

Solange Aparecida de Souza Monteiro  
(Organizadora)

# Música, Filosofia e Educação 2

 **Atena**  
Editora  
Ano 2019

Solange Aparecida de Souza Monteiro

(Organizadora)

## Música, Filosofia e Educação 2

Atena Editora  
2019

2019 by Atena Editora

Copyright © da Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Diagramação e Edição de Arte: Lorena Prestes

Revisão: Os autores

#### Conselho Editorial

- Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
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  
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa  
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná  
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista  
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia  
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria  
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice  
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense  
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
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  
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão  
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará  
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista  
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará  
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas  
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande  
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

#### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

M987 Música, filosofia e educação 2 [recurso eletrônico] / Organizadora Solange Aparecida de Souza Monteiro. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Música, Filosofia e Educação; v. 2)

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7247-105-3

DOI 10.22533/at.ed.053190502

1. Música – Filosofia e estética. 2. Música – Instrução e estudo.  
I. Monteiro, Solange Aparecida de Souza. II. Série.

CDD 780.77

**Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422**

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

2019

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.

[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)

## APRESENTAÇÃO

A natureza e o valor da Educação Musical são determinados pela natureza e valor da música. Com base nesta premissa inicial, Reimer estabelece argumentos para afirmar a necessidade de uma filosofia para educação musical: A qualidade da compreensão sobre uma atividade profissional está relacionada ao impacto na sociedade que esta profissão pode obter. Assim, a educação musical só deixaria a “periferia da cultura humana” quando houvesse maior entendimento profissional do valor da educação musical. Para Liane Hentschke, a música não está no rol das “disciplinas sérias” por causa “uso que se tem feito dessa área de conhecimento e da atividade profissional decorrente dela” (Hentschke, Del Ben, 2003, p. 117). Para modificar este panorama, é preciso uma tomada de consciência dos profissionais que estão atuando no campo da pedagogia musical. Reimer entende que o profissional consciente do valor de sua profissão, mais que um elo na comunidade pedagógica, é alguém que tem a visão modificada a respeito da natureza e do valor de sua vida pessoal (1970, p. 4); As bases para a valorização da educação musical exigem a configuração de uma filosofia. No entanto, seus efeitos serão mais produtivos se essa filosofia estiver em desenvolvimento durante a formação do educador musical. Segundo Cláudia Bellochio, as pesquisas sobre educação musical no Brasil poucas vezes são referência para o ensino de música nas escolas, o que constituiria “um hiato entre a produção de pesquisas e a apropriação de seus resultados no contexto da escolarização” (2003, p. 129). Assim, a ausência de uma articulação entre ensino e pesquisa em nossas universidades reforça a necessidade de uma filosofia de educação musical, que seria capaz de conciliar os diversos saberes mobilizados e que estariam conjugados nas ações e reflexões da prática docente; A música é uma disciplina do conhecimento que também constitui caminho para se entender a realidade. Reimer (1970, p. 9) afirma que o aluno que entende a natureza real da música pode partilhar as visões da realidade que a música oferece. O problema nessa questão é o contraste entre o ensino da disciplina e a prática da mesma fora da escola. Enquanto em suas atividades extra-escolares o aluno se conecta com uma vasta gama de opções musicais e trafega por diversos contextos culturais (internet, TV, espaços públicos), na escola ele costuma ter contato com expressões musicais que pouco ou nada tem a ver com sua realidade sonora. Sobre o último ponto, vale esclarecer que não se trata de celebrar acriticamente o conhecimento musical que o estudante traz consigo, prática esta que, em geral, redundaria em uma reprodução destituída de aprofundamento contextual e analítico em relação às canções ou hits da mídia de massa. Por outro lado, a introdução da gramática da música (a teoria) desvinculada do fazer musical espontâneo resulta em uma prática inócua e sem sentido para o aluno. Se as visões concernentes a uma educação musical na contemporaneidade observam os novos contextos estabelecidos na sociedade, concebendo estruturas que constroem uma rede de relações a partir do conhecimento e da experiência do sujeito (Fonterrada, p. 175-6), ainda há nas escolas

um vazio entre o que é ensinado e o que é compreendido e praticado pelo aluno. Em relação a esse tópico, Bennett Reimer argumenta que uma alternativa para a fundamentação filosófica da educação musical é a abordagem estética da música. O autor assinala que a educação musical deve ter entendimento da natureza e do valor estéticos da música, a fim de realmente tornar-se educação musical. Porém, como veremos a seguir, essa opção por uma educação estética encontra oposição e contra-argumentação nos estudos de outros pesquisadores da educação musical.

**No artigo PRINCESA ISABEL: GÊNERO E PODER NO IMPÉRIO E MÚSICA, os autores, Solange Aparecida de Souza Monteiro, Karla Cristina Vicentini de Araujo, Carina Dantas de Oliveira, Viviane Oliveira Augusto, Gabriella Rossetti Ferreira e Paulo Rennes Marçal Ribeiro,** aprofundar conhecimentos sobre as relações de gênero, música e poder no império, verificando a vida da Princesa Isabel. Será utilizado um recorte da história do Brasil, do poder atribuído a Princesa Isabel, e questões particulares, da vida privada e conflitos de gênero vivenciados. No artigo EXPERIMENTALISMO E MÚSICA CONCRETA NO JAPÃO PÓS-GUERRA: RELIEF STATIQUE (1955) E VOCALISM AI (1956) DE TORU TAKEMITSU, o autor **Luiz Fernando Valente Roveran** busca uma visão endêmica do conceito de música concreta que emerge na década de 1950 em Tóquio. No ARTIGO FAARTES VIRTUAL: UM MODELO DE AMBIENTE VIRTUAL PARA O ENSINO DE ARTES NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MAZONAS, o AUTOR Jackson Colares da Silva busca descrever um modelo de Universidade Virtual adaptado ao contexto amazônico. **No artigo FEEDBACK EM MUSICOTERAPIA GRUPAL, os autores,** Marcus Vinícius Alves Galvão, Claudia Regina de Oliveira Zanini, buscam estudar, resultado de um projeto vinculado ao Programa Institucional Voluntário de Iniciação Científica (PIVIC).

**NO ARTIGO FORMAÇÃO HUMANA:** uma breve análise de paradigmas formativos na História da Humanidade e suas implicações ao Filosofar e à educação, as autoras **Letícia Maria Passos Corrêa e Neiva Afonso Oliveira,** disserta sobre o papel do Ensino de Filosofia e sua conexão com os processos relativos à formação humana na direção da compreensão de que nascemos humanos, mas precisamos continuar a sê-lo. No artigo **GOETHE E A EDUCAÇÃO: PRINCÍPIOS FORMAÇÃO A PARTIR DA OBRA OS ANOS DE APRENDIZADO DE WILHELM MEISTER,** Márcio Luís Marangon busca analisar a obra Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, de Goethe. representa uma síntese da dissertação “Guitarra Baiana: uma proposta metodológica para o ensino instrumental” (VARGAS, 2015) **GUITARRA BAIANA: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA O ENSINO INSTRUMENTAL, Alexandre Siles Vargas** Busca trazer a síntese da dissertação “Guitarra Baiana: uma proposta metodológica para o ensino instrumental” realizada durante nosso Mestrado em Música na subárea na subárea Educação Musical do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. **No artigo IDEIAS DE H. J. KOELLREUTTER PARA EDUCAÇÃO MUSICAL NO BRASIL E SUA POSIÇÃO QUANTO AO PAPEL DA**

**ESCU**TA, os autores, **Patrícia Lakchmi Leite Mertzig Gonçalves de Oliveira, André Luiz Correia Gonçalves de Oliveira** apresenta aspectos da influência de Hans Joachim Koellreutter na prática musical e pedagógica no Brasil. No artigo **INTERATIVIDADE E MÚSICA NO VIDEOGAME: UM ESTUDO DE CASO SOBRE AS TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO PARA ÁUDIO DINÂMICO EMPREGADAS NA TRILHA MUSICAL DE JOURNEY (2012)**, o autor **Luiz Fernando Valente Roveran** busca estudar duas técnicas de composição para videogames aplicadas por Austin Wintory à música de Journey (2012). No artigo **JORNADA DE ESTUDOS EM EDUCAÇÃO MUSICAL: REFLETINDO SOBRE AS APRENDIZAGENS GERADAS NA ORGANIZAÇÃO DE EVENTOS** as autoras, **Natália Búrigo Severino, Mariana Barbosa Ament**, busca analisar os Estudos em Educação Musical (JEEM) é um evento destinado ao compartilhar de concepções, ideias e práticas de processos educativos em música. No artigo **LUIZ BONFÁ: uma breve trajetória, parcerias e apontamentos do estilo**, o autor **Tiago de Souza Mayer**, o trabalho consiste em traçar uma breve trajetória do violonista e compositor Luiz Floriano Bonfá, de modo a destacar parcerias relevantes e realizar apontamentos sobre seu estilo no violão. Para a fundamentação buscamos referências em Bourdieu (2006), Giovanni Levi (2006) François Dosse (2009). No artigo **MIGRANTES EM BOA VISTA: SUBJETIVIDADE DA MUSICALIDADE GAÚCHA PRESENTE NAS MANIFESTAÇÕES JUNINAS BOAVISTENSE**, autor **Marcos Vinícius Ferreira da Silva e Leila Adriana Baptaglin**, buscou compreender de que maneira a subjetividade da musicalidade gaúcha contribuiu para as múltiplas identidades da musicalidade boavistense. No artigo **a MÚSICA, EDUCAÇÃO E DESENVOLVIMENTO INFANTIL: EM FOCO AS RELAÇÕES COM O MEIO** da autora **Silvia Cordeiro Nassif**, objetivo trazer as contribuições da psicologia histórico-cultural para a educação musical. No artigo **MUSICALIZAÇÃO NA MATURIDADE: INCLUSÃO DE IDOSOS NA ÁREA DA EDUCAÇÃO MUSICAL POR MEIO DA FLAUTA DOCE E DO CANTO CORAL**, o autor **Jovenildo da Cruz Lima**, busca analisar nesta pesquisa a prática de inclusão de pessoas acima dos 60 anos por meio da musicalização com flauta doce, bem como o canto coral, buscando identificar possibilidades para a inclusão do idoso no âmbito da educação musical. No artigo **NA CALADA DA NOITE? SILÊNCIO**, a autora **Priscila Loureiro Reis**, discute a essência da música em sua unidade com o ser e o silêncio, apontando para uma musicalidade que desvela o ser e em tal desvelamento faz desencadear realidade, estabelecer sentido e constituir memória. No artigo **NARRATIVIDADE E RANDOMIZAÇÃO DA PAISAGEM SONORA EM JOGOS ELETRÔNICOS**, os autores **Fernando Emboaba de Camargo e José Eduardo Fornari Novo Junior**, propõem-se uma solução parcial para esse problema com base na fragmentação de longos trechos de ambiente sonoros associados à narrativa e uma posterior randomização temporal do conjunto de fragmentos sonoros. No artigo **NEGOCIANDO DISTÂNCIAS NAS AULAS DE MÚSICA: REFLETINDO SOBRE ALGUMAS CONTRIBUIÇÕES DE MICHEL MEYER**, a autora **Helen Silveira Jardim de Oliveira** busca compartilhar

algumas reflexões de nossa tese de doutorado defendida no ano de 2014 cujo título foi: Ensinar e aprender música: negociando distâncias entre os argumentos de alunos, professores e instituições de ensino. **No artigo NOVA TRANSCRIÇÃO DE “NOITE DE LUA” DE DILERMANDO REIS PARA VIOLÃO SOLO FUNDINDO A PARTE DOS DOIS VIOLÕES COM BASE NA GRAVAÇÃO ORIGINAL**, o autor Breno Raphael de Andrade Pereira sugere a execução da peça Noite de Lua de modo mais fiel ao áudio original. Essa nossa transcrição diferencia-se das demais pela semelhança com a gravação deixada pelo compositor, contrastando com os demais arranjos disponíveis no grave desvio com relação à *forma*, baixos e ritmo. **O artigo O CICLO DA APRENDIZAGEM CRIATIVA NA AULA DE PIANO EM GRUPO**, o autor José Leandro Silva Martins Rocha, Discute os resultados de uma pesquisa de mestrado (ROCHA, 2015), que teve por objetivo investigar a aprendizagem criativa na aula de piano em grupo, por meio de uma pesquisa-ação com alunos do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. No artigo **O DISCURSO MUSICAL DO SÉCULO XVIII: ACEPTÕES DE GOSTO NA OBRA DE FRANCESCO GEMINIANI (1687-1762)**, o autor Marcus Vinícius Sant’Anna Held Neves discorrer sobre diversas emulações retóricas almejadas por Geminiani (1687-1762) em sua obra tratadística, sobretudo nas *Regras para tocar com verdadeiro gosto* (c.1748), *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* (1749) e *A arte de tocar violino* (1751).

SOLANGE APARECIDA DE SOUZA MONTEIRO

## SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>1</b>
PRINCESA ISABEL: GÊNERO E PODER NO IMPÉRIO E MÚSICA	
Solange Aparecida de Souza Monteiro	
Karla Cristina Vicentini de Araujo	
Carina Dantas de Oliveira	
Viviane Oliveira Augusto	
Gabriella Rossetti Ferreira	
Paulo Rennes Marçal Ribeiro	
<b>DOI 10.22533/at.ed.0531905021</b>	
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>10</b>
EXPERIMENTALISMO E MÚSICA CONCRETA NO JAPÃO PÓS-GUERRA: <i>RELIEF STATIQUE</i> (1955) E <i>VOCALISM AI</i> (1956) DE TORU TAKEMITSU	
Luiz Fernando Valente Roveran	
<b>DOI 10.22533/at.ed.0531905022</b>	
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>18</b>
FAARTES VIRTUAL: UM MODELO DE AMBIENTE VIRTUAL PARA O ENSINO DE ARTES NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS	
Jackson Colares da Silva	
<b>DOI 10.22533/at.ed.0531905023</b>	
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	<b>34</b>
<i>FEEDBACK</i> EM MUSICOTERAPIA GRUPAL	
Marcus Vinícius Alves Galvão	
Claudia Regina de Oliveira Zanini	
<b>DOI 10.22533/at.ed.0531905024</b>	
<b>CAPÍTULO 5</b> .....	<b>47</b>
GOETHE E A EDUCAÇÃO: PRINCÍPIOS FORMAÇÃO A PARTIR DA OBRA OS ANOS DE APRENDIZADO DE WILHELM MEISTER	
Márcio Luís Marangon	
<b>DOI 10.22533/at.ed.0531905025</b>	
<b>CAPÍTULO 6</b> .....	<b>60</b>
GUITARRA BAIANA: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA O ENSINO INSTRUMENTAL	
Alexandre Siles Vargas	
<b>DOI 10.22533/at.ed.0531905026</b>	
<b>CAPÍTULO 7</b> .....	<b>76</b>
IDEIAS DE H. J. KOELLREUTTER PARA EDUCAÇÃO MUSICAL NO BRASIL E SUA POSIÇÃO QUANTO AO PAPEL DA ESCUTA	
Patrícia Lakchmi Leite Mertzig Gonçalves de Oliveira	
André Luiz Correia Gonçalves de Oliveira	
<b>DOI 10.22533/at.ed.0531905027</b>	

<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>85</b>
INTERATIVIDADE E MÚSICA NO VIDEOGAME: UM ESTUDO DE CASO SOBRE AS TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO PARA ÁUDIO DINÂMICO EMPREGADAS NA TRILHA MUSICAL DE <i>JOURNEY</i> (2012)	
Luiz Fernando Valente Roveran	
DOI 10.22533/at.ed.0531905028	
<b>CAPÍTULO 9</b> .....	<b>95</b>
JORNADA DE ESTUDOS EM EDUCAÇÃO MUSICAL: REFLETINDO SOBRE AS APRENDIZAGENS GERADAS NA ORGANIZAÇÃO DE EVENTOS	
Natália Búrigo Severino	
Mariana Barbosa Ament	
DOI 10.22533/at.ed.0531905029	
<b>CAPÍTULO 10</b> .....	<b>102</b>
LUIZ BONFÁ: UMA BREVE TRAJETÓRIA, PARCERIAS E APONTAMENTOS DO ESTILO	
Tiago de Souza Mayer	
DOI 10.22533/at.ed.05319050210	
<b>CAPÍTULO 11</b> .....	<b>111</b>
MIGRANTES EM BOA VISTA: SUBJETIVIDADE DA MUSICALIDADE GAÚCHA PRESENTE NAS MANIFESTAÇÕES JUNINAS BOAVISTENSE	
Marcos Vinícius Ferreira da Silva	
Leila Adriana Baptaglin	
DOI 10.22533/at.ed.05319050211	
<b>CAPÍTULO 12</b> .....	<b>121</b>
MÚSICA, EDUCAÇÃO E DESENVOLVIMENTO INFANTIL: EM FOCO AS RELAÇÕES COM O MEIO	
Silvia Cordeiro Nassif	
DOI 10.22533/at.ed.05319050212	
<b>CAPÍTULO 13</b> .....	<b>130</b>
MUSICALIZAÇÃO NA MATURIDADE: INCLUSÃO DE IDOSOS NA ÁREA DA EDUCAÇÃO MUSICAL POR MEIO DA FLAUTA DOCE E DO CANTO CORAL	
Jovenildo da Cruz Lima	
DOI 10.22533/at.ed.05319050213	
<b>CAPÍTULO 14</b> .....	<b>135</b>
NA CALADA DA NOITE? SILÊNCIO	
Priscila Loureiro Reis	
DOI 10.22533/at.ed.05319050214	
<b>CAPÍTULO 15</b> .....	<b>152</b>
NEGOCIANDO DISTÂNCIAS NAS AULAS DE MÚSICA: REFLETINDO SOBRE ALGUMAS CONTRIBUIÇÕES DE MICHEL MEYER	
Helen Silveira Jardim de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.05319050215	
<b>CAPÍTULO 16</b> .....	<b>160</b>
NOVA TRANSCRIÇÃO DE “NOITE DE LUA” DE DILERMANDO REIS PARA VIOLÃO SOLO FUNDINDO A PARTE DOS DOIS VIOLÕES COM BASE NA GRAVAÇÃO ORIGINAL	
Breno Raphael de Andrade Pereira	

DOI 10.22533/at.ed.05319050216

**CAPÍTULO 17 ..... 175**

O CICLO DA APRENDIZAGEM CRIATIVA NA AULA DE PIANO EM GRUPO

[José Leandro Silva Martins Rocha](#)

DOI 10.22533/at.ed.05319050217

**CAPÍTULO 18 ..... 189**

O DISCURSO MUSICAL DO SÉCULO XVIII: ACEPÇÕES DE GOSTO NA OBRA DE FRANCESCO GEMINIANI (1687-1762)

[Marcus Vinícius Sant'Anna Held Neves](#)

DOI 10.22533/at.ed.05319050218

**CAPÍTULO 19 ..... 205**

O ENSINO DE SAMBA-REGGAE BASEADO NA TEORIA ESPIRAL DO DESENVOLVIMENTO MUSICAL DE SWANWICK E TILLMAN

[Alexandre Siles Vargas](#)

DOI 10.22533/at.ed.05319050219

**SOBRE A ORGANIZADORA..... 220**

## EXPERIMENTALISMO E MÚSICA CONCRETA NO JAPÃO PÓS-GUERRA: *RELIEF STATIQUE* (1955) E *VOCALISM AI* (1956) DE TORU TAKEMITSU

**Luiz Fernando Valente Roveran**

Instituto de Artes da Universidade Estadual de  
Campinas  
Campinas — São Paulo

**RESUMO:** Este trabalho ilustra uma visão endêmica do conceito de música concreta que emerge na década de 1950 em Tóquio. Por meio de um estudo histórico e da análise de duas obras de Toru Takemitsu, aprofunda-se em questões estéticas sobre o conceito de *musique concrète* no Japão, delineiam-se aspectos técnicos da obra de Takemitsu e propõem-se discussões acerca do contraste entre a música concreta de Pierre Schaeffer e nosso objeto de estudo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Música concreta. Toru Takemitsu. *Relief Statique*. *Vocalism AI*. Música japonesa.

**ABSTRACT:** This paper illustrates an endemic vision of *musique concrète* that rises in 1950's Tokyo. By means of historical research and the analysis of two works by Toru Takemitsu, it deepens into aesthetical questions about Japanese *musique concrète*, evinces technical aspects of Takemitsu's works and proposes discussions about the contrasts between Pierre

Schaeffer's *musique concrète* and our object of study.

**KEYWORDS:** *Musique Concrète*. Toru Takemitsu. *Relief Statique*. *Vocalism AI*. Japanese music.

### 1 | MATRIZES ESTÉTICO-EXPERIMENTAIS DA *MUSIQUE CONCRÈTE* DE TORU TAKEMITSU

#### Introdução da Música Concreta no Japão

O material de cunho historiográfico que aborda a música concreta no Japão é claro ao colocar que a estética estabelecida por Pierre Schaeffer (1910-1995) foi introduzida ali por Toshiro Mayuzumi (1929-1997). Estudante no Conservatório de Paris entre 1951 e 1952 (LOUBET, 1997, p. 13), Mayuzumi teve contato com a música de Schaeffer em um concerto no Salle Gaveau em 1952. O mesmo afirma que “o concerto me causou um choque tamanho que alterou de forma fundamental minha vida musical” (SHIBATA apud COOK, 2009, p. 131).

Não tardaria até que Mayuzumi regressasse ao Japão e compusesse o primeiro trabalho registrado de música concreta no país. *Les Oeuvres pour Musique Concrète: X, Y, Z* (1953) é uma peça que emprega sons

de diversas fontes: ataques metálicos, vozes humanas, ganidos de origem animal e timbres de instrumentos musicais perpassam a obra que totaliza pouco menos de 14 minutos de duração. A composição foi encomendada pela emissora radiofônica JOQR — fundada em 1952 e cuja sede era em Tóquio.

É digna de friso a importância dada por emissoras de rádio japonesas à eclosão da música concreta no país. Além disso, as estações também tinham demanda por trilhas musicais para dramas de rádio — ou *mangás radiofônicos* (LOUBET, 1997, p. 13). Em 1954, Mayuzumi compôs música concreta para um drama sonoro intitulado *Boxe*, com libreto de Yukio Mishima (1925-1970). Essas obras gerariam material sonoro para peças musicais. *Relief Statique*, de Takemitsu, foi originalmente criada como acompanhamento para um texto de Yasushi Inoue (1907-1991) e, posteriormente, tornou-se trabalho estritamente musical (SIDDONS, 2001, p. 82).

Ainda segundo Siddons, *Relief Statique* foi composta nos estúdios da NHK — emissora pública de rádio e televisão japonesa situada em Tóquio e importante sítio de música eletrônica no Japão durante a década de 1950. Loubet (1997, p. 11) esclarece que o estúdio da NHK foi fundado em 1955 “sob os moldes do Nordwestdeutscher Rundfunk [NWDR] de Colônia”. Destaca-se também a coexistência de estéticas musicais produzidas ali. Ao contrário de estúdios europeus, o da NHK abrigou a produção de “*musique concrète*, música eletrônica, dramas de rádio, *spots* para transmissão televisiva, e música para cinema” (LOUBET, p. 18). Possivelmente, isso se deve à abordagem altamente experimental dos compositores japoneses perante as estéticas de vanguarda. Mayuzumi em *X, Y, Z* influenciou a música de sua época compondo uma peça baseada em sua memória auditiva da obra de Schaeffer, e o conhecimento que se tinha no Japão acerca de música eletroacústica era obtido por meios textuais. Fujii (2004, p. 64) afirma que foi somente em 1957 que os japoneses puderam escutar trabalhos de compositores franceses como Pierre Henry (1927-2017) e o próprio Pierre Schaeffer.

Esse experimentalismo seria fundamental ao *Jikken Kobo* (“Oficina Experimental”), grupo de artistas da geração pós-guerra integrado por Toru Takemitsu.

## 1.2 JIKKEN KOBO: EXPERIMENTAÇÃO COLABORATIVA DO EFERVESCENTE JAPÃO

O *Jikken Kobo* foi um grupo formado por artistas de várias mídias em 1951 e que durou até o final de 1957 (TEZUKA, 2005, p. 18). Ao todo, quatorze integrantes compunham o coletivo: três pintores, um gravurista, um fotógrafo, cinco compositores, um pianista, um técnico de luz, um engenheiro mecânico e um poeta e crítico. Dada a pluralidade de competências, o *Kobo* teve produções marcadas por seu aspecto transmidiático e colaborativo. Essa diversidade não era refletida no perfil de seus integrantes, em maioria, provindos das classes média e alta de Tóquio.

A integração de Toru Takemitsu à Oficina Experimental foi fundamental ao desenvolvimento da estética musical do compositor. Em seus primeiros anos de carreira, Takemitsu associou-se a um grupo chamado *Shinsakkyokuha* (“Grupo dos Novos Compositores”), que, segundo Burt (2001, pp. 25-26), serviu como a plataforma introdutória do jovem compositor japonês ao público. O *Shinsakkyokuha* era um coletivo formado por compositores de orientação nacionalista e conservadora, sendo que alguns de seus membros, como Fumio Hayasaka (1914-1955) e Yasuji Kiyose (1900-1981), serviram como mentores para Takemitsu. Por meio de um concerto promovido pelo Grupo dos Novos Compositores, o compositor conheceu os membros fundadores do *Jikken Kobo*. Peter Burt (2001, p. 39) comenta que o processo de passagem do compositor de sua associação antiga à Oficina Experimental foi fruto, em partes, de uma recepção pouco acalorada a sua música no concerto supracitado.

É no *Jikken Kobo* que Takemitsu encontra meios para divulgar seus trabalhos de música concreta. Sabe-se que o coletivo já realizava concertos multimídia com *tape music* em 1953 utilizando aparelhos chamados de *auto-slide* — uma forma primitiva de projetor que conseguia sincronizar imagens imóveis e som desenvolvida pela Tokyo Tsushin Kogyo, que iria se tornar a Sony. A empresa, inclusive, posteriormente auxiliaria o grupo nessa modalidade criativa (FUJII, 2004, p. 66).

Vale ressaltar aqui que o universo radiofônico e o *Jikken Kobo* atuam juntos no desenvolvimento dessa faceta de Takemitsu. *Relief Statique*, como já comentamos, foi fruto de um drama de rádio e que, futuramente, teve seus sons reaproveitados para se tornar a peça que estreou em um concerto realizado pela Oficina Experimental em 6 de fevereiro de 1956. *Vocalism AI* foi encomendada pela emissora NJB (FUJII, 2004, p. 68) — fundada em 1950 em Osaka — e realizada em parceria com Shuntaro Tanikawa (1931), poeta muito próximo do *Jikken Kobo* (TEZUKA, 2005, p. 192).

Este trabalho se alicerça ao estudar uma visão particular acerca de uma estética fundamental ao desenvolvimento da música eletroacústica na segunda metade do século XX. Sob um ponto de vista acadêmico, busca introduzir uma faceta importante, mas pouco acessada de um dos compositores mais prolíferos do período, assim como examina o *métier* do mesmo neste tipo de produção.

## 2 | A MUSIQUE CONCRÈTE DE TORU TAKEMITSU

Os primeiros experimentos de Toru Takemitsu com música concreta surgem na década de 1950. *Relief Statique* (1955) é considerada a primeira peça do gênero de seu catálogo. Esse tipo de trabalho é uma das facetas relevantes de sua obra ao levarmos em conta que ele continuou a trabalhar com *tape music* dos anos 1960 aos 1980. Além disso, a composição concreta de Takemitsu atingiu outras expressões artísticas, por exemplo, em sua trilha musical para *Kwaidan* (1964), um filme de Masaki Kobayashi. Suas últimas peças do gênero, *The Sea is Still* e *A Minneapolis Garden*, estrearam em

1986. Além disso, Takemitsu trabalhou com música mista em obras como *Cross Talk* (1968, bandoneón e tape), *Seasons* (1970, percussão e tape) e *Stanza II* (1971, harpa e tape).

## 2.1 RELIEF STATIQUE (1955)

*Relief Statique* foi estreada via rádio pela emissora NJB (FUJII, 2004, p. 68). Takemitsu compôs a peça no supracitado estúdio da concorrente NHK.

Segundo Loubet (1997, p. 14), o estúdio da NHK contava com quatro filtros passa baixa e passa alta, além de filtros de frequência variável, de oitavas e gradação Mel. Geradores de ruído branco e de diversas formas de onda compunham o rol de equipamentos, assim como um modulador em anel e outro de amplitude. A NHK disponibilizava quatro aparelhos de gravação: um mono, um estéreo, um de seis pistas e outro com velocidade variável de registro.

Em *Relief Statique*, a utilização de todos estes recursos fica evidente em diversas passagens. A obra abre com uma longa seção marcada por um timbre que passou por um filtro passa baixa. No entanto, o que mais salta aos ouvidos — principalmente se encaramos o trabalho previamente como música concreta — é a ampla utilização dos sintetizadores do estúdio, cujo emprego não é característico a esse tipo de composição. Ao longo da peça, várias passagens melódicas podem ser notadas e não são originárias de gravação, mas de síntese. Isso dá força à ideia de que os compositores japoneses tinham em mente uma imagem da *musique concrète* que se baseava estritamente na memória musical de Toshiro Mayuzumi e nos textos aos quais tinham acesso, e não pelo contato auditivo que somente iria chegar ao Japão em 1957.

Em primeira vista, nota-se grande discrepância entre os dois primeiros minutos da obra e seu restante: o início possui caráter altamente ruidoso, que emprega estritamente sons gravados e modificados. Apesar do restante da peça se utilizar amplamente desse material apresentado previamente, é notável a diferença de fontes sonoras que surge com a introdução de material melódico executado por meios eletrônicos.

Estes minutos iniciais de *Relief Statique* podem se dividir em duas partes: na primeira (Figura 1), um som grave, resultado da filtragem do passa baixa, é predominante, mas gravações diversas são executadas sobre o mesmo. A cadência que denota o fim dessa parte ocorre com o silenciar do ruído preeminente anterior, colocando os outros sons pré-existentes em evidência e permitindo a introdução de novos timbres. Aqui, processos como a modulação em anel e o emprego de filtros podem ser denotados tanto em ataques pontuais quanto em sons prolongados.

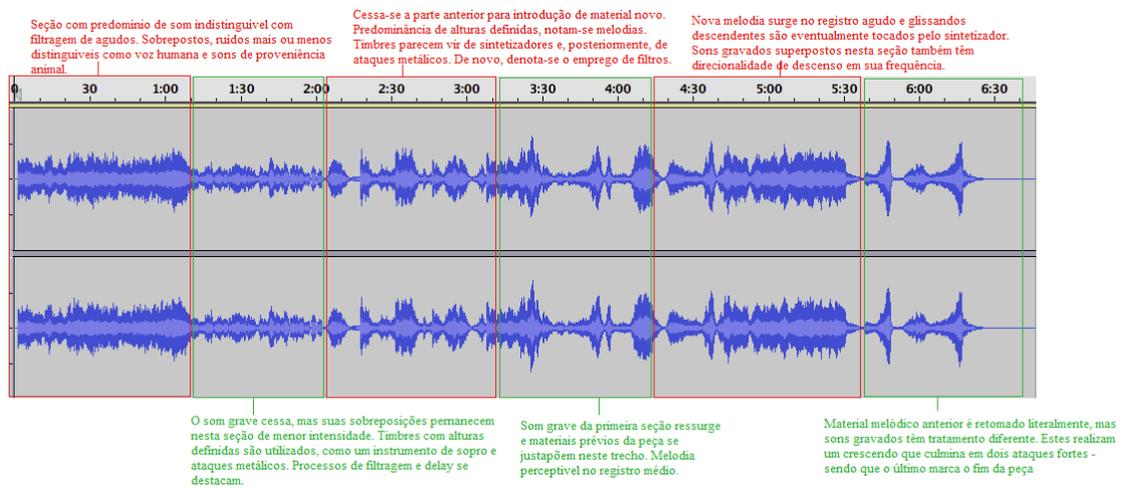


Figura 1: Forma de onda comentada de Relief Statique.

A justaposição de conteúdo sonoro torna-se especialmente evidente na quarta seção destacada na Figura 1, quando os sintetizadores se mesclam com o ruidoso material do início da peça — como se o compositor desenvolvesse ideias a partir da exposição prévia das diversas fontes sonoras. Por exemplo, essa parte de *Relief Statique* é introduzida pelo grave som que inicia o trabalho, mas este logo se mistura ao material melódico de notas longas e esparsas empregado pelo compositor. Em contraposição, a seção subsequente é introduzida pela melodia e os sons gravados surgem depois, mas tudo se funde graças à direcionalidade descendente que Takemitsu dá às frequências presentes naquele momento — na marca de, aproximadamente, 4'50".

A existência de temas melódicos recorrentes em *Relief Statique* dialoga com a origem do compositor na música instrumental em um universo particular que sequer podemos classificar estritamente como a música concreta.

## 2.2 VOCALISM AI (1956)

Segundo Siddons (2001, p. 102), Takemitsu pediu para que o poeta Shuntaro Tanikawa lhe redigisse um texto para ser utilizado em música concreta. O escritor teria entregado ao compositor um papel com a palavra “ai”, que significa “amor” em japonês. Com isso em mente, Takemitsu gravou as vozes de um ator e uma atriz recitando-a em diferentes tipos de emissão. Passado um processo de testes e experimentações, a fita atingiu a duração de 72 horas — condensada na composição que dura pouco mais de quatro minutos. Ainda segundo Siddons (2001, p. 102), “dentro as técnicas de gravação e edição utilizadas na peça”, encontram-se a aceleração ou retardamento da execução da voz gravada, reverb, assincronia propositada de uma gravação em double-tracking e utilização de posições diferentes do microfone em relação ao emissor.

Segundo Fujii (2004, p. 68), *Vocalism Ai* foi estreada num concerto do *Jikken*

*Kobo* no dia 4 de fevereiro de 1956. A peça faz parte de uma trilogia intitulada *Vocalism Trilogy* (FUJII, 2004, p. 68) que ainda inclui os trabalhos *Ki, sora, tori* e *Clap Vocalism*, ambos de 1956.

Acerca da peça, Burt comenta:

Nas palavras de Takemitsu, [Vocalism AI] é o “mais curto e mais longo poema” de Tanikawa. Os dois fonemas da palavra japonesa dão todo material sonoro básico para o trabalho. (...) Apesar da afirmação de Akiyama [Kuniharu Akiyama, compositor] de que o título não se refere apenas ao “amor que flui nas veias do amantes”, mas também do “amor do qual os pequenos pássaros cantam” (...), a impressão geral que se tem do diálogo homem-mulher é muitas vezes o absolutamente literal e carregado de um certo erotismo brincalhão. (BURT, 2001, p. 45)

Ao escutarmos a peça, atenta-se primeiramente para o fato que Takemitsu não procura esconder a fonte sonora original do material da composição. A voz dos atores é facilmente distinguível e o jogo fonético das sílabas — embora indissociáveis aqui — é fundamental para *Vocalism AI*.

Pode-se dizer que Takemitsu tem um senso de organização em *Vocalism AI* que é determinado pelos sons que utiliza em cada seção da peça. Destaca-se em defesa desta afirmação o emprego da predominância de uma determinada emissão vocal sobre a qual são tocados outros tipos de gravação. Há momentos em que a voz surge desacompanhada e até inalterada, mas com um caráter introdutório a partes subsequentes da obra. Ilustramos isso na figura 2.

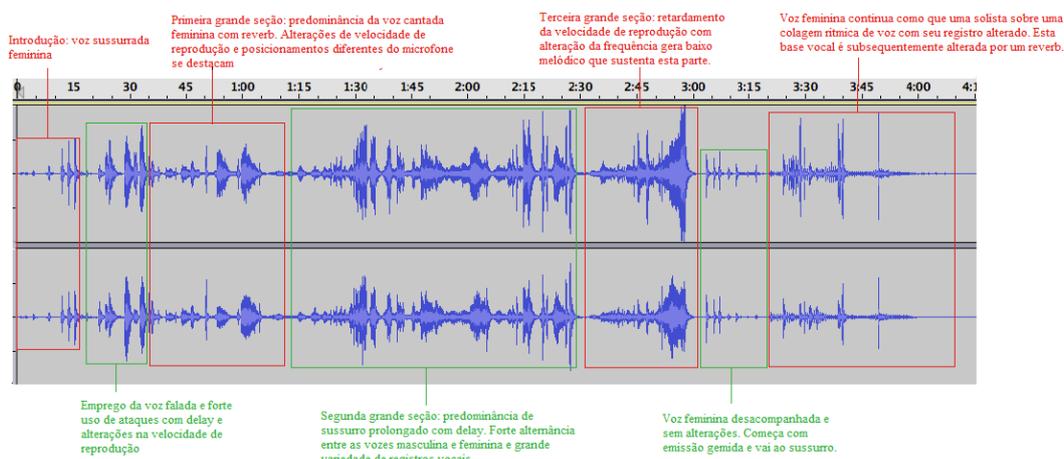


Figura 2: Forma de onda comentada de *Vocalism AI*.

A divisão em seções da peça não visa encaixar *Vocalism AI* em uma forma clássica, mas meramente demonstrar que o universo concreto de Takemitsu se funde com uma preocupação em obter contraste ao longo da obra. A coexistência e intercalação de sussurros inalterados com gritos e emissões prolongadas fortemente transformadas por modulação em anel estabelece, de certa forma, um paralelo com o futuro trabalho instrumental do compositor — em que peças como *A Flock Descends Into the Pentagonal Garden* (1974) alternam clímaxes e pianíssimos sem qualquer preparação. Mesmo dentro de cada uma das divisões pode-se delinear a dicotomia

entre a voz modificada *versus* timbre intacto. Essa dualidade pode se estender se considerarmos a discrepância entre as vozes masculina e feminina — característica explorada pelo compositor na segunda grande seção da peça.

O baixo nível de abstração do som presente em algumas seções de *Vocalism AI* denota um ponto interessante acerca da relação de Takemitsu com a música concreta, em que se evidencia um caráter introspectivo da visão do compositor acerca da estética, além de uma contraposição não intencional ao ideário original de Pierre Schaeffer — que, provavelmente, vem do contato tardio de Takemitsu com a obra sonora do francês.

### 3 | CONTRASTES ENTRE A MÚSICA CONCRETA DE PIERRE SCHAEFFER E TORU TAKEMITSU

Como mencionamos anteriormente, o compositor Toshio Mayuzumi escutou as obras de Pierre Schaeffer e introduziu suas ideias no Japão. Assim, a abstração de Mayuzumi da música francesa foi fundamental para criar uma visão endêmica acerca de música concreta.

O próprio Takemitsu menciona que concebeu ideias similares às de Schaeffer em 1948:

Um dia, em 1948, enquanto tomava um metrô lotado, eu tive a ideia de misturar ruídos diversos com música escrita. Mais precisamente, foi ali que eu me conscientizei que compor é dar significado à corrente de sons que penetra o mundo em que vivemos. (...) Eu gravei vários sons e frequências em fita. Cercado por esses sons diversos, eu descobri que eles me causavam respostas emocionais que, por sua vez, preservei gravados em fita. (...) Em 1948, o compositor francês Pierre Schaeffer compôs a primeira *musique concrète*, baseado nas mesmas ideias que tive. Isso foi uma feliz coincidência para mim. A música estava mudando, pouco, talvez, mas estava. (TAKEMITSU, 1995, pp. 79-82)

A semelhança entre a música de Schaeffer e de Takemitsu jaz, basicamente, no uso de sons gravados como elementos musicais. Schaeffer concebeu a ideia do objeto sonoro, que ele tratava como uma unidade musical. Esse conceito frequentemente vem acompanhado da sucessão de múltiplos sons curtos na *musique concrète*, o que torna a abstração de suas fontes difícil e passível de discussão.

Takemitsu — e, abrangendo nossa visão, seus colegas japoneses — não estava preocupado com essas questões quando ele criou o que era chamado de música concreta em sua terra natal. Peças como *Relief Statique* constantemente apresentam sons longos e discerníveis. *Vocalism AI* utiliza-se de um jogo semântico com a palavra “amor”. Portanto, Takemitsu e Schaeffer usaram o mesmo material — sons gravados — para criar músicas muito distintas uma da outra.

Pode-se dizer que a música concreta japonesa foi influenciada pela composição de música instrumental. *X, Y, Z*, de Mayuzumi, apresenta uma série dodecafônica

em seu último movimento. A técnica de Takemitsu no gênero lembra seus trabalhos orquestrais, nos quais sons longos e sutis são suplantados por súbitos ataques em *tutti*.

## 4 | CONCLUSÃO

O conceito de *musique concrète* no Japão pré-1957 é algo endêmico e a obra de Takemitsu deste período não foge dessa premissa. Motivado por experimentalismo, o compositor considera o ruído como material expressivo para conceber seu trabalho. Assim, demonstra uma faceta introspectiva e particular que, presumimos, permeia este tipo de composição do pós-guerra japonês — principalmente ao atentarmos para o emprego de diversas técnicas externas à música de Pierre Schaeffer, como o uso de sintetizadores em *Relief Statique* ou a colagem de *Vocalism AI*. Pode-se argumentar que essa produção de Takemitsu não se encaixa no conceito de *musique concrète* que Schaeffer idealizou, visto que a ideia de objeto sonoro como material primo de composição caminha junto com o emprego de sons de curta duração e advindos de fontes não reconhecíveis: o que não acontece na música do japonês, repleta de emissões duradouras e cuja abstração é discutível.

## REFERÊNCIAS

BURT, P. **The Music of Toru Takemitsu**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

COOK, Lisa. **Living in Northwest Asia: Transculturation and Postwar Art Music**. 257. Originalmente apresentada como tese de doutorado, University of Colorado, Boulder, 2009.

FUJII, Koichi. Chronology of early electroacoustic music in Japan: What types of source materials are available?. **Organised Sound**, Cambridge, v. 9, n. 1, pp. 63-77. 2004.

LOUBET, Emmanuelle. The Beginnings of Electronic Music in Japan, with a Focus on the NHK Studio: The 1950s and 1960s. **Computer Music Journal**, Cambridge, v. 21, n. 4, pp. 11- 22. 1997.

SIDDONS, J. **Toru Takemitsu: A Bio-Bibliography**. Santa Barbara: Greenwood Publishing Group, 2001.

TAKEMITSU, T. **Confronting Silence: Selected Writings**. Berkeley: Fallen Leaf Press, 1995.

TEZUKA, Miwako. **Jikken Kobo (Experimental Workshop): Avant-Garde Experiments in Japanese Art of the 1950s**. Originalmente apresentada como tese de doutorado, Columbia University, New York, 2005.

## **SOBRE A ORGANIZADORA**

**SOLANGE APARECIDA DE SOUZA MONTEIRO:** Mestre em Processos de Ensino, Gestão e Inovação pela Universidade de Araraquara - UNIARA (2018). Possui graduação em Pedagogia pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1989). Possui Especialização em Metodologia do Ensino pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1992). Trabalha como pedagoga do Instituto Federal de São Paulo campus São Carlos (IFSP/Câmpus Araraquara-SP). Participa dos núcleos: -Núcleo de Gêneros e Sexualidade do IFSP (NUGS); -Núcleo de Apoio às Pessoas com Necessidades Educacionais Específicas (NAPNE). Desenvolve sua pesquisa acadêmica na área de Educação, Sexualidade e em História e Cultura Africana, Afro-brasileira e Indígena e/ou Relações Étnico-raciais

Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/5670805010201977>

Agência Brasileira do ISBN  
ISBN 978-85-7247-105-3

