manifestações escritas de pausas, virgulas, "Luftpause", fermatas e demais formas escritas de silêncio, assim como toda uma gama de "interseções" que são objeto de mensuração livre e diferenciada de duração, realizadas a partir da decisão interpretativa de cada musicista. (AQUINO e BIELSCHOWSKY, 2018, p. 2)

Entre os estudiosos de maior relevância no campo do silêncio na música, podem-se destacar Braman (1956) e Margulis (2007). O trabalho de Braman tem como objetivo analisar, exemplificar e comentar o uso do silêncio enquanto elemento composicional. O autor examinou mais de 8.000 (oito mil) movimentos constantes em obras de música instrumental de três séculos, entre 1600 e 1900, incluindo música de câmara, orquestral e de teclado. Por sua vez, Margulis (2007) trata a temática a partir da perspectiva dos conhecimentos contemporâneos da cognição da música relacionados à fala. Desta forma, a autora faz uso da tecnologia e do fluxo de informações, bem como da interdisciplinaridade, dentre elas, com a análise e teoria musical; engenharia de som; linguística; além da psicologia e neurociência. Ambos autores, Braman (1956) e Margulis (2007), atribuem qualidades ao silêncio, tanto do ponto de vista histórico, quanto sob a ótica de compositores específicos.

Ao mesmo tempo, Aquino e Bielschowsky (2018) também fazem referência a uma série de outros autores – ainda que menos centrais para o estabelecimento do arcabouço teórico desta pesquisa de doutorado. Neste sentido, apontam que Lissa (1964) percorre os quatro momentos observáveis do silêncio; Cone (1968) desenvolve analogias nas quais o silêncio na música, serve como molduras, asseverando que o silêncio é o meio de separação entre o que acontece antes e depois de uma performance, distanciando a própria obra musical de seu entorno; Clifton (1976) indaga a respeito dos silêncios que adicionam valor aos eventos musicais passados, conduzindo à sensação esperada de surpresa, e um segundo tipo,

antecipatório que agrega valor ao discurso musical que está por vir; Daugherty (1979), por sua vez, estuda os silêncios nos quartetos de cordas de Beethoven; enquanto Harris (2005) estuda o uso do silêncio por Händel e sua inspiração na aplicação dos silêncios por parte de Corelli. Vale destacar que a questão mais discutida e, portanto, central para os teóricos, consiste na atribuição de funções estruturais e dramáticas aos silêncios na música. A segunda parte da pesquisa é empírica, e consiste em uma serie de entrevistas com reconhecidos violoncelistas. A metodologia utilizada consiste no emprego de um roteiro de entrevista semiestruturada, incluindo exemplos concretos observáveis no repertório do violoncelo. Muito embora não se centre na relação entre os depoimentos e as teorias do silêncio na música, o roteiro foi inspirado na análise teórica e, desse modo, abre espaço para considerações sobre essa relação.[2]

As entrevistas contêm seis perguntas-chave, com respectivas subdivisões. A presente comunicação aborda apenas a primeira pergunta, que trata de um tema amplo, e com a qual não se pretende direcionar o entrevistado a uma classificação, função ou aspecto específico do silêncio na música, o que não impede o pesquisador de inferir, a partir das respostas, vínculos entre a prática musical e a análise realizada na seção teórica da pesquisa. Já as demais perguntas, que contêm, quase em sua totalidade, exemplos específicos de diferentes excertos do repertório violoncelístico, não serão abordadas neste texto.

A presente comunicação tem por objetivo dar uma indicação da riqueza do material empírico que está sendo reunido. Apresenta uma seleção de trechos de algumas das entrevistas realizadas, no que se refere à primeira pergunta do roteiro, assim formulada:

> Meu tema de tese é o silêncio na música, em especial sobre composições e interpretações de obras do repertório violoncelístico dos períodos clássico e romântico. O objetivo das entrevistas que estou realizando é registrar a percepção de intérpretes sobre este tema. Embora seja amplamente aceito que o silêncio é parte da música, o tema não costuma ser discutido por músicos. Qual é a sua percepção sobre o tema?

Até o presente estágio da pesquisa foram entrevistados 25 (vinte e cinco) violoncelistas, professores e/ou intérpretes de reconhecida competência. São eles – listados por ordem alfabética: Alban Gerhardt, Alisa Weilerstein, Antônio de Pádua Guerra Vicente, Antônio Meneses, Bruno Borralhinho, Christian Poltera, Claude Hauri, David Geringas, Frans Helmerson, Ivan Monighetti, Jan Vogler, Johannes Goritzki, Lynn Harrel, Maria Luise

[2] Dado o âmbito restrito da presente comunicação, as relações entre teorias e práticas do silêncio na música não são aqui aprofundadas.

Leihenseder-Ewald, Mario Brunello, Matias de Oliveira Pinto, Michael Sanderling, Miklos Perenyi, Narek Hahknazaryan, Neil Heyde, Ralph Kirshbaum, Steven Isserlis, Taisuke Yamashita, Wolfgang Emanuel Schmidt.[3] Observa-se que até a corrente etapa da investigação, somam-se mais de 12 (doze) horas de entrevistas realizadas em português, inglês e alemão, com duração média aproximada de 30 minutos .[4]

2. Recortes das entrevistas e implicações teóricas das respostas obtidas

A seguir reproduzem-se trechos selecionados de nove entrevistas. Vale começar com a atração pela temática transmitida de forma inequívoca por Wolfgang Emanuel Schmidt:

> Silêncios na Música são, de fato, para mim, os momentos mais emocionantes na música. Há algumas obras nas quais os silêncios são especialmente interessantes: a segunda sonata de Beethoven, no movimento lento da sonata em Fá Maior de Brahms onde pausas escritas, ou seja, onde há reais momentos de silêncio. No período moderno, há por exemplo a Sonata de Schnittke que realmente desvanece no vazio, escutamos o silêncio de muitas pessoas no público e todos estão encantados na música, e então a atmosfera se dissolve em aplauso. [...] estes momentos audíveis de quietude são de certa maneira os mais fascinantes. (Wofgang Emmanuel Schmidt, 24 de Maio de 2018, tradução nossa[5])

Depois da percepção de fascínio de Schmidt, cabe passar ao olhar objetivo de Frans Helmerson, que aponta para a unidade de uma obra musical e o silêncio que a circundam e permeiam. Os quatro momentos observáveis do silêncio na música são implícitos em sua fala:

> [...] silêncio na música é tão parte da música porque você começa a tocar uma obra desde a primeira nota e você vai através da obra até a última nota. Naturalmente, em todas a músicas que eu conheço, eu não posso imaginar uma peça musical onde não se chegue a uma pausa. Pode-se chegar a uma pausa com fermata ou ao silêncio entre movimentos, por exemplo, e é claro entre a primeira e última nota de uma peça é uma história que se desenvolve. É como se lê uma história em diferentes capítulos, um capitulo acaba e um novo capítulo começa, mas o que acontece ali no meio, você está curioso para ver o que vai acontecer. É a mesma coisa com a música, eu acho, expresso de forma muito simples é claro. (Frans Helmerson, 1°de junho de 2018)

Na mesma linha de Helmerson, Steven Isserlis aponta para três momentos do silêncio:

---

[3] A título de registro, observa-se que entre os entrevistados encontra-se um significativo grupo de violoncelistas premiados no Concurso Tchaikovsky, além de um grupo ainda maior de jurados do mesmo concurso. Informações sobre a biografia a respeito da trajetória inquestionável excelência profissional de cada um dos músicos listados estão amplamente disponíveis na internet.

[4] Já foram realizadas mais de duzentas (200) páginas de transcrições até o momento. Observa-se que todos os entrevistados consentiram por escrito sobre as suas respectivas participações na pesquisa e consequentes publicações nos termos éticos exigidos pela Universidade Federal da Paraíba.

[5] Todas as traduções deste texto são nossas.

> [...] Música tem seu início no silêncio e se espera que termine em silêncio. É muito importante [...]dentro da música significa muito. Minha professora [Jane Cowan] costumava dizer [...] que Mozart afirmava que o elemento mais importante da música é o silêncio. [...] ela disse isso muitas vezes. (Steven Isserlis, 12 de maio de 2018)

O silêncio dentro da música, ressaltado por Isserlis e sua mentora, Jane Cowan, é abordado nos depoimentos de Lynn Harrel e Ralph Kirschbaum. Os dois professores indicam o entendimento de que o silêncio é o eixo central da expressão artística, e, ao mesmo tempo, parte da linguagem e estruturação musical. Desta forma, Lynn Harrel assevera:

> É muito, muito, muito importante. É parte da comunicação dos momentos mais dramáticos. [...]sem ele há uma ausência do sentido dramático [...] ele é um senso de drama, de situações da vida real em que numa conversa, por exemplo, há uma argumentação e subitamente uma pessoa se silencia por um momento [...]. Isso é absolutamente parte do nosso DNA enquanto seres humanos. [...]é muito comum simplesmente sentir que devemos estar tocando com o arco o tempo todo, mas às vezes, parar de tocar com o arco para oferecer silêncio é a parte mais importante da ideia de um compositor. [...]no xadrez há um famoso grande mestre que disse que a ameaça de um ataque é muito pior do que o que um ataque venha a se tornar. Então, é a ameaça de que o que possa acontecer que é absolutamente crucial para a interpretação. É claro, se você for longe demais, então é tão ridículo quanto sem ele. (Lynn Harrel, 19 de maio de 2018)

Ralph Kirschbaum, por sua vez, argumenta da seguinte forma:

> [...] silêncio na música tem início no estágio de realizar frases e respirar. Vivemos em uma era na qual, eventos acontecem tão rapidamente. Na era digital tudo está acontecendo de forma mais rápida do que podemos até imaginar. Ainda assim quando fazemos música, é terrivelmente importante dar espaço às ideias, o que em minha opinião significa respirar. Com qual frequência vamos a performances hoje em dia e saímos nos sentindo de certa forma, revigorados, mas a experiência foi somente de tirar o fôlego […] na realidade, tomar tempo para respirar de maneira que a frase tenha uma vida e espaço por si mesma [...] neste nível, estamos vivenciando o silêncio. Quando respiramos, este é um momento, um ínfimo momento de silêncio, de alívio, criando espaço. E este é o nível micro. (Ralph Kirschbaum, 20 de maio de 2018).

Em relação. ao nível macro, Kirschbaum prossegue apontando Beethoven como o mestre do uso do silêncio, e indicando a relevância do gestual do intérprete:

> [...] como [Beethoven] usa o silêncio se torna estrutural. Não é somente uma questão de respirar, ele [Beethoven] o faz para realizar um impacto dramático [...] manter o silêncio enquanto intérprete [...] quando se chega ao final de um movimento e você quer que o público sinta que toda a energia que esteve sendo empregada na composição se dissipou, foi embora, relaxou em direção ao nada, você quer manter o público para que possam perceber isso, sentir isso em oposição a finalizar uma peça, abaixar o arco, mover a estante, fazer todo tipo de coisas que quebrem a atmosfera

> completamente. Eu penso nestes dois níveis, silêncio é terrivelmente importante! (Ralph Kirschbaum, 20 de maio de 2018).

A observação de Kirschbaum sobre o gestual corrobora com a visão de Weilerstein, que inclui, ademais, a questão da tensão gerada pelo silêncio:

> [...] A primeira coisa que penso é tensão. Silêncio enquanto tensão, isso é o que pode ser um silêncio pesado entre pausas ou até mesmo entre movimentos, às vezes é uma questão de ter tensão e relaxamento. [...] outro silêncio óbvio pode ser o silêncio entre movimentos de uma peça e assim você pode se encontrar com que a música se detém, os intérpretes abaixam as suas mãos ou digamos os cantores fecham as suas bocas. Então talvez você não escute silêncio de forma alguma, mas somente algum tipo de rastejo, com o público tossindo e a tensão simplesmente meio que se desvanece. Então pode ser por um segundo, justamente antes da música de fato começar, e esse também é um momento muito especial. E este é um motivo por que entre movimentos – a menos que seja um público especialmente barulhento –, que eu tento esperar até que essa tensão seja restaurada. (Alisa Weilerstein, 20 de maio de 2018).

A partir da perspectiva da funcionalidade da tensão exercida pelos silêncios apontada por Weilerstein, verificamos que Oliveira Pinto e Hauri apontam para a existência de equilíbrio entre os sons e silêncio além de outras qualidades observáveis do silêncio na música. Vejamos o que diz o primeiro:

> É um tema importantíssimo no sentido de que não existiria o preto, se não houvesse o branco. O silêncio na música é tão importante para a própria música como o som em si. Eu vejo o silêncio como algo muito diverso. O silêncio pode significar tantas coisas diferentes, é incrível. O silêncio pode significar reflexão, pode criar uma tensão, pode significar um impulso para alguma coisa, se você tem um silêncio abrupto na música é a mesma coisa que colocar um fortíssimo [...] eu acho que o silêncio é algo tão fascinante como o próprio som. (Matias de Oliveira Pinto, 27 de maio de 2018).

A diversidade de qualidades do silêncio sugerida por Oliveira Pinto também é objeto de reflexão por parte de Claude Hauri:

> Silêncio é de fato uma parte muito importante da música, porque música é som e silêncio, portanto, temos um equilíbrio entre os dois. Silêncio, porém, não é o nada, silêncio é algo muito vivo. Isso é o lado mais importante[...], temos que começar a refletir que o silêncio não é um momento no qual nada acontece, senão ao contrário, silêncio é uma tensão. Essa tensão que encontramos no silêncio tem diferentes nuances. Pode ser um silêncio que seja muito energético, ou seja que traz energia. Pode ser um silêncio próximo à morte. Pode ser um silêncio da escuridão ou um silêncio da iluminação. [...] E silêncio pode ser escrito de formas diferentes, porque, por exemplo, o silêncio que temos em uma pausa não é o silêncio criado no final de uma obra ou movimento. É um silêncio completamente diferente. [...] Silêncio poderia ser repouso [...] quando um adagio termina, ou com um adagio sublime de

> um concerto para piano de Mozart, essa última nota [...] ou o final de um réquiem, isso é silêncio, isso é o silêncio da perfeição. Podemos, porém [refletir sobre] o silêncio de uma pausa [entrevistado canta os dois primeiros compassos da 5ª Sinfonia de Beethoven] esse é um silêncio completamente diferente. E isso, penso, naturalmente tem a ver com energia, e essa energia é emanada pelos músicos, porém também pelas pessoas que ouvem. Essas duas energias, que se encontram no silêncio, fazem esse momento tão repleto, tão intenso. (Claude Hauri, 5 de maio de 2018).

Em depoimento singular, que acreditamos complementar as demais entrevistas aqui apresentadas, Hakhnazaryan aponta para a relação entre silêncio, *timing* e fraseado. O violoncelista esclarece:

> [...] o silêncio entre notas é tão importante quanto as próprias notas, porque silêncio na música [...] com frequência é uma definição de timing, uma definição do tempo. Tempo na música para mim é a coisa mais importante. A parte mais importante da melodia ou da frase estrutural é o tempo porque com um *timing* diferente, um passo diferente, a mesma melodia pode soar de forma completamente diferente. Então, de modo a achar o estilo correto, a interpretação correta, você precisa ajustar o *timing*. Não somente vibrato, mas as dinâmicas e tudo mais, é tudo importante – mas para mim é mais como bijuterias. A real importância, é o tempo! Silêncio é uma importante parte do tempo. Por exemplo, com frequência há algumas peças do repertório de violoncelo como sonatas ou concertos onde tradicionalmente as pessoas tocam o próximo movimento *attacca* ou mais ou menos *attacca*. Como por exemplo, a Sonata para Violoncelo [e piano] de Shostakovich. Com relativa frequência, tradicionalmente é tocada *attacca*, o segundo movimento assim como o último movimento, com o que discordo totalmente. a) Porque Shostakovich foi muito claro com suas marcações e se ele quisesse *attacca* ele o teria escrito, tenho certeza disso. E b), é muito importante dar tempo e dar silêncio a você mesmo assim como ao público, antes de fazer a mudança da música mais profunda e sincera para um final forte, grotesco e dançante de uma peça. É aí que o silêncio é o momento mais crucial. O silêncio para finalizar a frase, para escutar a música e absorvê-la o suficiente antes de iniciar uma nova jornada. [...]penso que isso é o mais relevante e para mim essa é parte da importância do silêncio, porque alguém me contou que quando se toca uma frase [...], sempre é necessário pensar a frase de forma mais longa do que ela é. Sustente a nota, se você a sustentar, mesmo quando tiver acabado, ela ainda é um pouco contínua durante o silêncio. Assim aquele silêncio é parte daquela frase. Eu acho que isso é muito importante. (Narek Hakhnazaryan, 20 de maio de 2018).

3. Conclusão

Observamos que o tema é valorizado por personalidades do violoncelo, e que o é em forma rica e variada, com diferentes abordagens a respeito das funções e qualidades do silêncio na música. Conforme enunciado na introdução deste texto, o escopo desta comunicação não visa analisar os paralelismos entre teorias já elaboradas sobre o silêncio na música e os depoimentos reunidos. Cabe, porém, assinalar que, como era de se esperar, a pesquisa tem permitido identificar analogias entre a teoria da música e práticas interpretativas,

tanto em questões relacionadas à linguagem como de estruturação musical. Verificamos, por exemplo, uma proximidade dos depoimentos de Oliveira Pinto e Hauri com as abordagens de Braman (1956) e Margulis (2007) quanto ao destaque que dão às diferentes qualidades atribuíveis ao silêncio na música. Verificamos também que, embora Lynn Harrel e Ralph Kirschbaum evidenciem em seus depoimentos a existência de dois grupos de silêncio observáveis durante o discurso musical – os silêncios estruturais e silêncios dramáticos – não é possível obter respostas mais claras sobre os dois grupos de silêncio meramente a partir da pergunta tratada no presente artigo. Essa relevante questão se encontra, contudo, respondida no âmbito de outras perguntas realizadas nas entrevistas, não apresentadas neste trabalho. Por último, a pesquisa indica que há assuntos pouco abordados por teóricos, como por exemplo o gestual de intérpretes, o *timing*[6], e suas diretas relações com o silêncio. Não menos relevante, o vazio de referencias teóricos é particularmente perceptível em algumas questões singulares, como na menção ímpar de Hauri, que faz alusão à energia que se forma em momentos de silêncio. Sem lugar a dúvidas, trata-se, nesse caso, de um terreno de grande subjetividade e, portanto, de difícil teorização. Por último, finalizamos este texto nas palavras de Fernando Pessoa, que nos aconselha: "Tente cativar por aquilo que teu silêncio contém. " (PESSOA, 1998, p. 132)

Referências

AQUINO, Felipe Avellar de; BIELSCHOWSKY, Pedro. *O silêncio na música*: os momentos e suas funções. Manaus. Anppom, 2018. Disponível em: <http http://anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/view/5155>. Acesso em: 2 out. 2018.

BRAMAN, Wallis Dwight. The use of silence in instrumental works of representative composers. 1956. 337 f. Tese (Doutorado) Eastman School of Music - Rochester University, Rochester, 1956.

CLIFTON, Thomas. The Poetics of Musical Silence. The Musical Quarterly, Oxford University Press, [S.l], v. 62, n. 2, p. 163-81, 1976. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/741335>. Acesso em: 22 ago. 2017.

CONE, Edward T. Musical Form and Musical Performance: The Picture and the Frame. The Nature of Musical Form. New York: W.W. Norton and Company, 1968.

DAUGHERTY, William Patrick. The Significance of Silence in the String Quartets of Beethoven. 1979. 88p. Tese (Mestrado). Department of Music, Ohio State University, 1979.

[6] *Timing* é parte do escopo do trabalho intitulado *Shaping Time* (Eppstein, 1995).

EPSTEIN, David. Shaping Time: Music, the Brain and Performance. Schirmer Books: New York, 1995.

HARRIS, Ellen T. Silence as Sound: Handel's Sublime Pauses.California: University of California Press The Journal of Musicology Vol 22, no. 4: p. 521-58. 2005. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable /10.1525/jm.2005.22.4.521>. Acesso em: 31 jul 2017.

HENRIQUE, Luís L. Acústica Musical. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002

LISSA, Zofia. Aesthetic Functions of Silence and Rests in Music. Journal of Aesthetics and Art Criticism, [S.l.], v. 22, n. 4, p. 443-454, 1964. Disponível em: <www.jstor.org/stable/427936>. Acesso em 23 jun. 2017.

MARGULIS, Elisabeth Hellmuth. Moved by Nothing: Listening to Musical Silence. Journal of Music Theory, Yale, v. 51, p. 245-276, 2007

PESSOA, Fernando. Moral, Regras de Vida, Condições de Iniciação. Lisboa: Edições Manuel Lencastre, 1998

Entrevistas:

HAKHNAZARYAN, Narek. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky em 20 de maio de 2018. Áudio e vídeo. Dresden.

HARREL, Lynn. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky em 19 de maio de 2018. Áudio e vídeo. Dresden.

HAURI, Claude. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky em 5 de maio de 2018. Áudio e vídeo. Zurique.

HELMERSON, Frans. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky em 1° de junho de 2018. Áudio e vídeo. Berlim.

ISSERLIS, Steven. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky em 12 de maio de 2018. Áudio. Dresden.

KIRSCHBAUM, Ralph. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky em 20 de maio de 2018. Áudio e vídeo. Dresden.

OLIVEIRA PINTO, Matias de. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky em 27 de maio de 2018. Áudio e vídeo. Berlim.

SCHMIDT, Wolfgang EMMANUEL. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky em 24 de maio de 2018. Áudio e vídeo. Weimar.

WEILERSTEIN, Alisa. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky em 20 de maio de 2018. Áudio e vídeo. Dresden.

Inner World de Carl Vine para violoncelo e sons eletrônicos: estratégias de estudo e de performance

Abraão Portes Sales

Orientador: Prof Dr Fabio Soren Presgrave

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Resumo: Este artigo se propõe a trazer um relato da minha experiência ao me deparar com questões de ordem rítmica encontradas durante o processo de preparação da peça *Inner World*, de Carl Vine e as estratégias adotadas para sua execução. A diversidade de técnicas da música contemporânea frequentemente exige que o intérprete busque novos métodos para, além de viabilizar a performance, expressar ao máximo a intenção do compositor. Espera-se que a pesquisa contribua para conectar o treinamento realizado no âmbito da percepção musical e a prática instrumental.

Palavras-chave: *Inner World*, Carl Vine, complexidade rítmica

Abstract: This article aims to report my experience when dealing with rhythmic issues found during the process of preparation of the piece “Inner World”, by Carl Vine, and the strategies adopted for its performance. The broad range of techniques employed in contemporary music often demands that the interpreter seek new methods to, besides making the performance possible, express to the maximum the intention of the composer. Therefore, this research aims to make a link between the training of musical perception and instrumental practice.

Keywords: Inner World, Carl Vine, rhythmic complexity

Introdução

Este artigo teve origem no meu interesse pela música eletroacústica. Desta forma, um dos desafios nesse tipo de repertório consiste na pouca liberdade na escolha de andamentos, como afirma a autora Andrade (2013).

> Apesar de que a estruturação da dimensão temporal da música eletroacústica tenha deixado de fundamentar-se em hierarquias de pulso, métrica e ritmo típicas da música instrumental, paradoxalmente algumas obras mistas tem valido do uso explícito do pulso regular e da métrica pré-estabelecida para garantir a coordenação entre o instrumento e a parte eletroacústica. Podemos observar que determinados padrões na organização da dimensão temporal neste repertório denotam diferentes graus de rigidez na articulação temporal de eventos sonoros, abarcando desde a elaboração de estruturas baseadas em pulso/métrica, até ações coordenadas entre sons instrumentais e eletroacústicos que sem impedimentos podem ocorrer dentro de uma margem de certa flexibilidade, sem estar associados à presença de um pulso perceptível. (ANDRADE2013, p 61[1])

Em *Inner World* é possível perceber que o compositor procura usar o ritmo como elemento de expressividade por meio de flutuação da pulsação, além do deslocamento da acentuação natural. Vale salientar que esta obra teve um grande impacto em meu desenvolvimento como intérprete/instrumentista, no que tange aos aspectos rítmicos e que me ajudou a conectar elementos teóricos com a performance. O estudo dessa obra meu levou a vislumbrar uma nova concepção da rítmica como parte importante do discurso musical. A pesquisa encontrou trabalhos que defendem essa concepção do ritmo, como o de Gramani em seu livro "Rítmica Viva" (1996). Segundo o autor:

> Para a rítmica, esse estudo acentuadamente técnico que se faz da música, sobretudo erudita, deixa o músico à mingua de trabalhos no campo do ritmo que o focalizem não apenas em seu aspecto métrico. O estudo do ritmo em música restringe-se quase que exclusivamente em saber medir a duração dos sons, seu início e fim. Existem bons

[1] A pesar de que la estructuración de la dimensión temporal de la música acusmática ha dejado de fundamentarse en las jerarquías entre pulso, métrica y ritmo, típicas de la música instrumental, paradójicamente algunas obras mixtas se han valido del uso explícito del pulso regular y de la métrica preestablecida, para garantizar la coordinación entre el instrumento y la parte electroacústica. Podemos observar que determinados patrones en la organización de la dimensión temporal en este repertorio denotan diferentes grados de rigidez en la articulación temporal de eventos sonoros abarcando, desde la elaboración de estructuras basadas en un pulso y/o métrica, hasta acciones coordinadas entre sonidos instrumentales y electroacústicos, que sin embargo pueden ocurrir dentro de un margen de cierta flexibilidad, sin estar asociados a la presencia de un pulso perceptible.
(Tradução de María José Bellorin Montaño).

> livros de solfejo e leitura rítmica, mas todos eles enfocam somente o aspecto "medição" do ritmo. A precisão da leitura e execução de um ritmo escrito é fundamental, porém, os símbolos utilizados para grafá-lo expressam muito mais do que a simples medida de duração dos sons. (GRAMANI, 1996 p 11)

Contextualização da obra

Nascido em 1954, Carl Vine estudou piano e composição na *University of Western Australia*. Desde cedo se dedicou a música eletrônica, ganhando um prêmio de com a peça "Unwritten Divertimento" em 1970. Foi professor de composição de música eletrônica no Conservatório de Queensland. Suas experiências como pianista e regente o ensinaram a compor de maneira mais fácil e acessível para o intérprete. Sua produção inclui grande variedade de obras, incluindo seis sinfonias, quatro concertos, música para filme, televisão e teatro, música eletrônica, peças solo e de câmara (YANG, 2003, p. 2).

Composta em 1994, *Inner World* foi comissionada pela Rádio 2MBS-FM, financiada pelo *Performing Arts Board of the Australian Concil* e dedicada ao violoncelista David Pereira[2], que ganhou o prêmio de melhor performanc*e* de composição australiana no ano de 1997.

Segundo a nota de programa da partitura da peça (Vine, 1994, p. 1):

> [...] Quando um grande músico está no palco, o público não somente testemunha uma reprodução de uma série de notas, mas uma relação íntima entre o artista e seu instrumento. Cada som é emitido dessa relação entre cordas, crina e madeira na busca por máxima expressividade. Meu propósito em Inner World é focar nessa incrível simbiose e criar um mundo de sons que tenta refletir alguns dos processos internos envolvidos em uma verdadeira *performance* musical. Os sons que acompanham o violoncelo solo são derivados inteiramente de uma gravação de David. O intérprete está não somente vivo, mas rodeado pela sua própria criação: dissecado, cristalizado, modificado e rearranjado. O violoncelo não é apenas um instrumento de materiais naturais, mas também um invólucro de sons – uma sala de espelhos na qual artifício e realidade colidem e na qual os sons que ouvimos podem não ser nada além da própria imaginação do intérprete.[3]

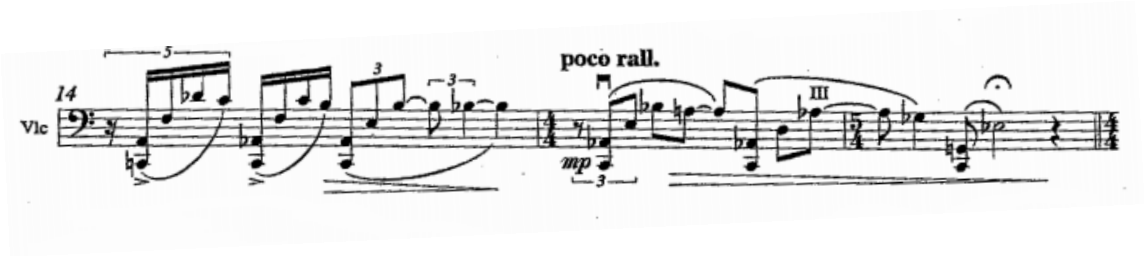
[2] David Pereira (1953) – violoncelista e compositor australiano, professor da *Canberra School of Music*

[3] [...]When a great musician performs, one is not just witnessing the dutiful reproduction of a series of notes but rather the intimate relationship between a craftsman and his instrument. Every sound is carved from the string, hair and wood with loving care. My aim in Inner World is to focus on this amazing symbiosis and to create a sound world that tries to reflect some of the internal processes involved in a truly musical performance. The sounds that accompany the solo cello are derived entirely from a recording of David playing the cello. The performer is not only live, but also surrounded by his own creation: dissected, crystallized, modified and re-arranged. The cello is not only an instrument of natural materials but also an enveloping shroud of sound – a hall of mirrors in which artifice and reality collide and in which the sounds we hear may be no more than a product of the performer's own imagination.

Aspectos rítmicos

Podemos notar um artificio utilizados pelo compositor através do emprego de *ritardando* por extenso, na qual a escrita do ritmo induz a um ritardando, como também colabora para o aspecto de expressividade do trecho.

1 – Desacelerando escrito

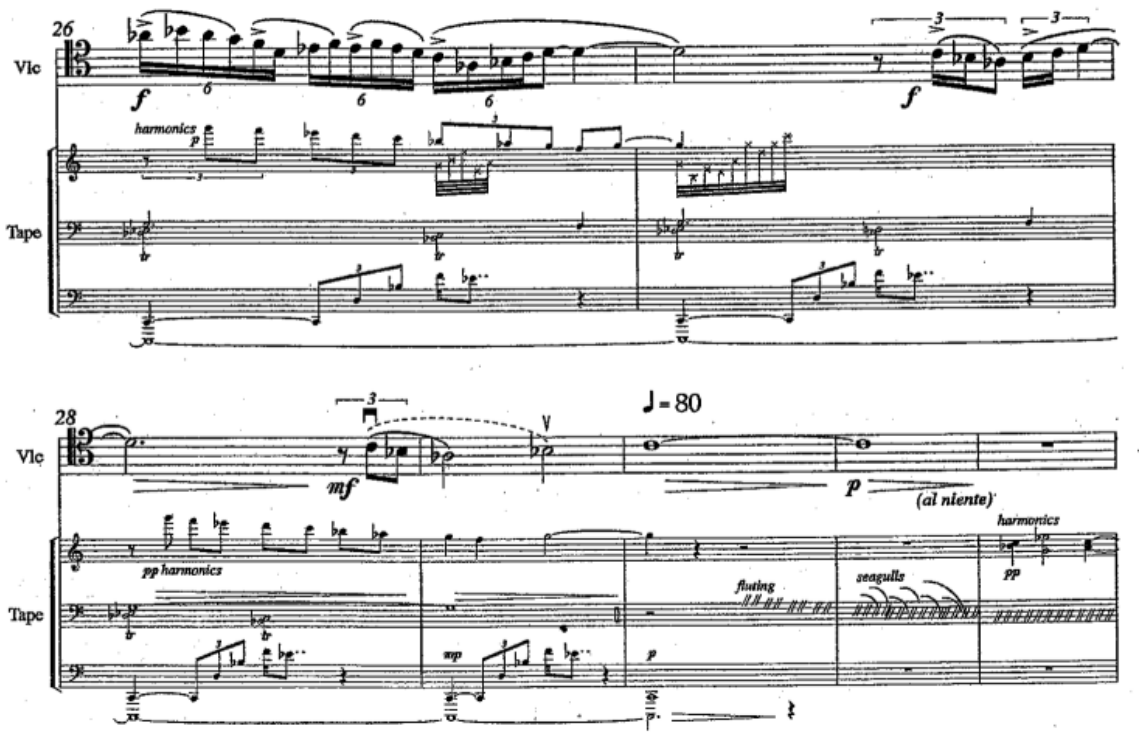


Fonte: Inner World – partitura; Faber Music (comp. 14-16)

No compasso 14 o compositor optou por retardar o pulso por meio do uso de figuras rítmicas de duração cada vez maior, para somente no compasso seguinte escrever o termo *poco rall*. Nota-se que o trecho acima ainda faz parte da primeira parte da peça, em que o violoncelo ainda está sozinho – a parte eletrônica começa logo em seguida – e uma leituras sem precisão, apesar de resultar em perda de expressividade, não causaria problemas de sincronização.

Na sessão que vai do compasso 26 ao compasso 30, porém, exige-se maior precisão métrica, já que os ritmos são definidos tanto na parte do solo como também na parte eletrônica.

Figura 2 – Uso diverso de ritardando escrito

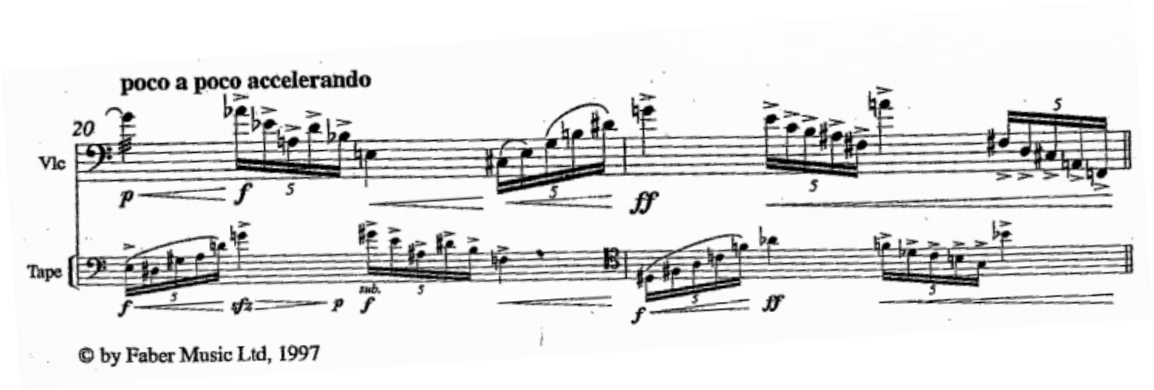


Fonte: Inner World – partitura; Faber Music (comp. 26-32)

Aqui, Vine utiliza do mesmo recurso ao escrever sextinas no compasso 26, tercinas nos compassos 27 e 28 e mínimas no compasso 29. A ideia, que se alia à uma diminuição da dinâmica e à finalização da frase, pode levar o intérprete a erroneamente executar uma desaceleração do pulso, já que há uma indicação de um novo andamento ligeiramente mais lento no final do trecho. Entretanto, a parte eletrônica possui figuras rápidas e um motivo que se repete por quatro compassos na voz inferior, o que impede qualquer alteração na pulsação.

É possível perceber que o compositor tem ciência dessa questão durante o processo de composição da peça. Nos compassos 20 e 21 Vine escreve *poco a poco acelerando* em um trecho em que o violoncelo e a parte eletrônica fazem um jogo de imitação.

Figura 3 – Jogo de imitação entre as vozes

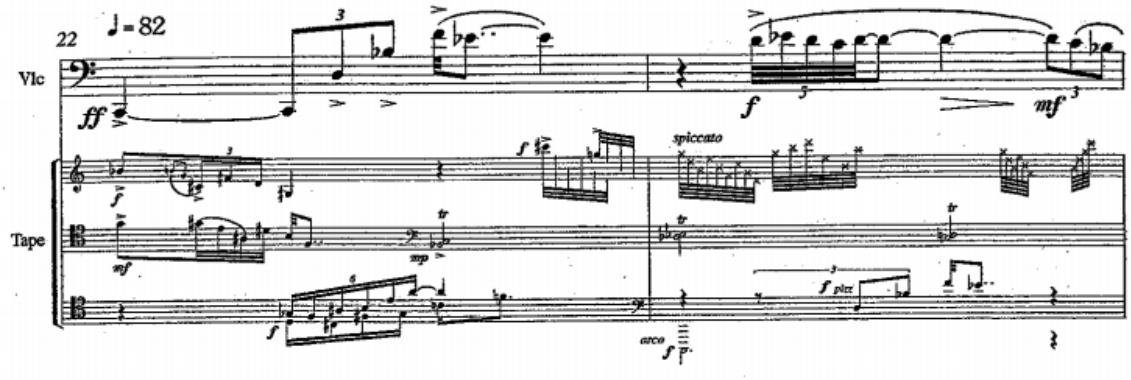


Fonte: Inner World – partitura; Faber Music (comp. 20 e 21)

Para o intérprete, é vital que durante a performance da peça se preste muita atenção em como essa aceleração é feita na parte eletrônica, para que não haja problemas de sincronização.

Outra estratégia importante para a execução consiste na subdivisão prévia do ritmo.[4]No exemplo a seguir, recomenda-se que o intérprete utilize da nota longa no compasso 22 e da pausa de semínima no compasso 23 para já pensar no ritmo que segue, uma vez que se trata de subdivisão em 5 e com um deslocamento da acentuação natural do compasso, haja visto o acento colocado sobre a nota Ré.

Figura 4 – Diversidade de ritmos

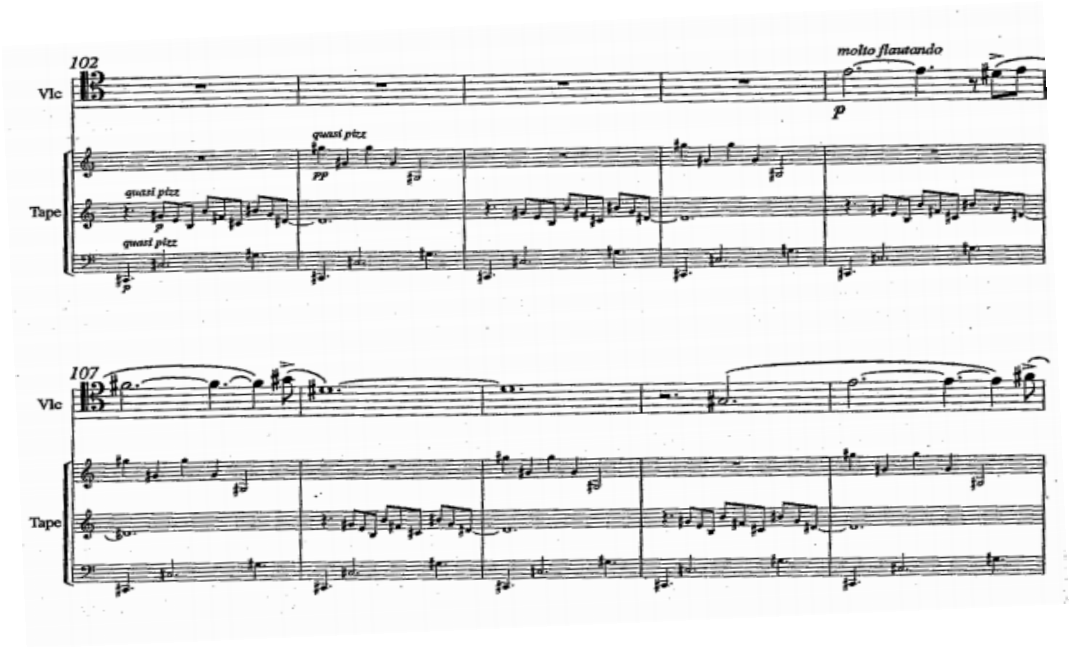


Fonte: Inner World – partitura; Faber Music (comp. 22 e 23)

[4] Comecei a me familiarizar com essa estratégia durante os ensaios do grupo UFRN Cellos, quando tocávamos a "Suíte Mata Atlântica" (Seleção de músicas de Tom Jobim arranjadas para conjunto de violoncelos por Jaques Morelenbaum); me deparando com problemas semelhantes.

No próximo exemplo, a escrita em compasso quaternário composto e o andamento rápido contrastam com a melodia lírica e de caráter sempre anacrústico. Neste trecho o intérprete deve estar atento para a parte eletrônica, que executa notas mais rápidas, para se guiar, uma vez que os acentos colocados sobre as anacruses podem levá-lo a equivocadamente executá-las no primeiro tempo do compasso seguinte. Apesar de esta ser uma estratégia básica para se tocar qualquer obra em conjunto, seja no âmbito da música de câmara ou orquestral, nesse gênero de música se torna ainda mais importante, uma vez que as outras vozes não irão compensar quaisquer tomadas de liberdade de andamento por parte da voz principal.

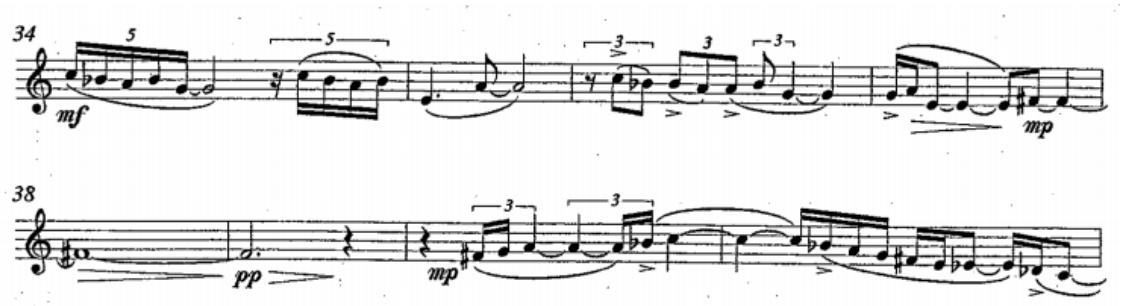
Figura 5 – Melodia anacrústica



Fonte: Inner World – partitura; Faber Music (comp. 102-111)

Essa estratégia se mostra ainda mais valiosa no decorrer da peça, quando o compositor faz grande uso de subdivisões em 3, 4 e 5 e da síncope

Figura 6 – Diferentes subdivisões e síncopes frequentes

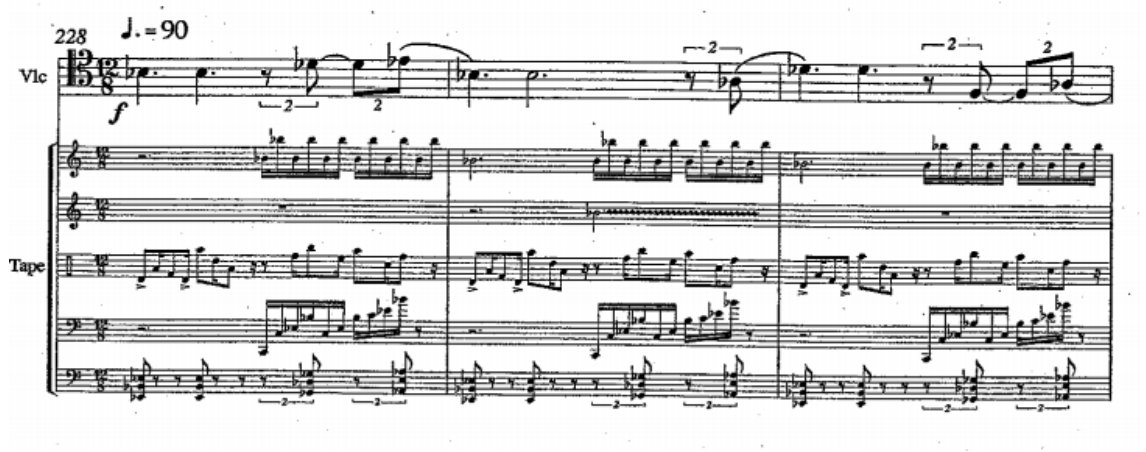


Fonte: Inner World – partitura; Faber Music (comp. 34-41)

O autor Presgrave (2008) em seu trabalho cuja abordagem trata da música brasileira contemporânea afirma: "As transições de quiálteras de 5, 6 e 7 notas exigem uma atenção especial ao instrumentista, tanto no que toca às transições entre elas mesmas, quanto às mudanças delas para outros padrões rítmicos." (PRESGRAVE, 2008 p. 17)

Um outro tipo de desafio aparece no início da última seção da peça: a polirritmia. No exemplo a seguir, apesar da métrica para compasso quaternário composto, o compositor faz uso da subdivisão binária.

Figura 7 – Mudança para métrica composta, porém com subdivisão em 2



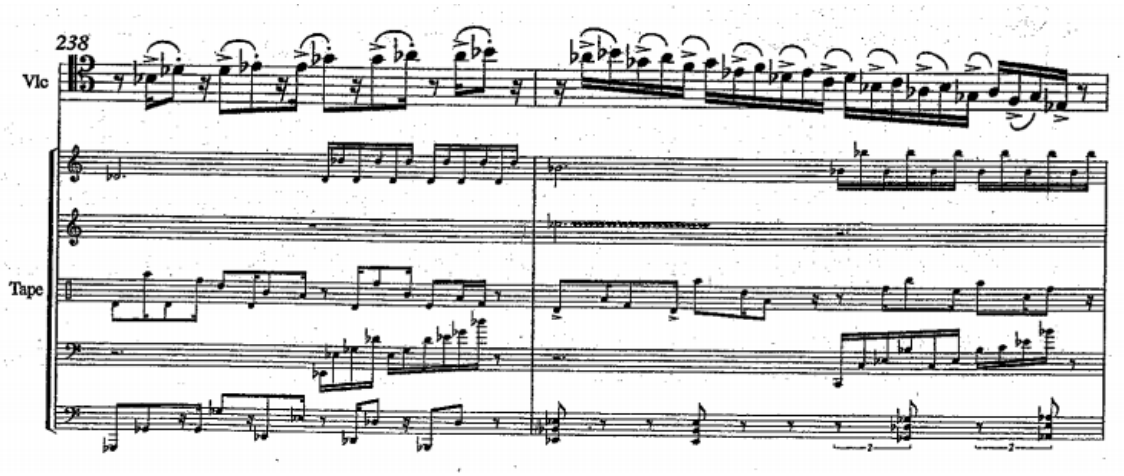
Fonte: Inner World – partitura; Faber Music (comp. 228-230)

Neste sentido, a autora Cardassi (2010) defende que em casos como esse a consciência da polirritmia é essencial:

> Se o performer inicia o aprendizado de trechos como esse já com as polirritmias internalizadas, o tempo despendido será certamente reduzido e o nível de exatidão muito maior. (CARDASSI 2010 p. 68)

A princípio, o intérprete pode pensar que não haveria problemas em se pensar apenas na subdivisão em 2, já que esta segue por oito compassos. Porém, fazendo isso, pode criar um problema: no compasso 238 as figuras rítmicas podem ser facilmente confundidas e executadas tanto em subdivisão simples quanto composta. Caso o intérprete não esteja consciente, além de não tocar o exatamente o que foi escrito pelo compositor, terá um grande problema no compasso seguinte, devido a subdivisão claramente composta e o deslocamento da métrica, causado pela escrita de acentos fora do tempo forte, problemas esses que se somam a dificuldade técnica do compasso 239.

Figura 8 – Deslocamento da acentuação natural



Fonte: Inner World – partitura; Faber Music (comp. 238 e 239)

Considerações finais:

O estudo da peça me ensinou muito a entender como usar o ritmo escrito pelo compositor como elemento de expressividade. Todas essas questões me levaram a uma reflexão durante o processo de aprendizado. Agora, mas do que uma preocupação com o ritmo visando-se evitar problemas de sincronização, posso dizer que a questão rítmica ganhou um novo significado, passando a ter um valor muito mais relevante na elaboração de frases musicais e na construção de seu caráter, não sendo escolhido pelo compositor de maneira

aleatória, porém muito bem pensado, de maneira a contribuir como um elemento expressivo para o discurso musical.

Referências:

http://www.carlvine.com/ - Site oficial do compositor Carl Vine. Acessado em 30.set.2018.

Yang, E – **The piano sonatas of Carl Vine: a guideline to performance and style analysis** The Ohio State University, 2003.

VINE, C. **Inner World.** Londres: Faber Music, 1997.

PRESGRAVE, F. S. **Aspectos da música brasileira atual: violoncelo** UNICAMP, 2008.

CARDASSI, L ***Night Fantasies*** **de Elliot Carter:** estratégias de aprendizagem e performance Per Musi, Belo Horizonte, 2010.

DE ANDRADE, I. **La música electroacústica mixta:** el intérprete y los desafios de la práxis musical contemporânea Revista Vórtex, Curitiba, 2013.

GRAMANI, J. E. **Rítmica Viva**, Editora da UNICAMP, 1996.