



Claudia das Chagas Prodossimo
(Organizadora)

Música: Circunstâncias Naturais e Sociais

Atena
Editora
Ano 2019

Claudia das Chagas Prodossimo

(Organizadora)

Música: Circunstâncias Naturais e Sociais

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora
Copyright © Atena Editora
Copyright do Texto © 2019 Os Autores
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora
Editora Executiva: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação: Geraldo Alves
Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os Autores

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof.ª Dr.ª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Conselho Técnico Científico

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof.ª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof.ª Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof.ª Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
M987	Música [recurso eletrônico] : circunstâncias naturais e sociais / Organizadora Claudia das Chagas Prodossimo. – Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019. Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-484-9 DOI 10.22533/at.ed.849191207 1. Música – Pesquisa – Brasil. 2. Comunicação e expressão. I. Prodossimo, Claudia das Chagas. CDD 784.5
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

O *e-book* intitulado “Música: Circunstâncias Naturais e Sociais” reúne pesquisas que abordam a música em suas diversas manifestações. Sabe-se que a música e seus elementos permeiam a vida do homem desde os primórdios da civilização, adquirindo funções variadas como comunicação, expressão, rituais de cura, entre outros. A música também é considerada como a manifestação artística que estimula mais áreas do cérebro simultaneamente, para quem ouve e, mais ainda, para quem pratica.

Desde então, muito se descobriu sobre os benefícios da aplicação da música enquanto ferramenta de socialização, comunicação, estimulação, em se tratando de aspectos físicos e fisiológicos, cognitivos, emocionais e relacionais.

Neste *e-book* pode-se ver a amplitude de pesquisas relacionadas à música, desde uma análise técnica relacionada a performance e estética até o seu uso terapêutico.

A primeira seção traz artigos que relacionam a prática de música à área educacional, pensando em modelos de ensino, contribuições para a formação do professor e seu uso tanto na educação a distância quanto na infantil, tratando do contexto mais amplo da educação e ainda de aspectos tecnológicos envolvidos no ensino específico da música.

Na sequência, ‘Estética e Performance Musical’ dedica-se a explorar aspectos envolvidos na composição e execução de peças, considerando o processo criativo, a relação entre os elementos musicais, questões técnicas e a própria performance enquanto experiência estética.

A terceira seção ajuda a reconhecer a importância da música como instrumento de socialização, pois, em sendo uma forma de expressão, permite que o homem se comunique e se relacione com o seu meio. Os artigos aqui reunidos exploram questões culturais que constituem e são constituídas nessa relação homem-comunidade, abordando elementos expressivos e perceptivos, competitividade *versus* integração, música como memória cultural, reflexões sobre gênero e sobre o pensamento enquanto força ativa e criativa.

Para finalizar, apresenta-se um artigo que enfatiza a utilização da música com enfoque terapêutico, sendo aplicada na estimulação cognitiva em um caso específico de demência.

Aos autores, fica o agradecimento pela produção e o desejo de que a busca pelo conhecimento continue sendo uma constante. Aos leitores, que este material seja provocativo e os incentive a também compartilhar suas experiências.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
EDUCAÇÃO FORMAL, NÃO-FORMAL E INFORMAL: EM BUSCA DE NOVOS MODELOS	
Nathan Tejada de Podestá Sílvia Maria Pires Cabrera Berg	
DOI 10.22533/at.ed.8491912071	
CAPÍTULO 2	9
EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS EM ESCOLA QUE CONTRIBUEM PARA A FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE MÚSICA	
Mariana Lopes Junqueira Leomar Peruzzo Carla Carvalho	
DOI 10.22533/at.ed.8491912072	
CAPÍTULO 3	15
A MÚSICA E OUTRAS LINGUAGENS DA ARTE NA EDUCAÇÃO INFANTIL DA REDE MUNICIPAL DE ENSINO DE FLORIANÓPOLIS	
Simone Cristiane Silveira Cintra Cristine Maria de Moura Sieben Rosinete Valdeci Schmitt Carmen Lúcia Nunes Vieira	
DOI 10.22533/at.ed.8491912073	
CAPÍTULO 4	28
CANTO CORAL VIRTUAL: UMA PROPOSTA DE ENSINO PARA A EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA (EAD)	
Daniel Chris Amato Tânia Cristina de Assis Quintino Okubo	
DOI 10.22533/at.ed.8491912074	
CAPÍTULO 5	40
TECNOLOGIAS NA EDUCAÇÃO MUSICAL: ASPECTOS NEGATIVOS	
Daniel Marcondes Gohn	
DOI 10.22533/at.ed.8491912075	
CAPÍTULO 6	50
PRÁTICA DE CONJUNTO NOS ESTÁGIOS INICIAIS DE FORMAÇÃO MUSICAL: UMA PROPOSTA INTEGRADORA	
Daniel Augusto Oliveira Machado	
DOI 10.22533/at.ed.8491912076	
CAPÍTULO 7	58
A ESCALA DUAL: DA AMBIGUIDADE MODAL À DUALIDADE EXPRESSIVA EM VIVALDI, BIZET E CHOSTAKÓVITCH	
Luciano de Freitas Camargo	
DOI 10.22533/at.ed.8491912077	

CAPÍTULO 8	69
O CONCERTO PARA <i>HARMÔNICA</i> E <i>ORQUESTRA</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS: CONSIDERAÇÕES SOBRE A ARTICULAÇÃO FORMAL NO 1º MOVIMENTO	
Edson Tadeu de Queiroz Pinheiro	
DOI 10.22533/at.ed.8491912078	
CAPÍTULO 9	87
O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE <i>PONTEADO</i> , PEÇA PARA TRÊS VIOLÕES: EXPLORAÇÃO DE GESTOS INSTRUMENTAIS EM PERFORMANCE	
Ledice Fernandes Weiss Tiê Perrotta Campos	
DOI 10.22533/at.ed.8491912079	
CAPÍTULO 10	98
VILLA-LOBOS E O EXPERIMENTALISMO INSTRUMENTAL: UMA INVESTIGAÇÃO ACERCA DAS TÉCNICAS ESTENDIDAS PARA CLARINETA EM SUA OBRA	
Diogo Maia Santos Luis Antonio Eugênio Afonso Daniel Aparecido de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.84919120710	
CAPÍTULO 11	115
COLABORAÇÃO E ESTABILIDADE MORFOLÓGICA NO PROCESSO CRIATIVO DE <i>CHÃO DE OUTONO</i>	
Valentina Daldegan Davi Raubach Tuchtenhagen	
DOI 10.22533/at.ed.84919120711	
CAPÍTULO 12	122
DATANDO MÚSICA IMPRESSA: UM EXERCÍCIO A PARTIR DE DOCUMENTOS MUSICAIS DO ACERVO BALTHASAR DE FREITAS	
Rodrigo Alves da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.84919120712	
CAPÍTULO 13	132
A HOMOGENEIDADE SONORA NO QUARTETO DE CORDAS: DIFERENTES ENFOQUES POSSÍVEIS	
Adonhiran Reis Emerson de Biaggi	
DOI 10.22533/at.ed.84919120713	
CAPÍTULO 14	140
ESTUDO SOBRE A PERFORMANCE PERCUSSIVA DA CIRANDA DE MANACAPURU	
Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro Carlos Stasi Karine Aguiar de Sousa Saunier	
DOI 10.22533/at.ed.84919120714	

CAPÍTULO 15	149
PEDAGOGIA DA PERFORMANCE E O CANTOR	
Daniele Briguente	
DOI 10.22533/at.ed.84919120715	
CAPÍTULO 16	157
A EXPERIÊNCIA DA ESCUTA MUSICAL DOS JOVENS ALUNOS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE	
Consuelo Paulino Bylaardt	
DOI 10.22533/at.ed.84919120716	
CAPÍTULO 17	166
AMERICAN IDOL: UM OLHAR SOBRE O AMBIENTE COMPETITIVO EM REALITY SHOWS MUSICAIS	
Eduardo Silva Alves de Macedo	
Katarina Milena dos Santos Gadelha	
Pablo Cezar Laignier de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.84919120717	
CAPÍTULO 18	177
ENTRE REPRODUÇÃO E RECONSTRUÇÃO: UM PARALELO ENTRE NATUREZA-MORTA E TRANSCRIÇÃO MUSICAL A PARTIR DE LÉVI-STRAUSS E KURTÁG	
Max Packer	
DOI 10.22533/at.ed.84919120718	
CAPÍTULO 19	191
GENY MARCONDES, ARTISTA INTERDISCIPLINAR: REFLEXÕES SOBRE RELAÇÕES DE GÊNERO	
Iracele Aparecida Vera Livero de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.84919120719	
CAPÍTULO 20	204
SOBRE A IMAGEM DO PENSAMENTO EM DELEUZE E SUAS RELAÇÕES COM A CULTURA E A MÚSICA	
Bruno Maia de Azevedo Py	
DOI 10.22533/at.ed.84919120720	
CAPÍTULO 21	217
ENTRE OBJETOS E PERFORMANCES: REFLEXÕES SOBRE MÚSICA E MEMÓRIA	
Aline Azevedo	
Flavio Barbeitas	
DOI 10.22533/at.ed.84919120721	
CAPÍTULO 22	229
MEMÓRIA MUSICAL PRESERVADA NA DEMÊNCIA SEMÂNTICA: UM ESTUDO PRELIMINAR	
Cybelle Maria Veiga Loureiro	
DOI 10.22533/at.ed.84919120722	
SOBRE A ORGANIZADORA	237

VILLA-LOBOS E O EXPERIMENTALISMO INSTRUMENTAL: UMA INVESTIGAÇÃO ACERCA DAS TÉCNICAS ESTENDIDAS PARA CLARINETA EM SUA OBRA

Diogo Maia Santos

Faculdade Cantareira

São Paulo – SP

Luis Antonio Eugênio Afonso

Escola de Comunicações e Artes -USP

São Paulo – SP

Daniel Aparecido de Oliveira

Escola de Comunicações e Artes -USP

São Paulo – SP

RESUMO: Neste artigo, investigaremos uma característica singular da produção composicional de Villa-Lobos: o experimentalismo instrumental. A partir de indicações técnicas para o clarinetista nas obras Nonetto (1923) e Mandú-Çarará (1940) procuraremos entender as requisições práticas do compositor e apontar o máximo de possibilidades de execução dentro de um contexto expressivo das técnicas estendidas, considerando também o resultado estético de cada uma delas. Para isso, utilizaremos referências históricas do instrumento e seus congêneres, uma bibliografia técnica especializada, além de relatos de instrumentistas renomados que tocaram essas músicas e passaram pela experiência de equacionar performaticamente as requisições do compositor.

PALAVRAS-CHAVE: Villa-Lobos; Técnica

estendida; Clarineta.

ABSTRACT: In this article, we will investigate a singular characteristic of Villa-Lobos compositional production: instrumental experimentalism. From technical indications for the clarinetist in the works Nonetto (1923) and Mandú-Çarará (1940) we will try to understand the practical requirements of the composer and to point out the maximum possibilities of execution within an expressive context of the extended techniques, also considering the aesthetic result of each of them. For this, we will use historical references of the instrument and its congeners, a specialized technical bibliography, as well as reports of renowned instrumentalists who played these pieces and went through the experience of performatically equating the composer's requests.

KEYWORDS: Villa-Lobos; Extended Technique; Clarinet.

1 | INTRODUÇÃO

Estudos recentes a respeito da poética de Heitor Villa-Lobos tem revelado um compositor definitivamente consciente dos processos criativos que lançava mão em cada uma de suas inúmeras obras. Inquieto e profícuo, Villa-Lobos produziu diversas peças em que a

experimentação era o foco composicional – sobretudo a partir da década de 1920, quando pôde conhecer e conviver com os artistas da vanguarda europeia daquela época –. Villa experimentava, entretanto, não apenas os esquemas composicionais, as escalas exóticas e as texturas modernas, estava além do seu tempo ao explorar também maneiras inusitadas de se tocar instrumentos tradicionais. Sua noção musical, forjada principalmente por meio do violoncelo, da clarineta e do violão, foi provavelmente a base de conhecimento prático para a proposição dessas técnicas.

O que chamamos atualmente de “técnicas estendidas” foram utilizadas por Villa-Lobos em algumas de suas composições ainda na primeira metade do século XX, quando o termo não era utilizado. O maestro Roberto Duarte, revisor responsável pela edição recente de diversas obras de Villa, comenta sobre detalhes encontrados nas partituras originais:

Algumas vezes o regente e o revisor se defrontam com outro tipo de problema. Não notas, ritmos, falta de instrumentos ou qualquer outro tipo de engano, mas certo efeitos especiais idealizados por Villa-Lobos que só podem ser obtidos por alguma mudança na maneira de tocar o instrumento ou até na utilização de instrumentos diferentes daqueles habitualmente usados em uma orquestra sinfônica. (DUARTE, 2009, p. 127)

Podemos dizer que essas técnicas são extrapolações da forma tradicional de se tocar um instrumento musical. A esse respeito, PADOVANI e FERRAZ pontuam que

(...) a expressão "técnica estendida" se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX, referindo-se aos modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico. Em um contexto mais amplo, porém, percebe-se que em várias épocas a experimentação de novas técnicas instrumentais e vocais e a busca por novos recursos expressivos resultaram em técnicas estendidas. Nesta acepção, pode-se dizer que o termo técnica estendida equivale a técnica não-usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural. (PADOVANI e FERRAZ, 2012, p. 11)

Através de uma rápida pesquisa na obra do compositor pudemos encontrar algumas indicações de técnicas instrumentais não tradicionais, como por exemplo no *Poema da criança e sua mamã (Pensées d'enfant)* de 1923, em que está escrito na parte do violoncelo “*Tournez la cheville de la corde Sol*” - “*Gire a cravelha da corda sol*” (tradução nossa) (Figura 1).

Figura 1 – Villa-Lobos - Poema da criança e sua mamã (*Pensées D'Enfant*) (1923). Ed. Max Eschig.

Esse efeito é usado basicamente para se atingir a nota fá ao mesmo tempo da nota dó, formando uma quarta justa, primeiro sustentada na região grave do instrumento e depois tocada com a mão esquerda em *pizzicato*, formando um acorde com as notas Dó1, Fá1, Ré2, e Lá2. Para isso o compositor pede que se gire a cravelha da corda sol, descendo primeiro um semitom no tempo de uma colcheia e depois mais um no tempo de outra colcheia. Não é uma prática tradicional ao violoncelo girar a cravelha enquanto se toca uma passagem musical, menos ainda que se faça isso controladamente, com precisão de tempo e afinação.

Outra técnica incomum é explorada na obra *Chôros Bis* (1929), em que Villa indica também na parte do Violoncelo: “*Croiser la 3^a corde au dessus de la 2^a à l’endroit de la quinte do# sol# On obtiente ainsi un effet simultané de tambour et pizzicato*” (Figura 2), ou seja, pede-se que o violoncelista cruze a segunda e a terceira cordas do instrumento e as pressione cruzadas na posição de Sol# e Dó#, obtendo assim um som simultâneo de tambor e pizzicato – essa maneira de tocar o violoncelo remete à técnica de violão chamada *Tambor, Tabal, Tabalet, ou ainda Caja*, que consiste em cruzar as 5^a e 6^a cordas do instrumento para que soe um som de tambor somado à nota musical –. Provavelmente Villa-Lobos tinha conhecimento desta técnica violonística e a aplicou ao violoncelo.. Aqui notamos o senso estético do compositor que procura, ao final da peça, criar uma sonoridade surpreendente.

(1) Croiser la 3^e Corde au dessus de la 2^{ème} à l'endroit de la quinte do# sol# On obtient ainsi un effet simultané de tambour et pizzicato.

Harmoniques

Figura 2 – Villa-Lobos - Dois Chôros Bis (1930). Ed. Max Eschig.

No próximo exemplo, a peça *Assobio a jato* (1950), diferentemente dos exemplos anteriores, Villa-Lobos não indica o procedimento técnico a ser realizado, mas faz uma sugestão de sonoridade: “*imitando fischi in toni ascendenti*” – “Imitando assobio em sons ascendentes” (tradução nossa) (Figura 3) –. Como não há nenhum detalhe na escrita musical que deixe claro como produzir o efeito, o editor então acrescentou uma nota de rodapé na partitura em que explica que a única maneira desta sonoridade ser realizada é soprando dentro do bocal da flauta em *fff*, como se estivesse esquentando o instrumento num dia frio.

157 - 11

*The only way to achieve the effect which the composer wishes, as indicated by the words *imitando fischi in toni ascendenti*, is to blow into the embouchure *fff* as if one were warming up the instrument on a cold day. The first blast should be fingered as a low D, the second E, and so on through A.

New York, 1950

Figura 3 – Villa-Lobos - Assobio a Jato (1953). Ed. Southern Music Publishing.

Esses exemplos citados acima são apenas algumas das requisições, nada comuns, de um compositor experimentador e propositor de novas práticas musicais e

de uma relação diferente com o instrumento e sua cultura. Sem dúvida, poderíamos encontrar outros exemplos semelhantes espalhados nas suas obras orquestrais ou em alguma peça de câmara menos conhecida, que mereceriam atenção. Assim, uma vez que os autores deste artigo são clarinetistas profissionais e pesquisadores deste instrumento, buscaremos focar nossa investigação em duas técnicas de clarineta propostas por Villa-Lobos em duas de suas obras, produzidas em momentos distintos de sua trajetória composicional, porém, ambas com apelo indianista: Nonetto (1923) e Mandú-Çarará (1940).

Nosso objetivo será, portanto, entender as indicações de Villa-Lobos encontradas nas partituras, e apontar o máximo de possibilidades de execução dentro de um contexto expressivo das técnicas estendidas, considerando também o resultado estético de cada uma delas. Para isso, utilizaremos referências históricas do instrumento e seus congêneres, uma bibliografia técnica especializada, além de relatos de instrumentistas renomados que tocaram essas músicas e passaram pela experiência de equacionar performaticamente as requisições do compositor.

2 | TÉCNICAS ESTENDIDAS PARA CLARINETA E CLARONE

Em seu Nonetto de 1923, no último terço da peça, Villa coloca a seguinte indicação na parte da clarineta: *“Enlever le bec et souffler dans la clarinette comme dans un cor. Sinon chanter les notes, très justes, dans le bec seul comme dans un mirliton”* (Figura 4). De início, as duas frases em língua francesa nos impõe uma dificuldade, já que a tradução para o português significará mais uma camada de interpretação na decifragem da requisição do compositor – embora sempre exista o risco da imprecisão ou da incompletude em uma tradução, entendemos que por se tratar de uma indicação técnica, os termos deveriam ser traduzidos com o rigor referencial, sem margem para conotações da linguagem que utilizamos para falar de música –. Desta forma, traduzimos assim as frases: *Retirar a boquilha e soprar na clarineta como em uma trompa. Senão, cantar as notas muito precisamente na boquilha somente, como em um mirliton.*

Figura 4 – Villa-Lobos - Nonetto, Impressão rápida de todo o Brasil (1929). Ed. Max Eschig.

Em seguida, o trecho musical que requer essas técnicas é representado por uma curta melodia escrita num tempo *moderato* com notas ordinárias e articulação definida, que compreende uma tessitura de terça menor: Sol 3 ao Sib 3, numa clave de sol aguda, além de uma notação de *gliss.* ao final da frase, e uma última nota *stacatto* (Figura 5).

Figura 5 – Villa-Lobos - Nonetto, Impression rápida de todo o Brasil (1929). Ed. Max Eschig.

Notamos que as duas frases textuais colocadas como alternativas compreendem, de fato, técnicas distintas para se tocar uma mesma frase musical: uma sem a boquilha, e outra somente com a boquilha. Analisaremos, portanto, cada técnica separadamente, procurando esmiuçar ao máximo as características sonoras e as resoluções práticas de cada indicação.

2.1 Como um *Cornetto*

A primeira das duas técnicas: *Retirar a boquilha e soprar na clarineta como em uma trompa*, remonta os primórdios do instrumento, quando os construtores experimentavam diversas maneiras de se produzir o som a partir de uma mesmo corpo acústico. Assim aconteceu com o Chalumeau, que nasceu da junção do corpo de uma flauta doce, mas com uma boquilha e palheta em vez do bocal de bisel tradicional. Nesse contexto, apontamos um instrumento surgido no século XV cuja ideia se aproxima bastante da técnica proposta por Villa: o corneto.

Cornetto é um instrumento de sopro de madeira, geralmente curvo, com orifícios

para os dedos ao longo do tubo e um bocal em forma de copo, cujo som é produzido através da vibração dos lábios, e geralmente é tocado no lado da boca, onde os lábios são mais estreitos. O princípio de produção sonora e o corpo de madeira semelhantes à clarineta o aproximam, portanto, da ideia de Villa.

Os nomes *Cornetto* (em francês e italiano), *Cornett* (em inglês britânico) e *Zink* (em alemão) referem-se ao mesmo instrumento. Eles eram feitos em vários tamanhos, formando uma família, tendo o *Cornetto in A* (Figura 6) o tamanho padrão de 57,5 cm. Já o *Cornetto tenor*, também conhecido como *Serpente* (Figura 7) tinha a forma encurvada como uma letra S, que além de dar nome ao instrumento, ajudava o músico na sua execução. O timbre era agradável, ainda que um tanto aerado e combinava bem com vozes, geralmente tocando uma das linhas internas de um conjunto.

Os *Cornetti* foram usados principalmente entre os séculos XV até o final do século XVII, mas continuaram em uso até o final do século XVIII. Foram amplamente utilizados na música polifônica dos séculos XVI e XVII, para acompanhar o canto coral em igrejas e para tocar a parte de soprano em conjuntos de trombones, tanto na música secular quanto religiosa. O instrumento era valorizado pela semelhança de seu som com o da voz humana (considerada o "instrumento perfeito"), e por sua adequação para a execução de ornamentações musicais elaboradas.



Figura 6 – Cornetto em Lá. Fonte: Musical

Instruments: Highlights of the Metropolitan Museum of Art. Ed. Metropolitan Museum 56-57, ill.



Figura7–Serpente Musical Instruments:

Highlights of the Metropolitan Museum of Art. Ed. Metropolitan Museum of Art, p. of Art, p. 56-57, ill.

Transportando, então, os fundamentos da produção de som do *Cornetto* para a técnica na clarineta, notamos que a indicação do compositor é para que se retire a boquilha do instrumento, deixando desta forma o barrilhete e o corpo do instrumento montados (Figura 8). Em seu livro *New Directions for Clarinet* de 2003 (tendo sua primeira edição em 1994), Phillip Rehfeldt descreve esta técnica com o nome *lip*

buzzing:

Esse efeito também utiliza o instrumento com a boquilha desencaixada, e é produzido tocando diretamente no barrilhete como normalmente se faz nos instrumentos de metal. (...) Na clarineta soprano, a nota mais grave possível, com uma embocadura muito frouxa, é um Ré#2 (escrito como o Mi mais grave do instrumento [quando tocado normalmente]). A partir do Mi2 grave é possível fazer uma *quasi-escala* usando as posições normais até aproximadamente o Lá2 (grave). (...) As posições tradicionais soam com a afinação da clarineta [tocada ordinariamente], embora a precisão de afinação possa variar um tanto de instrumento para instrumento. Parece simples, contudo, a técnica requer alguma prática para se produzir notas e dinâmicas precisamente. Soprar no topo do corpo do instrumento, com o barrilhete removido, é uma outra possibilidade, produzindo notas no registro do "clarino". (REHFELDT, 2003: 78) (Tradução nossa)

O barrilhete utilizado como bocal de trompa adaptado apresenta um orifício muito grande - maior que um bocal de trombone -, o que permite somente a produção de notas mais graves, como vimos na descrição de Rehfeldt. Em nossa pesquisa prática concluímos que a tessitura máxima, nesse caso, seria do Mib 2 ao Ré3 (Figura 10), possibilitando uma execução oitava abaixo do que está escrito na partitura. O timbre, nesse caso, se aproxima de um berrante.



Figura 8 – Embocadura da técnica *lip buzzing* com barrilhete.



Figura 9 -- Embocadura da técnica *lip buzzing* sem barrilhete.

Embora, na indicação, Villa não tenha comentado especificamente sobre a retirada do barrilhete, seguimos a última indicação de Rehfeldt, e experimentamos tocar sem esta parte, somente com o corpo do instrumento (Figura 9). Assim, o formato menor do orifício de entrada do corpo da clarineta, portanto, do bocal adaptado, se assemelha mais ao tamanho de um bocal de trompa, como sugere a indicação técnica. Neste formato, o instrumento passar a ter outra tessitura, na região do clarino, do Si3 ao Si4 (Figura 11), dentro a tessitura da frase musical.



Figura 10 – Tessitura da técnica

lip buzzing com barrilhete.



Figura 11 – Tessitura da técnica

lip buzzing sem barrilhete.

Ao optarmos pela solução do "bocal adaptado" menor e seguindo a lógica acústica deste novo instrumento, experimentamos na prática a melhor realização do seu dedilhado – a clarineta tocada sem a boquilha, como uma trompa, apresenta um comportamento acústico diferente de quando tocada da maneira tradicional. Desta forma, o comprimento do tubo cônico muda, produzindo ondas com proporções diferentes e gerando frações de semitons nas posições e dedilhados convencionais. Também a embocadura adaptada, por ser muito flexível, pode apresentar uma grande variação de afinação (aproximadamente 1 semitom), sendo indicado a cada intérprete desenvolver o seu próprio dedilhado, baseado na sua embocadura adaptada –. Percebemos, então, que é possível compreender a execução do trecho de duas maneiras diferentes: ou as notas estão grafadas na partitura como devem soar, e para que soem deve-se adotar um dedilhado específico; ou deve-se tocar o dedilhado correspondente ao trecho escrito na partitura, sejam quais forem as alturas resultantes.

Após analisar a partitura, notamos que, nesse caso, a melodia escrita na parte está dentro de um padrão harmônico e seguindo uma lógica de desenvolvimento motivico, o que nos permitiu concluir que devem soar as alturas escritas (sem transposição). Desenvolvemos, assim, um dedilhado específico possível, baseado numa embocadura com rigor (que permite uma boa emissão e afinação das notas) mas confortável para os autores deste artigo. A figura mostra a melodia que deve soar, no pentagrama de cima; e o dedilhado que deve ser aplicado (para que soe esta melodia), no pentagrama de baixo.

Figura 12 – Dedilhado com técnica *lip buzzing* sem barrilhete.

Por fim, sugerimos também um dedilhado alternativo para a opção da técnica com o barrilhete - o que soaria oitava abaixo do que está escrito na partitura -, para a

escolha do intérprete.



Figura 13 – Dedilhado com técnica *lib buzzing* com barrilhete.

2.2 Como um *Mirliton*

A segunda técnica apresentada como alternativa pelo compositor, vem expressa pela frase: *Senão, cantar as notas muito precisamente na boquilha somente, como em um mirliton*. Essa requisição é um pouco mais complexa pois envolve algumas variantes interpretativas.

Primeiramente, o que seria um *Mirliton*? O *Mirliton* (*flûte eunuque*, *flûte à l'oignon* em francês, ou *Zwiebelflöte*, em alemão) é um membranofone, em geral feito de madeira, com uma fina película fixada em uma de suas extremidades, através do qual se fala ou se canta, produzindo um som chiado - o kazoo é um tipo de mirliton.

Se tomarmos a indicação no seu sentido explícito, devemos retirar a boquilha com palheta e braçadeira e literalmente cantar as notas da melodia (provavelmente) no orifício oposto à ponta onde a palheta vibra (Figura 14). Talvez a expectativa de Villa fosse de que a palheta, uma vez livre no lado oposto, vibrasse junto com a voz cantada e produzisse um som como o de um Kazoo. Mas ocorre que somente o canto não é capaz de fazer vibrar a palheta (que é espessa) a ponto desta produzir algum chiado. Assim, o som resultante é uma voz humana encapsulada e que não se parece com um instrumento como o *mirliton*.



Figura 14 – Embocadura da técnica *mirliton*.

Figura 15 – Embocadura da técnica *mirliton* com papel.

A título de experimentação, sugerimos o acréscimo de um papel muito fino (seda para enrolar fumo) dobrado entre a palheta e a boquilha (Figura 15). Desta forma, o canto é capaz de fazer vibrar o papel, produzindo um chiado somado ao som da voz e se mantendo fiel à lógica de produção de som do *mirliton* e ao seu resultado sonoro. Nesse caso, o performer deve cantar as notas que estão na partitura, em Dó (sem transposição).

2.3 Como um *Apito de Caça*

Naturalmente, esta obra já foi executada centenas de vezes desde sua estreia, em 30 de maio de 1924. Naturalmente também que os intérpretes, confrontados com as requisições, buscassem maneiras diversas de resolver a passagem, tanto pela dificuldade de execução das técnicas, quanto porque que nem a primeira nem a segunda indicações do compositor são unívocas quanto a técnica descrita e o paralelo sonoro aludido.

Duarte comenta a respeito da dificuldade de performance desta passagem e cita o clarinetista carioca José Botelho, responsável por inúmeros concertos e gravações da obra de Villa-Lobos, que adotou ainda uma terceira técnica:

Alguns instrumentistas, embora de altíssima qualidade, sentem dificuldade em produzir o som como o autor sugere. O clarinetista José Botelho encontrou uma forma diferente de produzir o mesmo efeito usando somente a boquilha do instrumento com ambas as mãos em volta dela, sem ter que cantar as notas." (DUARTE, 2009: 131)

Para esta técnica, o músico então retira a boquilha e toca somente nela (Figura 16), normalmente, abrindo e fechando as mãos para atingir as notas (frequências) da melodia escrita na partitura. A técnica proposta por Botelho, contudo, apresenta algumas dificuldades a serem superadas no estudo: a afinação e a passagem de uma nota para outra não são tão precisas; e os intervalos grandes ocorrem, quase inevitavelmente, com um *portamento* ou um pequeno *glissando*. Por outro lado, das três técnicas abordadas até agora (duas propostas por Villa e outra por Botelho), esta é a que tem o maior volume e atinge as maiores dinâmicas. O timbre se assemelha a um apito de caça agudo.



Figura 16 – Embocadura da técnica boquilha sozinha.

Rehfeldt também descreve essa técnica em seu livro já citado, com o nome *mouthpiece alone* (ou boquilha sozinha):

Uma série de novas obras musicais exige sons produzidos apenas pela boquilha ou o som da boquilha com o barrilhete. O timbre e afinação produzidos variam de acordo com o equipamento utilizado. A tessitura possível é, por conseguinte, aproximada, partindo de um Ré [Ré5], ou mesmo Ré# [Ré#5][sem nenhuma obstrução na saída da boquilha] (...), e se estende com *portamento*, por meio da diminuição da pressão da mandíbula, até aproximadamente uma oitava abaixo [Ré4]. Uma maior extensão na direção do grave (...) pode ser alcançada colocando a mão em torno da extremidade final da boquilha. (REHFELDT, 2003: 69) (Tradução nossa)

O autor também comenta que outras técnicas, como *glissando*, *flutter tongue* (*frulatto*) podem ser combinadas à performance na boquilha sozinha. Além disso, uma outra variante dessa técnica é citada por ele: a boquilha com o barrilhete encaixado.

De maneira semelhante, quando o barrilhete permanece encaixado na boquilha, como é requisitado na parte de clarineta do Concerto para Piano e Orquestra de [Jonh] Cage (1957-58), a região mais aguda fica mais grave (...) em torno do Sol# [Sol#4]. Com a pressão da mandíbula reduzida, com mão em concha na extremidade final (como antes), ou com o dedo inserido no furo, (...) o limite grave fica em torno de Si [Si3]. (REHFELDT, 2003: 71) (Tradução nossa)

Também a título de experimentação, testamos executar o trecho composto por Villa seguindo essa última variante da técnica apresentada por Rehfeldt: boquilha com o barrilhete encaixado (Figura 17). Embora Rehfeldt aponte que tocando com essa técnica o limite grave fique em torno de um Si3, nossa experiência prática nos permitiu concluir que é possível chegar até um Sol3, se utilizarmos as mãos e a embocadura de maneira assertiva. Ainda com uma boquilha com abertura maior, um palheta leve (e se colocada abaixo da linha da boquilha), o trecho musical pode ser

tocado mais facilmente. Desta vez soando exatamente na oitava que Villa o escreveu.



Figura 17 – Embocadura da técnica boquilha e barrilhete.

2.4 Como *Trompas*

O último trecho que analisaremos neste artigo está presente na obra *Mandú-Çarará*, de 1940. No compasso 231 da obra, Villa-Lobos escreve para todo o naipe de clarinetas (duas clarinetas e um clarone): *Tocando sem a boquilha como se fosse uma trompa*. As clarinetas começam a tocar com essa técnica alguns compassos antes, e nesse momento o clarone se junta aos demais (Figura 18). A princípio trata-se da mesma técnica requerida por Villa em seu *Nonetto*, mas podemos apontar algumas diferenças entre elas, significativas para nossa pesquisa.

Figura 18 – Villa-Lobos - *Mandú-Çarará* (1940). Edição ABM (2008).

Primeiramente, esta é uma obra orquestral (e não de câmara, como o *Nonetto*), composta para uma formação grande e com potência sonora que demanda um esforço

considerável dos clarinetistas para produzirem o efeito com um volume equilibrado e (relativamente) afinado, já que o naipe deve tocar em uníssono. Também pudemos notar, analisando a partitura, que o andamento nesse trecho é rápido o resultado sonoro que Villa propõe é um efeito simples, que atinge uma nota longa (Do#4) a partir de um primeiro *glissando* e em seguida faz uma *volata* com *glissando* (descendente e ascendente) para atingir novamente a mesma nota longa (Do#4). Diferente do Nonetto, em que a melodia é lenta, delicada e exige precisão de afinação e emissão, as notas que compreendem o glissando de Mandú-Çarará são aproximadas, e o gesto musical se apresenta mais importante do que cada nota.

Na clarineta, a reprodução da técnica é igual à requisitada no Nonetto, porém aqui com muito mais vigor e flexibilidade da embocadura para realizar o *glissando*. Nessa obra, a melhor opção é, sem dúvida, manter o barrilhete, pois o orifício maior permite uma embocadura mais relaxada e ressoante para executar o trecho sem falhas. Contudo, retornamos à questão da incompatibilidade entre as alturas escritas na partitura e a tessitura do instrumento com o barrilhete como bocal adaptado, uma vez que, desta maneira, soaria oitava abaixo, não correspondendo com a altura exata desejada pelo compositor. Desta forma, tocando com o barrilhete, sugerimos o seguinte dedilhado para o trecho (soando oitava abaixo) (Figura 19).

Figura 19 – Dedilhado com técnica *lib buzzing* na clarineta com barrilhete

No clarone, a execução da técnica é realizada no tudel do instrumento como bocal adaptado (Figura 20) em que o diâmetro da entrada é ainda maior que o do barrilhete da clarineta. Por isso, demanda um esforço maior, uma maior quantidade e maior pressão de ar para produzir um volume de som equivalente ao das clarinetas. Dois importantes claronistas e pesquisadores do instrumento, Harry Sparnaay e Henri Bok, citam esta técnica em seus trabalhos sobre novas sonoridades no clarone.



Figura 20 — Embocadura da técnica *lip buzzing* no clarone

Em seu livro *New techniques for the bass clarinet*, Bok apresenta essa técnica como *Tocando no tudel*, e a descreve: "Ao remover a boquilha do clarinete baixo pode-se tocar [diretamente] no tudel curvo do instrumento, como é feito nos instrumentos de metal. A vibração dos lábios é então usada com geradora do som" (BOK, 2008: 68) (Tradução nossa). Sparnaay, por sua vez, comenta o seu interesse pela técnica em seu livro *The bass clarinet: a personal history*:

Na minha opinião, tocar sem a boquilha é uma variante mais interessante, que pode ser encontrada na intrigante composição "Voix Instrumentalisée" do compositor/trombonista Vinko Globokar (1973-). Aqui [nesta obra] ele imaginou um claronista que, sem o bocal, toca o clarinete baixo como um trombonista. (SPARNAAY, 2011, p . 156) (Tradução nossa)

Em relação à dinâmica dessa técnica no clarone e à escolha do dedilhado adequado para o trecho, contamos com a experiência de um claronista profissional que equacionou performaticamente essa requisição inusitada. Em uma curta entrevista concedida aos autores deste artigo, Nivaldo Orsi, claronista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, conta que executou essa obra mais de uma vez e que a produção do efeito no clarone havia sido resultado de uma pesquisa pessoal:

Para a execução desse trecho, retirei (...) a boquilha e fui como que aprendendo a extrair esse efeito que o compositor pedia. Como as notas estavam escritas, notei que tocadas meio tom abaixo mais se assemelhavam às notas na parte e mantive a mesma embocadura (...) no gliss. (uma vez que o trecho era muito pequeno e muito rápido). (ORSI, 2018)

Sobre o volume e o timbre extraídos do clarone com a técnica proposta por Villa-Lobos, Orsi comenta:

As clarinetas foram tocadas sem as boquilhas e mantendo-se os barilhetes, porém

com as clarinetas levantadas, o que dava uma diferença bastante significativa (quanto ao volume) em relação ao efeito no clarone. O som [do clarone] me parecia uma mistura de oficleide, berrante e concha do mar. (ORSI, 2018)

Por fim, adotando o processo de ajuste da embocadura e o dedilhado propostos por Orsi (Figura 21), sugerimos, então, que o trecho seja tocado da seguinte maneira:

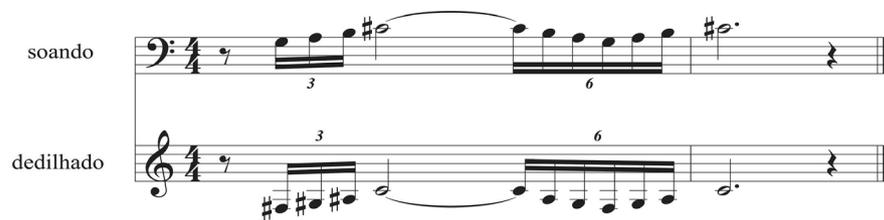


Figura 21 – Dedilhado com a técnica *lip buzzing* no clarone

3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, concentramos nossos olhares e escutas em uma característica singular da produção composicional de Villa-Lobos: o experimentalismo instrumental. A partir de indicações textuais em suas partituras pudemos imergir num mundo de experiências práticas com o instrumento musical e suas inúmeras possibilidades acústicas, e de produção de som. Com o objetivo de encontrar diferentes maneiras de se executar os trechos e seguir as requisições do compositor, não só treinamos as técnicas propostas inicialmente, para podermos sentir pessoalmente a sensação de tocar com cada delas, como propusemos algumas soluções de performance, sempre pensando numa concepção expressiva dessas técnicas estendidas.

Pudemos também observar que as indicações alusivas (“como um *mirliton*”, “como trompas”) que Villa se utiliza na partitura, sobretudo dentro da estética indianista das obras analisadas, nos sugerem que o som, o timbre resultante dessas técnicas era primordial para ele, mais do que o estudo e a sistematização da técnica em si. Interessante notar que o sentido mimético das requisições, nos remete à ideia de técnica estendida como recurso expressivo para representação de caracteres e estéticas – como algumas das sete técnicas exploradas ao longo do artigo (sendo três delas propostas por Villa, e outras quatro resultado de nossa investigação), que realmente soam muito similares a instrumentos indígenas ou folclóricos.

A busca de Villa-Lobos por uma sonoridade brasileira nos parece, aqui, intimamente ligada ao sua formação instrumental, e ao fato de ter sido, grande parte de sua vida, um músico prático, com inquietações próprias de quem utiliza o instrumento musical como meio expressivo e profissional. Nesse sentido, Villa nos mostrou que as técnicas estendidas, que às vezes parecem tão longe da nossa realidade de prática

musical, são simplesmente a revelação de uma outra natureza do instrumento, tão legítima, intrigante e explorável quanto a maneira tradicional de tocá-lo.

REFERÊNCIAS

BOK, Henri. **New techniques for bass clarinet: methods for producing special effects and notation in contemporary music**. English version. Rotterdam: Editions Salabert, 1989.

DOBNEY, Jayson Kerr; STRAUCHEN-SCHERER, Bradley. **Musical Instruments: Highlights of the Metropolitan Museum of Art**. First Printing 2015 by the Metropolitan Museum of Art, New York. New York, 2015, pp. 56-57, ill. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/search?q=mirliton&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>>

DUARTE, Roberto. **Villa-Lobos errou? – Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos**. São Paulo: Algor Editora, 2009.

PADOVANI, J.H., FERRAZ, S. (2011). **Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance**. In *Musica Hodie* vol.11, n.2 p.11-32.

REHFELDT, Phillip. **New Directions for Clarinet**. Revised Edition. Oxford: Scarecrow Press, 2003.

ORSI, Nivaldo. Entrevista concedida via e-mail a Diogo Maia Santos, enviada 27 de setembro de 2018 e respondida dia 5 de outubro de 2018.

SALABERRY, Nicolás Ramírez. **Temática indígena nas obras de Heitor Villa-Lobos: Mandú-Çarará**. 136 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2017.

SPARNAAY, Harry. **The bass clarinet: A personal history**. 2.ed. Barcelona: Periferia Sheet Music, 2011.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Sua obra**. Catálogo de obras. 4.ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/MinC/IBRAM, 2009.

PARTITURAS

VILLA-LOBOS, Heitor. **Poema da criança e sua mamã** (Pensées D'Enfant). Paris: Max Eschig, 1923.

_____. **Assobio a Jato**. New York: Southern Music Publishing, 1953.

_____. **Nonetto, Impressão rápida de todo o Brasil**. Paris: Max Eschig, 1929

_____. **Dois Chôros Bis**. Paris: Max Eschig, 1930.

_____. **Mandú-Çarará, Poema Sinfônico ou Bailado**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2008. Partitura editada.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-484-9



9 788572 474849