

MÚSICA

**ASPECTOS DA CONSTRUÇÃO DA
PERFORMANCE EM UM
QUINTETO DE METAIS: TEMPO E
SINCRONIA NA PREPARAÇÃO DA
OBRA “O CAMINHO DAS
PEDRAS” DE GILSON SANTOS**

GABRIEL FERRAZ DA SILVA

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
SETEMBRO DE 2021**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

GABRIEL FERRAZ DA SILVA

Aspectos da construção da performance em um quinteto de metais:

Tempo e Sincronia na preparação da obra “O Caminho das Pedras” de Gilson Santos

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Maico Viegas Lopes.

Rio de Janeiro, 2021

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

S586 Silva, Gabriel Ferraz da
Aspectos da construção da performance em um
quinteto de metais: Tempo e Sincronia na preparação
da obra O Caminho das Pedras de Gilson Santos /
Gabriel Ferraz da Silva. -- Rio de Janeiro, 2021.
157p

Orientador: Maico Viegas Lopes.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2021.

1. Música de câmara. 2. Quinteto de metais. 3.
Tempo e sincronia. 4. Performance. 5.
Temporalidade. I. Lopes, Maico Viegas, orient. II.
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

**Aspectos da construção da performance em um quinteto de metais: Tempo e Sincronia
na preparação da obra “O Caminho das Pedras” de Gilson Santos**

por

Gabriel Ferraz da Silva

BANCA EXAMINADORA

Prof.^(a) Dr.^(a) Maico Viegas Lopes – orientador(a)

Prof.^(a) Dr.^(a) Ingrid Barancoski

Prof.^(a) Dr.^(a) Paulo Adriano Ronqui

Conceito: **APROVADO**

SETEMBRO de 2021

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela música e por me permitir viver e realizar mais esse sonho.

À minha amada esposa, por todo apoio e incentivo.

Aos meus pais, por todo amor e educação que me deram, e minhas irmãs, por desde sempre, acreditarem nos meus sonhos.

A todos os professores que passaram pela minha vida, que sem dúvida, fazem parte desta conquista. Em especial, ao meu orientador Maico Lopes, por toda ajuda e direcionamento diante dos desafios dessa pesquisa; ao professor e amigo Nailson Simões, que com todo seu respeito e empatia, me ensinou muito mais do que trompete e música; e ao professor José Sérgio Torres, meu primeiro professor de música, no Projeto Volta Redonda Cidade da Música.

Aos meus amigos Matheus Bento, Gleidson Henrique, Estevão Roque e Vinícius Gonçalves, membros do quinteto de metais *Five Brass*, que aceitaram fazer parte deste trabalho e não mediram esforços para sua finalização.

Ao Gilson Santos, por ter cedido sua peça como laboratório de aplicação das ferramentas e conceitos presentes no estudo, e ainda, por ter escrito uma peça especialmente para a finalização deste trabalho.

E a todos aqueles que contribuíram, de alguma forma, para a realização deste trabalho.

*E tudo quanto fizerdes, seja por meio de palavras
ou ações, fazei em nome do Senhor Jesus,
oferecendo por intermédio dele graças a Deus pai.*

(Colossenses 3:17)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo refletir sobre a construção da performance para a solução dos déficits de sincronia e manutenção do andamento de um quinteto de metais, durante a construção interpretativa da obra *O Caminho das Pedras*, de Gilson Santos (n. 1978). Diante do diálogo polirrítmico e melódico presentes na música, uma atenção aos aspectos que envolvem a comunicação dos músicos e a temporalidade da obra, são primordiais para sua interpretação. Sendo assim, a partir da análise auditiva de gravações dos ensaios, detectamos os principais déficits de tempo e sincronia do grupo, e mediante revisão bibliográfica em textos que abordassem as particularidades da performance em conjunto e dinâmicas para o gerenciamento de ensaios, buscamos correlacionar os conceitos de Ilusão de Sincronia, Relógio do Grupo, Similaridade/Complementaridade e *Note Grouping* à performance do quinteto, a fim de chegarmos em hipóteses interpretativas coerentes e sustentáveis, além de propor caminhos para que as considerações apresentadas, auxiliem os músicos em outras formações camerísticas.

Palavras-chave: Quinteto de metais. Performance. Música de câmara. Tempo e sincronia.

ABSTRACT

This research aims to reflect on the process of construction of musical performance to solve deficits in synchrony and tempo maintenance of a brass quintet, during the interpretative construction of *O Caminho das Pedras*, by Gilson Santos (b. 1978). In view of the polyrhythmic and melodic dialogue present in the music, attention to aspects that involve the musicians' communication and the work's temporality are essential for its interpretation. Therefore, analyzing the rehearsal recordings we detected the main deficits in time and synchrony of the ensemble, and through a literature review in researches that addressed the particularities of ensemble performances and dynamics for rehearsal management, we sought to correlate the concepts from Illusion of Synchrony, Ensembles' Clock, Similarity/Complementarity and Note Grouping were correlated to the quintet's performance in order to achieve coherent and sustainable interpretive hypotheses, in addition to proposing that the considerations presented to assist musicians in other chamber music formations.

Keywords: Brass Quintet. Performance. Chamber Music. Time and synchrony.

Lista de Figuras

Figura 1: Trompete Natural. Fonte: www.metmuseum.org/art/collection/search/503971 - Acesso em: Abril/2021	8
Figura 2: Nakers, tambores de cerâmica (atados com tripas), usados para cerimônias militares e religiosas na Europa Medieval. Fonte: www.metmuseum.org/art/collection/search/500956 - Acesso em Maio/2021	8
Figura 3: Charamela. Fonte: www.pt.wikipedia.org/wiki/Charamela - Acesso em: Maio/2021	9
Figura 4: Conjunto musical da época composto por trombone e charamelas, imagem atribuída a Marcellus Laroon (1649 – 1702). Fonte: Herbert (1997, p. 77)	10
Figura 5: Trompete de slide (vara). Fonte: www.metmuseum.org/art/collection/search/503807	11
Figura 6: Sacabuxa (o antepassado mais próximo do trombone atual). Fonte: www.en.m.wikipedia.org/wiki/Sackbut# - Acesso em: Maio/2021	11
Figura 7: Corneto. Fonte: www.metmuseum.org/art/collection/search/503950 - Acesso em: Abril/2021	12
Figura 8: Cornetos e trombones sendo usados em uma performance polioral, gravura feita por Philippe	13
Figura 9: Instrumentos de metal com sistema de chaves. Da esquerda para direita: Bugle com sete chaves em Si bemol (1820), Bugle com dez chaves em Mi bemol (1840), Ophicleide com nove chaves em Dó (1830), Trompete com cinco chaves em Mi bemol (1968) – réplica moderna. Fonte: Dudgeon (1997, p. 132)	15
Figura 10: Linha evolutiva dos trompetes, contendo o Trompette d'harmonie (a), Slide Trumpet (b), Italian Keyed Trumpet (c), Trumpet with 3 valves – Stoezel sistem (d), Valve trumpet – German system (e), Valve trumpet – French system (f). Fonte: Baines (1993, p. 185)	16
Figura 11: Litografia da Distin Family Quintet. Da esquerda para a direita: George (saxhorn barítono em Si bemol), Henry (saxhorn contralto em Lá bemol/Sol), John (saxhorn soprano em Mi bemol), Theodore (saxhorn tenor em Mi bemol), William (saxhorn alto em Lá bemol/Sol). Fonte: Wallace (1997, p. 242)	17
Figura 12: Configurações mais comuns para um quinteto de metais com base em modelos apresentados em Miller (2014) e Stowman (1998).	24
Figura 13: Hierarquização rítmica e sinalização do agrupamento de acordo com sistema numérico desenvolvido por Tabuteau.	37
Figura 14: Hierarquização rítmica e sinalização do agrupamento de acordo com sistema desenvolvido por Thurmond	38
Figura 15: Figura 59 extraída de Heredia (2016, p. 89), onde notamos a associação do conceito de Note Grouping na prática do grupo de metais, que podemos associar as ideias de similaridade/complementaridade do discurso.	40
Figura 16: Clave do Vassi ou Alujá.	48
Figura 17: Trecho de Sodalita (compassos 179-184) onde o tema melódico do trompete 1 interage com uma linha mais articulada do trombone, e com ostinatos realizados pela trompa, trompete 2 e tuba.	51
Figura 18: Trecho de Ônix (compasso 30-37) onde observamos a interação melódica entre trompete 1 e trompa, acompanhados por ostinato do trompete 2 e trombone, e com a tuba na linha do baixo.	51
Figura 19: Escalonamento rítmico presente na introdução de Sodalita, terceiro movimento da obra (compassos 140-144).	52
Figura 20: O Caminho das Pedras, I movimento, de Gilson Santos. Transição do solo entre os naipes (tuba e trompetes), a linha de ostinato rítmico (trompa e trombone) e o início de um novo padrão rítmico pela tuba.	62
Figura 21: Mapa temporal entre a seção A (compassos 6-30) e B (compassos 31-63) de Ônix.	63
Figura 22: Ostinato rítmico entre o naipe de trompetes presentes no primeiro movimento de O Caminho das Pedras.	64
Figura 23: Mapa temporal da introdução de Ônix (compassos 1-5).	65
Figura 24: O Caminho das Pedras, Introdução, I movimento.	66
Figura 25: Ostinato entre os trompetes e tuba e início do tema nas vozes do trombone e trompa (compassos 80-83).	68
Figura 26: Interações melódicas na Seção 'B' de Ônix, compassos 38-45.	69
Figura 27: Seção 'B' do I movimento, mapa temporal dos compassos 38-45.	69
Figura 28: O Caminho das Pedras, segundo movimento, introdução (compassos 100-103).	70
Figura 29: Espectrograma demarcando os inícios dos blocos melódicos presentes no compasso 100.	71
Figura 30: Trecho do compasso 105 ao 110 demarcando o diálogo existente as vozes.	72
Figura 31: Mapa temporal, compassos 105-110, Topázio.	72
Figura 32: Trecho do compasso 121 ao 123 demarcando o diálogo existente as vozes.	74

Figura 33: Trecho demarcando o início da segunda parte da seção ‘A’ (compassos 111-115).....	75
Figura 34: Mapa temporal, trecho entre os compassos 111-115.	75
Figura 35: Trecho em que observamos o escalonamento das células rítmicas (compassos 140-144).....	76
Figura 36: Trecho onde observamos a textura em blocos rítmicos simultâneos (compassos 268- 275).....	77
Figura 37: Trecho onde verificamos a alternância melódico/rítmica entre agudos e graves (compassos 261- 267).	77
Figura 38: Espectro sonoro onde observamos as assincronias dos trompetes e tuba em inícios simultâneos (compassos 268- 271).....	78
Figura 39: Melodia solista acompanhada de três ostinatos rítmicos distintos (compassos 179-184).	79
Figura 40: Sinalização dos agrupamentos em células de ostinato rítmico executado pelos trompetes, trompa e trombone em <i>Ônix</i> (compassos 28-29).....	84
Figura 41: Trecho com a sinalização do agrupamento de notas em texto similar, executado pela trompa e o trombone, de <i>Ônix</i> (compasso 38-41).	85
Figura 42: Exemplo extraído de Thurmond (1991, p. 64) onde se tem a sinalização do agrupamento de arsis à thesis em células rítmicas naturais em compasso quaternário.	88
Figura 43: Exemplificação dos agrupamentos sinalizados na figura 38, em trecho selecionado de Topázio.....	88
Figura 44: Exemplo extraído de Thurmond (1991, p. 60) onde verificamos o agrupamento de notas em grupos de sextinas, nos andamentos rápido e lento.	89
Figura 45: Sinalização das sextinas em ostinato rítmico presente em <i>Ônix</i> (trecho rápido), executado por trompetes, trompa e trombone.	89
Figura 46: Sinalização do agrupamento em sextinas para voz do trombone presente na seção ‘B’ de Topázio (trecho lento)	89
Figura 47: Exemplo extraído de Thurmond (1991, p. 66) onde verificamos a sinalização do agrupamento e hierarquização arsis/thesis em compassos ternários.	90
Figura 48: Sinalização dos agrupamentos localizado na seção ‘B’ de <i>Ônix</i> (compasso 47-55).	90
Figura 49: Exemplo extraído de Thurmond (1991, p. 68) onde temos a hierarquização arsis/thesis e sinalização do Note Grouping em células rítmicas artificiais.	91
Figura 50: Sinalização do agrupamento em trecho ritmo recorrente de Sodalita.	91
Figura 51: Aplicação do agrupamento de notas e hierarquização arsis/thesis em células rítmicas recorrentes de <i>Ônix</i>	93
Figura 52: Aplicação do agrupamento de notas e hierarquização arsis/thesis em células rítmicas recorrentes de Topázio.	94
Figura 53: Aplicação do agrupamento de notas e hierarquização arsis/thesis em células rítmicas recorrentes de Sodalita.	96
Figura 54: Trecho de Topázio onde visualizamos a aplicação do agrupamento de notas para facilitar a interação melódica dos trompetes, trompa e trombone (compassos 116-119).....	97
Figura 55: Trecho de <i>Ônix</i> onde o trabalho de equalização foi primordial para ajustar a articulação do grupo, assim como o tempo de antecipação e reação (compasso 94-95).....	98
Figura 56: Mapa temporal de comparação entre as seções A (compasso 6-30) e B (compasso 31-63) de <i>Ônix</i> . 102	
Figura 57: Mapa temporal de comparação da introdução de <i>Ônix</i>	103
Figura 58: Mapa temporal de comparação da seção A de <i>Ônix</i> , compasso (06-29).....	105
Figura 59: Mapa temporal de comparação da reexposição de <i>Ônix</i> (compassos 64-77).....	105
Figura 60: Mapa temporal de comparação da seção 'B' de <i>Ônix</i> (compassos 32-63).	106
Figura 61: Mapa de comparação temporal de <i>Ônix</i> , primeiro movimento da suíte O Caminho das Pedras, de Gilson Santos.....	107
Figura 62: Mapa temporal de comparação de Topázio, segundo movimento da suíte O Caminho das Pedras, de Gilson Santos.....	109
Figura 63: Sinalização dos blocos melódicos e dos agrupamentos de notas na introdução de Topázio (compasso 100-104)	110
Figura 64: Topázio, espectrograma demarcando os inícios dos dois blocos presentes no compasso 100.	110
Figura 65: Mapa temporal de comparação da introdução de Topázio.	111
Figura 66: Mapa temporal de comparação da introdução de Sodalita (compasso 140-158).	113
Figura 67: Mapa temporal de comparação no trecho que compreende o ‘coda’ de Sodalita.....	114
Figura 68: Sinalização de assincronias em bloco rítmico de Sodalita (compasso 271).	114
Figura 69: Mapa temporal de comparação de Sodalita, terceiro movimento da suíte O Caminho das Pedras, de Gilson Santos.....	115

Lista de Quadros

Quadro 1: Questões mais recorrentes durante os encontros e dinâmicas de construção da obra.	53
Quadro 2: Conselhos para um melhor gerenciamento dos ensaios de música de câmara extraídos de Davidson e King (2004).....	58
Quadro 3: Estrutura Formal dos movimentos da obra "O Caminho das Pedras", de Gilson Santos.	61
Quadro 4: Questões mais importantes observadas pelo grupo ao fim da pesquisa	100

Sumário

1 INTRODUÇÃO	1
2 ASPECTOS DA PERFORMANCE EM CONJUNTO	5
2.1 Relato histórico da música de câmara para metais	7
2.2 Particularidades do fazer musical em um quinteto de metais	21
2.2.1 Sonoridade	21
2.2.2 Articulação	21
2.2.3 Descanso nas obras	22
2.2.4 Distribuição espacial	23
2.2.5 Instrumentação variada	25
2.3 Ilusão de Sincronia	27
2.4 Comunicação em conjunto	29
2.4.1 Relógio do grupo e antecipação/reação na performance	30
2.4.2 Similaridade/Complementaridade	33
2.5 Agrupamento de notas e frases	35
2.6 Temporalidade em música de câmara	41
3 MAPEAMENTO INICIAL DO GRUPO	46
3.1 Aspectos estilísticos da obra e compositor	47
3.2 Percepção inicial do grupo	49
3.3 Dinâmica dos ensaios	54
3.4 Análise da performance na fase 1	59
3.4.1 Ônix	62
3.4.2 Topázio	70
3.4.3 Sodalita	76
4 MAPEAMENTO FINAL DA PERFORMANCE	81
4.1 Dinâmica dos ensaios e novos processos de construção da obra	82
4.2 Exemplificações interpretativas	87
4.3 Percepção final do grupo	96
4.4 Análise final da performance do grupo	101
4.4.1 Ônix	102
4.4.2 Topázio	108
4.4.3 Sodalita	112
5 CONCLUSÃO	117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	121
ANEXO I – Partitura da obra estudada	125
ANEXO II – Concerto relativo ao produto artístico da pesquisa	146

1 INTRODUÇÃO

A prática da música de câmara agrega muito valor ao desenvolvimento musical, visto que traz a oportunidade de trabalhar criteriosamente aspectos da performance que, em grandes grupos, por vezes, passam despercebidos. Sendo assim, é necessário que os integrantes de um grupo de câmara se atentem para questões como equilíbrio entre as vozes e a interação das linhas melódicas, sistematização dos inícios e términos simultâneos (tendo em vista a inexistência de um maestro), organização dos parâmetros interpretativos individuais em prol do grupo, concordâncias rítmicas e estilísticas e diversos outros aspectos performáticos que ficam mais aparentes nesta prática.

Observa-se também que a funcionalidade dos instrumentos de metais em formações camerísticas mudou substancialmente ao longo do tempo, desde os primeiros registros que aconteciam na duplicação das linhas harmônicas, devido às limitações dos instrumentos, até os dias atuais, onde existe uma pluralidade de repertório nas mais variadas formações e interações contrapontísticas. Portanto, constata-se que é necessário ao instrumentista de metal dominar recursos que ampliem suas possibilidades de atuação e o seu discurso musical.

Esta pesquisa tem como objetivo abordar a construção da performance em um quinteto de metais propondo conceitos e recursos interpretativos que auxiliem nos déficits de manutenção de tempo e sincronia do conjunto, almejando uma base interpretativa estável para performance musical. Para isto, utilizaremos como referência a performance de um quinteto de metais na obra *O Caminho das Pedras*, de Gilson Santos (n. 1978), tendo em vista o diálogo polirrítmico e melódico presentes na música, que exigem do grupo um idioma interpretativo¹ preciso e unificado, bem como uma comunicação e manutenção do tempo eficazes.

Destaca-se que o quinteto de metais *Five Brass*, formado em formado em 2016, na cidade de Volta Redonda – RJ, após vontade de seus integrantes (trompetes: Gabriel Ferraz, Matheus Bento; trompa: Gleidson Henrique; trombone: Estevão Roque; tuba: Vinicius Gonçalves) aprofundarem os estudos técnicos do instrumento em música de câmara, faz parte do presente estudo de caso, servindo como laboratório para a análise da performance e aplicação das ideias interpretativas propostas.

¹ Em nossa pesquisa, essa ideia diz respeito às escolhas interpretativas (aspectos da comunicação do grupo, conduções fraseológicas, decisões de articulação, dinâmica, liderança, dentre outros) que o conjunto irá tomar em prol da coesão e gerenciamento da performance. Diante de nosso referencial, observamos que em um ambiente cujo tais aspectos estejam bem definidos entre todos os envolvidos, ou seja, todos compartilhem dos mesmos ideais, o processo de construção da performance se torna mais fácil e prazeroso.

A coleta dos dados e informações pertinentes ao estudo foram feitas a partir de: (1) pesquisa bibliográfica de ferramentas e conceitos interpretativos para a prática da música de câmara que se adequavam à resolução dos problemas de manutenção de andamento e sincronia; (2) análise das gravações dos ensaios do quinteto durante as duas fases de preparação/execução da suíte *O Caminho das Pedras*, de Gilson Santos (mapeamento inicial e final); (3) percepção dos integrantes do grupo nos dois momentos de construção interpretativa da obra, a partir dos comentários realizados nos ensaios e em encontros virtuais ocorridos após o início da pandemia do Covid-19² no Brasil. Ressaltamos, que o terceiro procedimento buscou ter um caráter dialético, visando uma “fusão de horizontes” e ideias, tendo em vista que o pesquisador faz parte do estudo de caso e será constituinte da identidade interpretativa do conjunto (OLIVEIRA, 2000).

Na estrutura do texto, traçamos um relato histórico da atuação dos instrumentos de metal em formações camerísticas, nutrido pelas perspectivas de Polk (1997), Barclay (1997), Dickey (1997), Tarr (1997), Myers (1997), Lopes (2007), Farr (2012), Heredia (2016), e outros, bem como apresentamos particularidades do fazer musical em um quinteto de metais, com observações trazidas por Weiss (1947), Baines (1993), Stowman (1998), Adler (2002), Miller (2014) e Simpson (2016).

A partir da revisão bibliográfica, as ferramentas interpretativas foram localizadas em textos que abordavam aspectos da performance em conjunto e dinâmicas para o gerenciamento de ensaios, no intuito de encontrar recursos para solucionar os déficits observados. Mediante isso, são usados como referenciais teóricos-interpretativos os seguintes conceitos: Ilusão de Sincronia, Relógio do Grupo e Antecipação/Reação, de King (2012); Similaridade/Complementaridade melódica, de Davidson e King (2004); Assincronia em conjunto, de Rash (1988); Agrupamento de notas e frases, de Thurmond (1991) e Macgill (2007), assim como a importância da comunicação e interação visual/social eficazes entre os músicos durante a prática musical em conjunto, de Williamon e Davidson (2002), Goebel e Palmer (2009), King (2012) e Biasutti (2013).

Somado a isso, autores como Cook (2007), Caznoc (2015) e Ippolito (2019), ofereceram entendimentos sobre a prática camerista que permitiram uma melhor gestão dos conceitos interpretativos propostos na performance do quinteto. Ainda, com visões trazidas por Cooper e Meyer (1960), Langer (1980), Berry (1987), Kramer (1988) e Nadia Boulanger – de Brooks

² O início da pandemia e do isolamento social começaram no início do mapeamento inicial da performance do grupo e se estendeu durante toda pesquisa. Deste modo, todas as influências e adaptações necessárias, que esta crise global acarretou à pesquisa, serão abordadas mais à frente.

(2013), refletimos sobre a construção da temporalidade em música de câmara, criando um diálogo entre as ideias interpretativas discutidas e o conceito de temporalidade em música.

Com a análise das primeiras gravações, traçamos o mapeamento inicial da performance do grupo, associando as ferramentas interpretativas (obtidas durante a revisão bibliográfica) aos problemas de manutenção do tempo e sincronia. Além disso, a partir dos encontros virtuais e comentários dos ensaios, identificamos como foi esta primeira fase de construção da obra, mapeando a perspectiva do quinteto, isto é, sob quais aspectos da performance eram depositadas a variabilidade do tempo e as assincronias do grupo.

Com o mapeamento inicial, percebemos que trechos que envolviam mudança de andamento, entradas após pausas e/ou fermatas e as particularidades de projeção sonoras de cada instrumento, bem como suas diferenças técnicas, contribuía com as problemáticas de tempo e sincronia durante a preparação/execução da suíte.

Depois destes processos, foi feito o mapeamento final da performance, sob as mesmas condições de gravações dos ensaios e assimilação da percepção final do grupo, para avaliar se as inconsistências de tempo/andamento e sincronia se mantiveram com a aplicação das novas ferramentas interpretativas, e assim, formalizar novos entendimentos interpretativos para o quinteto.

O processamento dos dados e análise das gravações foram assistidos por recursos trazidos por Rink (2012) e Heredia (2016), com utilização de: (1) Mapas temporais, para comparar variações de andamento do grupo nos dois momentos da pesquisa; (2) Análise do contorno melódico e dos motivos/ ideias, além da preparação de uma redução rítmica de trechos da obra, para auxiliar na aplicação do agrupamento de notas e frases, e facilitar a comunicação aural/visual; (3) Modelos gráficos (espectrogramas) para medir a assincronia de trechos simultâneos, permitindo identificar os locais em que o quinteto necessitava de uma ilusão de sincronia eficiente.

Diante disto, segue a estrutura dos capítulos desta dissertação:

No capítulo 2, mediante revisão bibliográfica, apresentamos os aspectos da performance em conjunto, associando o referencial teórico-interpretativo da pesquisa aos aspectos da música de câmara para instrumentos de metais, visando a solução dos déficits de tempo e sincronia. Além disso, o relato histórico e as particularidades da música de câmara para um quinteto de metais são abordados, e por fim, refletimos sobre a construção da temporalidade em música de câmara.

No capítulo 3, contém a análise dos dados obtidos no mapeamento inicial, mediante gráficos de tempo e espectrogramas dos inícios simultâneos, onde fizemos a associação dos

conceitos teóricos apresentados, aos déficits localizados na prática do grupo, tendo em vista a melhoria dos aspectos de tempo e sincronia na performance da obra *O Caminhos das Pedras*.

No capítulo 4, trazemos a análise das gravações que fazem parte do mapeamento final da performance, para avaliar se as inconsistências de tempo/andamento e sincronia se mantiveram com a aplicação das ferramentas e ideias interpretativas propostas neste estudo de caso, assim como exemplificações gráficas dos agrupamentos de notas, mapas temporais de comparação da performance nos dois momentos e espectrogramas, ilustrando a evolução das assincronias. Concluindo, as técnicas que funcionaram foram validadas, e as que necessitavam de ajustes, reavaliadas, a fim de que o leque de possibilidades interpretativas do grupo seja o maior possível.

Por fim, almeja-se contribuir com a prática da música de câmara em um quinteto de metais, abordando recursos que compreendem de aspectos morfológicos e técnicos da prática musical para este tipo de formação, ao melhor gerenciamento dos déficits de tempo e sincronia da performance. Além disso, entende-se que os conceitos apresentados podem se adequar a outros tipos de formações camerísticas e repertórios, e criar reflexões e esclarecimentos sobre os aspectos de temporalidade em uma performance musical.

2 ASPECTOS DA PERFORMANCE EM CONJUNTO

Segundo Ippolito (2019), ao se pensar no fazer musical em conjunto, notamos que a essência deste tipo de trabalho é o relacionamento, onde ele move e determina todos os processos que envolvem essa prática, incluindo os relacionamentos consigo mesmo, com o outro, com o material, com a música, além da relação com o processo. A relação consigo mesmo (as maneiras de ‘ser’ e ‘fazer’) move e qualifica os outros tipos de interações, já o relacionamento com o outro é nutrido pela capacidade de empatia e de aprender a partir da perspectiva de outros, compreendendo e reconhecendo as diferenças, e em termos mais abstratos, a relação com processo e a música, dizem respeito a forma que os músicos irão experimentar, fracassar e florescer durante essa atividade.

Além desse senso de coletividade que envolve a performance em conjunto, a coordenação do tempo é fundamental para que as partes individuais de um conjunto de câmara estejam juntas, se combinem, se encaixem, e assim, toquem no mesmo andamento.

Cooper e Meyer (1960) colocam essa organização temporal sobre três pilares básicos: pulsação, métrica e ritmo. Pulsação seria “uma série de estímulos [sons e/ou batidas] precisamente equivalentes e recorrentes”³ que reforçará a experiência rítmica. A métrica seria a verificação e organização deste número de pulsos (regulares ou não), e por fim, o ritmo pode ser definido como a maneira em que um ou mais batimentos não acentuados são agrupados em relação a um acentuado, isto é, a maneira que os sons se regulam dentro dos tempos do compasso.

Os autores ainda nos dizem que o ritmo organiza, e é organizado, por todos os elementos que criam e moldam os processos musicais⁴:

Assim como uma melodia é mais do que simplesmente uma série de tons, o ritmo é mais do que uma mera sequência de proporções duracionais. Experimentar o ritmo é agrupar sons separados em padrões estruturados. Esse agrupamento é o resultado da interação entre os vários aspectos dos materiais da música: altura, intensidade, timbre, textura e harmonia - bem como duração (COOPER e MEYER, 1960, p. 1, tradução minha)⁵.

³ Os autores ainda esclarecem que a sensação de pulso pode existir subjetivamente, por exemplo, uma sensação de regularidade de pulsos, uma vez estabelecidos, tendem a ser continuados na mente e na musculatura do ouvinte, mesmo que o som tenha parado.

⁴ Eles aprofundam esse entendimento conceitual das estruturas rítmicas através de discussões sobre métodos analíticos e procedimentos composicionais. Na visão dos autores, o que é chamado de "interpretação" depende da sensibilidade e da consciência da estrutura rítmica, por parte do artista.

⁵ Just as a melody is more than simply a series of pitches, so rhythm is more than a mere sequence of durational proportions. To experience rhythm is to group separate sounds into structured patterns. Such grouping is the result of the interaction among the various aspects of the materials of music: pitch, intensity, timbre, texture, and harmony - as well as duration. (COOPER e MEYER, 1960, p. 1)

Diante disto, entende-se que é difícil se expressar e sincronizar ideias em um ambiente ritmicamente instável, onde a pulsação rítmica que irá determinar o andamento e permitir o encontro de todas as linhas, não é facilmente identificada pelos músicos, e pensando em música de câmara, com a inexistência de um condutor, este entendimento marca o início de qualquer trabalho.

No momento em que tocam juntos, os membros de um conjunto interagem de diversas formas para que o andamento se mantenha. Então, é necessário aos intérpretes coordenar gestos/ações em prol de uma melhor comunicação, além de sincronizar todos os fazeres musicais individuais em favor do grupo.

Ao observar vídeos de algumas apresentações, notamos que quintetos de metais conceituados da atualidade⁶ realizam com sensibilidade e precisão a administração dessas particularidades. Dessa forma, estão sempre atentos àquilo que está sendo tocado, o que possibilita uma constante reciclagem das mesmas obras, e assim, cada interpretação possui os seus adjetivos, como a possibilidade de variação e disposição dos rubatos sem comprometer a performance do grupo, adequação dos limites de dinâmica de acordo com a acústica de um ambiente e/ou cansaço durante a performance, por exemplo.

Por fim, cabe ressaltar que ‘ritmo’ (distribuição/subdivisão, regular ou não, dos lapsos de tempo dentro dos compassos) e ‘andamento’ (velocidade em que essas pulsações são executadas) são conceitos que andam juntos nos objetivos deste trabalho, tendo em vista que são primordiais quando pretende-se sincronizar as vozes na prática da música de câmara. Deste modo, subentende-se que para atingirmos uma sincronia eficaz, pensar no andamento é o ponto chave para sincronizar todas as subdivisões (iguais ou não) de quando se toca junto.

Assim sendo, realizou-se uma revisão bibliográfica, que nos conduziu a conceitos e autores que dialogam com os objetivos da pesquisa, onde encontramos espaços para correlacionar a teoria obtida à prática musical de um quinteto de metais.

⁶ Canadian Brass, Empire Brass, Gomalan Brass, The Philadelphia Brass Ensemble, Quinteto Brassil, Quinteto UNIRIO Metais, Quinteto Porto Alegre, dentre outros.

2.1 Relato histórico da música de câmara para metais

O termo Quinteto de Metais descreve uma formação camerista constituída, na maioria das vezes, por dois trompetes, trompa, trombone, tuba ou trombone-baixo, onde estão representados os principais instrumentos da família dos metais⁷ de uma orquestra sinfônica.

Este tipo de formação instaurou-se somente após a segunda metade do século XX, contudo a presença de instrumentos de metais em formações camerísticas é datada desde quando seu papel era restrito à série harmônica do instrumento, permitindo apenas o seu uso como instrumento acompanhador, empregado nas partes mais graves das peças, onde executava notas longas dentro dos primeiros harmônicos do instrumento.

David Whitwell escreve sobre “a existência de pequenas bandas cívicas de sopro na Europa Ocidental Medieval durante o século XII. Esses músicos eram empregados como vigias que guardavam as cidades durante a noite contra ataques, predadores, bandidos e, principalmente, de fogo” (apud STOWMAN, 1998, p. 1, tradução minha)⁸. Além disso, Whitwell também esclarece que esses músicos forneceram a base sobre a qual os conjuntos de metais modernos foram baseados.

Corroborando com Whitwell, Polk (1997) nos diz que o trompete⁹, a partir do século XI, assumia um papel inquestionável na música ritual da Europa, presentes nas ocasiões da alta corte, como símbolo de status, além de ser um componente essencial de qualquer operação militar em grande escala. Além disso, o autor ainda destaca que:

Fontes iconográficas mostram trompetes usados desta forma [tocado em pares], particularmente para enfatizar a estatura de um monarca ou uma figura nobre semelhante. Isso geralmente acontecia em ocasiões oficiais como banquetes. Fontes de arquivo são preservados de forma inconsistente deste período, mas os disponíveis mostram que um par de trompetistas era regularmente incluído nas famílias dos maiores aristocratas [...] Monarcas tentavam restringir o privilégio de manter os trompetes para seus próprios círculos de elite, mas com pouco sucesso. As cidade-estado italianas, foram rápidas em aderirem essa moda. Bolonha, por exemplo, mantinha regularmente pelo menos dois trompetistas de 1250 em diante (POLK, 1997, p. 41, tradução minha)¹⁰.

⁷ O termo “instrumentos de metal” refere-se aos instrumentos que utilizam bocais e vibração labial na produção sonora.

⁸ ...the existence of small civic wind bands in Medieval Western Europe during the twelfth century. These musicians were employed as watchmen who guarded the cities during the night against attack predators, rogues and especially fire. (WHITWELL apud STOWMAN, 1998, p. 1)

⁹ Vale ressaltar que esse instrumento (longo e reto, feito em duas ou três partes, com uma pequena campana) produzia notas de uma série harmônica.

¹⁰ Iconographical sources show trumpets used in this way particularly to emphasize the stature of a monarch or similar noble figure. This would often be at such state occasions as banquets. Archival sources are quite inconsistently preserved from this period, but those available show that a pair of trumpeters were regularly included in the households of the highest aristocracy [...] Monarchs evidently made some attempt to restrict the privilege of maintaining trumpets to their own elite circles, but with little success. Italian city states, at any rate, were quick

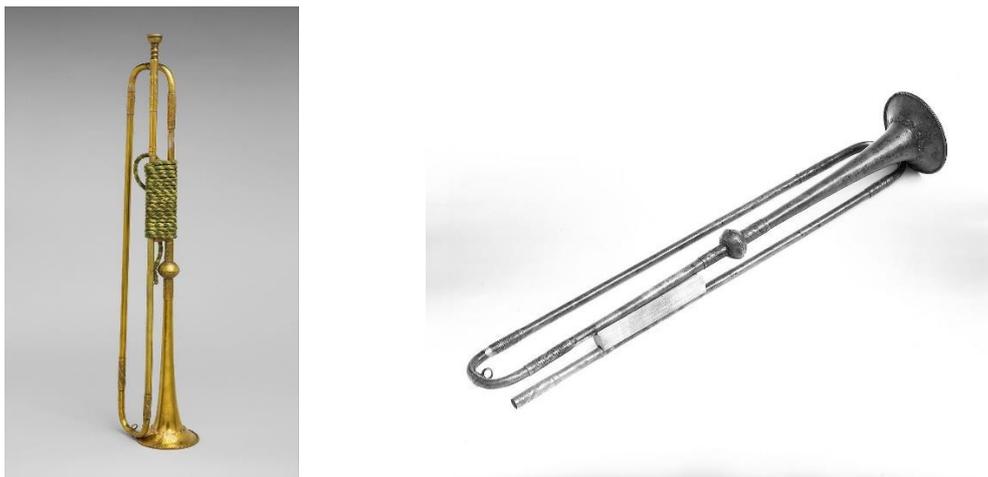


Figura 1: Trompete Natural. Fonte: www.metmuseum.org/art/collection/search/503971 - Acesso em: Abril/2021

Além de aparecer em pares, o autor ainda pontua que os trompetes poderiam aparecer em mais algumas situações: na companhia de pequenos tambores, chamados “*nakers*”, evidentemente em situações ao ar livre, como torneios e procissões, e, é claro, para a guerra; e por fim, em pequenos grupos combinados com um outro instrumento da época, as charamelas¹¹.



Figura 2: *Nakers*, tambores de cerâmica (atados com tripas), usados para cerimônias militares e religiosas na Europa Medieval. Fonte: www.metmuseum.org/art/collection/search/500956 - Acesso em Maio/2021

to imitate the fashion. Bologna, for example, regularly maintained at least two trumpeters from 1250 onwards. (POLK, 1997, p. 41)

¹¹ Instrumento medieval de sopro, de timbre estridente, com o corpo de madeira cilíndrico dotado de orifícios e com embocadura de palheta, considerado o antecessor do oboé e do clarinete modernos. Vale ressaltar que nestes grupos, as charamelas desempenhavam a voz principal devido as limitações que os metais apresentavam.



Figura 3: Charamela. Fonte: www.pt.wikipedia.org/wiki/Charamela - Acesso em: Maio/2021

A partir do século XV, uma outra etapa na evolução dos conjuntos de sopros ocorreu nas mãos da aristocracia. Esta foi uma época de grande entusiasmo pela música instrumental, especialmente a música de sopro, e as cortes proporcionaram muitas oportunidades para fazer música. A atmosfera da corte exigia um sistema musical organizado, era necessária uma distinção clara entre os diferentes tipos de grupos. Sendo assim, os termos ‘*haut*’ (alto) e ‘*bas*’ (suave) foram usados para designar o tipo de conjunto necessário para cada evento particular.

Esses músicos eram funcionários cívicos e tocavam em vários eventos, como banquetes, chicotadas, açoites e casamentos. Por volta do século XV, esses grupos evoluíram para conjuntos que consistiam em charamelas e trompetes ou trombones de vara. Além de sua performance de música na corte, eles tocavam concertos públicos regulares. Esses concertos representam o primeiro uso real da palavra ‘concerto’, bem como o início da ‘música artística’ (WHITWELL apud STOWMAN, 1998, p. 2, tradução minha)¹².

¹² These musicians were civic employees and played for various events such as banquets, whippings, floggings and weddings. By the fifteenth century, these groups had evolved into ensembles consisting of shawms and slide trumpets or trombones. In addition to their performance of tower music, they played regular public concerts. These concerts represent the first real use of the word ‘concert’ as well as the beginning of ‘art music’. (WHITWELL apud STOWMAN, 1998, p. 2)



Figura 4: Conjunto musical da época composto por trombone e charamelas, imagem atribuída a Marcellus Laroon (1649 – 1702). Fonte: Herbert (1997, p. 77)

Polk (1997) também discute sobre o aumento do fazer musical camerístico neste período, onde revela a ascensão dos instrumentos após a segunda metade do século, ampliando seus papéis nesse “fazer mais artístico”, destacado por Whitwell. Anteriormente, a banda de sopros fornecia música para cerimônias e festivais, especialmente para dançar, para procissões e banquetes, e desta forma, os músicos ainda eram taxados de “menestréis barulhentos”, raramente aparecendo executando instrumentos suaves ou sendo solistas. Somente no final do século, que os instrumentistas se familiarizaram com os estilos mais tocados, executando os repertórios dos melhores compositores, e assim, desempenharam um papel solista.

Barclay (1997) associa o evoluir técnico dos metais às novas possibilidades de atuação que esses instrumentos teriam na música da época. Essas inovações viriam, portanto, da necessidade de suprir as limitações de notas na escola diatônica que o instrumento era montado, e isso poderia ser feito de duas maneiras:

... ou trocando o comprimento do tubo durante a reprodução por meio de slides, de modo a preencher as lacunas na parte do registro inferior, ou aumentando o comprimento do tubo até um ponto onde os harmônicos mais elevados estarão disponíveis para o instrumentista e próximos o suficiente para que melodias diatônicas possam ser reproduzidas (BARCLAY, 1997, p. 24, tradução minha)¹³.

¹³ ... either by changing tube length during playing by means of slides so as to fill in the gaps in the lower register, or by increasing tube length to a point where the higher harmonics are available to the player and close enough together that diatonic melodies may be played. (BARCLAY, 1997, p. 24)

Essas melhorias pontuadas por Barklay (1997) possibilitaram um aumento dos metais nos conjuntos de sopro medievais, onde o sistema de *slides*, tornou o trompete mais requisitado, pois era possível trabalhar com intervalos diatônicos e algumas inflexões cromáticas requeridas em determinadas situações, como em finalizações de cadência. E o trombone (sacabuxa), com o desenvolvimento da vara dupla, passou a ter mais versatilidade dentro da sua tessitura, pois assim era possível executar uma escala cromática completa.

Uma vez que o conjunto adicionou um instrumento de slide, o progresso subsequente foi evidentemente muito rápido [...]. Por volta de 1450, o grupo muitas vezes foi expandido para quatro membros com a adição de uma segunda charamela, e a partir de 1475, um outro instrumento de slide (na faixa de contra tenor) era frequentemente adicionado [...] até meados do século XVI o instrumento favorito para as partes inferiores continuava a ser o trombone (em sua forma mais moderna com o slide duplo) (POLK, 1997, p. 47, tradução minha)¹⁴.



Figura 5: Trompete de slide (vara). Fonte: www.metmuseum.org/art/collection/search/503807 - Acesso em: Maio/2021

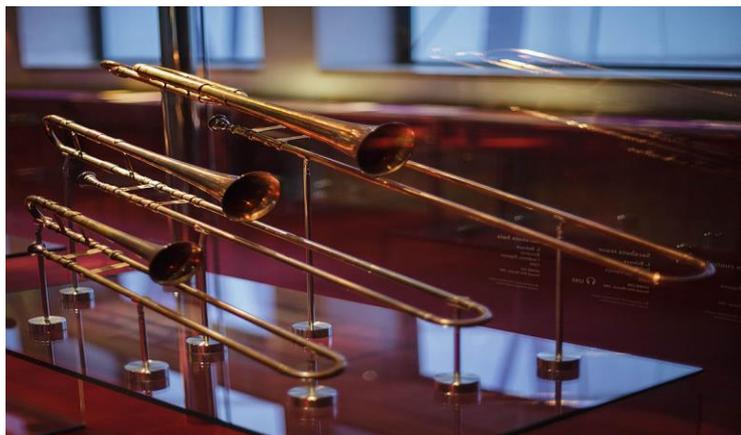


Figura 6: Sacabuxa (o antepassado mais próximo do trombone atual). Fonte: www.en.m.wikipedia.org/wiki/Sackbut# - Acesso em: Maio/2021

¹⁴ Once the ensemble added a slide instrument, subsequent progress was evidently quite rapid [...]. By about 1450, the group was often expanded to four members with the addition of a second shawm, and by c.1475, another slide instrument (a second one in the contratenor range) was frequently added [...] into the sixteenth century the favored instrument for the lower parts continued to be the trombone (by then consistently in its more modern form with a double slide) (POLK, 1997, p. 47).

Durante o período Renascentista, o conceito de *'haut'* (alto volume) e *'bas'* (suave) foi substituído pela noção de grupos ou famílias de instrumentos que permitiam um som mais homogêneo. Como essas inovações que permitiram a adição de instrumentos nas vozes inferiores, os conjuntos adquiriram uma sonoridade com mais harmônicos graves, agora considerado mais agradável do que o som brilhante característico dos grupos medievais, e diante dessa maior flexibilidade instrumental, iniciou-se um período de grande criatividade na música instrumental.

Em meados do século XVI, a prática de misturar membros de vários tipos de instrumentos surgiu para compensar as fraquezas inerentes aos grupos homogêneos. Whitwell (apud STOWMAN, 1998) aponta que os conjuntos de trombone (sacabuxa), que não tinham uma voz superior, e o grupos de corneto, que não possuíam um grave adequado, foram combinados para formar um dos conjuntos mais populares do século.

Dentro deste contexto, os cornetos¹⁵ apareceram em uma grande variedade de grupos, junto aos trombones e percussão, em substituição ao papel que as charamelas desempenhavam (executar a linha solista). Com a utilização do corneto, notamos o surgimento dos primeiros conjuntos formados, exclusivamente, por instrumentos de vibração labial.



Figura 7: Corneto. Fonte: www.metmuseum.org/art/collection/search/503950 - Acesso em: Abril/2021

¹⁵ O nome corneto se refere a família de instrumentos cônicos tocados com vibração labial difundidos no final do século XV até o início do século XIX. Os cornetos eram construídos de várias formas, podendo ser curvos ou retos, de madeira ou marfim, cobertos por couro ou deixados planos.

Dickey (1997) pontua que os cornetos se expandiram em uma família de diversas formas e tamanhos, e sua interação com o trombone nos conjuntos de sopros, resultava em uma combinação ideal: os trombones geralmente não tinham a agilidade necessária para as partes superiores ornamentadas, enquanto os cornetos não tinham modelos de tenor e baixo totalmente satisfatórios, por isso, esse “casamento” ampliava as possibilidades do grupo.

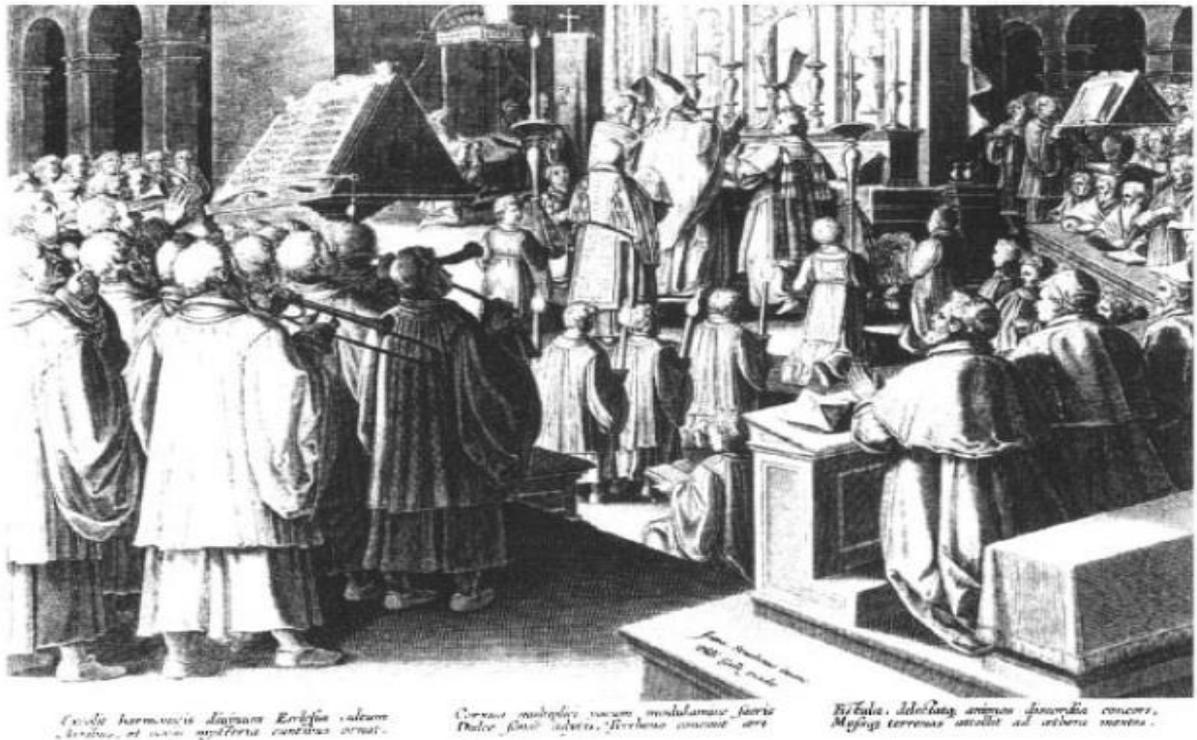


Figura 8: Cornetos e trombones sendo usados em uma performance policoral, gravura feita por Philippe Gall e depois baseado em Johannes Stradanus, 1523-1605. Fonte: Dickey (1997, p.55)

O período barroco oferece outras atuações para os instrumentos de sopro, tendo em vista que pela primeira vez a música instrumental teria a mesma importância que a vocal, o que possibilitou o desenvolvimento de instrumentos, da música instrumental e das práticas performáticas. Tarr (1997) pontua que o preceito básico de qualquer instrumento era imitar a voz humana, e isso justifica toda atuação dos instrumentos de metais nesse período.

Hoffman (2004) nos diz que o repertório para um conjunto de metais foi inicialmente limitado com poucas obras e transcrições originais. A música instrumental do final da renascença e do início do barroco, embora não fosse escrita para instrumentos valvulados modernos, era, no entanto, facilmente adaptável e considerada um dos primeiros exemplos de música de “metais”.

No período clássico, os metais assumiram uma função mais rítmica na textura da música, diferente daquele papel solístico outrora executado. Tarr (1997) ressalta que a mudança da estética musical do período optou pela maior utilização das cordas e instrumentos de madeira, inclusive as trompas, pois eles eram mais capazes de expressar a gama de emoções que esse novo período demandava. Sendo assim, essas novas demandas exigiam do músico de metal uma atenção considerável a fim de que seus instrumentos estivessem sempre em equilíbrio com o restante da orquestra.

Diante preferência por instrumentos de cordas que marcou os primeiros anos do século XVII, a presença dos instrumentos de metal ficou um pouco de lado na produção de música instrumental¹⁶. Sendo assim, o classicismo trouxe à tona a necessidade e a importância da invenção e o desenvolvimento de instrumentos de metais cromáticos.

Nesse contexto, Barclay (1997) alega que no final do século XVIII, orifícios de ventilação foram aplicados aos instrumentos da família dos trompetes, diante da necessidade de correção de alguns harmônicos e adição de notas ausentes no registro inferior.

As razões para o desenvolvimento de instrumentos ventilados e chaveados está enraizado nas exigências do período em que a experimentação foi realizada. O primeiro fator foi o crescente uso de temperamento igual de afinação¹⁷, fazendo com que o décimo primeiro e décimo terceiro harmônicos do instrumento natural ficassem ainda mais desafinados [...] A segunda fonte de estímulo foi a busca, visto em toda a orquestra, por instrumentos que pudessem tocar igualmente em todas as chaves (BARCLAY, 1997, p. 28, tradução minha)¹⁸.

¹⁶ Heredia (2016, p. 29) pontua que execuções importantes de obras solo como os quatro concertos para trompa de Mozart (1756-1791), os concertos para trompete de Haydn (1732-1809) e Hummel (1778-1837) e raras composições para grupos de metais aparecem nesse cenário. Contudo, no classicismo, por um longo período, houve um hiato na escrita para esses instrumentos.

¹⁷ Sistema de afinação que divide a oitava em doze partes iguais, isto é, doze semitons igualmente distribuídos.

¹⁸ The reasons for the development of vented and keyed brass instruments are rooted in the exigencies of the period in which the experimentation was done. The first factor was the increasing use of equal temperament, causing the eleventh and thirteenth harmonics of the natural instrument to be further out of tune [...] The second source of stimulation was the search, seen throughout the entire orchestra, for instruments that could play equally well in all keys. (BARCLAY, 1997, p. 28)



Figura 9: Instrumentos de metal com sistema de chaves. Da esquerda para direita: Bugle com sete chaves em Si bemol (1820), Bugle com dez chaves em Mi bemol (1840), Ophicleide com nove chaves em Dó (1830), Trompete com cinco chaves em Mi bemol (1968) – réplica moderna. Fonte: Dudgeon (1997, p. 132)

Myers (1997) esclarece que no século XIX¹⁹, os processos envolvendo a produção e a atuação dos metais na música mudaram substancialmente:

Três processos ocorreram simultaneamente: o desenvolvimento de novos tipos de instrumentos de metal, maior mecanização em manufatura e aumento em massa da produção de instrumentos, e um enorme aumento no uso de sopros de metal, principalmente em bandas. Metais chaveados e valvulados e a remodelação do trombone de vara forneceu uma paleta variada de timbres: um instrumentário cromático extenso em vozes que variam de contrabaixo para soprano. A onda de metais tocando em bandas andava de mãos dadas com a produção em massa de instrumentos a preços acessíveis. Cada vez mais, os instrumentos musicais tornaram-se uma mercadoria comercial, feitos para exportação em vez de usos locais (MYERS, 1997, p. 115, tradução minha)²⁰.

¹⁹ Vale ressaltar que estas inovações coincidem com o período de grande desenvolvimento tecnológico que teve início na Inglaterra a partir da segunda metade do século XVIII e que se espalhou pelo mundo causando grandes transformações, a Revolução Industrial.

²⁰ ... three processes took place simultaneously: the development of new types of brass instrument, further mechanisation in manufacture and increased mass production of instruments, and an enormous increase in the use of brasswind, particularly in bands. Keyed and valved brass and the remodelling of the slide trombone provided a varied palette of timbres: an instrumentarium of extensive chromatic compass in voices ranging from contrabass to soprano. The surge in brass playing in bands went hand in hand with the mass production of instruments at affordable prices. To an increasing extent, musical instruments became a trade commodity, made for export rather than local use. (MYERS, 1997, p. 115)

Dito isso, foi nesse período que o sistema de válvulas foi inventado, proporcionando a extensão das capacidades musicais dos metais. Assim, a presença destes instrumentos nas mais diversas formações começou a ser mais possível. Faar (2012) esclarece que grupos e bandas primitivas foram transformados pela invenção e aplicação da válvula nos instrumentos, fornecendo o cromatismo e uma maior flexibilidade para toda a família dos metais.

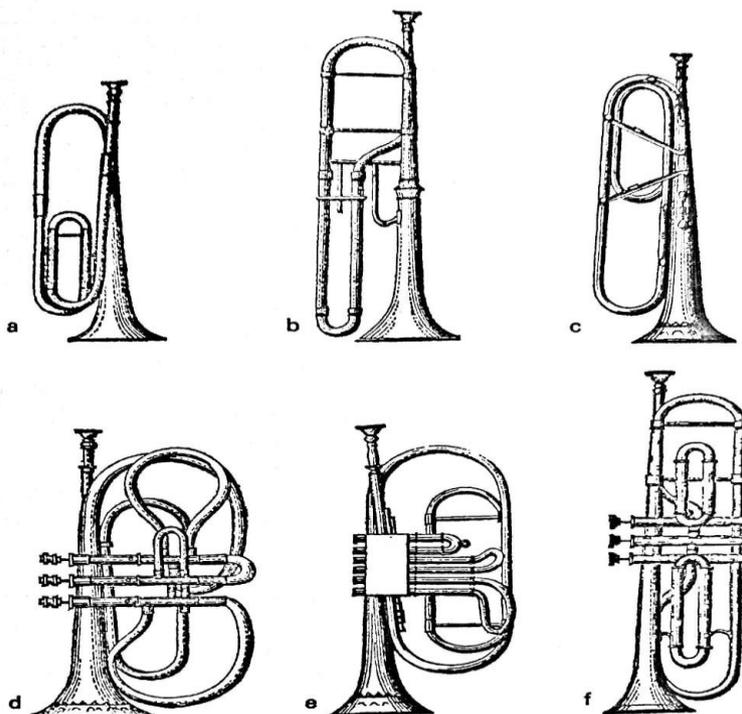


Figura 10: Linha evolutiva dos trompetes, contendo o *Trompette d'harmonie* (a), *Slide Trumpet* (b), *Italian Keyed Trumpet* (c), *Trumpet with 3 valves – Stoezel sistem* (d), *Valve trumpet – German system* (e), *Valve trumpet – French system* (f). Fonte: Baines (1993, p. 185)

Com todo esse leque de possibilidades que vinha surgindo para os instrumentos de metais, Heredia (2016) explica que:

Um dos mais representativos e pioneiros grupos para instrumentos de metal no século XIX foi o *Distin Family Quintet* que, além de terem sido um dos maiores grupos da época, foram também, na direção de John Distin, um dos maiores investidores nas bandas e instrumentos de metal” (HEREDIA, 2016, p. 30).

Os Distin influenciaram a formação dos quintetos de metais e o trabalho camerístico para os instrumentos de metal no século XX, tendo em vista sua vasta contribuição para a prática da performance dos metais (com a fabricação e aprimoramento de instrumentos) e na disseminação de repertório, com a instrumentação e padronização gradual do formato da banda de sopro moderna (FARR, 2012).



Figura 11: Litografia da Distin Family Quintet. Da esquerda para a direita: George (saxhorn barítono em Si bemol), Henry (saxhorn contralto em Lá bemol/Sol), John (saxhorn soprano em Mi bemol), Theodore (saxhorn tenor em Mi bemol), William (saxhorn alto em Lá bemol/Sol). Fonte: Wallace (1997, p. 242)

Nesse contexto, Wallace (1997) aponta que devido a facilidade de transporte e o poder de projeção sonora, as bandas de sopro foram um dos maiores focos da utilização dos instrumentos de metal.

Farr (2012) aborda o surgimento desses grupos na Inglaterra:

Antes do início do século XIX, apresentações comuns de amadores na Inglaterra consistiam em grupos pequenos e isolados de músicos tocando instrumentos sortidos. Alguns desses grupos se tornaram bandas, que funcionaram como bandas de igreja, bandas da cidade e bandas militares, com alguns músicos tocando em cada um dos tipos de grupo [...] Músicos profissionais interpretando música apenas como arte estavam, é claro, por perto durante longo tempo, mas esses intérpretes se centraram na alta sociedade. Desta forma o início de uma tradição de músicos amadores vindos das classes baixas, garantiu um legado importante para o eventual desenvolvimento do movimento das bandas de metais (FARR, 2012, p. 9-10, tradução minha)²¹.

²¹ Before the start of the nineteenth century, communal amateur instrumental playing around Britain consisted of small, isolated groups of musicians playing an assortment of instruments. Some of these groups became bands, which functioned as church bands, town bands and military bands, with some musicians performing in each kind of ensemble [...] Professional musicians performing art music had, of course, been around for a long time, but these performances had been centered within the society of the upper classes and so the beginning of an amateur tradition functioning in the lower classes provided an important legacy for the eventual development of the brass band movement. (FARR, 2012, p. 9-10)

Sendo assim, ao longo do século XIX, o movimento da banda de metais emergiu como parte dos processos de mudança social, cultural e política, e o rápido progresso da industrialização. Essas mudanças se manifestaram através da introdução de instrumentos valvulados, a produção em massa (devido aos novos mercados), e o aumento gradual do tempo de lazer com uma relativa melhoria das condições sociais, ampliando os locais de atuação dos grupos que estavam surgindo.

Portanto, um dos fatores primordiais para o estabelecimento efetivo da música de câmara para instrumentos de metal no século XX foram as Bandas de Metais, pois tornaram-se o principal veículo de divulgação, prática e ensino desses instrumentos. Então, paralelo ao surgimento dessas bandas e a toda essa modernização dos instrumentos de metal, inicia-se o período que finalmente levou a música de câmara para esses instrumentos. (JONES apud HEREDIA, 2016)

É nesse contexto que os primeiros quintetos de metais começam a aparecer. Nessa época a formação ainda não apresentava as configurações que visualizamos atualmente, contudo, observa-se uma atenção por parte dos compositores, ao iniciar um trabalho de escrita para este tipo de formação e também, dos músicos de metal que começaram a procurar mais canais de atuação.

Em sua dissertação, Lopes (2007) relata sobre esses acontecimentos:

O século XIX foi extremamente produtivo na criação de novos instrumentos e na definição de novos grupos instrumentais. O primeiro grupo com a formação de quinteto de metais constituído e conhecido se apresentou em Paris entre 1849 e 1856. Para este grupo, o compositor francês *Jean-François Bellon* (1795-1869) escreveu 12 Quintetos de Metais, que representam os primeiros exemplos de peças conhecidas escritas para esta formação camerística (LOPES, 2007, p. 6-7).

Assim, observamos que o quinteto de metais é adequado a este contexto por alguns motivos: o seu tamanho é ideal se considerarmos as condições econômicas, a mobilidade física, acompanhada por um repertório igualmente flexível torna o grupo acessível a uma ampla variedade de situações de performance. Desta forma, pequenas comunidades que não podiam pagar uma orquestra sinfônica, poderiam custear várias apresentações de música de câmara (STOWMAN, 1998).

Até metade do século XX os grupos de metais eram improvisados, variando os grupos com diferentes formações de instrumentos de metais que poderiam ser reunidos por uma série

de razões. Lopes (2007) nos diz que Victor Ewald (1860 – 1935)²² foi um importante compositor na música para quinteto de metais da época, além de ter instaurado ideias que contribuíram para sua formalização enquanto grupo:

Foi Vitor Ewald quem designou e inventou o quinteto de metais moderno determinando um grupo de dois sopranos, alto, tenor, e baixo, considerando-o como ‘a mistura que melhor servia para transmitir uma plena variedade musical e uma paleta emocional que os instrumentos de metais eram particularmente peritos’. Ao adotar cinco vozes, consegue-se estabelecer uma distribuição equilibrada de timbre entre todas as partes e, criando-se repertório de suficiente interesse, incentiva-se o desenvolvimento das possibilidades artísticas e técnicas dos instrumentos pertencentes aos quintetos de metais (LOPES, 2007, p. 7).

Mediante isso, Miller (2014) declara que o surgimento do primeiro quinteto de metais, dentro deste ideal projetado por Ewald, foi em meados do século XX:

O quinteto de metais como o conhecemos hoje se formou após a II Guerra Mundial, na cidade de Nova York, com o estabelecimento do New York Brass Ensemble. Este grupo padronizou a instrumentação de dois trompetes, trompa, trombone e tuba/trombone baixo. Em 1954, o New York Brass Quintet foi formado, lançando as bases para o quinteto de metais tornar-se um gênero integral de música de câmara no século XX (MILLER, 2014, p. 3, tradução minha)²³.

Além do NYBQ, o autor relata que o *American Brass Quintet*²⁴, foi criado em 1960 pelo trombonista Arnold Fromme, utilizando um trombone baixo ao invés da tuba, e as diferenças de propósitos e abordagens que existiam entre os dois quintetos também são ressaltadas:

O New York Brass Quintet era fortemente dependente de transcrições barrocas e clássicas, enquanto o American Brass Quintet apenas tocava composições originais, criando uma explosão de novas músicas para este conjunto de muitos compositores importantes, como Eric Ewazen, Jan Bach, Gunther Schuller, Virgil Thomson e Elliott Carter (JONES apud MILLER, 2014, p. 14, tradução minha)²⁵.

²² Nascido em São Petersburgo, Rússia, no período em que a ascensão do nacionalismo em toda Europa conduzia a um despertar das sensibilidades étnicas – que foram expressas em todas as artes, incluindo a música –, Ewald tem na música de câmara sua maior expressão. Estudou cornet no Conservatório de São Petersburgo em 1872, aprendendo também, algum tempo mais tarde, trompete, tuba, cello e piano. Após atuar como cellista em um quarteto de cordas em São Petersburgo no período de 1890 até 1904, adotou a tuba como instrumento de sopro. (LOPES, 2007, p. 7)

²³ The brass quintet as we know it today formed after World War II in New York City with the establishment of the New York Brass Ensemble. This group standardized the instrumentation of two trumpets, horn, trombone, and tuba/bass trombone. In 1954, the New York Brass Quintet was formed, laying the foundation for the brass quintet to become an integral chamber music genre of the 20th century. (MILLER, 2014, p. 3)

²⁴ O American Brass Quintet (1960) foi um desses grupos, particularmente responsável pela estreia de peças para quintetos, dentre elas, os quatro Quintetos de Vitor Ewald, todos no Carnegie Hall (LOPES, 2007, p. 9).

²⁵ The New York Brass Quintet was heavily dependent on Baroque and Classical transcriptions, while the American Brass Quintet only played original compositions, creating an explosion of new music for this ensemble by many leading composers such as Eric Ewazen, Jan Bach, Gunther Schuller, Virgil Thomson, and Elliott Carter. (JONES apud MILLER, 2014, p. 14)

Simpson (2016) pontua a importância destes dois grupos para o estabelecimento da formação Quinteto de Metais no panorama de música de câmara do século XX:

O New York Brass Quintet e o American Brass Quintet foram pioneiros no desenvolvimento e aceitação do quinteto de metais como um conjunto de música de câmara. Ambos os grupos encomendaram, estrearam e gravaram grande parte do repertório padrão do século XX. Eles foram os primeiros quintetos de metais profissionais no mundo a compreender a importância de elevar o perfil artístico da arte do metal. Isso exigiu que eles procurassem compositores para criar composições que gerassem um repertório de qualidade suficiente para se igualar ao de outros conjuntos de câmara (SIMPSON, 2016, p. 14, tradução minha)²⁶.

Posto isso, esta formação começou a se disseminar por todo mundo, onde novos grupos começaram a emergir neste cenário de música de câmara para metais, tais como: *Canadian Brass* (1970), *Annapolis Brass Quintet* (1971), *Empire Brass* (1972), *German Brass* (1974), *Dallas Brass* (1983), *Atlantic Brass Quintet* (1985), dentre outros. Nesses grupos, muitos dos integrantes também são instrumentistas de orquestra e/ou professores de universidades.

No Brasil, quintetos como o Grupo Brassil (1990) e o Quinteto de Metais da Escola de Música (1976) se destacam no pioneirismo e aquisição de repertório. Além desses, Lopes (2007, p. 12) e Heredia (2016, p. 44) enumeram outros grupos que compõem o cenário nacional: Quinteto Brasileiro de Metais, Art Metal Quintet, Quinteto Metal Rio, Quinteto Rio Jovem Metais, Quinta Metálica, Contemporâneo Metal, Quinteto Carioca de Metais, Brasil metal, Metal Carioca, Quinteto UNIRIO Metais, Brassuka, Metallumfonia, QuintetAço, Quinteto de Metais OSESP Itinerante, Quinteto de Metais da USP, Quinteto de Metais da UNESP, dentre outros.

Finalizando, tendo em vista que o objetivo da pesquisa é abordar os aspectos de tempo e sincronia na performance de um quinteto de metais, a próxima seção discorre sobre as particularidades que os instrumentos de metais possuem, que quando atuantes em formações camerísticas, se acentuam e, portanto, precisam ser observadas para uma melhor gerência da prática musical.

²⁶ The New York Brass Quintet and the American Brass Quintet were pioneers in the development and acceptance of the brass quintet as a chamber music ensemble. Both groups have commissioned, premiered, and recorded a large part of the standard twentieth-century repertoire. They were the first professional brass quintets in the world that understood the importance of raising the artistic profile of brass artistry. This required them to seek out composers to create compositions that would generate enough of a quality repertoire to equal that of other chamber ensembles. (SIMPSON, 2016, p. 14)

2.2 Particularidades do fazer musical em um quinteto de metais

Stowman (1998) alega que a performance em um quinteto de metais proporciona uma experiência musical exigente para o intérprete. Muito parecido como se apresentar com uma orquestra ou conjunto de sopros maior, tocar em um quinteto de metais pode exigir grande esforço físico. Além disso, essa experiência em música de câmara deposita novas exigências sob os intérpretes, visto que caberá aos integrantes do grupo ter ciência dos processos e procedimentos que irão contribuir com o sucesso da prática musical, que em grandes grupos são coordenadas por um regente.

Portanto, tendo em vista todas as exigências presentes neste tipo de formação, destacamos alguns pontos que devem ser levados em consideração, seja no gerenciamento dos ensaios ou da performance.

2.2.1 Sonoridade

Baines (1993) alega que a principal diferença entre instrumentos de metal e os demais, consiste que nos metais, o som é produzido através da vibração labial em um bocal, ressoado por meio de tubos de metal e uma campana. Quando se pensa em particularidades para um quinteto de metais, o primeiro conceito para se ter em mente são os processos que envolvem essa produção do som, tendo em vista as diferenças de calibres, mecânicas e as capacidades de projeções presentes em um grupo composto por cinco instrumentos, dos quais três, serão distintos²⁷. Estas particularidades irão esbarrar em conceitos técnicos de cada instrumento, cuja discussão não é o objetivo da pesquisa, contudo, é importante que cada integrante tenha ciência que a forma de lidar com essas diferenças contribui para o sucesso do discurso musical do conjunto.

2.2.2 Articulação

Adler (2002) nos diz que a articulação nos instrumentos de metal é similar aos outros instrumentos de sopro, podendo ser executadas em variações simples, duplas e triplas (sendo estas três, as mais viáveis). Portanto, ao atuar no quinteto, os integrantes precisam encontrar

²⁷ Vale ressaltar que embora os trompetes apresentem mais pontos em comum, as subjetividades dos instrumentos (diferenças de bocal e a qualidade do latão do instrumento) e dos trompetistas (diferenças de inibição, autoconfiança, leques de dinâmica – também se relaciona ao instrumento) são fatores que devem ser levados em consideração na hora da prática.

meios de gerenciar essas condições inerentes aos metais, onde cada instrumentista possa auxiliar o outro em suas limitações. Por exemplo, se o trompete está executando algum trecho mais complicado, que as outras linhas assumam um segundo plano, não ultrapassando a voz principal.

No que tange aos aspectos de articulação, deve ser levado em consideração as diferenças morfológicas entre os instrumentos, para que assim, atinja-se pontos de similaridades entre todos do grupo. Por exemplo, um tubista precisa considerar que o calibre e a mecânica de seu instrumento lhe concede poderes de projeção diferentes daqueles apresentados pelos trompetes, ou seja, é mais fácil ouvir um *stacatto* nos trompetes – por estarem em frequências mais agudas – do que na tuba, então cabe ao tubista buscar um articulação que permita similarizar este e outros aspectos da melhor forma possível, ou ainda, um trompista precisa saber que devido a organização do seu instrumento – com a campana virada para trás – seu poder de projeção não é o mesmo dos trompetes – cujo som é projetado para frente – e assim, considerar esta característica quando necessita sincronizar inícios ou finalizações com os trompetes, como nos diz Adler (2002):

Uma grande variedade de ataques é possível em todos os instrumentos de metal, embora as restrições particulares de cada instrumento tornem certos ataques e articulações problemáticos, especialmente em notas extremamente graves que requerem uma embocadura solta. Por outro lado, no registro agudo, ataques suaves e articulações controladas são difíceis de executar por causa da firmeza dos lábios necessária e da velocidade da respiração necessária para produzir esses efeitos (ADLER, 2002, p. 304, tradução minha)²⁸.

2.2.3 Descanso nas obras

Para Adler (2002), tocar instrumentos de metal é bastante cansativo, e cabe ao compositor/orquestrador permitir intervalos frequentes de descanso para que os músicos possam recuperar o fôlego e seus lábios se recuperem.

Em concordância com autor, Weiss (1947) também pontua algumas armadilhas a serem evitadas. Na citação a seguir, são feitas observações para compositores/arranjadores, contudo, consegue-se perceber como a questão do tempo de descanso para recuperação dos lábios é

²⁸ A great variety of attacks is possible on all brass instruments, although the particular constraints of each brass instrument make certain attacks and articulations problematic, especially on extremely low notes that require a loose embouchure. Conversely, in the extremely high register, soft attacks and controlled articulations are quite difficult to execute because of the required firmness of lips and velocity of breath required to produce these effects. (ADLER, 2002, p. 304)

abordada, o que nos leva a entender como esses ajustes (mediante sensibilidade dos músicos) e a ciência das diferenças entre os instrumentos irão corroborar com a performance do grupo.

Não espere que o intérprete execute passagens extensas no registro agudo. Alterne os registros agudos entre o primeiro e o segundo instrumentista, aumentando assim a resistência de um e o interesse do outro. Exceto para peças comparativamente curtas, como execução contínua no estilo de hino, com a melodia sempre no primeiro trompete; o contralto [trompa], o tenor [trombone] e o baixo [tuba] podem e devem ter a oportunidade de conduzir a melodia (WEISS, 1947, p. 44, tradução minha)²⁹.

Sendo assim, cabe ao intérprete encontrar meios de similarizar e ajustar todas essas particularidades técnicas que envolvem a prática musical em um quinteto de metais: similarizar articulações entre instrumentos distintos, a ciência que os instrumentos podem completar as limitações uns dos outros, ou ainda, se a forma que cada um irá soar, não destoará do restante do grupo.

Desta forma, todas essas condições inerentes ao grupo serão facilitadas: os processos de produção de som, projeção e articulação, as junções e diálogos de vozes distintas (trombone com trompa, trompete com tuba, ou até mesmo, todos soando juntos), e os processos de equalização sonora da prática musical (dinâmica e projeção dos instrumentos em relação ao público).

2.2.4 Distribuição espacial

Miller (2014) esclarece que é um desafio sistematizar a melhor posição para cada músico de um quinteto de metais. Configurar a melhor distribuição do grupo fica a critério dos músicos, contudo, pensar em critérios como as particularidades de cada instrumento e/ou o tipo de repertório a ser executado é primordial para se chegar na configuração mais satisfatória, que poderá ser modificada diante de novas exigências.

Diante da figura 12, observamos que a primeira e a segunda configuração colocam a tuba no centro do grupo. Estes tipos de configurações são padrões para muitos conjuntos profissionais devido a sua natureza simétrica, pois com a tuba no centro e os trompetes voltados para o lado de fora, consegue-se uma excelente comunicação. A terceira distribuição mostra como o *Empire Brass* escolhe se posicionar no palco. Sua configuração fornece uma boa

²⁹Do not expect a player to perform extended passages in the high register. Alternate the high sections between the first and second players, thus increasing the endurance of one and the interest of the other. Except for comparatively short pieces, do not have continuous playing in hymn style, with the melody always in the first trumpet; the alto, tenor and bass can and should have an opportunity to carry the tune. (WEISS, 1947, p. 44)

comunicação e um som mais direto porque cada membro do conjunto tem sua campana voltada para o público (MILLER, 2014). A quarta configuração também fornece uma boa capacidade de projeção para os instrumentos, a trompa com a campana virada para fora, os trompetes próximos e trombone perto da tuba (facilitando o diálogo de ambos), além de fornecer um equilíbrio sonoro satisfatório, com a tuba no centro³⁰.

Vale ressaltar que o critério que envolve a melhor configuração para um quinteto de metais irá variar de acordo com as exigências do repertório (distribuição das linhas solistas nos instrumentos), local da apresentação (acústica ambiente relacionadas as particularidades de projeção que cada instrumento apresenta), as particularidades dos músicos que compõem o grupo, equalização da dinâmica ou articulação do grupo, dentre outros critérios que possam vir a surgir.

A seguir, as configurações mais tradicionais para um quinteto de metais são abordadas:

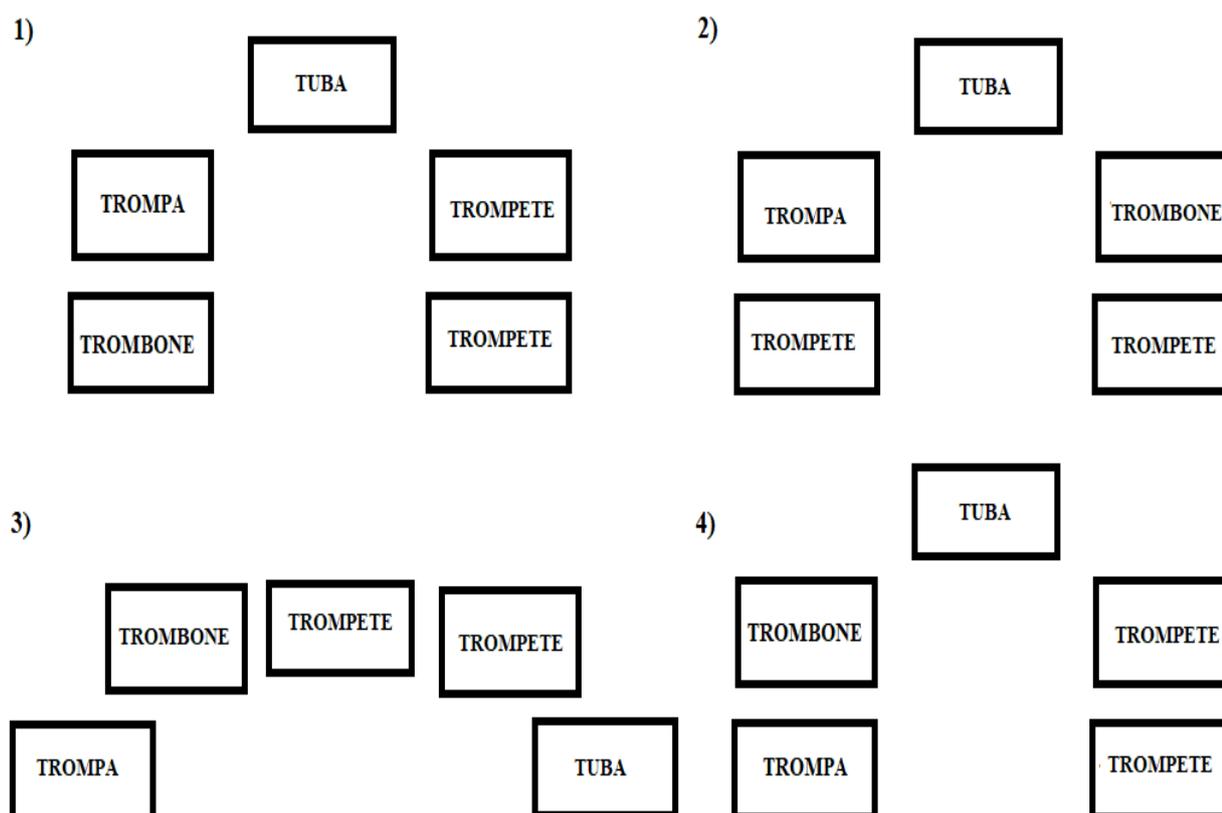


Figura 12: Configurações mais comuns para um quinteto de metais com base em modelos apresentados em Miller (2014) e Stowman (1998).

³⁰ Esta configuração foi a escolha do quinteto para aplicação dos objetivos da pesquisa. De acordo com as exigências do repertório e a subjetividade de cada intérprete, esta distribuição apresentou os melhores resultados sonoros e equalização das linhas melódicas da obra.

Para Stowman (1998), essas variações foram desenvolvidas para superar dois problemas básicos: a direção da campana da trompa e da tuba³¹ (particularidade do instrumento) e os pontos fortes ou fracos de certos músicos (particularidade individual do intérprete). Então, as distintas posições são usadas para acomodar essas diferenças e criar um som mais equilibrado. Destacamos que, além das características dos próprios instrumentos, devem ser considerados os pontos fortes e fracos dos intérpretes. Um trompista com bom poder de projeção, por exemplo, tem o potencial de criar problemas de equilíbrio se sentado em algumas posições. Igualmente, a mesma situação pode ocorrer se o segundo trompete, com menor poder de projeção, estiver sentado à frente do primeiro trompete.

Miller (2014) também aborda essas ideias declarando que “o arranjo de um conjunto de câmara é crucial para criar seu som ideal, mas pode variar, desde que a comunicação seja clara e os intérpretes estejam confortáveis. A configuração deve melhorar a música e, como resultado, deve ser manuseada com cuidado” (MILLER, 2014, p. 8, tradução minha)³².

2.2.5 Instrumentação variada

Ademais, Miller pontua que a instrumentação em um quinteto de metais pode variar, agregando novos timbres e possibilidades ao grupo. Composições originais ou transcrições para quinteto podem colocar os trompetes atuando com vários instrumentos de sua família (Flugelhorn, trompete piccolo, trompetes armados em Dó, Ré ou Mi bemol), o trombone de vara pode ser substituído por um Eufônio³³, ou ainda, a tuba pode ser trocada por um trombone baixo. O autor comenta sobre as vantagens que trazem essas variações:

Uma instrumentação flexível permite que os alunos ainda tenham experiências de câmara, mesmo quando certos instrumentos não estão disponíveis. [...] Robert King³⁴ organizou muitas obras para um conjunto flexível de músicos, e essa prática continua até hoje, com muitos editores e compositores produzindo peças com vários graus de flexibilidade instrumental (MILLER, 2014, p. 8-9, tradução minha)³⁵.

³¹ Devido à construção do instrumento, sua campana é direcionada para trás (trompa) e à direita do músico (tuba). Além disso, existem diferentes designs de tuba que criam campanas voltadas para a esquerda ou direita. Enquanto isso, as campanas dos trompetes e o trombone, estão voltadas para a frente.

³² A chamber ensemble's arrangement is crucial to creating their ideal sound, but may vary as long as the communication is clear and the players are comfortable. The setup should enhance the music, and as a result should be handled with care (MILLER, 2014, p. 8).

³³ Bombardino ou Eufônio é um instrumento pertencente à família dos metais, com diâmetro largo e cônico, um tipo de tuba tenor. Quase todos os modelos atuais têm válvulas que funcionam por pistões, embora existam alguns modelos com válvulas rotativas.

³⁴ Robert King foi um compositor/arranjador do século XX responsável pela expansão da literatura para instrumentos de metal. Ele começou a editar e publicar uma grande quantidade de música renascentista e barroca para conjuntos de metais que influenciou e fomentou a escrita para este tipo de formação a partir de meados do século XX.

³⁵ Flexible instrumentation allows students to still have chamber experiences even when certain instruments are not available. [...] Robert King arranged many works for a flexible set of players, and this practice continues today

Posto isto, toda essa gama de possibilidades deposita sobre os intérpretes a necessidade do domínio das particularidades que cada instrumento e flexibilidade instrumental vão trazer ao quinteto. A presença de um eufônio pode fazer com que uma nova distribuição seja necessária, ou ainda, que um trombone baixo substituindo a tuba altere o leque de dinâmica e a sonoridade do grupo, sendo necessários alguns ajustes.

Simpson (2016) expõe que “os instrumentos de metal são capazes de uma gama completa de dinâmica (mais ampla do que qualquer outra família de instrumentos) e uma variedade timbrística e exibição virtuosística igual à de qualquer instrumento” (SIMPSON, 2016, p. 1, tradução minha)³⁶. Portanto, um quinteto de metais que consegue gerenciar bem todas essas particularidades que envolvem seu fazer musical, não fica limitado a nenhuma textura, andamento, dinâmica e timbres.

Sustentar pianíssimos tão facilmente quanto fortíssimos, saber trabalhar em um leque variado de andamentos nos mais distintos timbres e texturas, pode consolidar o sucesso de um grupo. Por isso, este trabalho buscou agregar - além de teorizar e sugerir possibilidades interpretativas para um quinteto de metais, visando melhorias na manutenção de tempo e sincronia - conceitos e técnicas que envolvem esse fazer musical, pois assim é mais fácil saber onde e como aplicar todas as ferramentas interpretativas sugeridas.

Conclui-se que embora todas essas particularidades listadas são componentes vitais na performance de um quinteto de metais, elas são apenas parte da infraestrutura e pedagogia da música de câmara para este tipo de formação. Esses aspectos técnicos são decisões necessárias antes de se começar a prática musical, mas não devem ser - de forma alguma - o único objetivo de um conjunto. Desenvolver os aspectos da performance criando e expressando ideias musicais em formato colaborativo deve ser a meta final do grupo, e promover um ambiente no qual esses objetivos possam ser alcançados deve ser o foco dos ensaios. Por isso, estas questões também serão abordadas nas seções e capítulos seguintes.

with many publishers and composers producing pieces that have varying degrees of flexible instrumentation. (MILLER, 2014, p. 8-9)

³⁶ Brass instruments are capable of a full range of dynamics (wider than any other family of instruments) and a vast timbre and virtuosic display equal to that of any instrument. (SIMPSON, 2016, p. 1)

2.3 Ilusão de Sincronia

Júnior (2016), em sua tese intitulada *Música de câmara: sincronismo e estratégias composicionais*, discorre sobre as problemáticas encontradas para se conceituar ‘sincronismo’ na performance da música de câmara devido a amplitude de contextos que envolve esse termo:

Muitas obras de referência definem sincronismo num sentido lato como a ocorrência de eventos simultâneos. A maioria dos que enfocam este tema utilizam o termo na suposição de que esta ideia é de conhecimento comum, e não tivemos notícia de definições mais específicas. A difusão deste uso é demonstrativa do sincronismo como algo pervasivo e abrangente, presente em muitas áreas de estudo devido à sua interveniência em quase todos os fenômenos do nosso mundo - com poucas exceções, como p.ex. no campo da Física Quântica (JÚNIOR, 2016, p. 3).

O autor ainda pondera sobre a associação que muitos fazem de sincronia como aquilo que “acontece ao mesmo tempo, mas o 'acontecer ao mesmo tempo' é a definição de simultâneo - e assim cria-se o equívoco conceitual de atribuir o mesmo significado a termos diferentes, sem diferenciação de conteúdo” (JÚNIOR, 2016, p. 4), e mediante isso, ele nos apresenta duas condições de simultaneidade que julga ser pertinente para esclarecermos essa condição de possível similaridade de significado:

- 1) Simultaneidade é uma 'condição de presença mútua entre elementos'. Uma vez que existe como condição, a simultaneidade terá uma duração - i.e. uma permanência entre o início e o fim destas presenças mútuas³⁷. A notação musical codifica e representa graficamente simultaneidades e presenças mútuas de sons, e o faz com tal precisão que permite criar estruturas de grande complexidade.
- 2) Mas pode-se também dizer que os ponteiros de dois relógios acertados se movem 'simultaneamente' sem que seja necessária à sua presença mútua; ou dizer que dois eventos ocorreram 'simultaneamente' em diferentes pontos da Terra. Este tipo de exemplo incluirá sempre a medição cronométrica de um evento, ou seja: não havendo presença mútua, a simultaneidade deixa de ser uma 'condição' e passa a ser uma 'associação' criada entre eventos e uma dada medida cronométrica – normalmente utilizando um relógio (JÚNIOR, 2016, p. 5).

Nota-se então, o diálogo destes dois significados: (1) simultaneidade como ‘condição de presença mútua’ cria laços entre os elementos musicais “que são as alturas, durações, timbre, intensidades – os elementos em elaboração atual na performance e audição da música” (JÚNIOR, 2016, p. 5); (2) simultaneidade como ‘associação’ ocorre quando a performance segue uma medição cronométrica com utilização de recursos exteriores à partitura³⁸, este tipo

³⁷ Podemos associar ao conceito de Ilusão de Sincronia de King (2012) visto que este conceito leva em conta a não existência real de simultaneidade em música ou entre atos humanos, cronometricamente não existe coincidência exata de ataques entre notas tocadas por dois músicos - isto é a exceção, não a regra.

³⁸ Metrônimos, relógios, computadores, etc. Estes recursos são isócronos – mantêm sempre o mesmo padrão.

de simultaneidade é musicalmente secundário, tendo em vista que “tocar com um metrônomo pode ajustar uma performance a um tempo cronométrico, mas não é esse *timing* que constrói a música como discurso” (JÚNIOR, 2016, p. 6).

Nesse contexto, o autor define sincronia como o “alinhamento de interações, eventos e/ou elementos ordenados de forma simultânea ou sucessiva” e por isso “sincronismo é a nomeação de algo dinâmico - como um processo - que não pode se confundir com a simultaneidade já definida pelos termos 'condição' e/ou 'associação', e que é apenas uma parte do processo” (JÚNIOR, 2016, p. 6). Além disso, ele nos diz que:

Em música não podemos ter um sincronismo cronometricamente exato, porque não temos uma simultaneidade cronometricamente exata, e assim o sincronismo musical será também o nome de uma forma de percepção: aquela que nos é causada por elementos/interações/eventos que se alternam entre simultaneidade e sucessão (JÚNIOR, 2016, p. 6).

Outros autores também abordam essa ideia, complementando cada um, com diferentes aspectos. Rasch (1988) acredita que a sincronia perfeita é uma realidade utópica, o que existe de fato são assincronias, e os inícios e finais simultâneos, na verdade, são quase-simultâneos. Ao mesmo tempo, o autor detalha um modelo que descreve a sincronização das performances em conjunto baseado nos desvios dos tempos de início de trechos simultâneos³⁹.

Discorrendo sobre performance em conjunto, o autor avalia como é a prática camerística e aponta alguns detalhes:

Quando músicos tocam juntos em um conjunto, eles tentam sincronizar o máximo possível os inícios dos sons que devem ser simultâneos. Por uma série de razões, como a imprecisão do desempenho motor humano e sua percepção do tempo, a dificuldade na produção dos sons entre os instrumentos, e o lapso de tempo entre a produção do próprio som e a percepção dos sons produzidos por outros, uma sincronização perfeita não é possível em uma performance ao vivo. Sempre haverá algum grau de assincronia (RASCH, 1988, p.71, tradução minha)⁴⁰.

Nesse mesmo ideal, King (2012) afirma que “a execução das notas exatamente na mesma hora por um grupo de músicos está além dos limites da percepção e das habilidades humanas, pois sempre existirão mínimas discrepâncias de andamento entre notas que se

³⁹ O autor propõe diversos modelos para medirmos a assincronia de trechos simultâneos. Para ele, a qualidade de sincronização é menor em conjuntos maiores.

⁴⁰ When musicians play together in an ensemble, they will try to synchronize as much as possible the tones meant to be simultaneous. For a number of reasons, such as the restricted accuracy of human motor performance and time perception, the relative ease of tone production within or between instruments, and the time lag between the production of a player’s own tones and the perception of the tones produced by others, a perfect synchronization is not possible in a live performance. There will always be some degree of assynchronization. (RASCH, 1988, p.71)

pretendia tocar simultaneamente” (KING, 2012, p. 162), e a nossa missão, enquanto músicos camerístas, é fazer uso de ferramentas que diminuam essas assincronias durante a performance.

A autora ainda diz que “a arte de se tocar junto é criar a ilusão de uma sincronia perfeita” e diante disso, “os músicos precisam estar conscientes da quantidade de tempo necessária para que uma nota seja emitida num instrumento específico”, fazendo com que o desafio para os membros do conjunto seja “controlar a percepção dessas notas de cada instrumento e de cada músico, particularmente quando se trata de combinar instrumentos diferentes” (KING, 2012, p. 163).

Portanto, é essa certeza de que o sincronismo em música nunca é cronometricamente exato que associamos à ideia de *Ilusão de Sincronia*. Notamos que o sucesso na manutenção do andamento resulta idealmente na coordenação das notas entre os indivíduos de um conjunto, ou seja, uma ilusão de sincronia eficaz. Assim, podemos encontrar recursos, que se aplicados durante os processos de construção de uma performance de música de câmara, nos auxiliarão a driblar os problemas de sincronia e, conseqüentemente, na manutenção do tempo da performance.

2.4 Comunicação em conjunto

Durante o processo de construção da performance, os músicos de um conjunto interagem de diversas formas para chegarem em um resultado musical satisfatório e coeso. Desta forma, as informações são trocadas através de sinais visuais e aurais, sendo constantemente liberadas em termos de som e através de contato visual, gestos e movimentos do corpo.

Discorrendo sobre os processos e particularidades que envolvem a prática camerística, Caznok (2014) nos diz que:

Diferentemente de uma orquestra, os instrumentos de um grupo de câmara guardam necessariamente suas individualidades timbrísticas, sua personalidade e natureza sonoras, o que permite que os executantes sejam explorados tanto em suas habilidades como solistas quanto como músicos de conjunto, capazes de ora fundir, ora realçar suas partes, de sustentar desafios à vezes virtuosísticos, às vezes líricos, de se manter na penumbra de um momento de acompanhamento, de encarnar o espírito lúdico de um diálogo sonoro (CAZNOK, 2014, p. 65).

Paralelo a isto, em seu trabalho sobre prática e interpretação musical, Lima (2006) complementa essa ideia nos dizendo que uma performance exige do executante esclarecimentos que estão além do fazer inconsciente. Evidencia-se, então, a importância de um gerenciamento

e a procura por mecanismos que facilitarão a prática, principalmente quando se está em conjunto:

A execução musical pressupõe, por parte do executante, a aplicação de padrões cognitivos que extrapolam um fazer inconsequente. Ela traz à tona o próprio sentido do verbo latino *facere* (criar, eleger, estimar, ser conveniente), exigindo do intérprete escolhas pré-avaliadas que subsidiarão e legitimarão a sua exposição (LIMA et al, 2006, p.11).

Esta argumentação assemelha-se ao que King (2012) prioriza em uma performance em conjunto no que tange ao preparo do grupo:

A interação musical precisa ser planejada, até um certo ponto, durante o próprio ensaio: os músicos podem querer decidir quem vai seguir quem durante uma passagem específica, ou quem vai liderar a passagem seguinte (KING, 2012, p. 162).

Desta forma, os conceitos abordados a seguir podem ser considerados aspectos destes processos existentes na prática musical, e que se acentuam quando ela ocorre de forma camerística. Entende-se que trabalhar de forma eficaz as necessidades de comunicação presentes na música de câmara, pode auxiliar na sincronia e manutenção de andamento do conjunto.

2.4.1 Relógio do grupo e antecipação/reação na performance

Quando um regente está à frente de um grupo, cabe a ele assinalar o andamento do tempo para todos os músicos que estão diante de sua batuta, e assim, dirigir todas as movimentações e nuances que a música exigirá. Contudo, em uma formação de câmara, a inexistência de um condutor coloca sob os próprios integrantes do grupo a responsabilidade de encontrar e manter claro o tempo/andamento durante toda a obra, incluindo suas variações que podem ou não existir, além de dirigir todas as variâncias que a música possa apresentar.

Simões (2001) aborda o ritmo como ferramenta crucial na construção da performance de um músico. Essa associação de ritmo como ferramenta interpretativa sustenta-se na ideia de quais caminhos o intérprete deve tomar para que as subdivisões do tempo no compasso permitam uma construção satisfatória do fraseado melódico, que na nossa discussão é primordial, quando se tem como objetivo sincronizar vozes distintas e a manutenção do andamento. Com isso, verificamos como uma atenção a esta ferramenta vai possibilitar o

preparo de um discurso musical consistente e coeso quando estamos atuando em pequenos grupos.

O papel do ritmo na música não se limita a pulsação e a métrica, estendendo-se a elaboração do fraseado, constituindo assim um importante elemento interpretativo, muito além da mera duração das notas, conferindo profundidade e consistência ao discurso musical (SIMÕES, 2001, p. 30).

Para King (2012), tocar no mesmo andamento com outras pessoas envolve duas habilidades principais: antecipação e reação. Essas habilidades dizem respeito a forma que cada um reage as nuances que são apresentadas na performance, e assim, relacionam-se com a variabilidade do andamento durante uma obra.

Os músicos de um conjunto, quando são cuidadosos, possuem habilidades e capacidade de antecipação complexas que estão profundamente ligadas às reações geradas através de *feedback*, da resposta ao que está acontecendo com os outros, baseada na nota anterior (KING, 2012, p. 161).

Diante deste conceito, podemos transitar em diversos andamentos sem afetar a sincronia, além de não comprometer aquilo que a autora chama de *Relógio do Grupo*, que seria um andamento geral que “controla a batida interna do tempo para cada músico” de maneira que o performer de um grupo possui o “controlador de andamento partilhado dentro do andamento geral da música” (KING, 2012, p. 160). Esta ideia de possuir um *beat* integrando os componentes do grupo, demarcaria os primeiros passos para um ensaio, além de auxiliar no momento de coordenar entradas e finalizações, ou sincronizar notas em andamentos mais lentos, por exemplo.

Nessa mesma ideia, Keller e Appel (2010), quando abordam as diferenças individuais e a coordenação corporal e sonora em conjuntos musicais, condicionam o sucesso da prática à capacidade que os músicos têm de reagir/antecipar entre si. Os autores nos dizem que:

Uma vez que as metas compartilhadas são estabelecidas (e o requisito habilidades técnicas são adquiridas), a qualidade da coordenação do conjunto é presumivelmente limitada pela eficiência e confiabilidade dos processos cognitivos / motores que permitem a um executante antecipar, atender e se adaptar às ações dos performers em tempo real (KELLER e APPEL, 2010, p. 27, tradução minha)⁴¹.

⁴¹ Once shared goals are established (and the requisite technical skills are acquired), the quality of ensemble coordination is presumably constrained by the efficiency and reliability of cognitive/motor processes that allow a performer to anticipate, attend, and adapt to the actions of co-performers in real time. (KELLER e APPEL, 2010, p. 27)

Paralelo a isto, o sociólogo Alfred Schutz trata especificamente de questões de interação e de performance em grupo no seu ensaio *Making music together: a study in social relationship*, que podemos associar a essas correspondências de antecipação/reação. Schutz acredita na relação mútua de ajuste que “significa o engajamento de dois ou mais indivíduos dentro de um tempo interno compartilhado” (COOK, 2007, p. 8).

Cada performer ‘tem de prever o outro por meio da audição, atrasos e antecipações, qualquer virada na interpretação do outro, é estar preparado, a qualquer momento, para ser líder ou acompanhador’ (SCHUTZ apud COOK, 2007, p. 8).

Quando falam da sincronização de tempo e movimento entre os músicos, Goebel e Palmer (2009), também abordam essas questões sobre a importância de um *feedback* eficaz entre o grupo, a fim de ajustar seu desempenho adequadamente. Além disso, os autores abordam a necessidade de que cada performer saiba o seu papel na performance, sabendo quando será líder e quando será seguidor. Desta forma, a comunicação visual pode corroborar com a coordenação sonora do grupo, permitindo a organização de quem dará a entrada no começo de uma seção ou quais dos músicos vão estabelecer contato visual entre si para finalização de algum trecho, ou ainda, após uma grande pausa⁴².

Diante dessa necessidade de se saber quando liderar e quando seguir, King sugere que “o músico não muda necessariamente suas ideias quando se toca em conjunto: o papel do indivíduo é de negociação, de dar e de receber” (KING, 2012, p.176), portanto, saber o seu momento de agir é imperativo para quando estamos atuando cameristicamente, pois pode existir passagens que o gerenciamento do tempo e os padrões de condução melódica ficarão à cargo de um intérprete. Com isso, entende-se que em um conjunto, o processo de troca na construção do discurso melódico é constante, fazendo com que todas as vozes precisem ser ouvidas.

Por conseguinte, ao notar a importância que a interação musical e social entre os músicos acarreta sob a performance de um conjunto, Goebel e Palmer (2009), discutiram e avaliaram como a qualidade da comunicação entre os músicos pode afetar uma performance, e diante dos resultados, aquelas performances cujos músicos interagiam melhor e traziam um diálogo claro e eficiente, apresentavam menos assincronias.

Conclui-se então, que a existência de um tempo básico integrando o grupo (Relógio do Grupo), a qualidade da comunicação aural e visual dos músicos (antecipação/ reação, a sinalização das entradas a partir de ações previamente estabelecidas, o papel de líder ou

⁴² Tanto King (2012) como Goebel e Palmer (2009) indicam que a subdivisão do tempo pode auxiliar na sincronia de trechos mais lentos, permitindo coordenar entradas ou conduzir a melodia.

seguidor na performance), se tornam conceitos primordiais para coordenação de um conjunto, assim como para uma ilusão de sincronia eficaz.

2.4.2 Similaridade/Complementaridade

As ideias de *Similaridade/Complementaridade* são primordiais quando estamos atuando em pequenos conjuntos. Similaridade seria a capacidade dos músicos utilizarem técnicas parecidas (mesma forma de sinalizar a entrada, mesma condução melódica e articulação), que contribuem com a complementaridade do discurso em prol da coesão e sucesso da performance (DAVIDSON e KING, 2004).

Portanto, quando se pensa na construção da performance em um quinteto de metais, a complementaridade dos timbres instrumentais e a similaridade técnica entre os músicos cooperam com a unificação do discurso sonoro do grupo.

Simões (2001, p. 34-35) nos diz que a articulação engloba os conceitos de como as notas e os sons são conectados e pronunciados, e mediante isso, “devemos ter consciência dos três estágios básicos de qualquer som ou nota: ‘começo’, ‘meio’ e ‘fim’”. Isto se faz necessário para que se saiba a que etapa da nota dar maior ênfase, de que maneira e com que finalidade”. Sendo assim, o autor esclarece que: (1) o começo da nota também é conhecido como ataque; (2) o meio é o estágio que se define o valor ou tamanho de cada nota, ou seja, se teremos uma semibreve, semicolcheia, mínima; (3) o fim é a etapa mais importante da nota, através dele, determinamos a projeção do som e a conclusão das frases.

Desta forma, notamos como a padronização destes aspectos da articulação, mencionados por Simões (2001), se encaixam nas ideais para que todos os músicos usem técnicas instrumentais essencialmente comparáveis, de Davidson e King (2004). Porque sincronizando os ataques, definindo o tamanho e finalizando as notas juntamente, levando em consideração as capacidades de projeção e as particularidades do seu instrumento, para que os sons e timbres se integrem (um *stacatto* feito pela tuba soar igual ao dos trompetes, por exemplo), uma maior coesão de articulação será alcançada e, conseqüentemente, a capacidade de complementaridade do conjunto como um todo.

Williamon e Davidson (2002) nos dizem que, cameristicamente, os músicos sistematizam muitos pontos da interpretação de forma não verbal, e com isso, conclui-se que com a padronização dos gestos em prol da complementaridade do discurso sonoro, facilitaremos na reação/antecipação dos outros intérpretes àquilo que está sendo executado.

Nota-se então, como essas ideias também corroboram com aquilo trazido por King (2012), quando a autora aborda necessidade dos intérpretes saberem negociar, dar e receber ideias.

Enfatizando a ideia de como a comunicação visual pode ajudar na manutenção do tempo durante uma performance em conjunto, Williamon e Davidson (2002) destacam que:

Pesquisas anteriores em conjuntos musicais concluíram que grande parte da troca entre músicos é tácita. Os intérpretes podem, embora tocando a partir de uma partitura musical fixa, compartilhar trocas musicais elaboradas que caracterizam a conversa falada e espontânea e incluem interrogações e flutuações não planejadas em fatores como o tempo, com o objetivo de revelar como os intérpretes habilidosos comunicam suas ideias musicais por meios não verbais investigando sistematicamente esses fatores (WILLIAMON e DAVIDSON, 2002, p. 54)⁴³.

Diante disso, observa-se que existem três principais tipos de gestos orientados que podemos associar a esse conceito de como a comunicação visual pode ajudar na troca de ideias em uma performance, e ainda, na coordenação do tempo e sincronia. São eles: gestos “‘ilustradores’ (gestos autoexplicativos de ênfase), ‘emblemáticos’ (símbolos gestuais, com significados culturais e sociais) e ‘reguladores’ (gestos usados para marcar entradas e saídas)” (BIASUTTI et al, 2012, p. 224, tradução minha)⁴⁴.

Os gestos ilustradores, são aqueles ligados à fala, geralmente utilizados para reforçar a fala do interlocutor (utilização das mãos para validar e intensificar algum discurso). Os emblemáticos, são sinais gestuais que, dentro de uma cultura, possuem um significado preciso, ou seja, independentes da fala, como por exemplo, balançar a cabeça em sinal de “sim” ou “não” ou levantar o polegar para cima, querendo dizer que está tudo bem. Os reguladores são movimentos que o remetente e o destinatário produzem em uma interação comunicativa com objetivo de regulá-la. Por exemplo, estes os são sinais para se assumir uma conversa (cumprimentar-se ou despedir-se), e no diálogo musical, são os sinais de entrada e finalização de um trecho, os movimentos que irão indicar um acelerando ou pianíssimo durante a prática camerista, e todos os outros movimentos com essa finalidade de gerenciar os diálogos sonoros presentes na performance.

⁴³ It is important to note, however, that previous research into music ensembles has concluded that much of the exchange between musicians is unspoken. Performers can, although playing from a fixed musical score, share elaborate musical exchanges that the quality of spontaneous, spoken conversation and include interrogation and unplanned fluctuations in factors such as tempo, aimed to reveal how skilled performers communicate their musical ideas through non-verbal means by systematically investigating these factors. (WILLIAMON E DAVIDSON, 2002, p. 54)

⁴⁴ There are three main kinds of externally oriented gestures: “illustrators” (self-explanatory gestures of emphasis), “emblems” (gestural symbols, with cultural and social meanings), and “regulators” (gestures used to mark entrances and exits). (BIASUTTI et al, 2012, p. 224)

Portanto, uma padronização prévia deste último, o gesto regulador, entre os músicos do quinteto, pode apoiar a sincronização, especialmente em passagens técnicas ou rítmicas críticas, ou até mesmo, em entradas após pausas e/ou silêncio. Tendo em vista que nenhum músico estará tocando, o *beat* regulador (relógio do grupo) será internalizado pelos outros a partir da sinalização visual (subdivisão do tempo, por exemplo) de algum integrante do conjunto.

King e Davidson (2004) ainda esclarecem que:

É importante que você pense em como o seu conjunto usará a fala e os gestos não-verbais no ensaio. Estratégias baseadas no regulador e no ilustrador podem ajudar na coordenação musical, mas o contato visual e os sorrisos [gestos emblemáticos] [...] podem ser extremamente importantes para ajudá-lo a fornecer clareza em uma mensagem e expressar o grau de satisfação entre os membros do conjunto (DAVIDSON e KING, 2004, p. 114, tradução minha)⁴⁵.

Além dessas ideias de similaridade técnica e gestual, possuir uma ferramenta que possa unificar e padronizar as conduções melódicas (fraseado), também ajudará na elucidação desses conceitos na prática do grupo, e neste caso, utilizaremos a ideia de agrupamento de notas que será discutida na seção seguinte.

Assim sendo, notamos como uma comunicação similar, de modo que todos os integrantes do grupo estejam falando o mesmo idioma (de forma aural, visual, melódica, rítmica), contribui para aquilo que está sendo interpretado, e dentro da nossa perspectiva, relaciona-se com a manutenção do tempo e sincronia para a construção da performance em um quinteto de metais.

2.5 Agrupamento de notas e frases

Iniciamos nossa discussão a respeito do agrupamento de notas a partir da afirmação proposta por Macgill (2007), no livro *Sound in Motion: a performer's guide to greater musical expression*, onde são discutidos os caminhos para significação da expressividade em música:

Com a música impressa [...] o trabalho de detetive é frequentemente necessário. Os músicos são constantemente confrontados com sequências de notas impressas juntas em grupos de dois, três ou quatro por tempo. Esta subdivisão matemática simplista quase nunca corresponde ao significado musical das notas (MCGILL, 2007, p. 36, tradução minha)⁴⁶.

⁴⁵ It is important for you to think about how your ensemble is to use talk and nonverbal gestures in rehearsal. Strategies based on the regulator and illustrator can help with musical coordination, but eye contact and smiles [...] can be extremely important in helping you provide clarity in a message and express the degree of satisfaction between ensemble members. (DAVIDSON e KING, 2004, p. 114)

⁴⁶ With printed music [...] detective work is very often needed. Musicians are constantly confronted with sequences of notes printed together in groups of two, three, or four to the beat. This simplistic mathematical subdivision almost never corresponds to the musical meaning of the notes. (MCGILL, 2007, p. 36)

Na música, os intérpretes podem ser condicionados a pensar que algo deve soar de uma determinada maneira, porque eles sempre viram e ouviram de uma forma que reflete essa representação visual/aural daquilo. Contudo, esse condicionamento, pode ser mudado a partir de questionamentos não usuais para quando estamos analisando os padrões de condução das seções, períodos, frases e motivos que compõem uma obra musical.

Macgill (2007), nos diz que “a música impressa [partitura] é apenas uma pálida semelhança do verdadeiro som da música tocada enquanto navega pelo ar. A música tocada tem mais haver com o que se ouve do que com aquilo que se enxerga” (MCGILL, 2007, p. 6, tradução minha)⁴⁷. Sendo assim, cabe ao intérprete encontrar recursos que o ajudem a traçar significados coerentes durante sua performance.

Essas reflexões trazidas pelo autor, são desenvolvidas no início 1920 com Marcel Tabuteau (1887-1966). Tabuteau foi oboísta da *Philadelphia Orchestra* (1915 a 1954) e professor no *Curtis Institute of Music* por trinta anos, e sua maior contribuição para o mundo da música foi o desenvolvimento de uma abordagem sistemática e universalmente aplicável ao fraseado musical, que se estendeu muito além dos seus alunos de oboé.

O ensino precioso de Tabuteau permitiu que seus alunos se aprofundassem na função de cada nota, com resultados musicais profundos. O objetivo desta abordagem acadêmica era comunicar plenamente o conteúdo emocional da música através do reconhecimento e definição dos contornos naturais da música (MCGILL, 2007, p. 6, tradução minha)⁴⁸.

Tabuteau propunha um modelo numérico de hierarquização dos tempos musicais para criar movimento e sinalizar o volume ou intensidade de cada nota, observados na figura 13. A primeira nota do compasso é o ponto inicial, e os outros agrupamentos sinalizam o nível de importância de cada nota dentro de seu grupo, que sempre se encaminham para o tempo seguinte, e assim, a conexão das estruturas (motivos, frases, períodos) é gerada, conferindo maior fluência à música.

Macgill (2007) destaca o pensamento de Tabuteau dizendo que:

Ao pensar assim enquanto tocamos, uma progressão semelhante à da fala normal é alcançada. Há um ponto de chegada para cada grupo de quatro notas [...] Tabuteau descobriu uma verdade musical básica mapeando este princípio de agrupamento básico: use as notas internas de cada tempo para conduzir ao próximo tempo, ou use

⁴⁷ Printed music is only a pale likeness of the true sound of performed music as it sails through the air. Played music has everything to do with what one hears and nothing to do with what one sees. (MCGILL, 2007, p. 85)

⁴⁸ Tabuteau's precise teaching allowed his students to delve deeply into the function of every note, with profound musical results. The purpose of this academic approach was to communicate fully the emotional content of the music through the recognition and definition of the music's natural contours. (MCGILL, 2007, p. 6)

os tempos internos de um compasso musical para conduzir ao próximo tempo forte (MACGILL, 2007, p. 40, tradução minha)⁴⁹

Em vez de se sentir pressionado por batidas acentuadas e despreparadas, o ouvinte será atraído para a música, puxado para a frente pelo impulso natural do agrupamento adequado de notas. Como subir uma escada de mão em mão, cada grupo de notas alcança o próximo tempo, ligando-os. O movimento para frente é criado. A música vive. (MACGILL, 2007, p. 42, tradução minha)⁵⁰

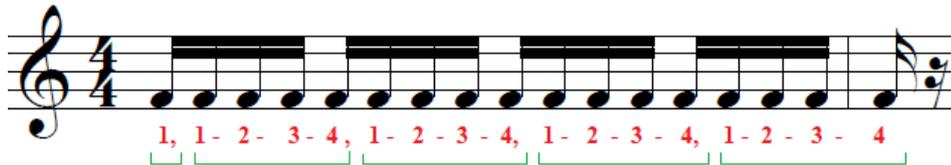


Figura 13: Hierarquização rítmica e sinalização do agrupamento de acordo com sistema numérico desenvolvido por Tabuteau.

Exposto isso, nota-se que as inovadoras ideias apresentadas por Tabuteau no início do século XX, sobre conceitos de fraseado musical e agrupamento de notas, seguiram avançando no decorrer do século e sendo cada vez mais abordadas por seus seguidores. Assim, chegamos nas ideias sobre expressão, musicalidade e estilo, para tornar nossas performances “mais vivas”, presentes no livro *Note Grouping – A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*, de James M. Thurmond (1909- 1998), cuja influência de Tabuteau e seu conceito de musicalidade expressiva são observados no autor:

A execução do agrupamento de notas resulta em uma execução ‘fora do tempo’ ou ‘entre os tempos’, uma vez que o verdadeiro motivo ou grupo de notas consiste na última parte de um tempo mais a primeira parte do próximo. Mesmo que alguém tenha se ‘formado’ na leitura e no pensamento de padrões métricos, ainda é necessário estar ciente do tempo para participar de qualquer tipo de execução em conjunto. O resultado é uma consciência interior em todos os momentos do tempo e do pulso métrico, enquanto ao mesmo tempo toca-se o agrupamento de notas ‘entre os tempos’ para fazer a música ‘ganhar vida’ e expressar a emoção que se está tentando transmitir à audiência (THURMOND, 1991, p. 62, tradução minha)⁵¹.

⁴⁹ When thinking like this while playing, a normal speech-like progression is achieved. There is an arrival point to each four-note group. This example shows that one's thinking dramatically affects one's playing in a tangible way. Tabuteau hit on a basic musical truth by mapping out this principle of basic grouping: Use the inner notes of each beat to lead to the next beat or use the inner beats of a bar of music to lead to the next downbeat.

⁵⁰ Instead of feeling jabbed by unprepared, accented beats, the listener will be drawn into the music, pulled forward by the natural momentum of proper note grouping. Like climbing a ladder hand over hand, each note group reaches toward the next beat - linking them together. Forward motion is created. The music lives. (MACGILL, 2007, p. 42)

⁵¹ The playing of note groups actually results in one playing ‘off the beat’ or ‘between the beats’, since the true motive or note group consists of the latter part of one beat plus the first part of the next. Even though one has ‘graduated’ from reading and thinking metrical patterns, it is still of course necessary to be aware of the beat at all times in order to participate in ensemble playing of any kind. The result is an inner consciousness at all times of the beat and pulse of the meter, while at the same time purposely playing note groups ‘between the beats’ to make the music ‘come alive’ and express the emotion one is trying to convey to the audience. (THURMOND, 1991, p. 62)

Contudo, os agrupamentos sinalizados numericamente por Tabuteau, são organizados de acordo com a hierarquização *arsis e thesis* (respectivamente, tempo fraco e tempo forte) por Thurmond, sinalizados na figura 14.

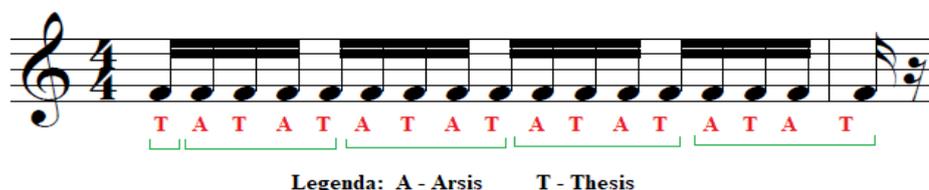


Figura 14: Hierarquização rítmica e sinalização do agrupamento de acordo com sistema desenvolvido por Thurmond

Evidencia-se então que as ideias supracitadas, podem criar um impulso cíclico para a música, sendo encaradas como uma fonte que, além de auxiliar na similaridade/complementaridade do discurso, vai ajudar na manutenção do andamento da peça. Portanto, possuir padrões nas conduções melódicas pode ajudar os liderados a assimilarem e darem continuidade das ideias musicais de um trecho, de forma que todos os músicos falem o mesmo idioma durante a performance.

Quando discutem sobre essa aplicabilidade do agrupamento de notas, Cooper e Meyer (1960) nos dizem que, na verdade, é isso que torna a performance uma arte - isso torna possível diferentes fraseados e diferentes interpretações de uma peça musical - pois interpretação musical é uma arte que requer experiência, compreensão e sensibilidade. Desenvolvendo sobre o assunto, os autores discorrem como o agrupamento pode desempenhar um papel significativo papel na formação da experiência melódica, aumentando sua compreensão, bem como podem se moldar a partir de mudanças de altura, duração, intensidade, orquestração, relacionando-se com a métrica da música, conferindo movimento a melodia.

Diante de todos esses benefícios que a utilização do *Note Grouping* como ferramenta interpretativa pode acarretar à performance (coletiva e individual), outros autores discutiram sua aplicação:

Beltrami (2008), em sua dissertação, utiliza o agrupamento de notas como ferramenta interpretativa para prática de música de câmara em um grupo de trompetes. Com isso, verificamos e validamos nossa ideia de utilizar essa ferramenta, visando uma padronização da condução melódica de todos no quinteto.

Sugere-se para a prática de '*Note Grouping*', que as notas na parte de 'cima' do tempo ('*Arsis*') sejam enfatizadas, principalmente, nas frases iniciadas em anacruse, tocando um pouco mais forte. Com isso, será criado um impulso e uma conexão métrica para os próximos compassos. Todas as notas devem ser conectadas sempre do tempo fraco para o tempo forte, observando o movimento de tensão e repouso durante o processo musical de cada frase (BELTRAMI, 2008, p. 108).

Lopes (2007) propõe o agrupamento de notas, quando discutia a interpretação para o naipe de trompetes de um quinteto de metais, e ponderando sobre essa aplicação, nos esclarece que:

Uma execução musical deve conferir prazer. Só técnica não é suficiente para expressar uma mensagem artística, é necessário também movimento e expressão. Assim, o *Note Grouping* pode ser um aliado na busca pela expressividade musical, o que gera uma nova concepção, ao enfatizar as anacruses e notas de menor valor, desviando a acentuação excessiva dos tempos téticos, baseando-se sempre no movimento fraseológico (LOPES, 2007, p. 25 e 26).

Heredia (2016), utilizou o *Note Grouping* como ferramenta interpretativa em sua dissertação, ampliando este recurso a uma seção do naipe de metais (trompetes, trombones, eufônio e tuba), onde entendemos que o autor, previa que tal ideia auxiliaria naquilo que chamamos de similaridade/complementaridade do conjunto, como visualizamos na figura 15.

Nesse efeito a aplicação do *Note Grouping*, ampara a condução da célula rítmica de um naipe para o outro, fazendo com que, apesar de não tocarem ao mesmo tempo, gerem uma sensação de continuidade. Na Figura 59 pode-se visualizar essa movimentação, ou seja, a sequência em que o efeito se propaga. Pois foram circulos de preto e representado os números de entrada de cada naipe (HEREDIA, 2016, p. 89).

Figura 15: Figura 59 extraída de Heredia (2016, p. 89), onde notamos a associação do conceito de *Note Grouping* na prática do grupo de metais, que podemos associar as ideias de similaridade/complementaridade do discurso.

Portanto, percebemos que a aplicação deste conceito na prática de um quinteto de metais, pode complementar e facilitar o entendimento das ideias de antecipação/reação e similaridade/complementaridade, favorecendo os aspectos de comunicação do conjunto, e de tal modo, ajudar na manutenção do andamento e sincronia do conjunto

2.6 Temporalidade em música de câmara

O conceito de temporalidade em música comporta as ideias do fluir musical no tempo, promovendo a interação de todas as estruturas que compõe uma obra (verticais e horizontais, lineares e não lineares). Desta forma, as progressões harmônicas, com as resoluções das dissonâncias, as direções das linhas melódicas, integrando os motivos, frases, períodos e seções (da menor à maior estrutura), também são encarados como agentes que complementam o sentido da música.

Para Kramer (1988), praticamente todas as músicas utilizam uma mistura de linearidade e não linearidade. Linearidade e não linearidade são os dois meios fundamentais pelos quais a música estrutura o tempo e pelo qual o tempo estrutura a música. Uma vez que essas duas forças podem aparecer em diferentes graus e em diferentes combinações em cada nível da estrutura hierárquica da música, sua interação determina tanto o estilo quanto a forma de uma composição.

A linearidade está intimamente ligada à progressão de uma composição. À medida que ouvimos uma composição tonal, por exemplo, a progressão dos acordes, conexão dos motivos, frases, períodos e seções (da menor a maior estrutura) define, em pequena ou grande extensão, nossas expectativas do que se seguirá. Portanto, cada nova ocorrência, é entendida e posteriormente lembrada sob a influência de expectativas anteriores. A linearidade é uma teia complexa de implicações em constante mudanças, tanto na música, quanto nas expectativas do ouvinte.

Diante disso, Kramer (1988, p. 20, tradução minha) apresenta a ideia de tempo linear e o define “como o contínuo temporal criado por uma sucessão de eventos em que os eventos anteriores implicam os posteriores e os posteriores são consequências dos anteriores”⁵². Verificamos ainda, que enquanto os princípios lineares estão em fluxo constante, os não lineares refletem uma inesperada descontinuidade (não crescem ou mudam), seguindo para visões que não se inserem ao contexto do texto, e por isso, não aprofundaremos seu entendimento

Paralelo a isto, Langer (1980, p. 115) diz que a essência da música é o movimento dos sons, “um movimento de formas que não são visíveis, mas que são dadas ao ouvido em vez de à visão”. Deste modo, percebemos que o fluir musical será algo diferente do deslocamento físico, porque o som, “embora se propague no espaço, e seja variadamente absorvido ou

⁵² Define linear time as the temporal continuum created by a succession events in which earlier events imply later ones and later ones are consequences of earlier ones. (KRAMER, 1988, p. 20)

refletido, isto é, ecoado, pelas superfícies que encontra, não é suficientemente modificado por elas para dar impressão de suas formas, como o faz a luz”. A autora ainda nos diz que:

Os elementos da música são formas moventes de som; mas em seu movimento nada é removido. A esfera em que as entidades tonais se movem é uma esfera de pura duração. Como seus elementos, entretanto, essa duração não é um fenômeno real. [...] A duração musical é uma imagem daquilo que poderia ser denominado de tempo ‘vivido’ ou ‘experenciado’. Tal passagem é mensurável apenas em termos de sensibilidades, tensões e emoções; [...] uma estrutura completamente diferente do tempo prático ou científico (LANGER, 1980, p. 116).

Portanto, a semelhança desse tempo vital, experimentado, é a ilusão primária da música. De tal modo, toda música cria uma ordem de “tempo virtual”, em que suas formas sonoras se movem umas em relação às outras (LANGER, 1980). Sendo assim, a música espelha o tempo para nossa compreensão direta e completa, ao deixar que nossa audição o monopolize, criando essa imagem do tempo medido pelo movimento de formas que integram uma obra musical (linhas harmônicas, rítmicas e melódicas, e movimentos lineares e não lineares).

Langer (1980, p. 128) ainda salienta que o propósito de todo trabalho musical “é criar e desenvolver a ilusão do tempo fluente em sua passagem, uma passagem audível preenchida com movimento que é exatamente tão ilusória quanto o tempo que está medindo” e, portanto, “a música é uma arte ocorrente; uma obra musical cresce da primeira imaginação de seu movimento geral até sua apresentação física” completando, sua ocorrência.

A partir deste ponto, podemos relacionar os pensamentos de Langer (1980) e Kramer (1988), com as concepções de Nadia Boulanger⁵³ (1887 – 1979), trazidas por Brooks (2013), que envolvem suas ideias analíticas e pensamentos estético musicais para performance.

Dentro das perspectivas de Boulanger, o conceito de *La Grand Ligne* (a grande linha) dialoga com essas ideias de temporalidade e linearidade em música, apresentadas, respectivamente, por Langer (1980) e Kramer (1988). De acordo com Brooks (2013), ‘a grande linha’ é um termo que ela usava para descrever as estruturas musicais (ritmo, fraseado, textura, forma, harmonia e contraponto) se desdobrando sobre o tempo musical, com um senso de movimento e continuidade, a partir desta interação de conteúdo e forma. Em termos analíticos, este conceito demonstra o relacionamento entre as pequenas e grandes estruturas, onde os

⁵³ Nadia Juliette Boulanger foi uma renomada professora, compositora, pianista, organista e maestrina do século XX, que dentre seus alunos temos nome como: Aaron Copland, Jean Françaix, Ástor Piazzolla, Daniel Barenboim, Claudio Santoro, Egberto Gismonte, Almeida Prado, dentre outros grandes nomes da música. Vale destacar também que Boulanger teve uma longa parceria musical com Igor Stravinski, verificada a partir dos registros em cartas trocadas.

pequenos e médios motivos subordinam-se aos maiores, e assim, a coerência resultava dessa imposição de proporção e ordem, estabelecendo as estruturas em níveis.

Boulanger organizava e encarava esse processo analítico essencial para o entendimento de uma obra. Dialogando com outros entendimentos, como o conceito da grande linha, e a partir dessas delimitações, seria mais fácil projetar a performance, a condução das linhas horizontais e verticais, bem como os contrastes de andamento, dinâmica e estilo. Além desta preocupação em detectar os padrões formais e as linhas que interagem sobre ele, Boulanger sempre demonstrou preocupações com o ritmo:

Como um conhecimento musical básico é fundamental para a liberação do caráter musical de uma pessoa, um sentido rítmico básico é fundamental para uma interpretação livre de uma obra, porque só se pode variar um ritmo quando se tem um ritmo firmemente estabelecido na cabeça - caso contrário, não há ritmo algum (Apud KENDALL, 1976, p. 103, tradução minha)⁵⁴.

Para ela, o ritmo deveria apoiar os conceitos da ‘grande linha’, funcionando como um elemento estrutural e unificador, amparando a coerência entre as seções mais longas. Boulanger criticava as variabilidades exacerbadas de tempo, para ela, os rubatos e ralentandos são bem-vindos em conformidade com as divisões dos planos formais, ou seja, eles se validam quando demarcamos seções, frases e períodos, porque assim, a concepção rítmica criaria uma conectividade profunda e homogênea entre os diferentes momentos de uma obra (BROOKS, 2013).

Assim como Boulanger, Cooper e Meyer (1960) salientam que a interpretação depende da sensibilidade e da consciência do executor sobre as estruturas rítmicas. O entendimento dessas estruturas e tudo aquilo as envolvem durante o fazer musical é capaz de promover a continuidade da música, com a interação das macros e micros estruturas musicais:

Conforme uma peça musical se desenrola, sua estrutura rítmica não é percebida como uma série de unidades independentes e discretamente enfileiradas de maneira mecânica, mas como um processo orgânico no qual motivos rítmicos menores, embora possuam uma forma estrutural própria, funcionem como partes integrantes de uma organização rítmica mais ampla (COOPER e MEYER, 1960, p. 2, tradução minha)⁵⁵.

Portanto, a música estaria associada a ideia de interação de eventos rítmicos, em conformidade com as perspectivas de Langer (1980) e a ideia da *La Grand ligne*, de Boulanger.

⁵⁴ As a basic musical knowledge is fundamental to the liberation of a person's musical character, so a basic rhythmic sense is fundamental to a free interpretation of a work, because one can only vary a rhythm when one has a firmly established rhythm in one's head-otherwise there is no rhythm at all. (KENDALL, 1976, p. 103)

⁵⁵ As a piece of music unfolds, its rhythmic structure is perceived not as a series of discrete independent units strung together in a mechanical, additive way like beads, but as an organic process in which smaller rhythmic motives, while possessing a shape and structure of their own, also function as integral parts of larger rhythmic organization. (COOPER e MEYER, 1960, p. 2)

Além disso, eles esclarecem que continuidade seria o “sentido de conexão entre os pontos de tempo”, existente em todos os níveis arquitetônicos da música, e surge “ora da mobilidade melódica ou harmônica, ora do ritmo, ora da forma, e frequentemente de uma combinação de alguns ou de todos eles.” (COOPER e MEYER, 1960, p. 148, tradução minha)⁵⁶. Denota-se ainda, que Cooper e Meyer (1960) entendem as estruturas musicais de forma arquitetônica, assim como Nadia Boulanger, priorizando a clareza, a objetividade, o compromisso e a integridade da forma.

Conforme Boulanger, Berry (1987) aponta que eventos rítmicos contrastantes atuam com outros elementos musicais em diversos níveis, desempenhando um papel essencial e revelador nas escalas de intensidade da música, delineando processos de crescimento e decaimento, tensão e repouso, fluência e estabilidade. Percebe-se então, como essas ideias também condicionam a significância de uma performance às possibilidades do fluir musical no tempo (temporalidade), além de existirem pontos análogos as visões de linearidade trazida por Kramer (1988), assim, Berry elucida que:

O controle da atividade rítmica está entre as mais elementares forças de modelagem da música, um dos dispositivos funcionais mais diretos, comparáveis ao controle da intensidade da dinâmica. A experiência de, por exemplo, aceleração da atividade temporal em direção do desenvolvimento do clímax, ou a desaceleração, sinalizando um relaxamento, é um fato ao qual todos que condicionam uma experiência musical interessante, irão concordar. (BERRY, 1987, p. 306, tradução minha)⁵⁷

Ao falar de fluência de um trecho musical, Langer (1980) nos traz ideias que se assemelham aos conceitos de antecipação/reação e complementaridade do discurso, e também, as ideias de Kramer (1988) quando discorre sobre “tempo linear”, em que condicionamos o fazer musical individual àquilo exposto anteriormente pelo outro.

A autora aponta que:

A essência do ritmo é a preparação de um novo evento pelo término de um evento anterior. Uma pessoa que se move ritmicamente não precisa repetir um único movimento exatamente. Seus movimentos, entretanto, precisam ser gestos completos, de modo que se possa ter uma sensação de começo, de intenção e de consumação, e ver na última fase de uma delas a condição e, efetivamente, o surgimento da outra. O ritmo é o levantamento de novas tensões através da resolução das tensões anteriores. Elas não precisam, em absoluto, ser de igual duração; porém a situação que gera a nova crise deve ser inerente ao desenlace daquela que a precede. (LANGER, 1980, p. 133-134)

⁵⁶ Continuity exists on all architectonic levels, and it arises now from melodic or harmonic mobility, now from rhythm, now from form, and often from a combination of some or all of these. (COOPER e MEYER, 1960, p. 148)

⁵⁷ The control of rhythmic activity is among the most elemental of music's shaping forces, one of the most direct of functional devices, comparable in immediacy to the control of dynamic intensity. The experience of, for example, activity-tempo acceleration in the direction of developmental climax, or deceleration signaling release, is a fact to which everyone conditioned to interesting musical experience will testify. (BERRY, 1987, p. 306)

Boulanger também aborda a ideia de que se a performance não esquece as linhas de compasso em favor da construção de frases, tudo se desequilibra e se fragmenta. Desta forma, o momento rítmico deve ser mais amplo, a respiração mais alongada, e as inflexões direcionadas mais amplamente em vez de interrompê-las constantemente, assim, as frases vão aparecer mais claramente e emerge a construção de uma obra (BROOKS, 2013). Diante disso, vale ressaltar as ideias de agrupamento de notas, pensando anacrusticamente e atento à conexão e condução das linhas melódicas da música, favorecendo esse fluir musical no tempo (temporalidade).

Em conformidade com Boulanger, ao discorrer sobre o ritmo como ferramenta interpretativa, Simões (2001) nos diz que é necessário

Transcender a maneira como ele é grafado e não se prender a barra de compasso, tempos fortes e fracos ou ao valor das figuras, mas estar atento para o contexto melódico e harmônico, procurar pontos de apoio e impulso, como na entonação da voz, de acordo com a música, independente da maneira como ela é escrita (SIMÕES, 2001, p. 30).

Assim sendo, percebemos como as ideias que embargam a noção de temporalidade em música dialogam com os objetivos da pesquisa. A noção de continuidade, onde música seria esse “movimento de sons”, de Langer (1980), assim como os conceitos de linearidade apresentados por Kramer (1988) e as preocupações com o entendimento das estruturas rítmicas e a fluência musical apresentadas por Cooper e Meyer (1960), Simões (2001) e Berry (1987), completam e dialogam com as concepções de Boulanger trazidas por Brooks(2013), permitindo um amadurecimento e melhor entendimento de suas ideias, assim como as questões sobre temporalidade, que por vezes, são tão abstratas e conceituais que são difíceis de observar em uma performance musical.

Por fim, diante de todos esses pontos em comum, percebe-se que em um processo de construção da performance onde busca-se um diálogo unificado e um discurso temporal coeso, categoricamente, questões de temporalidade serão alcançadas, demonstrando assim, como ferramentas que promovam uma melhor manutenção do tempo e sincronia, influenciarão positivamente a temporalidade da performance de um quinteto de metais.

3 MAPEAMENTO INICIAL DO GRUPO

No intuito de adquirirmos parâmetros para realizar uma comparação entre os dois momentos de construção da performance da obra *O Caminho das Pedras*, de Gilson Santos (n. 1978), adotamos alguns procedimentos para mapearmos estas duas fases. Nesta fase inicial, coletamos informações a partir das gravações dos ensaios do grupo durante todo processo de construção da identidade interpretativa da peça, além da captação da percepção dos integrantes do quinteto visando um maior entendimento das perspectivas de cada músico⁵⁸.

Além disso, realizamos encontros virtuais⁵⁹ durante o período de quarentena imposto pela pandemia do Covid-19, onde foi apresentado os objetivos da pesquisa e detalhado os procedimentos que seriam adotados através dos dados coletados nos ensaios. Esses encontros possibilitaram um esclarecimento de dúvidas e organizaram os encontros posteriores, visto que diante da situação de pandemia, houve uma redução considerável na quantidade de ensaios que delimitariam o período de mapeamento inicial e final.

Os parâmetros utilizados para as dinâmicas que envolviam a construção da primeira versão da obra (discussões acerca de articulação, condução melódica e rítmica) seguiram sem que fossem comentadas as ideias e conceitos abordados até então. Mediante isso, durante o processo de análise das gravações buscamos associar toda teoria à prática musical do quinteto, entendendo que o conceito de ilusão de sincronia, aliado as ideias de similaridade/complementaridade do discurso melódico, a comunicação visual (papel do indivíduo liderando ou sendo liderado em um trecho, similaridade de gestos) e aural (capacidade de reação/antecipação as nuances da performance), assim como as ideias de relógio do grupo (tempo compartilhado entre os integrantes do conjunto) e *Note Grouping*, que auxiliam na coordenação do tempo, podem se adequar ao gerenciamento dos déficits apresentados após a análise dos dados.

Desta forma, entendemos que as informações adquiridas com esses procedimentos darão subsídios para validarmos, ou não, as ferramentas interpretativas listadas neste trabalho, que estarão presentes na performance do quinteto durante a segunda fase de mapeamento.

⁵⁸ Ensaios que compreenderam o mapeamento inicial: 24/01/2020; 09/02/2020; 15/08/2020; 30/08/2020; 27/09/2020; 03/10/2020.

⁵⁹ Aconteceram três encontros virtuais durante o mapeamento inicial (15/04/2020; 01/06/2020; 16/09/2020) todos eles foram realizados mediante a plataforma Zoom, onde foi compartilhado informações mediante vídeos, slides e textos. Os encontros, aliados às dinâmicas dos ensaios (discussões e percepções realizadas sobre a obra), foram utilizados nas considerações sobre o mapeamento da performance do grupo.

3.1 Aspectos estilísticos da obra e compositor

O Caminho das Pedras é uma obra brasileira para quinteto de metais, dedicada ao *Art Metal Quinteto*, estreada no ano de 2013, na cidade de Salvador, Bahia. A obra pertence ao portfólio de Gilson Santos que, além de trompetista, é um dos compositores brasileiros da atualidade com maior atividade na escrita brasileira para instrumentos de metais. Mestre e bacharel em trompete pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Gilson Santos tem conquistado cada vez mais espaço e prestígio como compositor e arranjador, escrevendo/arranjando para banda sinfônica, grupos de câmara, orquestra sinfônica e bigband.

Dentre suas principais conquistas, destacam-se: a primeira colocação no concurso de composição *Trombonanza-2016*, com a peça *Ijexá*, para Octeto de trombones; em 2017, a primeira colocação em três categorias no mesmo concurso: Composição para Quarteto de Tubas com a peça *Casquinha de Siri*, na categoria instrumento, para Tuba e piano com *Rio Vermelho*, e na categoria Arranjador, para grande conjunto de *LowBrass*; venceu o concurso de arranjo jazz sinfônico, realizado pela Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia, no ano de 2018, além de ter sido compositor homenageado no *São Paulo Brass Week 2019*, tendo duas obras estreadas durante o evento; ainda em 2019, teve sua suíte sinfônica *Mar que Fala Português* para banda de concerto, estreada em Figueira de Foz – Portugal, pela Banda Sinfônica da Armada Portuguesa (a obra recebeu o segundo prêmio do *Composition Competition SMP Press – Edition Peters – USA* do site *Sheetmusicplus.com*, no mesmo ano); em dezembro de 2020, obteve o primeiro prêmio do mesmo concurso com a peça *Sagres – Abertura Sinfônica*, para banda de concerto.

O pensamento composicional⁶⁰ de Gilson baseia-se na utilização de claves rítmicas (célula ou padrão rítmico que caracteriza um gênero) como ferramentas auxiliares do processo criativo. Definindo a clave e a cor de escala ou harmonia, que tem relação ou não com o estilo, ele traça a ideia musical da obra. O motivo pela escolha dessa metodologia é a praticidade no processo, possibilitando a escrita de uma peça em poucos dias. O compositor destaca que é um processo simples, onde se escolhe, respectivamente, o ritmo, a cor da escala, e o tema (como a última parte no processo de criação). Gilson ainda salienta que este processo não impede que uma composição nasça a partir de uma linha melódica ou uma harmonia (como de costume), mas é apenas mais uma ferramenta que pode ampliar o leque de possibilidades e auxiliar no desenvolvimento de uma nova ideia.

⁶⁰ As informações descritas a seguir, foram obtidas mediante conversas com o compositor, e seu *feedback* da performance do grupo em *O Caminho das Pedras*.

O Caminho das Pedras foi a primeira peça durante a transição do compositor para esse pensamento de escrita. O primeiro e o segundo movimento foram baseados em fanfarras, tendo como influência as composições do John Williams.

Em *Ônix* (primeiro movimento), observa-se uma estrutura parecida como um naipe de percussão, onde uma máquina sonora e percussiva (em forma de ostinato) apresenta o gênero que será trabalhado. A melodia ou tema, apresenta-se no contexto da obra em primeiro plano, após a apresentação da estrutura característica do estilo.

Topázio (segundo movimento), desenrola-se sob o objetivo de criar um acompanhamento e uma sonoridade similar às famosas fanfarras dos jogos olímpicos. Com uma intensa trama de diálogos melódicos em sua textura, *Topázio* explora a capacidade de antecipação e reação dos intérpretes, assim como exige uma boa conexão fraseológica entre os instrumentos para construção e condução da ‘grande linha’ da música.

Sodalita (terceiro movimento), se diferencia por conta da célula rítmica que é apresentada ao decorrer da peça. Foi a primeira tentativa de reproduzir a clave do *Vassi ou Alujá*⁶¹ numa peça. Então, diante desse ostinato rítmico que sustenta um caráter crescente e enérgico à sua estrutura, *Sodalita* estimula os aspectos de similaridade/complementaridade do quinteto, onde notamos que a construção da temporalidade não se relaciona somente com a manutenção do tempo, mas também com a interação das linhas melódicas com essa máquina sonora constante.



Figura 16: Clave do Vassi ou Alujá.

De modo geral, Gilson afirma que a peça foi escrita com elementos musicais que faziam parte de sua vida naquele momento. Assim, verificamos que sua experiência profissional como instrumentista de banda, orquestra, teatro musical, acompanhando artistas em shows e gravações, também exerceram grande influência no seu processo composicional.

⁶¹ Segundo esclarecimentos do compositor, é um toque afro-religioso ofertado para o orixá Xangô, dentro dos rituais de candomblé.

Portanto, todas essas particularidades apresentadas pelo compositor, aliadas às singularidades que sua música possui, resumem o motivo de *O Caminho das Pedras* ser escolhida para servir como laboratório de aplicação dos conceitos e ferramentas interpretativas relatados no texto. O caráter da obra, fortemente rítmico e com intervenções melódicas transitando entre o grupo, valorizam os objetivos da pesquisa e o trabalho dos envolvidos, conferindo-lhes entusiasmo e desafiando suas capacidades técnicas e musicais. Do mesmo modo, visualizamos uma escrita idiomática para instrumentos de metais, utilizando diversas ferramentas que garantem essa sofisticação rítmica a partir de polirritmias, ritmos assimétricos, síncofes, variações de tempo e compassos, somados a um contraponto elaborado.

3.2 Percepção inicial do grupo

Visando um entendimento da percepção de cada integrante nas fases de mapeamento, identificando possíveis conformidades e/ou diferenças de percepções diante dos problemas de manutenção de tempo e sincronia durante a preparação da obra, foram realizados encontros virtuais, devido a pandemia do Covid-19, durante os dois momentos de construção da performance da obra *O Caminho das Pedras*.

Além disso, optamos por captar as percepções dos integrantes do quinteto durante os diálogos de construção da obra, deste modo, tanto os encontros virtuais, quanto essas conversas durante os ensaios, tiveram uma função de “entrevista grupal” (FRASER e GONDIM, 2004).

No caso deste estudo, tendo em vista que o pesquisador faz parte da construção interpretativa do grupo, as dinâmicas de grupo e as reuniões virtuais, possibilitaram apresentar os objetivos da pesquisa, mapear os argumentos e entendimentos de todos diante da obra estudada, assim como esclarecer dúvidas que surgiram em relação a temas específicos (divisão das fases da pesquisa, aplicabilidade das ferramentas, por exemplo).

Sendo assim, tratamos de questões gerais (o gerenciamento dos ensaios, aspectos positivos e negativos do grupo, o tempo de maturação da obra) às mais específicas, visando identificar se os problemas que foram visualizados mediante análise das gravações também eram percebidos. Além disso, buscamos obter o posicionamento performático individual, a visão dos seus papéis na construção interpretativa do grupo, e mapear suas percepções a respeito da prática atrelada às ideias de manutenção de tempo e sincronia.

Constatou-se então, que ao mesmo tempo que todos viam uma necessidade de atenção aos aspectos da performance que envolviam articulação, condução melódica e comunicação do grupo (capacidade de reação/antecipação), que culminam nos problemas de sincronia e manutenção de tempo/andamento, todos se identificavam com déficits nesses aspectos. Houve também uma certa concordância quando identificamos os locais em que esses problemas eram mais recorrentes, ou seja, eles correlacionaram com os déficits que vinham sendo visualizados com as análises.

No quesito manutenção de andamento, foi observado que o grupo possuía problemas nesse gerenciamento. Durante as discussões, todos atribuíam essa dificuldade ao não entendimento das particularidades de seus instrumentos⁶², falta de entendimento das ideias musicais (linhas melódicas e seus diálogos), falta de unificação dos aspectos de articulação, que ampliava as assincronias do grupo, além da falta de clareza das entradas e terminações de frases, gerando os problemas na condução do tempo.

Quando buscamos visualizar esses problemas de tempo e sincronia na obra, foram listados como causadores desses déficits: (1) trechos envolvendo ostinatos rítmicos e sua interação com as linhas melódicas devido à dificuldade de similarizar as técnicas de articulação, bem como sua condução e agrupamento – figura 17; (2) a interação dos diálogos melódicos, pelo fato de não haver um entendimento interpretativo unificado no grupo – figura 18; (3) a escalonamento/agrupamento rítmicos presentes na obra que exigem a associação das técnicas individuais de articulação às peculiaridades de cada instrumento, visando um resultado sonoro equilibrado – figura 19.

⁶² Este entendimento das particularidades abrange conceitos técnicos, físicos e até mesmo sonoros (projeção). Tendo em vista que a prática do grupo envolve a interação de quatro instrumentos diferentes (trompete, trompa, trombone e tuba), ter ciência das particularidades de projeção, envolvendo as dimensões físicas distintas entre eles, associado as técnicas necessárias para que um *stacatto* soe exatamente da mesma forma, é primordial para unificação do discurso do grupo.

Figura 17: Trecho de *Sodalita* (compassos 179-184) onde o tema melódico do trompete 1 interage com uma linha mais articulada do trombone, e com ostinatos realizados pela trompa, trompete 2 e tuba.

Figura 18: Trecho de *Ônix* (compassos 30-37) onde observamos a interação melódica entre trompete 1 e trompa, acompanhados por ostinato do trompete 2 e trombone, e com a tuba na linha do baixo.

Figura 19: Escalonamento rítmico presente na introdução de *Sodalita*, terceiro movimento da obra (compassos 140-144).

As concordâncias também se mantiveram quando foi levantada a ideia sobre como solucionar essas questões identificadas na performance do quinteto. Todos concordaram que ter algo em comum (similaridade/complementaridade técnica, mesmo idioma melódico e ferramentas que facilitem a manutenção do tempo) corroboraria com a unidade interpretativa do grupo e nos ajudaria nos problemas de manutenção de andamento e sincronia.

Outra questão levantada foi que a particularidade de cada instrumento precisava ser levada em consideração durante a prática. Diante das percepções, constatou-se que é vital que cada pessoa não apenas explore suas habilidades individuais, mas pense além delas em prol da coesão do grupo. Davidson e King (2004) nos dizem que a complementaridade dos timbres e técnicas dos instrumentos dentro de um conjunto de sopros pode garantir que cada pessoa tenha um maior sentimento de pertencimento.

As relações interpessoais foram enxergadas como aspecto positivo na prática. Contudo, mesmo diante desse ambiente de interação saudável, alguns não se sentiam voz ativa na construção interpretativa da obra. Diante disso, refletimos sobre aspectos da performance em conjunto, e então, constatou-se que uma construção interpretativa mais colaborativa ajudaria na assimilação de padrões e até mesmo no entendimento da ideia musical da obra, facilitando as interações entre as linhas melódicas e rítmicas (muito presentes por toda obra) e o entendimento do papel de cada um na obra (saber quando desempenhar o papel de líder ou de seguidor).

O gerenciamento dos ensaios foi avaliado negativamente por todos. Embora o resultado final sempre seja positivo, foi observado que é necessária uma melhor condução, organização e limitação do que será trabalhado, separando um tempo para discutir ideias a respeito das obras

e da interpretação em si. Com uma construção interpretativa mais participativa, onde essas dinâmicas fossem previamente estabelecidas, etapas importantes para preparação do repertório (análise e discussão das ideias para obra, por exemplo) não seriam puladas.

A seguir, foi elaborado um quadro sinalizando questões significativas obtidas, a fim de ilustrar as contribuições que esses diálogos trouxeram para o entendimento dessa fase inicial de construção da performance da obra. No quadro, encontramos os assuntos abordados e as respostas mais recorrentes que possibilitaram essas conclusões e que guiarão as próximas etapas:

Mapeamento Inicial	
Principais problemas na performance do grupo	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Planejamento dos ensaios; ✓ Assincronias nos ostinatos rítmicos ✓ Conduções melódicas; ✓ Pergunta/Resposta em trechos articulados; ✓ Falta de contraste entre as seções devido a não manutenção de tempo; ✓ Atraso nas partes polirítmicas.
Principais problemas na performance Individual	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Articulação; ✓ Afinação; ✓ Entendimento dos diálogos melódicos; ✓ Identificar o pulso (Relógio do Grupo); ✓ Perceber o seu papel na performance (liderando ou seguindo?); ✓ Não participação nas dinâmicas de construção da obra; ✓ Manutenção do tempo.
Principais conclusões levantadas	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Pensar nas particularidades dos instrumentos pode ajudar na manutenção de tempo; ✓ Padronização da articulação do grupo; ✓ Trabalhar os problemas técnicos individuais; ✓ Padronização do idioma musical (condução melódica); ✓ Tecnicamente o grupo não se entende bem; ✓ Sinalização das entradas ajudaria identificar a pulsação (Relógio do Grupo); ✓ Trechos rítmicos e articulados ocasionam os maiores problemas de manutenção de tempo e sincronia; ✓ Análise da obra em conjunto pode facilitar seu entendimento como um todo; ✓ A manutenção do tempo ajudaria na sincronia do grupo e possibilitaria contrastes na obra; ✓ Uma construção interpretativa mais colaborativa ajudaria na unificação da ideia musical da obra; ✓ A qualidade da interação social do conjunto corrobora o fazer musical.

Quadro 1: Questões mais recorrentes durante os encontros e dinâmicas de construção da obra.

Portanto, nota-se que esses procedimentos possibilitaram diversas reflexões e novas perspectivas a respeito dessa primeira fase da construção interpretativa. Os comentários permitiram entender as particularidades envolvendo a prática musical do quinteto, além da sinalização de aspectos performáticos não observados na análise das gravações que vão auxiliar na gestão das próximas etapas da pesquisa.

3.3 Dinâmica dos ensaios

Com as gravações em mãos, observamos as dinâmicas de interação social presentes no decorrer dos ensaios e o processo de construção da obra, onde associamos a teoria, observada nos autores adquiridos na revisão de bibliografia, à prática do grupo. Este processo de análise permitiu localizar possíveis déficits que dificultam o processo de maturação de uma peça, permitindo que problemas simples perdurem por muito tempo na performance.

Para Davidson e King (2004), para uma melhor gerência dos ensaios é preciso que se “estabeleça objetivos musicais compartilhados dentro do conjunto o mais rápido possível (sejam eles de natureza técnica ou expressiva) [...] também é necessário que você encontre um meio de coordenação que abra espaço para necessidades e estilos individuais.” (DAVIDSON e KING, 2004, p. 108, tradução minha)⁶³.

Diante dessas sinalizações das autoras, e ao observar o processo de construção da obra, logo nos primeiros ensaios, o grupo não aborda alguns pilares que são importantes quando se objetiva criar uma identidade para algum repertório novo. Questões como o estabelecimento de um tempo (relógio do grupo) para situar e integrar todos no conjunto (mesmo que sejam mais lentos, para fins de estudo), discussão do papel de cada um na textura da música (selecionar alguém para liderar ou seguir em trechos específicos), e a delimitação dos pontos de contrastes e semelhança entre as linhas melódicas, solucionariam dificuldades que se perduraram por bastante tempo na performance, ou até mesmo, que só começaram a ser solucionadas na segunda fase da pesquisa.

Davidson e King (2004, p.107, tradução minha) nos dizem que o “ pré-requisito para um ensaio de conjunto eficaz é que os princípios operacionais do conjunto sejam estabelecidos, compreendidos e cumpridos”⁶⁴, sendo assim, gerenciar os ensaios de modo que as ideias sejam

⁶³ A key rehearsal aim is for you to establish shared musical goals within the ensemble as soon as possible (be they of a technical or expressive nature) [...] it is also necessary for you to find a means of coordination that leaves room for individual needs and styles. (DAVIDSON E KING, 2004, p.108)

⁶⁴ The prerequisite for effective ensemble rehearsal is that the operational principles of the ensemble are established, understood, and complied. (DAVIDSON E KING, 2004, p. 107)

discutidas e trabalhadas por todos, afastaria as possibilidades de dúvidas e inseguranças para a performance. Um exemplo disso foi que o mal gerenciamento dos ensaios e o tempo gasto para solucionar questões simples foram colocados em questão pelos músicos.

Outra questão que não foi observada nesta fase de preparação da obra, foi o trabalho pormenorizado das linhas melódicas e dos ostinatos rítmicos, permitindo uma escuta de forma isolada, sem todas as vozes presentes no texto musical. Esta prática permitiria solucionar questões levantadas na seção acima quando os intérpretes alegaram que, por vezes, não entendiam seu diálogo musical, e assim, surgiam os problemas de sincronia e andamento. Vale ressaltar que as ferramentas para a unificação do discurso musical também ajudariam no sucesso desse trabalho (*Note Grouping*, similaridade e complementaridade técnica).

Um aspecto observado que atrapalhava a construção de significados e entendimento da obra, era que, por vezes, os ensaios tomavam outros rumos, a dispersão dos músicos fazia com que a definição de trechos ou ideias para a condução da música não fossem assistidas por todos, culminando nos problemas de não entendimento ou inseguranças futuras. Durante os ensaios, é importante que todos estejam envolvidos, a fim de evitar o tédio ou uma sensação de exclusão, fazendo com que enquanto uns discutam possibilidades para determinado trecho ou problemas técnicos, outros não estejam engajados da mesma forma. Essa falta de interesse pode também ser gerada porque durante alguma dinâmica, alguém tenha se sentido negligenciado, sendo assim é importante que todas as partes se sintam ouvidas e inseridas no todo, como autores já citados alertam – King (2012), Davidson e King (2004).

Foi notado também que os inícios dos ensaios do conjunto ocorriam sem nenhuma rotina de aquecimento em grupo, alguns até aqueciam individualmente, porém a música logo era interrompida para um trabalho de afinação ou ajuste de posição devido a acústica do ambiente, por exemplo. Davidson e King (2004), sugerem que uma rotina de aquecimentos pode fornecer foco e unidade úteis para o grupo, permitindo equilibrar os principais componentes da prática, a fim de obter fluência musical e progresso técnico. Com esta prática, questões técnicas como articulação, afinação, ajustes dos músicos tendo em vista acústica do ambiente, equalização de sonora e de dinâmica, poderiam ser trabalhadas logo no início do ensaio, fazendo algo benéfico para prática individual e coletiva de todos, além de poupar tempo com essas questões posteriormente.

Um aspecto positivo dos ensaios eram os momentos de descontração do grupo, como foi constatado na seção anterior, o fato de possuímos interação social agradável e prazerosa também contribuía para o nosso fazer musical. King (2012) nos diz que a qualidade da interação social do conjunto é fator condicionante ao sucesso da prática, e de fato, existe isso no grupo.

Contudo, por vezes, essa descontração passava dos limites e atrapalhava a retomada ao trabalho. Davidson e King (2004) abordam essas questões quando nos dizem que o aspecto social é tão importante quanto o musical e, portanto, “alcançar um equilíbrio entre o prazer e o trabalho é importante para todos os conjuntos e para uma produção musical saudável, geralmente”. (DAVIDSON e KING, 2004, p. 110, tradução minha)⁶⁵

Portanto, notamos como é importante equilibrar esses fazeres dentro dos ensaios do grupo. Um planejamento prévio pode organizar melhor esses momentos, podendo planejar intervalos dentro do tempo de ensaio onde existirá diversão e “bate-papo”, e assim, evitaremos esses exageros que podem comprometer os processos que envolvem a construção de uma obra.

Abrindo o foco para os aspectos da comunicação, foi notado como a falta de clareza nas sinalizações das entradas (comunicação visual) comprometiam o entendimento dos outros aos aspectos de tempo (relógio do grupo). Diante das gravações, quando a sinalização do tempo (para passagens mais lentas) era feita de forma subdividida, os outros músicos assimilavam melhor a pulsação e a música progredia normalmente, contudo, nos momentos em que essa sinalização não era clara, problemas de sincronia apareciam ou não seguíamos por mais de dois compassos.

King (2012) aborda essa questão dizendo que:

É mais difícil sincronizar as notas em andamentos mais lentos porque os indivíduos precisam subdividir mais o tempo básico. Além disso, as passagens musicais que envolvem mudanças de andamento e entradas que acontecem depois de silêncio são mais difíceis de se tocar junto. Nesse último caso, a ausência do som durante uma pausa significa que os músicos precisam realmente contar com a comunicação visual, além do relógio interno do grupo – para ajudar na coordenação de uma entrada (KING, 2012, p. 164).

Paralelo a isto, percebemos como essas incertezas do tempo e dificuldades de visualização dos diálogos melódicos são frutos de déficits na comunicação do conjunto, seja ela visual ou aural. Davidson e King (2004) falam que músicos camerístas precisam ser capazes de decifrar o que está acontecendo, tanto dentro quanto entre as partes musicais, para obter um desempenho fluente e, portanto, essas falhas no processo de comunicação não permitem essa fluência na performance.

⁶⁵ ... achieving a balance between pleasure and work is important for all ensembles, and healthy music making generally. (DAVIDSON e KING, 2004, p. 110)

Por fim, as mesmas autoras nos dizem que os gestos não-verbais⁶⁶ podem ser previamente combinados nos ensaios, permitindo uma organização dessas sinalizações para trechos mais críticos ou então estabelecendo os momentos para um maior contato visual.

É importante que você pense em como o seu conjunto usará a fala e os gestos não-verbais no ensaio. Estratégias baseadas no regulador e no ilustrador podem ajudar na coordenação musical, mas o contato visual e os sorrisos [...] podem ser extremamente importantes para ajudá-lo a fornecer clareza em uma mensagem e expressar o grau de satisfação entre os membros do conjunto (DAVIDSON e KING, 2004, p.114, tradução minha)⁶⁷.

A seguir, podemos ver um quadro que propõe estratégias para um bom gerenciamento dos ensaios⁶⁸. No texto, as autoras discorrem sobre os diversos componentes sociais e musicais que envolvem os ensaios de um grupo de câmara, e com isso, observamos diversas formas de gerenciamento e condução de ensaios.

Estratégias para o gerenciamento dos ensaios
<ul style="list-style-type: none"> ✓ Identificar e trabalhar até os limites estruturais da música. Isso destaca imediatamente a forma da peça e, assim, pode fortalecer o entendimento compartilhado do conjunto; ✓ Equilibre o foco no ensaio entre segmentos longos e curtos da peça. Fazer isso pode ajudar a manter a concentração e o envolvimento no ensaio; ✓ Discutir aspectos da performance durante o processo de ensaio, pois é importante colocar ideias expressivas e / ou problemas técnicos em contexto de todos. Isso pode ser importante para reforçar a memória e consolidar tempos, dinâmicas e outros elementos expressivos comuns;

⁶⁶ Como vimos no primeiro capítulo, existem três principais tipos de gestos orientados que podemos associar a esse conceito de gestos não-verbais, são eles: gestos ‘ilustradores’ (gestos autoexplicativos de ênfase), ‘emblemáticos’ (símbolos gestuais, com significados culturais e sociais) e ‘reguladores’ (gestos usados para marcar entradas e saídas).

⁶⁷ It is important for you to think about how your ensemble is to use talk and nonverbal gestures in rehearsal. Strategies based on the regulator and illustrator can help with musical coordination, but eye contact and smiles [...] can be extremely important in helping you provide clarity in a message and express the degree of satisfaction between ensemble members. (DAVIDSON e KING, 2004, p.114)

⁶⁸ O quadro foi apresentado no trabalho de Jane Davidson e Elaine King (*Strategies for Ensemble Practice*) presente no sexto capítulo do livro: *Musical Excellence: Strategies and techniques to enhance performance*, editado por Aaron Williamom.

- ✓ Considere trabalhar sequencialmente e não sequencialmente as seções da música. Essas estratégias podem ajudá-lo a colocar partes da música em seu contexto cronológico e também permitir que material comum ou seções de níveis semelhantes de dificuldade sejam explorados. Estes pensamentos podem gerar novos entendimentos sobre as subseções, períodos e frases de uma obra;
- ✓ Quando o tempo é curto, tenha uma "abordagem de ensaio econômica" - ou seja, trabalhe apenas nas passagens que precisam de atenção;
- ✓ Você pode economizar muito tempo e esforço se todos os músicos tiverem acesso a uma cópia da partitura completa para facilitar a análise e o entendimento em conjunto. Normalmente, na música de câmara, somente as partes individuais são distribuídas, e assim, é mais difícil para um instrumento saber o que está acontecendo ao seu redor.

Quadro 2: Conselhos para um melhor gerenciamento dos ensaios de música de câmara extraídos de Davidson e King (2004)

Concluindo, esta análise das dinâmicas e processos que envolveram os ensaios dessa fase inicial da pesquisa, auxiliou a detectar problemas na gestão e condução dos ensaios do quinteto, permitindo correlacionar todos os déficits encontrados com o referencial utilizado para guiar os próximos passos do estudo, o mapeamento final. Além disso, vale ressaltar que não existe um método ideal ou estratégia para ensaiar uma determinada peça musical, e por isso, os músicos camerístas devem constantemente refletir sobre a eficácia de seus métodos de ensaio e formas de comunicação. Tal conhecimento invariavelmente oferecerá novas perspectivas na abordagem e, subsequentemente, na otimização da prática e do desempenho do conjunto.

3.4 Análise da performance na fase 1

O material analisado foram as gravações dos ensaios que delimitaram o mapeamento inicial, e abaixo, segue o link da obra sendo executada pelo quinteto de metais *Five Brass* no intuito de ilustrar sua performance nesta fase da pesquisa.



Exemplo Musical 1: Gravação que demarca o fim do mapeamento inicial da pesquisa, com o quinteto de metais *Five Brass* executando a suíte *O Caminho das Pedras*, de Gilson Santos⁶⁹.

De acordo com Rink (2012), a análise de uma performance pode ser dividida em duas categorias:

1. Análise prévia, para servir de base a uma performance em particular
2. Análise da performance propriamente dita

Entende-se que a primeira tem caráter prescritivo (aspectos formais, texturais, harmônicos e melódicos), enquanto a segunda é do tipo descritiva (*post facto*). Nesta pesquisa, levaremos em consideração a segunda opção, no intuito de descobrir formas diferentes e mais eficazes de compreender a música, visando a próxima fase de construção da performance do grupo (mapeamento final), agregando novas ferramentas e entendimentos para melhorarmos os aspectos de sincronia e condução do tempo na prática musical de um quinteto de metais.

Rothstein (1995), quando aborda questões da análise e o ato da performance, nos diz que por muitas vezes os instrumentistas esquecem de algo que a maioria dos cantores sabem, que a performance musical é uma “espécie de atuação”, ficando assim, a cargo do intérprete a escolha por quais mecanismos da análise serão utilizados para decodificar a partitura e projetar a música para o ouvinte.

⁶⁹ <https://youtu.be/jYY0aPT4MZ8>

Posto isso, para validarmos as conclusões obtidas nesse processo analítico das gravações realizadas no primeiro período de construção da obra, utilizaremos alguns mecanismos de análise trazidos por Rink (2012) e Heredia (2016). Vale ressaltar que as conclusões obtidas a partir dos esclarecimentos com os integrantes do grupo e a análise dos problemas presentes nos ensaios guiaram estas escolhas:

1. Mapas temporais, para averiguarmos a flutuação do tempo na execução da música, e assim, termos parâmetros para os dois momentos da pesquisa⁷⁰;
2. Análise do contorno melódico e dos motivos/ideias, visando identificar suas interações dentro da textura da música. Foi constatado que, por vezes, os músicos não identificavam, ou tinham dúvidas, com quem iria interagir seu discurso melódico. Portanto, este mecanismo possibilitará este entendimento, para assim, expor ao grupo na segunda parte da pesquisa;
3. Divisões formais da música, para encontrarmos pontos de encontro que auxiliarão a comunicação visual do conjunto;
4. Preparação de reduções rítmicas, que auxiliarão na aplicação dos conceitos de *Note Grouping*, Similaridade/Complementaridade, facilitando a comunicação aural/visual;
5. Espectrogramas para medir a assincronia de trechos simultâneos, para identificar os locais em que o quinteto necessita de uma ilusão de sincronia maior;
6. Re-notação de trechos, atenuando dúvidas e reforçando ideias.

Rink (2012, p. 29) destaca que “qualquer músico pode achar estas técnicas benéficas, na medida em que não sejam consideradas como finalidade, mas sim como um meio de enriquecer a consciência do processo musical”, deste modo, acreditamos que assim, ilustraremos e teremos os parâmetros necessários para validar ou não os conceitos e recursos interpretativos apresentados no texto.

Primeiramente, a fim de organizar a compreensão da música pesquisada, identificamos a estrutura formal dos três movimentos da suíte de Gilson Santos. Este processo auxilia no entendimento e análise da obra como um todo, além de delimitar possíveis pontos de encontro que facilitarão os aspectos da comunicação (aural e visual) do conjunto.

⁷⁰ Todos os gráficos foram feitos com auxílio do programa *Sonic Vizualizer*.

O Caminho das Pedras, Ônix, estrutura formal						
Seção	Introdução	A	B	A'	C	CODA
Compasso	01 - 05	06 - 30.2	30.3 - 63	64 - 79	80 - 93	94 - 99

O Caminho das Pedras, Topázio, estrutura formal						
Seção	Introdução	A		B		CODA
		A1	A2	B1	B2	
Compasso	100 - 103	104 - 111.1	111.2 - 119	119 - 127	128 - 134.1	134.2 - 139

O Caminho das Pedras, Sodalita, estrutura formal						
Seção	Introdução	A		B		CODA
		A1	A2	B1	B2	
Compasso	140 - 159.1	159 - 178	179 - 205.1	205 - 229.1	229 - 267	268 - 284

Quadro 3: Estrutura Formal dos movimentos da obra "O Caminho das Pedras", de Gilson Santos.

Por conseguinte, partiremos para análise dos principais problemas encontrados durante a preparação/execução da obra no mapeamento inicial da performance.

3.4.1 Ônix

O primeiro movimento da música está estruturado, em sua maior parte, na repetição de um tema entre as vozes que são acompanhados de uma textura rítmica e percussiva, ou seja, enquanto acontece um diálogo melódico solista, a outra parte do grupo conduz a melodia com um ostinato rítmico, como podemos ver na figura 20. Estes ostinatos estão presentes em quase todas as seções do primeiro movimento, variando somente seus padrões rítmicos e sua disposição. Portanto, a existência de um padrão que transita entre os naipes, coloca sobre os integrantes do grupo uma necessidade de sincronia, ou ilusão de sincronia, eficaz.

Figura 20: *O Caminho das Pedras*, I movimento, de Gilson Santos. Transição do solo entre os naipes (tuba e trompetes), a linha de ostinato rítmico (trompa e trombone) e o início de um novo padrão rítmico pela tuba.

Posto isso, percebe-se que o tempo de reação/antecipação dos músicos deve ser rápido para não comprometer a performance. Contudo, ao analisar as execuções do quinteto durante esses trechos, notamos que o grupo encontrava dificuldade na sincronia e continuidade dessas linhas, visto que o mesmo conteúdo melódico não é executado somente com variações timbrísticas, o que seria esperado, tendo em vista que o compositor o transcreve em todas as vozes do quinteto, ocorre também modificações no andamento o que compromete o discurso musical. Conclui-se então, que o relógio do grupo se perde ao desenrolar do trecho, pois há

momentos que essas três linhas (melodia dos trompetes, ostinato do trombone e trompa e ostinato da tuba) são conduzidas em tempos distintos, ocasionando flutuações no andamento que prejudicam a temporalidade do trecho.

Rasch (1988) diz que em seções complicadas, o que diz respeito a ritmo e métrica, induzem a assincronia das vozes e, conseqüentemente, na manutenção do andamento. Desta forma, um dos problemas que podemos associar a essa não manutenção do andamento, é a falta de contraste entre as seções do primeiro movimento, como observamos no mapa temporal entre as seções A e B que são indicadas com andamentos diferentes, do primeiro movimento:

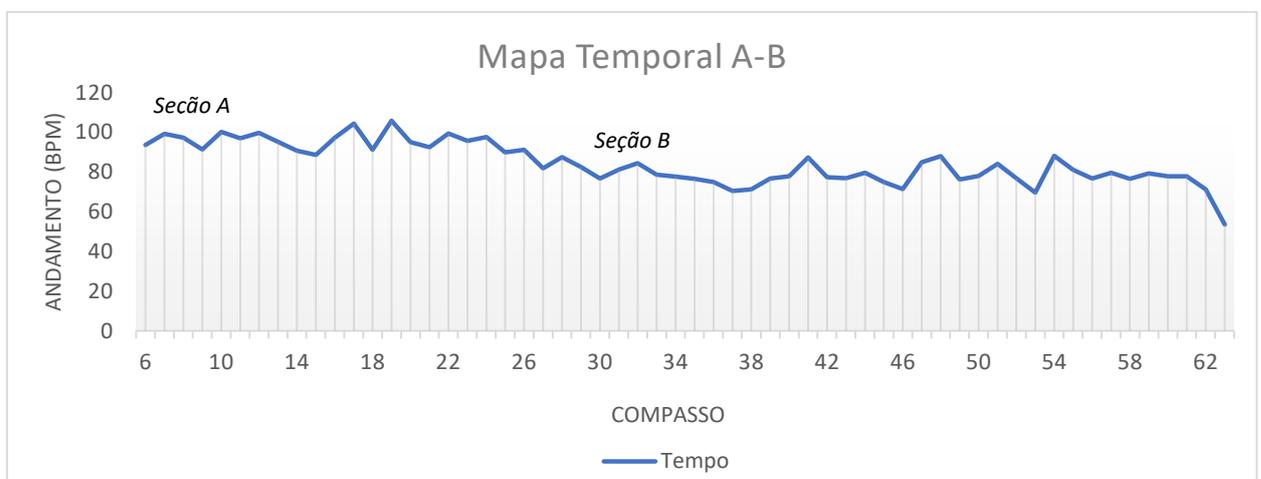


Figura 21: Mapa temporal entre a seção A (compassos 6-30) e B (compassos 31-63) de *Ônix*.

Com auxílio do gráfico apresentado na figura 21, traçamos o andamento médio em ‘A’ (90,5 bpm⁷¹) e ‘B’ (77,5 bpm), e com isso, notamos pouco contraste entre essas seções, tendo em vista que ‘B’ é uma balada, onde é instaurado um novo clima textural em relação às linhas apresentadas em ‘A’. Vale ressaltar também que o compositor traz uma indicação de andamento na partitura, que seria 76 bpm em ‘B’ e 100 bpm em ‘A’, e desta forma, notamos que além dessa mudança do caráter textural e do clima musical, espera-se uma variabilidade do andamento entre os trechos. Contudo, na performance do grupo, nas interações entre as linhas de ostinato e melódica, o tempo do grupo se perde, atrapalhando a sincronia das vozes e impossibilitando esse contraste. Salientamos ainda, que não buscamos um executar da música cronometrado a 100bpm ou 76 bpm, mas sim uma condução do tempo que ofereça esses contrastes, sem essas perdas inconscientes de andamento que sejam geradas por déficits de comunicação do grupo⁷².

⁷¹ Batidas por minuto.

⁷² As flexões no andamento não são consideradas ruins em nossa perspectiva, rubatos e flexões melódicas são bem-vindas na prática em grupo o que possibilita uma reciclagem constante daquilo que está sendo executado

Outro déficit observado foram as discrepâncias na pronúncia dos *staccatos* triplos dos trompetistas durante a execução desse ostinato recorrente no primeiro movimento da obra, sinalizados na figura 22. Essa falta de padronização ocasionava assincronia entre o naipe e, conseqüentemente, atrapalhava a sincronia entre os outros discursos melódicos do trecho (todos contrastantes), além dos problemas na condução da música.



Figura 22: Ostinato rítmico entre o naipe de trompetes presentes no primeiro movimento de *O Caminho das Pedras*.

Depois de ter constatado essa assincronia, verifiquei com o outro trompetista para chegarmos a um acordo, de modo que houvesse uma padronização técnica⁷³. Além dos trompetes, o trombone e a trompa, quando executavam esse mesmo ostinato, também apresentavam problemas de similaridade técnica e complementaridade de timbres. Problemas na condução deste ostinato e na sua interação com as outras linhas melódicas, assim como os aspectos divergentes de articulação na obra como um todo, foram observados nos comentários durante os ensaios.

Em trechos como esses apresentados acima, observamos a importância dos conceitos de similaridade/complementaridade do discurso sonoro, que facilitarão a capacidade de reação/antecipação do conjunto. Uma similarização da articulação do quinteto, tendo em vista que a complementaridade do discurso melódico fica a cargo das variações timbrísticas que existirão com o diálogo das vozes, permitiria uma melhor sincronia dos ostinatos, visto que ele sempre é realizado em pares (dois trompetes ou trombone com trompa), e assim, teríamos uma

além de trazer movimento e musicalidade para a música. Nossa discussão aborda os problemas de manutenção de andamento quando estamos na fase de preparação e solidificação do conteúdo e quando estas flutuações ocorram de forma inconsciente, prejudicando a performance do grupo. Após a interpretação estar consolidada, cabe aos músicos incluir e decidir a melhor forma da melodia transitar, respeitando as particularidades e processos que a música de câmara exige.

⁷³ Enquanto um trompetista utilizava as sílabas “Da-Da-Ga” na pronúncia de sua articulação tripla, o outro pronunciava “Da-Ga-Da”. Essa diferença entre os momentos que executávamos a sílaba “Ga” acarretava os problemas de sincronia.

dificuldade a menos na junção dos ostinatos rítmicos com as linhas do solo. Além disso, uma melhor comunicação visual e a aplicação do agrupamento de notas nas frases entre as vozes que executam a melodia, pode ajudar.

Além desta atenção aos aspectos de similaridade/complementaridade do conjunto, sabemos que os problemas de andamento vêm associados a dificuldade do grupo em manter todas essas subdivisões rítmicas sincronizadas (ostinato com os temas melódicos), que por sua vez, ocorrem devido à falta de hierarquização melódica (*Note Grouping*) e falta de comunicação entre os músicos do conjunto (aspectos da comunicação visual e aural). Deste modo, a aplicação de uma hierarquização rítmica por parte das vozes que executam o ostinato, além dos aspectos de similaridade técnica, pode ajudar na manutenção do andamento, que por sua vez, vai auxiliar na sincronia de melodia com ostinato, e assim, na similaridade/complementaridade do discurso.

Outro exemplo em que observamos problemas no tempo de reação/antecipação do grupo, onde notamos a importância de considerarmos as particularidades individuais dos instrumentos que compõe qualquer formação de câmara, está presente na introdução do primeiro movimento da suíte. Com auxílio do mapa temporal, apresentado na figura 23, conseguimos notar a variabilidade presente em cada tempo dos cinco compassos que delimitam a introdução da música:

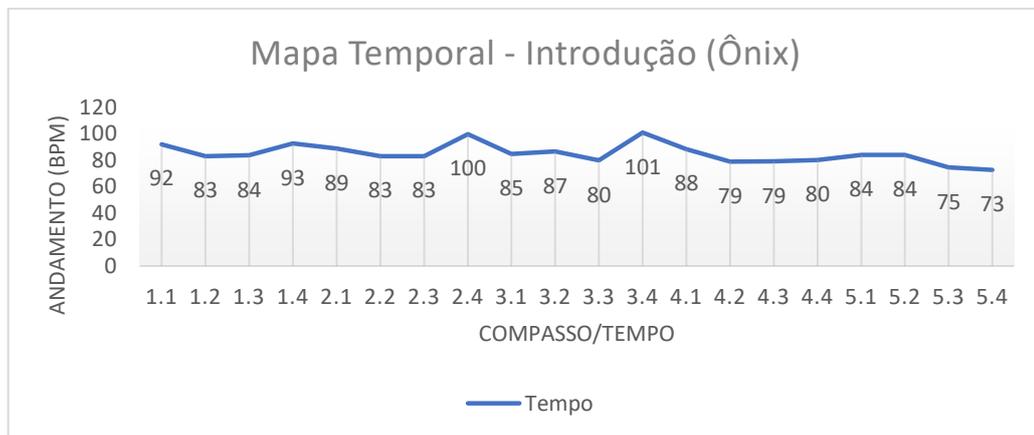


Figura 23: Mapa temporal da introdução de *Ônix* (compassos 1-5).

Andante ♩ = 100 Marcato

1. Trumpet in C
2. Trumpet in C
Horn in F
Trombone
Tuba

Figura 24: *O Caminho das Pedras*, Introdução, I movimento.

Ao observarmos a introdução da obra, exposta na figura 24, podemos correlacionar os dados de tempo com as linhas executadas pelos músicos do grupo, e assim, chegamos em algumas conclusões:

Primeiro, a linha melódica dos graves (trombone e tuba) nos quartos tempos (1.4; 2.4; 3.4; 4.4) auxilia na manutenção do tempo, e esse tipo de entrada anacrústica (tempo fraco conduzindo para o forte) auxiliando nessa manutenção, valida nossa hipótese de aplicação do *Note Grouping* como ferramenta de manutenção de tempo. De acordo com Thurmond (1991), “a *arsis*, ou em um sentido mais amplo, a anacruse, é a parte mais importante do motivo, ritmo, frase ou compasso; pois é essa parte que ‘progride’ uma estrutura harmônica para outra” (THURMOND, 1991, p. 40, tradução minha)⁷⁴, sendo assim, embora esses conceitos ainda não estejam sendo aplicados conscientemente na performance do quinteto, verificamos que o pensamento de *arsis* (tempo fraco) conduzindo para *thesis* (tempo forte), pode colaborar com a performance do grupo em outros trechos da música.

Segundo, a trompa, que entra no segundo tempo dos compassos (1.2; 2.2; 3.2; 4.2), apresenta um retardo em relação ao tempo estabelecido pelo trompete 1 em quase todas as suas entradas (1.2, 2.2 e 4.2), o que nos permite constatar que pensar suas particularidades de projeção pode ajudar a evitar esses problemas.

King nos diz que “existem vários fatores que devem ser levados em consideração quando tentamos adquirir coordenação num grupo, [...] os músicos precisam estar conscientes da quantidade de tempo necessária para que uma nota seja emitida num instrumento específico”.

⁷⁴ The *arsis*, or in a larger sense, the anacrusis, is the most important part of the motive, rhythm, phrase, or measure; for it is this portion that ‘progresses’ from one harmonic structure to another. (THURMOND, 1991, p. 40)

(KING, 2012, p. 163). Portanto, contabilizar essas peculiaridades (no caso da trompa), pensando sempre à frente, tendo em vista que o instrumento chega com certo retardo, é primordial para se executar trechos como esse presente na introdução do primeiro movimento da obra, com motivos rítmicos escalonados entre instrumentos diferentes.

Por fim, embora os graves auxiliem na manutenção do tempo, o trompete 1 também apresenta alguns atrasos (2.1; 3.1; 4.1), enquanto o trompete 2 apresenta a menor variação de tempo entre o instrumento que o antecedeu, onde notamos que sua capacidade de reação/antecipação não apresentou tantas falhas quanto os demais (trompa e trompete 1). Além disso, com o auxílio do gráfico exposto na figura 23, percebemos que o de desvio padrão médio (Dp)⁷⁵ dos andamentos foi de $Dp = 7,3$.

Aspectos observados na comunicação visual do grupo também contribuíram para dificultar o fluir da música no tempo e a interação das linhas melódicas presentes em outras seções do primeiro movimento. Além destas particularidades texturais já apresentadas (ostinato rítmico interagindo com linhas melódicas), este movimento possuía um aspecto diferente: o andamento.

No trecho apresentado na figura 25, os ostinatos rítmicos presentes nos trompetes e na tuba devem se manter durante treze compassos de forma contínua e similar (conceito de similaridade/complementaridade), e para isso, é necessário que o relógio temporal de todos no grupo esteja sincronizado, além da consciência de completude de articulação/timbre entre os trompetes e na condução melódica da trompa com trombone.

Mediante isso, Goebel e Palmer (2009) e King (2012), indicam que a subdivisão do tempo, em andamentos mais lentos, pode ajudar os integrantes do conjunto a integrarem os relógios internos e assim facilitar a sincronia das vozes. Deste modo, observou-se que, quando a sinalização de entrada não era clara (neste caso, quando o trompete 1 não sinalizava a subdivisão do tempo na hora da entrada), o trecho demorava para progredir (as vozes precisavam de mais tempo para ajustarem seus relógios internos) ou então, não saíamos dos primeiros compassos. Portanto, constatamos como fatores de comunicação visual (clareza de entrada), aliados a recursos de manutenção de tempo (subdivisão do tempo, relógio do grupo) contribuem com o sucesso da prática do grupo nos permitindo uma ilusão de sincronia mais eficaz.

⁷⁵ O desvio padrão é uma medida que expressa o grau de dispersão de um conjunto de dados. Ou seja, o desvio padrão indica o quanto um conjunto de dados é uniforme. Quanto mais próximo de 0 for o desvio padrão, mais homogêneo são os dados, e no nosso caso, menor a variabilidade de andamento do trecho e, conseqüentemente, melhor uniformidade interpretativa

80 **J** ♩ = 70

mf mp

mf mp

mf mp

mf mp

Figura 25: Ostinato entre os trompetes e tuba e início do tema nas vozes do trombone e trompa (compassos 80-83).

Nessa perspectiva de déficits em andamentos lentos, temos as falhas de condução/interação melódica presentes na parte ‘B’. Nestes trechos, observamos que o idioma musical que transita entre os integrantes do grupo não era o mesmo, e assim, apresentávamos problemas na temporalidade da música. Diante das percepções iniciais do grupo foi constatado que, por vezes, as interações das linhas melódicas não eram compreendidas, gerando dúvidas e incertezas que culminavam nesses problemas.

A figura 26 ilustra as interações que constituem o trecho entre os compassos 38-45 de *Ônix*, onde observamos que a linha melódica solista é completada pelas vozes dos trompetes e então, faz-se necessário que os textos musicais individuais estejam dentro do mesmo idioma interpretativo, para assim, observarmos uma melhor condução da música no tempo. Portanto, percebemos que a associação do *Note Grouping* à tradução deste trecho, cuja melhor condução do tempo apoia o alinhamento de todas as linhas que integram esse diálogo, facilitaria nesta busca por um idioma interpretativo comum a todos, onde conseguiríamos uma melhor complementaridade melódica, similarização do texto musical, assim como uma melhor condução do tempo.

Figura 26: Interações melódicas na Seção 'B' de *Ônix*, compassos 38-45.

Na figura 27, notamos que durante a condução das colcheias (38.2; 38.3; 39.2; 39.3; 40.2; 40.3) o andamento não se mantém. Além disso, percebemos que as duas últimas intervenções dos trompetes (43.1; 43.2; 43.3; 44.1; 44.2 e 44.3) interferem menos na temporalidade do trecho, se as compararmos com a primeira (41.2 e 41.3). Sendo assim, em casos como estes, o pensamento de Thurmond (1991) pode na condução dessas colcheias presentes nas vozes do trombone e trompa, e também, criar uma melhor complementaridade melódica na entrada dos trompetes.

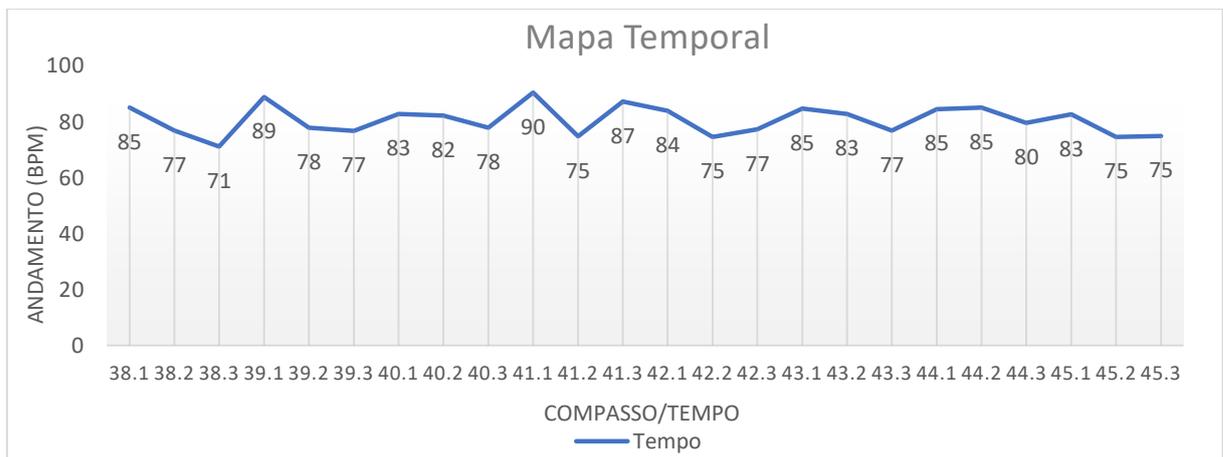


Figura 27: Seção 'B' do I movimento, mapa temporal dos compassos 38-45.

3.4.2 Topázio

No segundo movimento da obra, encontramos déficits semelhantes aqueles da seção ‘B’ de *Ônix*, tendo em vista que ele se constrói em uma textura parecida.

Neste movimento, como apresentado na figura 28, a introdução é composta por dois blocos interagindo: um é composto pelos trompetes e o trombone, executando o mesmo texto melódico e rítmico, e o outro, contém a trompa executando uma resposta àquilo trazido pelo primeiro bloco, sendo acompanhada da tuba no baixo. Diante disso, percebemos que a hierarquização melódica pode ajudar na conexão desta interação, e também, que os aspectos da comunicação visual e aural são necessários para sincronizar as entradas ou finalizações da melodia. No primeiro, com a valorização da anacruse dos compassos 101 e 103, podemos conseguir um início cuja ilusão de sincronia seja mais eficiente, segundo Thurmond (1991, p. 65, tradução minha) “se os menores grupos [rítmicos] são corretamente reconhecidos e reproduzidos, as seções, frases, e sentenças também se tornarão aparentes e cairão em seus devidos lugares”⁷⁶. Já no segundo, com a trompa valorizando os tempos fracos durante a execução das colcheias, “a cadência da música se torna mais manifesta, e o movimento gerado pelo movimento da *arsis* à *thesis* é contínuo ao longo da frase, dando-lhe vida e significado” (THURMOND, 1991, p. 65, tradução minha).⁷⁷

Figura 28: *O Caminho das Pedras*, segundo movimento, introdução (compassos 100-103).

⁷⁶ It follows also that if the smallest groups are correctly recognized and played, the sections, phrases, and sentences will also become apparent and will fall into their proper places; each acquiring its proper degree of importance in the work as a whole. (THURMOND, 1991, p. 65)

⁷⁷ In this way the lilt of the music is made more manifest, and the motion generated by the movement from *arsis* to *thesis* is continuous throughout the phrase, giving it life and meaning. (THURMOND, 1991 p. 65)

Com auxílio do espectrograma⁷⁸ apresentado na figura 29, notamos os inícios de todas as vozes presentes no primeiro compasso da introdução de *Topázio*, e assim, podemos observar os graus de assincronia presentes em cada bloco melódico. No primeiro compasso, o trombone e o trompete 2 não soam no mesmo momento que o trompete 1. No segundo compasso, percebemos que o início da trompa chega após ao da tuba. Diante disso, podemos inferir duas questões: (1) essa assincronia presente no primeiro bloco, pode ocorrer por déficits na sinalização da entrada feita pelo trompete 1, onde ele não deixa claro o tempo (relógio do grupo) para o grupo, tendo em vista que os outros dois instrumentos (trompete 2 e trombone) soam proximamente; (2) os três instrumentos que soam depois não consideraram suas particularidades de projeção, e assim, a ilusão de sincronia não foi tão eficaz.

Desta forma, podemos observar como uma comunicação visual eficaz, aliada a uma hierarquização dos valores rítmicos que promovem essa ideia de movimento para o trecho, podem auxiliar na gerência dessas observações, conferindo uma certeza do tempo para os músicos e coordenando melhor essa interação, mediante os conceitos de similaridade/complementaridade e capacidade de antecipação/reação dos músicos.

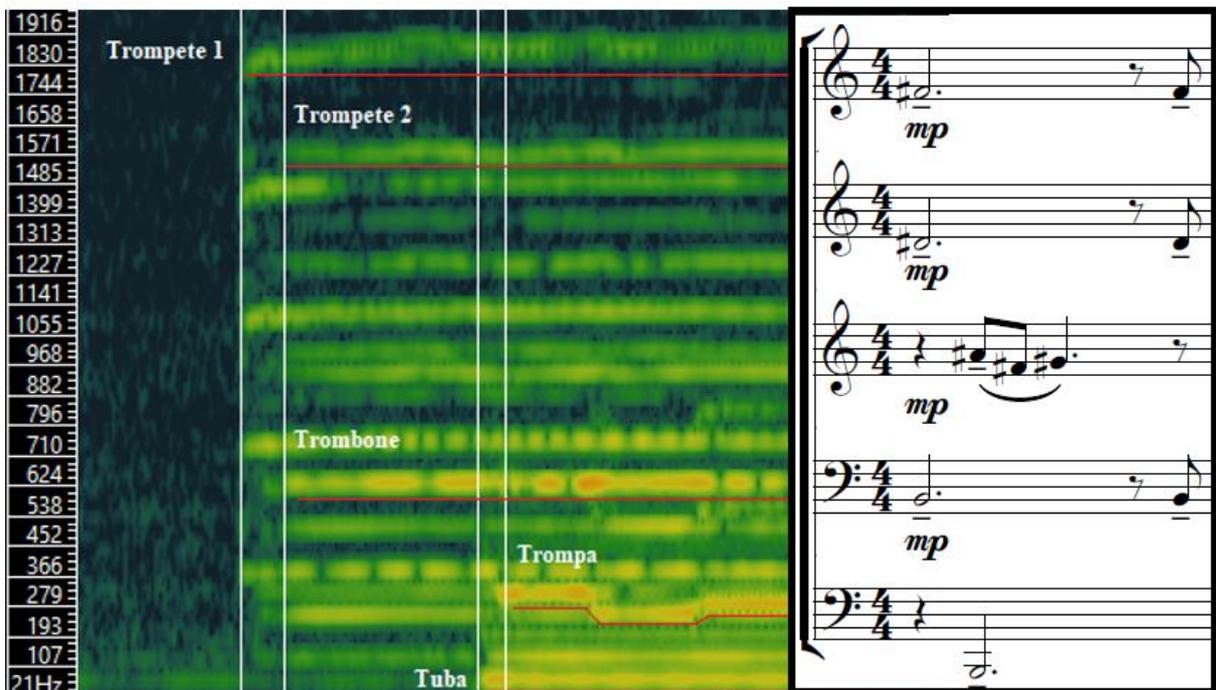


Figura 29: Espectrograma demarcando os inícios dos blocos melódicos presentes no compasso 100.

⁷⁸ Os espectrogramas foram feitos com auxílio do programa *Sonic Vizualizer*.

Na figura 30, observamos um trecho cuja comunicação aural (capacidade de antecipação/reação) apresenta falhas recorrentes. Aqui, o discurso transita entre todas as vozes do conjunto, e percebe-se que esse diálogo, por vezes, não se desenvolve de forma contínua, ocorrendo travamentos na condução melódica.

Figura 30: Trecho do compasso 105 ao 110 demarcando o diálogo existente as vozes.

Com auxílio do gráfico presente na figura 31, notamos como o tempo reduz no compasso 105, onde a melodia deixa a voz do trompete 2 e vai para o trombone e tuba (105.2; 105.3; 105.4), além disso, percebemos como a anacruse feita pelo trompete 1 no compasso seguinte (106.4), faz com que o tempo acelere um pouco, o que novamente justifica nossa proposta de valorização dos tempos fracos da melodia visando um melhor fluir da música no tempo. Nos compassos 108 e 109, observamos como a anacruse feita pela trompa e a finalização do trombone também fazem com que o tempo se reduza (108.4; 109.4), atrapalhando a condução da grande linha melódica (horizontal) criada mediante o diálogo dessas vozes.

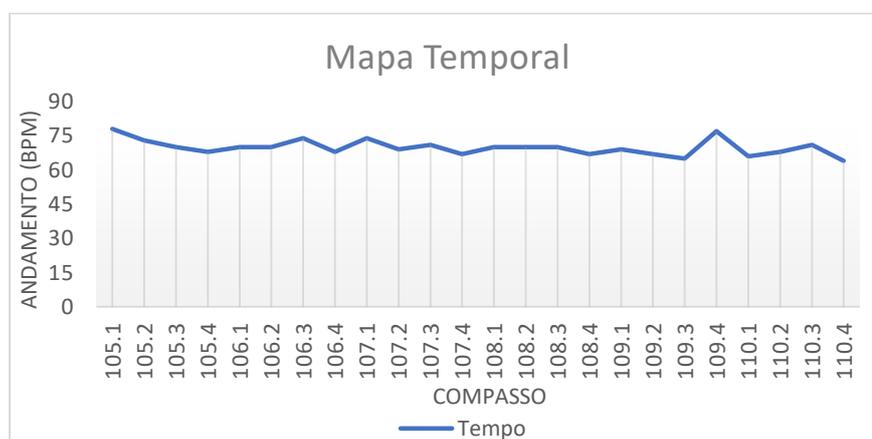


Figura 31: Mapa temporal, compassos 105-110, *Topázio*.

Em casos como este, percebemos como é importante a afirmação de King:

A monitoração do som produzido por seu próprio instrumento e o som produzido pelo resto do grupo [aspectos da comunicação aural]. Como resultado, ajustes sutis podem ser feitos [antecipação/reação] – consciente ou inconscientemente – para que se atinja equilíbrio e resolução no som do conjunto durante a performance (KING, 2012, p.165).

Percebe-se também, como a utilização do agrupamento de notas, associado à ideia de movimento gerado pela condução da *arsis* à *thesis*, pode contribuir se for utilizado por todos os integrantes do grupo,⁷⁹ visto que ele promoverá uma unidade no entendimento interpretativo do grupo, organizando o agrupamento das notas que compõem a melodia dessa linha horizontal, e assim, ajudar na temporalidade do trecho.

Vale ressaltar a importância de saber o seu momento de liderar o discurso, assim como o de completar/seguir a melodia antecedente. Este recurso é primordial para o segundo movimento como um todo, tendo em vista sua estrutura e distribuição da melodia solista instrumentos distintos.

A precisão temporal que pode ser observada em competentes conjuntos musicais sugere o envolvimento de mecanismos antecipatórios. A típica assincronia entre sons nominalmente simultâneos nesses grupos [...] é menor do que seria esperado se os performers reagissem ao som de um indivíduo servindo como líder. (KELLER e APPEL, 2010, p. 28, tradução minha)⁸⁰

Uma outra parte cujo problema de sincronia das vozes culmina em problemas na temporalidade pode ser observada na figura 32. Nesta parte, as cinco linhas executam textos distintos: o trombone apresenta um ostinato rítmico com células oriundas de *Ônix*, o trompete 2 executa o tema solo deste movimento, a trompa e o trompete 1 trazem um diálogo contrapontístico, enquanto a tuba executa a linha do baixo. Sendo assim, observamos a necessidade de coordenar a interação destas linhas melódicas distintas, e para isso, observamos aquilo que Keller e Appel (2010) nos dizem:

⁷⁹ Os trompetistas do quinteto fizeram sua graduação sob orientação do Prof. Dr. Nailson Simões, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde foram introduzidos a esta forma de pensar a condução melódica. Por isso, mediante a utilização desta ferramenta na prática individual, pensei que estender sua utilização aos outros integrantes do grupo poderia contribuir para a performance do grupo, e então, surgiu a presente pesquisa, onde avalio a aplicação desta e outras ferramentas na prática musical de um quinteto de metais, visando melhorias na condução do tempo e sincronia do conjunto.

⁸⁰ The temporal precision that can be observed in competent musical ensembles suggests the involvement of anticipatory mechanisms. The typical degree of asynchrony between nominally synchronous sounds in such groups [...] is smaller than would be expected if performers were merely reacting to the sounds of an individual serving as the leader. (KELLER e APPEL, 2010, p. 28)

Uma consideração que pode afetar a coordenação do conjunto é o grau em que os membros do conjunto compartilham um objetivo de desempenho comum, ou seja, uma concepção unificada do som integrado ideal. Um objetivo compartilhado requer que os artistas estejam familiarizados com as partes uns dos outros e que eles concordem em questões estilísticas, como tempo, dinâmica, articulação e fraseado. (KELLER e APPEL, 2010, p. 27, tradução minha)⁸¹

Figura 32: Trecho do compasso 121 ao 123 demarcando o diálogo existente as vozes.

Pensar nesse concordar de estilos, articulações e fraseados ajudaria o grupo a sincronizar e conduzir a linha horizontal formada pela interação destas cinco vozes (cada uma com seu timbre, texto rítmico e dinâmica). Por isso, é primordial encontrarmos ferramentas que irão auxiliar essa coordenação, e neste caso, os aspectos que envolvem a comunicação em conjunto (capacidade de reação/antecipação), atrelados a padronização de articulação e conduções melódicas (com auxílio do *Note Grouping*), que corroboram com a capacidade de complementaridade do quinteto, podem guiar a gerência deste trecho.

Um outro local onde esbarramos na capacidade de reagir as intenções projetadas pelo outro e, conseqüentemente, na capacidade de completude do discurso do grupo, é observado na segunda parte da seção ‘A’. Aqui, o compositor retoma o tema apresentado na primeira parte (compassos 104 a 111.1) com uma textura mais densa e dinâmica mais presente, onde os diálogos são distribuídos em pares (trompetes 1 e 2; trompa e trombone) e a tuba na linha do baixo, como podemos acompanhar na figura 33.

⁸¹ One consideration that may affect ensemble coordination is the degree to which ensemble members share a common performance goal, i.e., a unified conception of the ideal integrated sound. A shared goal requires that performers are familiar with one another's parts and that they agree on stylistic matters such as tempo, dynamics, articulation, and phrasing. (KELLER e APPEL, 2010, p. 27)

Figura 33: Trecho demarcando o início da segunda parte da seção 'A' (compassos 111-115).

Com auxílio do gráfico apresentado na figura 34, notamos que os trompetes projetam um novo andamento quando iniciam o tema na anacruse do compasso 112, contudo, a resposta do trombone e trompa não acompanha o novo tempo induzido, fazendo com que ele retorne ao mesmo de antes (112.2; 112.3; 112.4). Além disso, notamos que quase todos os movimentos feitos pelos trompetes projetam o andamento para frente (112.4; 113.2; 113.2 e 115.1), assim como as correspondências feitas pelo outro par, o levam para trás novamente (113.3; 113.4). Este déficit de correspondência atrapalha a fluidez do diálogo tema/resposta, visto que desloca a atitude dos trompetistas, e então, a fluência da grande linha horizontal que se forma a partir da conexão de todas as seções, subseções, períodos e frases presentes na música, se perde. Sendo assim, a manutenção do “novo” tempo estabelecido pelos trompetes, relacionar-se-ia com essa continuidade de ideias, integrando melhor as seções.

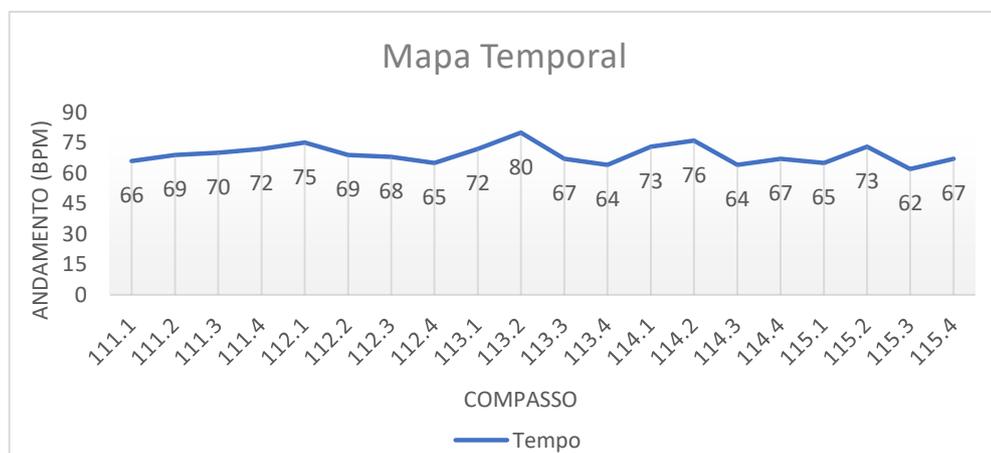


Figura 34: Mapa temporal, trecho entre os compassos 111-115.

3.4.3 Sodalita

O terceiro movimento apresenta em sua estrutura uma sobreposição de ritmos e articulações. Como observado pelo compositor, a máquina sonora do movimento é nutrida pela clave rítmica do *Vassi*, onde as linhas dos instrumentos se completam para que essa pulsação esteja sempre presente. Sendo assim, os aspectos de completude melódica devem ser observados de forma sucessiva e simultânea.

Diante disso, no trecho selecionado figura 35, observamos que a textura é formada pelo escalonamento das cinco vozes, onde uma célula rítmica comum é repetida até que todos estejam executando-a. Ademais, como exibido na figura 36, há momentos em que os cinco instrumentos estão sob uma configuração de bloco, trabalhando juntos, assim como existem situações cuja capacidade de completude melódica/rítmica entre graves e agudos é exigida, conforme apresentado na figura 37.

Figura 35: Trecho em que observamos o escalonamento das células rítmicas (compassos 140-144).

Figura 36: Trecho onde observamos a textura em blocos rítmicos simultâneos (compassos 268- 275).

Figura 37: Trecho onde verificamos a alternância melódico/rítmica entre agudos e graves (compassos 261- 267).

Posto isso, notamos que estas configurações de texturas são recorrentes em *Sodalita*, no entanto, a execução do grupo diante dessas repetições e sobreposições rítmicas, apresenta assincronia entre as vozes, além de dificuldades na capacidade de similaridade de articulação e complementaridade do discurso.

Do mesmo modo, localizamos nestes trechos, pontos cuja hierarquização dos textos rítmicos pode auxiliar no gerenciamento dos déficits apresentados na performance do quinteto. Ao pensar nessa ferramenta, sistematizando a condução da melodia do tempo fraco (*arsis*) para o tempo forte (*thesis*), criamos uma unidade para estas interações, sejam elas simultâneas ou sucessivas, onde os aspectos de similaridade/complementaridade do conjunto serão beneficiados, e assim a condução da linha temporal da música será melhor partilhada entre os músicos, ajudando na ilusão de sincronia do quinteto.

Mediante a recorrência destes tipos de textura em *Sodalita*, o espectrograma da figura 38 sinaliza as assincronias presentes entre os graves e o naipe de trompetes na malha textural sinalizada na figura 36. Aqui, visualizamos as assincronias em trechos de sobreposição rítmica, onde os instrumentos mais graves e os agudos não obtêm uma ilusão de sincronia eficaz entre os compassos 268 e 271.

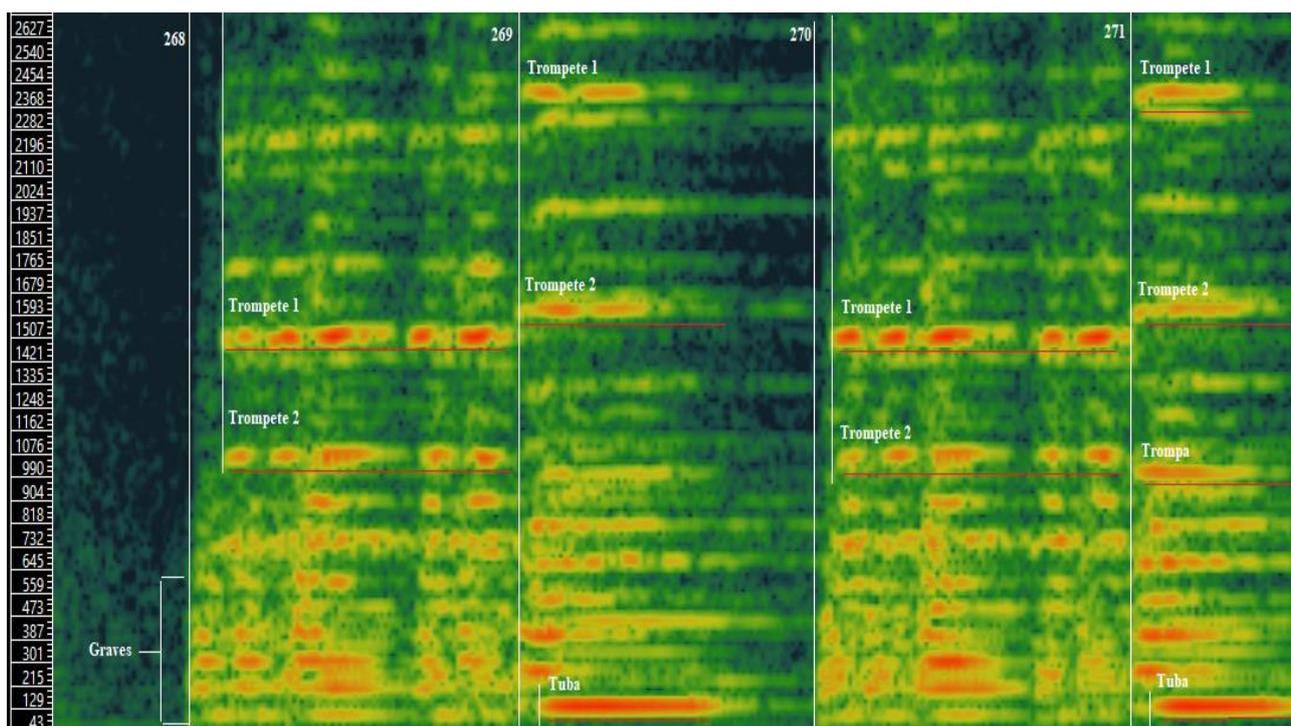


Figura 38: Espectro sonoro onde observamos as assincronias dos trompetes e tuba em inícios simultâneos (compassos 268- 271).

Diante disso, podemos associar essa assincronia as particularidades dos instrumentos quando pensamos em suas capacidades de projeção, o percurso do ar no instrumento até o som sair na campana, ou até mesmo, aos aspectos de comunicação visual e aural. King (2012) nos fala que os membros de um conjunto precisam ser capazes de antecipar as ações físicas de cada

um com base na consciência aural, da mesma forma, o conjunto pode reagir às mudanças de sonoridade pensando suas ações entre si.

Um outro trecho onde observamos que os aspectos da comunicação aural e visual ajudariam a coordenar a sincronia e a manutenção do tempo, é observado na figura 39. Aqui, temos quatro textos dialogando: (1) uma melodia solista conduzida pelo trompete 1; (2) um ostinato rítmico executado pelo trompete 2 e trompa; (3) o trombone executando outro ostinato; (4) a tuba em um terceiro ostinato rítmico. Portanto, compreendemos como a qualidade da sincronia destas, e outras interações presentes em ‘A2’ (segunda parte da seção ‘A’), contribuem para o fluir do tempo. E com isso, percebemos que a coordenação de olhares e o estabelecimento de um guia (líder) para direcionar essa polirritmia, auxiliará neste processo.

The musical score for Figure 39 consists of five staves. The first staff is for Trompete 1, marked 'solo' and 'mf', with a melodic line starting at measure 179. The second staff is for Trompete 2 and Trompa, marked 'p', with a rhythmic ostinato. The third staff is for Trombone, marked 'p', with a rhythmic ostinato. The fourth staff is for Tuba, marked 'p', with a rhythmic ostinato. The fifth staff is for another instrument, marked 'p', with a rhythmic ostinato. The score is in 4/4 time and features a 'solo' section marked 'A'.

Figura 39: Melodia solista acompanhada de três ostinatos rítmicos distintos (compassos 179-184).

Notamos então, que a performance do quinteto em *Sodalita*, assim como nos outros dois movimentos, apresenta erros recorrentes nos aspectos de similaridade/complementaridade do conjunto, que envolvem os problemas de padronização de articulação e similaridade de condução melódica, culminando nas falhas de sincronia e manutenção do tempo. Podemos observar que a teoria se alinha com a prática em diversos outros pontos, quando embasa a análise auditiva dos materiais sonoros produzidos pelo quinteto, nos permitindo identificar problemas na performance e facilitando uma futura ascensão do discurso sonoro do grupo.

Diante dos problemas que o quinteto está enfrentando na execução e no preparo da suíte “O Caminho das Pedras”, subentende-se que o grupo necessita aprimorar seus mecanismos de comunicação aurais e visuais. Os aurais estão fortemente ligados as ideias de reação/antecipação, já os visuais dizem respeito a quem vai guiar a entrada ou finalização de um trecho ou quais trechos exigem que os músicos tenham contato visual maior.

Por fim, averigua-se que os caminhos existentes para se atingir um discurso musical satisfatório quando não estamos sozinhos, envolvem um alto grau de comunicação (musical, gestual, aural, visual) e sensibilidade dos intérpretes. É importante destacar que a identidade do conjunto é a combinação de todos os envolvidos no processo da performance, cujo sucesso, está condicionado a capacidade dos executantes saberem negociar (dar e receber) ideias interpretativas.

Então, constatamos que os problemas de tempo e sincronia, listados durante as análises iniciais, se associam aos conceitos apresentados na pesquisa e, portanto, o próximo capítulo abordará questões envolvendo a aplicabilidade dessas ideias sugeridas na performance do quinteto. Os próximos passos nos guiam para a busca da formalização das ferramentas interpretativas discutidas acima, de modo que elas possam ser inseridas no léxico interpretativo dos integrantes do grupo, e assim, auxiliem no gerenciamento dos déficits apresentados.

4 MAPEAMENTO FINAL DA PERFORMANCE

Este capítulo tem como objetivo discorrer sobre como foi o processo de aplicação das ferramentas interpretativas correlacionadas no texto (capítulo 2) aos déficits levantados durante o mapeamento inicial da performance do grupo (capítulo 3).

A estrutura do capítulo segue relatando as novas metodologias que envolveram essa segunda fase de construção da obra e como foi o processo de apresentação dos novos conceitos aos músicos, tendo em vista que neste momento, as discussões acerca de articulação, condução melódica e rítmica foram pensadas à luz das considerações e ideias pontuadas no texto. Além disso, são abordadas exemplificações interpretativas para os problemas observados no capítulo anterior, que nutriram essa construção da performance do grupo. Por fim, é feita a análise e comparação das performances nos dois momentos.

Os métodos utilizados para obtenção dos parâmetros de comparação se assemelham aos do capítulo 3, com a análise auditiva das gravações dos ensaios, emprego dos gráficos de tempo e espectrogramas, e agora, a re-notação da partitura, sinalizando as propostas de agrupamentos e pontos de encontro visual para os músicos. A percepção dos componentes do grupo foi coletada mediante observações realizadas durante os ensaios (todos gravados) e os encontros virtuais desta fase.

Vale destacar que, em virtude da pandemia do Covid-19 ter se estendido durante toda essa coleta dos dados, assim como no mapeamento inicial, o número de ensaios nesta segunda fase da pesquisa foi menor do que o esperado, devido às novas exigências que a situação impunha, ou seja, um local que respeitasse os protocolos de distanciamento para realização dos ensaios e que não atrapalhasse na captação do áudio/vídeo, a dificuldade de locomoção e alinhamento de rotina dos músicos, e ainda, o bem-estar e a sensação de segurança de cada integrante.⁸² Desta forma, todo cronograma de exposição dos conceitos aos músicos, duração dos ensaios e o tempo de contato com as novas ferramentas, foi afetado⁸³.

Contudo, foi possível validar as técnicas que funcionaram e propor soluções e reflexões àquelas que necessitam de ajustes, visando cumprir com os objetivos da pesquisa.

⁸² Os ensaios geralmente eram realizados em Volta Redonda, porém, não são todos os músicos que residem na cidade. Então, a logística de ida e volta para aqueles que não residiam mais na cidade passou a depender da sincronia das rotinas de trabalho de cada integrante, por conta dos carros, tendo em vista que utilizar transporte coletivo (como era feito antes) apresentava mais risco a todos. Desta forma, os ensaios aconteciam quando a rotina de trabalho dos que residiam no Rio, coincidia com a volta daqueles que iam para Volta Redonda nos fins de semana.

⁸³ Ensaios que compreenderam o mapeamento final: 28/12/2020; 29/12/2020; 30/12/2020; 11/04/2021; 02/05/2021; 16/05/2021; 24/07/2021.

4.1 Dinâmica dos ensaios e novos processos de construção da obra

Nesta segunda fase, mediante os entendimentos e reflexões adquiridos após os procedimentos metodológicos adotados, descrevemos como foi a associação desses esclarecimentos à prática do grupo, e a todos os processos que envolvem a construção de uma interpretação, tais como gerenciamento dos ensaios, formalização de uma identidade interpretativa, dentre outros. Observando essas questões, os ensaios que fizeram parte deste novo momento, foram nutridos por novos métodos de gerenciamento, bem como novos ideais interpretativos.

Diante disso, iniciamos um trabalho de apresentação dos novos conceitos e ideias interpretativas ao grupo, que auxiliariam nos déficits de sincronia e manutenção de andamento na performance da obra *O Caminho das Pedras*, a saber: Ilusão de Sincronia, Antecipação e Reação, Relógio do Grupo, Complementaridade/Similaridade, Agrupamento de notas e frases, além do conceito de temporalidade em música, que seria diretamente afetado com essas mudanças no pensamento interpretativo do quinteto.

Todas essas ferramentas foram exibidas e ilustradas ao grupo através de dois artigos produzidos durante o período da pesquisa: *Aspectos de tempo e sincronia para os trompetes na construção da performance da obra 'O Caminho das Pedras' para quinteto de metais, de Gilson Santos*, apresentado no XII Encontro Internacional da Associação Brasileira de Trompetistas – ABT⁸⁴; e *Aspectos da construção da performance em um Quinteto de Metais: Tempo e Sincronia na preparação de repertório*, publicado nos Anais do VI Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música – SIMPOM⁸⁵.

Ambos os artigos se basearam nos objetivos desta pesquisa e apresentam constatações iniciais do estudo, por isso, foram utilizados como meios de abordagem e exemplificação das ideias interpretativas. Além disso, foram discutidas a aplicação de tais ferramentas como solução interpretativa para problemas de tempo e sincronia, observados nas vozes dos trompetes, a partir da análise auditiva das gravações do quinteto durante o mapeamento inicial, e do conjunto como um todo, analisando a performance do grupo em *Ônix*, primeiro movimento da obra estudada, e *Quintet I*, de Victor Ewald.

⁸⁴ <https://youtu.be/FPtjOAFdzg>

⁸⁵ <http://www.seer.unirio.br/simpom/article/view/10738>

Seguimos realizando os encontros virtuais⁸⁶ nos quais, por meio de slides e vídeos, exibimos algumas constatações feitas durante o processo analítico das gravações do mapeamento inicial que foram correlacionadas aos conceitos estudados, além de se discutir assuntos referentes ao agrupamento de notas, que passaria a fazer parte do idioma interpretativo do grupo, desconhecido pela maioria dos integrantes⁸⁷. Essa metodologia possibilitou que os músicos notassem como as particularidades dos instrumentos culminavam em muitos problemas de sincronia e tempo, bem como uma padronização dos aspectos da articulação e condução melódica do conjunto, facilitaria as trocas rítmicas e melódicas.

É importante destacar que, mesmo com esses procedimentos de ilustração, quando eventuais dúvidas surgiam nos ensaios, elas eram sanadas através de exemplificações práticas ou anotações na partitura, que discutiremos adiante. Dito isso, partiremos para os procedimentos utilizados para reconstruir a obra à luz dessas ideias e reflexões.

Logo nos primeiros ensaios desta fase, realizamos uma análise da obra em conjunto. Como observado por Davidson e King (2004), numa performance em conjunto, formalizar os entendimentos cooperativamente, corrobora com a unidade interpretativa do grupo. No nosso caso, muita das vezes, as assincronias aconteciam por falta de entendimento de aspectos como complementaridade melódica (quem me antecedia? Ou quem me completa?) e similaridade técnica (pronúncia dos *staccatos* dos trompetes ou diferenças ocasionadas pela morfologia dos instrumentos). Desta forma, reservamos esse tempo para analisarmos as trocas melódicas e dos ostinatos rítmicos, observando os novos aspectos interpretativos que seriam adotados (agrupamento de notas, similaridade técnica na articulação dos ostinatos), e além disso, para que cada intérprete entendesse o seu papel na música, se nos trechos mais complicados, estou liderando ou seguindo outro instrumento, ou até mesmo, quando eu preciso me atentar a algo mais específico (sinalização de entrada, finalização de alguma cadência, mudança de dinâmica ou andamento, dentro outras possibilidades).

A busca por uma maior padronização da articulação foi feita mediante alguns procedimentos: começamos a realizar aquecimentos em conjunto, observando as particularidades de cada músico e que cada instrumento trazia (diferentes calibres, timbres, projeções); também foi feito um trabalho de observação dos diálogos que envolviam as trocas dos ostinatos entre os instrumentos (na maioria das vezes, envolvendo trompa, trombone e os

⁸⁶ A prática dos encontros virtuais foi adotada como meio de otimizar o tempo, pois assim, alguns assuntos chegavam pré-apresentados, e então, poderiam ser consolidados de forma prática nos ensaios. Tendo em vista a diminuição do tempo e quantidade de ensaios esta prática auxiliou no trabalho de readaptação interpretativa do grupo. Encontros virtuais realizados durante o mapeamento final: 15/01/2021; 01/03/2021; 01/06/2021.

⁸⁷ Como mencionado anteriormente, somente os trompetes faziam uso dessa ferramenta interpretativa.

trompetes), onde buscamos executar essas passagens lentamente, observando quais aspectos técnicos eram necessários para suavizar essas trocas, e assim, aos poucos, chegar no andamento estabelecido; por fim, introduzimos as ideias de agrupamento nas células rítmicas dos ostinatos, no intuito de padronizar e organizar sua condução, amenizando as assincronias e perdas de andamento, como constatado nas análises iniciais.

Na figura 40, sinalizamos a hierarquização rítmica em um trecho de *Ônix* onde esses procedimentos auxiliaram na sua condução, facilitando os aspectos de similaridade e complementaridade dos instrumentos que executavam o ostinato.

Figura 40: Sinalização dos agrupamentos em células de ostinato rítmico executado pelos trompetes, trompa e trombone em *Ônix* (compassos 28-29).

A explicação das ideias de agrupamento foi a que exigiu maior atenção e apresentou maiores dificuldades, pois era necessário que a condução das notas fosse similar, para não apresentarmos problemas de complementaridade melódica. Diante desse desafio, sinalizamos as ideias de agrupamentos nas partituras para que esses conceitos, até então abstratos, fossem visualizados da mesma forma que outras apareciam, como as indicações de dinâmica ou articulação. Deste modo, os primeiros pontos de similaridade na forma de condução melódica do quinteto apareceram e, a partir disto, iniciamos o trabalho de equalização do idioma interpretativo, para que os agrupamentos não virassem algo caricato.⁸⁸ Isso foi necessário devido à falta de experiência que alguns tinham em conduzir a melodia pensando sempre do tempo fraco (*arsis*) para o forte (*thesis*). Como era algo novo, e eles se preocupavam em

⁸⁸ Esta dificuldade em dosar a valorização do tempo fraco foi relatada pelos músicos como algo que eles sentiram dificuldade durante o processo de reorganização interpretativa.

acrescentar essas ideias na performance do grupo, o caráter da peça poderia mudar. Por vezes, de tanto valorizar o tempo fraco, a música apresentava características de um baião - gênero musical e dança popular do Nordeste do Brasil (CÔRTEZ, 2014).

A figura 41 apresenta um exemplo de como os agrupamentos foram sinalizados nas partituras do trombone e da trompa, que apresentavam um texto similar, onde os colchetes sinalizam os agrupamentos em dois níveis, em menores e maiores estruturas. Assim, os intérpretes podiam visualizar que sempre existiria uma hierarquia rítmica a ser observada:

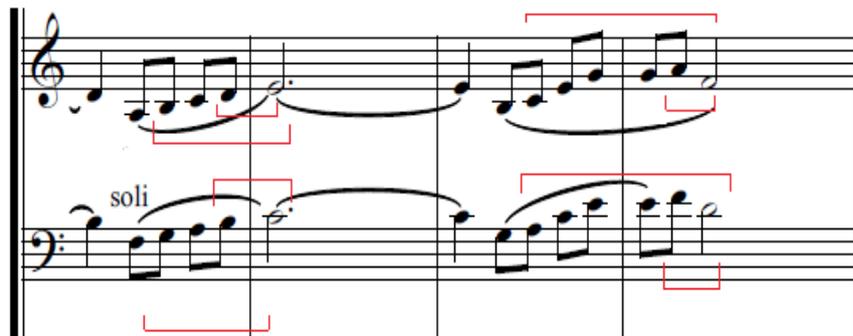


Figura 41: Trecho com a sinalização do agrupamento de notas em texto similar, executado pela trompa e o trombone, de *Ônix* (compasso 38-41).

A importância de ter esse ajuste e sinalização é que, desta forma, as duas vozes estarão no mesmo idioma, onde ninguém esteja em maior evidência, e o recurso gráfico na partitura auxilia na assimilação dos músicos. Buscamos, então, manter essa ideia em todos os diálogos melódicos presentes na música, sejam os ocorriam conjuntamente ou aqueles que se completavam, e então, conseguimos melhorar o idioma interpretativo do quinteto, organizando o entendimento acerca dos agrupamentos e condução das notas e frases.

Vale destacar que este trabalho de equalização da linguagem interpretativa e dos aspectos técnicos, serviu para que o grupo tomasse consciência das particularidades que cada um apresentava (poder de projeção, pontos fracos e fortes, etc), além das peculiaridades físicas que cada instrumento trazia à performance. Deste modo, atingimos resultados que até então não tinham sido observados, como por exemplo, equilibrar as linhas do ostinato rítmico com as do solo, um tempo de reação/antecipação mais justo em instrumentos distintos, em passagens que exigiam essa agilidade (que era uma grande dificuldade do grupo), dentre outros fatores que ainda serão discutidos.

Os aspectos da comunicação do grupo também precisaram ser revistos. Durante o capítulo 3, detectamos diversos pontos em que problemas de comunicação culminaram em assincronias ou atrasos no andamento devido o relógio do grupo não ser identificado.

King (2012) nos diz que os músicos se olham e se escutam para comunicar ideias sobre a expressão e interpretação da música. Diante disso, identificamos os locais da obra e momentos da performance em que as ferramentas de comunicação precisavam ser eficazes, para então organizarmos onde seriam os pontos de trocas de olhares, além de sistematizarmos a melhor forma de sinalização para que todos entendessem o relógio do grupo, ou até mesmo, quais trechos uma subdivisão do tempo facilitaria no entendimento do pulso.

Dialogando com estes aspectos da comunicação visual, também observamos onde os aspectos aurais ajudariam na sincronia e manutenção do andamento, e assim, estivéssemos sempre prontos para realizarmos os ajustes necessários (tempo de reação/antecipação) em prol da manutenção da temporalidade. King (2012) salienta que os músicos precisam ser conscientes e controlar a percepção das notas de cada instrumento e de cada músico, principalmente quando se trata de combinar instrumentos diferentes.

Por fim, um último aspecto que precisou ser revisado foi a organização dos ensaios. Nas observações iniciais, notamos que todos criticaram a forma como eram gerenciados o tempo de ensaio e o trabalho com as músicas. Diante disso, tomando como base ideias trazidas por Davidson e King (2004), buscamos organizar e dividir o tempo dos ensaios com os objetivos e necessidades do quinteto. Além disso, os espaços para conversas paralelas à construção interpretativa da obra foi melhor observado pelo grupo, de modo que todos se mantivessem atentos.⁸⁹ Como mencionado anteriormente, a pandemia do Covid-19 exigiu que aproveitássemos ao máximo todo tempo de ensaio, portanto, essas atitudes contribuíram para finalização da pesquisa. Vale ressaltar que, quando não havia o comprometimento com a organização previamente estabelecida, os ensaios não eram tão produtivos e não se trabalhava todas as necessidades do grupo.

Diante desses esclarecimentos a respeito das novas dinâmicas de construção de *O Caminho das Pedras*, entende-se que o crescimento e conscientização do grupo, no que diz respeito à prática da música de câmara, mudou substancialmente. Ao mesmo tempo, percebe-se que os processos de reflexão e busca por melhorias devem ser constantes, além da manutenção do bom convívio entre os integrantes do grupo.

⁸⁹ Os momentos de descontração que nutriam a boa qualidade da interação social do conjunto, que também contribuem com o fazer musical, foram mantidos, porém, foi organizado um momento para tal.

4.2 Exemplificações interpretativas

A seguir, realizaremos as ilustrações para gerir os problemas apontados na análise inicial, a fim de que o resultado interpretativo se adeque ao referencial teórico-interpretativo adotado. De tal modo, apresentamos a hierarquização dos tempos fracos e fortes em células rítmicas presentes na obra de Gilson Santos, além da sinalização de seus agrupamentos, a fim de elucidarmos esses conceitos em todos os trechos que destacamos o seu uso, seja para uma melhor condução do tempo e sincronia, ou melhor similaridade/complementaridade das articulações e fraseados que assim, auxiliarão na capacidade de antecipar/reagir do conjunto.

Com os exemplos a seguir, extraídos do livro de Thurmond, sinalizamos a hierarquização de *arsis* e *thesis*, assim como seus agrupamentos em células rítmicas recorrentes na suíte. Este recurso nos ajuda a entender como será o agrupamento de notas durante a condução e interação das melodias presentes na música.

Nas figuras extraídas do livro, notamos que o colchete com a letra ‘G’ na parte superior, secciona os ritmos em grupos menores de condução, onde ‘G’ sinaliza a condução do tempo sendo de ‘A’ (*arsis*) para ‘T’ (*thesis*). Com auxílio da figura 42, visualizamos a utilização do *Note Grouping* em células rítmicas presentes em vários momentos das observações feitas durante a análise das gravações.

Figura 42: Exemplo extraído de Thurmond (1991, p. 64) onde se tem a sinalização do agrupamento de *arsis* à *thesis* em células rítmicas naturais em compasso quaternário.

Mediante este exemplo, visualizamos um caminho para gerenciar a condução das linhas melódicas onde verificou-se falta de fluência e déficits de sincronia, ou seja, agregando esses padrões de agrupamento na condução das cinco vozes, melhoramos os aspectos de similaridade/complementaridade e antecipação/reação do conjunto, como demonstramos na figura 43.

Figura 43: Exemplificação dos agrupamentos sinalizados na figura 38, em trecho selecionado de *Topázio* (Compasso 111-115).

Na Figura 47, os dados auxiliam na gerência dos problemas de condução apresentados na seção 'B' de *Ônix* (figura 48), tendo em vista que a seção se encontra em compasso ternário. Assim, verificamos que a hierarquização *arsis/thesis* e o agrupamento de notas se difere da seção 'A', que se encontra em pulsação quaternária (exemplo de agrupamento e hierarquização na figura 42) e, portanto, tomar conhecimento desta variável contribui para melhor projetarmos as nuances que essa mudança de pulsação traz.

Fast (In One)
 (a)

Moderate (In Three) etc.

Figura 47: Exemplo extraído de Thurmond (1991, p. 66) onde verificamos a sinalização do agrupamento e hierarquização *arsis/thesis* em compassos ternários.

Figura 48: Sinalização dos agrupamentos localizado na seção 'B' de *Ônix* (compasso 47-55).

Por conseguinte, além dos exemplos de aplicação acima, realizou-se reduções rítmicas dos três movimentos da obra, correlacionando os principais ostinatos e frases com as hierarquizações e agrupamento devidos, com o objetivo de favorecer não somente à similaridade/complementaridade dos discursos dos músicos, como também as ideias de antecipação/reação na performance do quinteto. Tais reduções também visavam um melhor gerenciamento dos déficits listados na análise dos dados e, conseqüentemente, uma melhor sincronia e manutenção do andamento.

Podemos visualizar as seis reduções de células rítmicas recorrentes em *Ônix*, primeiro movimento da suíte, na figura 51. Cada uma representa uma particularidade observada na análise inicial dos dados: (1) Linha melódica presente na introdução da música, que se apresenta outras vezes no movimento, onde notamos a importância da valorização das anacruses (tempo fraco) como ferramenta de manutenção de tempo; (2) Ostinato rítmico recorrente, executado em pares, onde observamos o uso do agrupamento de notas como uma ferramenta para auxiliar nos aspectos de similaridade de articulação e sincronia dos músicos; (3) Célula rítmica que compõe o diálogo entre trompetes e trompa na introdução, cujo *Note Grouping* é indicado para administrar o fluir desta interação no tempo;⁹⁰ (4) Redução rítmica de variação do tema solista que transita o movimento, onde evidenciamos que uma hierarquização melódica em comum, unificará o discurso sonoro do quinteto; (5) Primeira linha melódico/solista apresentada na música que transita em todas as vozes e, portanto, associamos o *Note Grouping* como ferramenta de similarização e complementarização para ela e suas variantes; (6) Células presentes na seção 'B', onde verificamos uma mudança no padrão de hierarquização, além da textura da obra.

Sendo assim, diante dessas sinalizações, verificamos o uso do agrupamento de notas como ferramenta que padronizará o discurso individual e, conseqüentemente, o do quinteto.

⁹⁰ Durante a fase de análise, foi constatado que a trompa chega com um certo retardo em relação ao tempo estabelecido pelo trompete, o que evidencia as discrepâncias de projeção entre os dois instrumentos, enquanto o trompete projeta o som para frente, o trompista projeta para trás. Portanto, entende-se que uma boa capacidade de reação/antecipação pode auxiliar o trompista na gerencia destas particularidades que seu instrumento apresenta.

Redução rítmica de Ônix

1

2

3

4

5

6

Legenda: A - Arsis T - Thesis G - Agrupamento de notas

Figura 51: Aplicação do agrupamento de notas e hierarquização *arsis/thesis* em células rítmicas recorrentes de Ônix.

Na figura 52, visualizamos células recorrentes em *Topázio*, segundo movimento, com a sinalização dos agrupamentos e hierarquização dos tempos fracos e fortes: (1) Ritmo presente na introdução da música, onde percebemos que a valorização do tempo fraco pode ajudar na sincronia daqueles que o executam; (2) Redução rítmica do tema melódico que faz parte do diálogo entre trompetes, trompa e trombone, que ocorre de forma sucessiva (aspectos de complementaridade do grupo) e simultânea (aspectos de similarização técnica e condução melódica); (3) Célula do ostinato realizado pelo trombone na seção 'B', onde notamos que o

padrão de hierarquização *arsis/thesis* adequa-se ao andamento lento, conforme sinalizado na figura 46; (4) Redução do trecho contrapontístico feito pela trompa na seção ‘B’, em que a utilização do agrupamento de notas pode ajudar na condução e sincronia desta voz com as outras do trecho (todas distintas); (5) Redução do ostinato realizado pelo trompete 1, também na seção ‘B’, cuja hierarquização vai ajudar na valorização daquilo que importa neste material (as menores células rítmicas – fusas); (6) Variação do tema sinalizado em 2 que também faz parte dos diálogos simultâneos e sucessivos de *Topázio*, onde notamos que a padronização de condução melódica pode auxiliar na unidade do grupo.

Vale ressaltar que com os trechos selecionados para ilustrar os déficits do segundo movimento durante os procedimentos analíticos, visualizamos que o processo de interação destes ritmos na malha textural da música é constante. Por isso, possuir esse padrão de condução, que coloca todas as linhas no mesmo idioma, corrobora com os aspectos de similaridade/complementaridade do grupo, que por sua vez, auxiliarão na manutenção do tempo e sincronia da performance.

Redução rítmica de Topázio

1

2

3

4

5

6

Legenda: A - Arsis T- Thesis G- Agrupamento de notas

Figura 52: Aplicação do agrupamento de notas e hierarquização *arsis/thesis* em células rítmicas recorrentes de *Topázio*.

Apresentamos, na figura 53, as principais figuras rítmicas de *Sodalita*, terceiro movimento da obra, para ilustrarmos a aplicação do agrupamento e hierarquização das notas. Então, obtemos 5 padrões recorrentes no movimento: (1) Estrutura rítmica presente na música, ocorrendo de forma escalonada ou em blocos, em que destacamos o agrupamento como forma de promover melhor sincronia e manutenção do tempo; (2) Ostinato, realizado em pares, presente na seção ‘A’, em que associamos esse padrão de condução a uma ilusão de sincronia eficaz, visto que essa sequência interage com outros materiais rítmicos e melódicos; (3) Padrão rítmico em que observamos sua execução de forma escalonada, visando um aspecto de completude entre agudos e graves, e em blocos verticais, onde a complementaridade de timbres e similaridade de articulações são observadas; (4) Material em que observamos a junção de divisões naturais e artificiais, e assim, correlacionamos com a hierarquização sinalizadas na figura 49; (5) Ostinato realizado a partir de ‘B2’, cujo agrupamento de notas pode auxiliar na sincronia e completude daqueles que o executam, além de permitir uma melhor condução do tempo.

Observa-se que a ideia para uma melhor condução dos ostinatos em que temos pausas entre as notas é agrupá-las em unidades maiores. Nos exemplos 2 e 5, sinalizamos os agrupamentos das unidades menores (G), porém o padrão de condução observado é de três e quatro compassos, respectivamente, que corresponde a série intervalar destes ostinatos.

Mcgill (2007) aborda essas ideias descritas:

Quando tocamos os contratempos em trechos rápidos, deve-se agrupá-los em unidades maiores [...]. De forma que não se sinta cada tempo isolado. O mais importante é pensar esses agrupamentos maiores como células condutoras ao próximo compasso, e não como precedente dos tempos anteriores. Desta forma, você ficará surpreso ao saber que pode finalmente tocar uma longa sequência de contratempos rápidos sem, repentinamente, se encontrar tocando no tempo. (MCGILL, 2007, p. 52, tradução minha)⁹¹

Concluindo, tendo em vista a estrutura textural de *Sodalita*, observamos os benefícios que a inclusão deste pensamento trará para prática do quinteto, já que os ostinatos representados nas reduções 2 e 5 são recorrentes na música.

⁹¹ When playing off beats in fast music, one should group many beats together in larger units- two or four beats in one gesture. Do not feel small beat. More important, think of those larger groupings as upbeats to the next bar and not as off beats from the preceding beats. In this way, you will be astounded that you can finally play a long sequence of rapid off beats without suddenly finding yourself playing on the beat. (MCGILL, 2007, p. 52)

Redução rítmica de Sodalita

1

2

3

4

5

Legenda: A - Arsis
T - Thesis
G - Agrupamento de notas

Figura 53: Aplicação do agrupamento de notas e hierarquização *arsis/thesis* em células rítmicas recorrentes de *Sodalita*.

O trabalho de apresentação dos conceitos aos músicos, as novas dinâmicas dos ensaios e procedimentos interpretativos, as percepções do grupo sobre a final da pesquisa e todas as exemplificações trazidas, nos guiaram em direção ao último passo do estudo: a análise da performance do quinteto nesta segunda fase de construção da obra e a comparação dos dados com aqueles obtidos no mapeamento inicial do grupo. Com isso, pretende-se verificar e validar o uso dos conceitos e ferramentas interpretativas enumerados na performance de um quinteto de metais, visando uma melhor manutenção de tempo e sincronia do grupo.

4.3 Percepção final do grupo

Abordaremos aqui algumas conclusões obtidas após o último encontro virtual realizado com os integrantes do grupo após todo esse processo de captação de dados para pesquisa. Esse encontro foi realizado no intuito de verificar a visão do grupo diante de todos os procedimentos adotados e verificar os pontos convergentes e divergentes em suas perspectivas, diante de todas as novas experiências vivenciadas. Esse relato foi importante para ajudar na verificação das metodologias adotadas, além de obtermos mais parâmetros de comparação para a conclusão da

pesquisa. Do mesmo modo, as considerações captadas durante a análise das gravações dos ensaios e dos outros encontros virtuais que compreenderam esta segunda fase, também serão relacionadas e contextualizadas com os dados deste último encontro.

Primeiramente, embora tenha se configurado como um desafio para o entendimento e equalização no grupo, destacamos como o *Note Grouping* ajudou nos aspectos de temporalidade do quinteto. A utilização do agrupamento estabeleceu um idioma interpretativo para o conjunto, mesmo diante de técnicas instrumentais distintas, e sua associação aos outros entendimentos abordados na pesquisa permitiu que os diálogos da música fossem melhor gerenciados.

Na figura 54, extraímos um trecho cuja hierarquização rítmica auxiliou nos aspectos de complementaridade e similaridade dos instrumentos, assim como na condução do tempo:

The image shows a musical score for four staves, numbered 116. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in 7/8 time. Red brackets and lines are drawn under the notes to indicate rhythmic groupings. In the first measure, the first staff has a group of four eighth notes, and the second staff has a group of four eighth notes. In the second measure, the first staff has a group of four eighth notes, and the second staff has a group of four eighth notes. In the third measure, the first staff has a group of four eighth notes, and the second staff has a group of four eighth notes. In the fourth measure, the first staff has a group of four eighth notes, and the second staff has a group of four eighth notes. The score includes dynamic markings like 'p' and a key signature change to two flats.

Figura 54: Trecho de *Topázio* onde visualizamos a aplicação do agrupamento de notas para facilitar a interação melódica dos trompetes, trompa e trombone (compassos 116-119).

Outra ideia levantada foi a melhora das nuances das frases e a dicção de articulações, que devido ao trabalho de similarização e equalização (mediante hierarquização rítmica), chegaram em resultados mais satisfatórios que na primeira performance. Na figura 55, selecionamos o trecho final de *Ônix* onde este trabalho possibilitou maior coesão de articulação e um melhor tempo de antecipação/reação nos escalonamentos rítmicos.

The image shows a musical score for five staves, measures 94-95. The score is marked *ff* (fortissimo). The top staff (treble clef) features a melodic line with accents and a *ff* dynamic marking. The second staff (treble clef) has a similar melodic line with accents and a *ff* dynamic marking. The third staff (treble clef) has a melodic line with accents and a *ff* dynamic marking. The fourth staff (bass clef) features a rhythmic line with triplets (marked '3') and accents, and a *ff* dynamic marking. The fifth staff (bass clef) features a rhythmic line with triplets (marked '3') and accents, and a *ff* dynamic marking. The score is divided into two measures, 94 and 95.

Figura 55: Trecho de *Ônix* onde o trabalho de equalização foi primordial para ajustar a articulação do grupo, assim como o tempo de antecipação e reação (compasso 94-95)

Ainda destacamos o comentário dos integrantes a respeito da valorização da *arsis* ao invés da *thesis*, um pensamento que não fazia parte de seus léxicos interpretativos, que ampliou suas possibilidades para condução e conexão das frases musicais. Ao mesmo tempo, os conceitos e ferramentas abordados na pesquisa poderiam ser estendidos a outros tipos de trabalhos, formações camerísticas, e até mesmo na construção de um repertório solista (se pensarmos que o conceito de temporalidade da música, também residirá nestas ocasiões).⁹²

Do mesmo modo, embora tenhamos observado todo esse progresso e melhoras significativas na condução das frases, dos ostinatos e dos diálogos da música, foi ressaltado que em um ambiente cujo idioma interpretativo, seja ele qual for, esteja igualmente interiorizado por todos que compõem o grupo, o conceito de similaridade seria muito melhor aproveitado. Chegamos a este assunto após discutirmos sobre os leques de entendimento de agrupamento de notas que por hora tivemos.

⁹² Eles também afirmaram que já estavam utilizando alguns entendimentos da pesquisa em seus trabalhos. O tubista relatou da aplicação das ideias de agrupamento de notas com a seção de graves da Banda Sinfônica do qual ele faz parte, e embora a banda não tenha essa consciência, esta prática vem contribuindo para a coesão do seu naipe. Enquanto o trompista ponderou sobre essa técnica em um conjunto de trompas, visando uma melhora dos aspectos de temporalidade da música e projeção do seu instrumento (a campana da trompa virada para trás coloca os instrumentistas em situações desafiadoras quando se pretende sincronizar ataques, por exemplo).

Outro ponto notado foi como o trabalho de equalização sonora, pensando nas particularidades dos instrumentos e as diferenças entre os intérpretes, contribuiu para a complementaridade dos timbres. Desta forma, passagens onde o trombone ficava mais distante do diálogo sonoro do grupo, conseguiram ser ajustadas, de modo que todas as vozes fizessem parte do discurso.

Mediante a hierarquização das notas, a fluidez da música melhorou substancialmente, e com isso, as nuances entre as seções contrastantes, apontadas como um problema anteriormente devido a variabilidade de andamento, foram melhor observadas, além das diferenças entre os três movimentos, cada um com seu caráter temporal. Com o melhor gerenciamento do tempo, conseguimos explorar todo caráter da obra, que de certa forma, se relaciona com a ideia de tempo sugerida pelo compositor.

O novo gerenciamento dos ensaios foi avaliado mediante as dificuldades impostas pela pandemia do Covid-19. Dentro destes critérios, concluímos que o trabalho realizado verifica e ratifica a aplicação dessas ferramentas e conceitos da pesquisa como forma de gerenciar o tempo e a sincronia. Porém, muitas questões poderiam ter sido melhor trabalhadas se houvesse um número maior de ensaios, pois embora os encontros virtuais tenham contribuído e agilizado o processo de explicação das novas diretrizes, diversos assuntos (principalmente as ideias de agrupamento) precisavam de um trabalho prático para que fossem melhor consolidados.

Devido a diminuição do número de ensaios e sua duração reduzida por conta das reservas nos locais de ensaio, tínhamos pouco tempo para gerenciar todas as necessidades práticas do grupo. Então, uma vez que não havia uma programação para o ensaio, por muitas vezes focávamos em pontos que não eram tão relevantes, e passagens que deveriam ser trabalhadas, não eram abordadas. Isso demonstra como estabelecer prioridades e dividir o tempo dentro dessas necessidades do grupo, favorecem a eficácia do ensaio (DAVIDSON e KING, 2004).

Durante a pesquisa, os deveres e cobranças que o quinteto exigia dos intérpretes tornaram-se diferentes. Anteriormente, todas as cobranças e exigências impostas pelo repertório ocorriam de forma unilateral, ou seja, cada um se cobrava dentro da sua própria concepção interpretativa. Diante das novas exigências, o pensamento interpretativo do grupo unificou-se. Percebemos, então, que era mais fácil os trompetes amenizarem algumas nuances, do que os outros consolidarem todas as ideias de hierarquização de notas para responderem da mesma forma. Ademais, concordamos que as ideias trazidas por King (2012) de que em um conjunto, os músicos devem saber dar, negociar e receber ideias, são válidas para o trabalho camerístico. Portanto, o agrupamento de notas que executo individualmente, não será o mesmo para um

conjunto que este entendimento não esteja tão uniforme. Primeiramente, é preciso achar o agrupamento de notas do grupo, para assim, apresentarmos um idioma interpretativo unificado.

A seguir, foi elaborado um quadro sinalizando as principais conclusões obtidas após este diálogo final com os integrantes do grupo e análise das dinâmicas de construção presentes nos ensaios:

Principais Conclusões Obtidas	<ul style="list-style-type: none"> ✓ A utilização do agrupamento estabeleceu o idioma interpretativo específico do grupo; ✓ Os conceitos e ferramentas abordados na pesquisa poderiam ser estendidos a outros tipos de trabalhos, formações camerísticas, e até mesmo, na construção de um repertório solista; ✓ Um ambiente cujo idioma interpretativo (seja ele qual for) esteja igualmente interiorizado por todos os envolvidos, os conceitos de similaridade serão melhor aproveitados; ✓ O trabalho de equalização sonora, pensando nas particularidades dos instrumentos e as diferenças entre os intérpretes, contribui para a complementaridade dos timbres; ✓ Com o melhor gerenciamento do tempo conseguimos explorar as nuances temporais da obra; ✓ Estabelecer prioridades e dividir o tempo dentro das necessidades do grupo favoreceu a eficácia dos ensaios; ✓ As necessidades individuais dos intérpretes devem submeterem-se às do grupo, em prol de uma unidade interpretativa; ✓ O trabalho realizado verifica e ratifica a aplicação dessas ferramentas e conceitos da pesquisa, como forma de gerenciamento do tempo e sincronia do grupo.
--	---

Quadro 4: Questões mais importantes observadas pelo grupo ao fim da pesquisa

Por fim, percebemos como alguns aspectos interpretativos se transformaram no decorrer da pesquisa, dentre eles: os processos de comunicação visual (sinalização das entradas, troca de olhares), mediante o trabalho de análise conjunta da obra que padronizou o entendimento do grupo, passaram a ter mais êxito durante a performance; o tempo reação/antecipação dos músicos evoluiu, permitindo rápidos ajustes e equalizações sem desestabilizar o grupo; maior consciência e coesão sonora do grupo, onde conseguimos novas cores e timbres; uma maior

consciência da hierarquização das vozes por parte dos músicos, sabendo quando se é líder ou seguidor.

4.4 Análise final da performance do grupo

Esta seção apresenta o processo de evolução dos conceitos na performance do grupo e a comparação entre os dois períodos da pesquisa, consolidando o entendimento de quais aspectos da performance o quinteto apresentou evolução, tendo em vista uma manutenção do tempo e sincronia eficazes. A fim de esboçar as diferenças, apresentamos novos gráficos de tempo contendo as variações temporais dos dois momentos e espectrogramas para demonstrar a melhora das assincronias, antes observadas.

Posto isso, segue o link da obra sendo executada pelo quinteto de metais *Five Brass* no intuito de ilustrar a performance final do grupo.



Ex. Musical 2: Gravação que demarca a performance final do quinteto de metais Five Brass executando a suíte *O Caminho das Pedras*, à luz dos conceitos e ferramentas ilustrados na pesquisa⁹³.

Apresentamos a seguir a análise da suíte *O Caminho das Pedras* nos processos supracitados. Por fim, objetiva-se entregar novos entendimentos e reflexões para as ferramentas utilizadas

⁹³ <https://youtu.be/gG8pverIvbA>

4.4.1 Ônix

Como abordado na análise inicial, a dificuldade do conjunto em manter o tempo previamente estabelecido, devido as dificuldades de sincronizar os diálogos melódicos e rítmicos presentes neste movimento, causava pouco contraste entre as seções escritas pelo compositor. Isso se justifica pelo desgaste físico que os integrantes do grupo tinham diante desta dificuldade em gerenciar o tempo.

Como salientou Stowman (1998), tocar em um quinteto de metais exige a capacidade de gerenciar as particularidades físicas dos instrumentos, e por isso, o processo de associar as técnicas individuais em prol do grupo deve ser constante. Sendo assim, para iniciar as ilustrações de *Ônix*, diante dos trabalhos e processos realizados nesta releitura da obra (indicados nas seções acima), segue o gráfico contendo o mapa temporal do trecho compreendido entre as seções 'A' e 'B' do movimento:

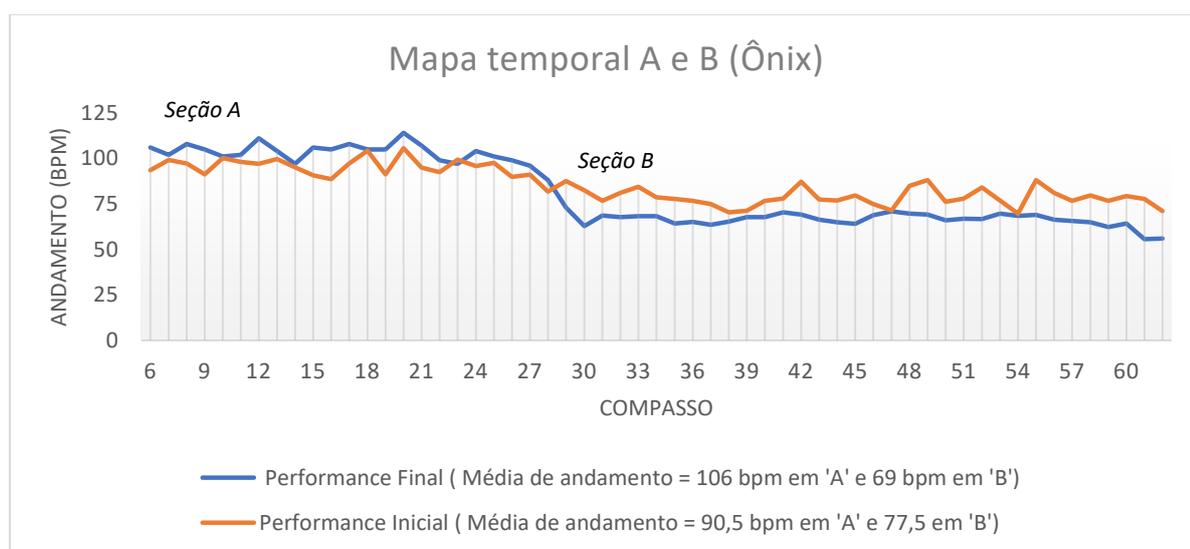


Figura 56: Mapa temporal de comparação entre as seções A (compasso 6-30) e B (compasso 31-63) de *Ônix*.

Vale destacar que: a primeira parte (compassos 6-30), regada por ostinatos rítmicos (fazendo a máquina sonora) e diálogos melódicos (trazendo o tema), traz passagens que exigiam que os aspectos de complementaridade de articulações e timbres fossem eficazes para uma boa manutenção do tempo; a segunda (compassos 31-63), uma balada em pulsação ternária e mais lenta, notamos as mesmas características e necessidades, apresentando diferenças na disposição textural.

Com auxílio da figura 56, podemos observar que a performance final consegue ilustrar melhor essas diferenças de caracteres entre as seções. Então, notamos como as ideias de reação/antecipação e complementaridade/similaridade do discurso, tal como a nova forma de condução da melodia, influenciaram na forma que o quinteto administrou o andamento em ‘A’. A partir dos dados de andamento médio, percebemos como as novas ferramentas possibilitaram uma melhor manutenção do andamento e também um menor desgaste dos músicos, tendo em vista que essa melhor gerência do tempo (mais próxima das indicações feitas pelo compositor), possibilitou explorar as nuances e ressaltar as características dos dois momentos. Diferentemente da performance inicial, que apresenta muito mais picos de variação de andamento, o que confere muito mais desgaste físico aos músicos, que acabam perdendo seu leque de possibilidades interpretativas para o cansaço.

Na análise inicial, notamos que o problema de comunicação entre os músicos acarretava déficits na manutenção do andamento. Diante disto, na introdução do movimento, onde existe uma escalonação de semicolcheias entre os trompetes e a trompa, que exige um tempo de reação/antecipação eficiente, esta troca não acontecia sem afetar os aspectos de temporalidade da música. A dificuldade do conjunto em lidar com as particularidades de projeção da trompa, causava assincronias e problemas de equalização sonora, além do fato que o relógio do grupo não era bem notado, porque as entradas não eram bem sinalizadas. Posto isso, mediante uma conscientização do quinteto a respeito dos aspectos da comunicação em conjunto, envolvendo os conceitos de antecipação/reação, o entendimento das particularidades dos instrumentos (que atingem os aspectos de similaridade e complementaridade) e a utilização do agrupamento de notas, visando uma padronização do discurso interpretativo, apresentamos o gráfico que indica e nos permite comparar a nova variabilidade de tempo:

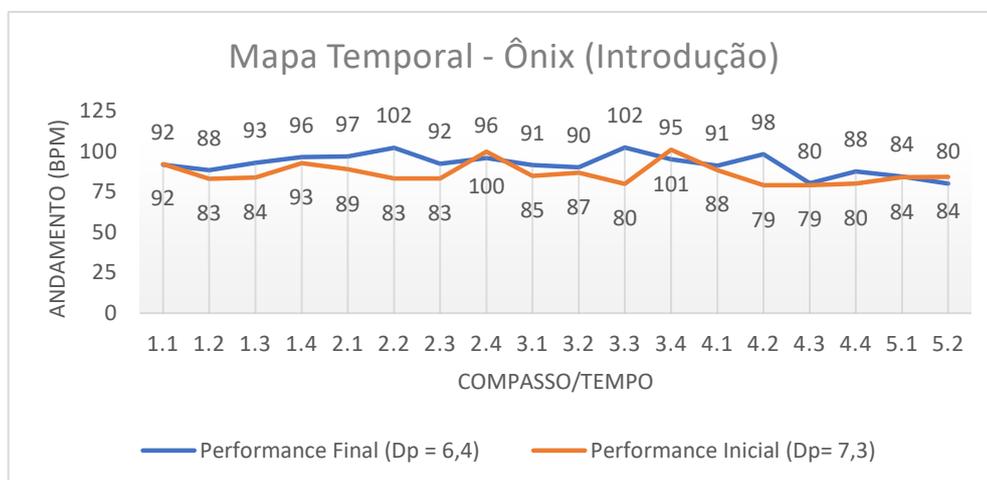


Figura 57: Mapa temporal de comparação da introdução de Ônix.

A partir da figura 57, percebemos que o desvio padrão médio (Dp) dos andamentos foi de $Dp = 6,4$ na performance final e $Dp = 7,3$ nos dados iniciais. Como o desvio padrão indica o quanto um conjunto de dados é uniforme, quanto mais próximo de 0 (zero) for o desvio, mais homogêneo são os dados, e no nosso caso, indica uma menor variabilidade de andamento e, conseqüentemente, melhor uniformidade interpretativa. Portanto, observamos uma melhora da temporalidade do trecho, indicado pela melhor linearidade da linha temporal da performance final, que atesta substanciais melhoras nos aspectos de comunicação aural e visual, e valida que o tempo de reação/antecipação foi melhor executado com as padronizações realizadas mediante o processo de agrupamento de notas. Além disso, percebemos como trabalho de similarização dos gestos reguladores da performance (indicações de entrada, variação de andamentos, finalização de trechos) pode ter auxiliado nesse resultado, já que assim permitiu uma melhor visualização do relógio do grupo (dificilmente localizado na fase inicial), corroborando com a sobreposição rítmica entre os trompetes, trompa e os graves.

Nesse contexto, os resultados obtidos mediante o trabalho de similarização de articulações, também indicam e validam as ideias sugeridas no texto como forma de padronizar o idioma interpretativo do grupo, visando melhoria nos aspectos de sincronia e manutenção do andamento. Entretanto, como observado na análise dos músicos, o pouco tempo para consolidação de alguns agrupamentos, associando-os às técnicas de cada instrumento, e ao número reduzido de ensaios imposto pelas questões envolvendo a pandemia, não chegou a produzir um trabalho de similarização cem por cento eficaz, ou seja, embora buscássemos o mesmo idioma interpretativo, alguns entendimentos ainda estavam diferentes, tendo em vista a subjetividade do tempo de esclarecimento para cada músico.

Todavia, nas figuras a seguir, observamos que mesmo diante de algumas disparidades técnicas (que com um tempo maior, poderiam ser sanadas), o gerenciamento do andamento, nos trechos que exigiam esta eficiência técnica (ostinatos rítmicos), foi melhor do que quando não buscávamos padronizar as conduções melódicas e articulações.

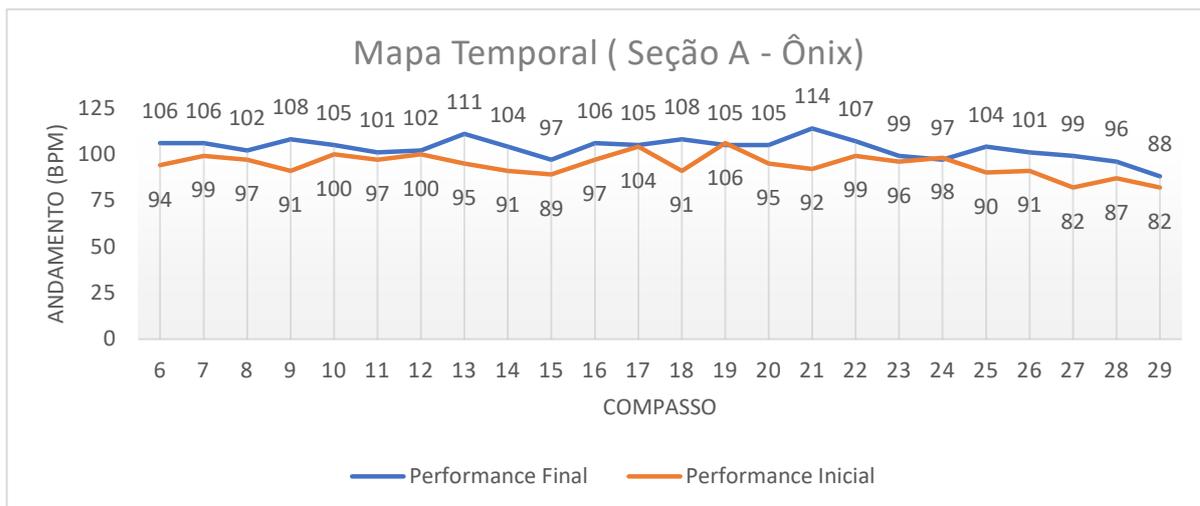


Figura 58: Mapa temporal de comparação da seção A de *Ônix*, compasso (06-29)

Na figura 58, notamos a ampliação da seção ‘A’ visualizada na figura 56, e com isso, percebemos como os aspectos de temporalidade (fluidez musical) são melhores observados na performance final, que apresenta menos picos e variações de andamento (linearidade da linha temporal). Mediante isso, relembramos a ideia trazida por Simões (2001), que em um ambiente organizado ritmicamente, o leque interpretativo da performance se amplia (como mencionado, essa melhor condução do tempo na seção ‘A’, permitiu destacar as diferenças nas seções seguintes de *Ônix*).

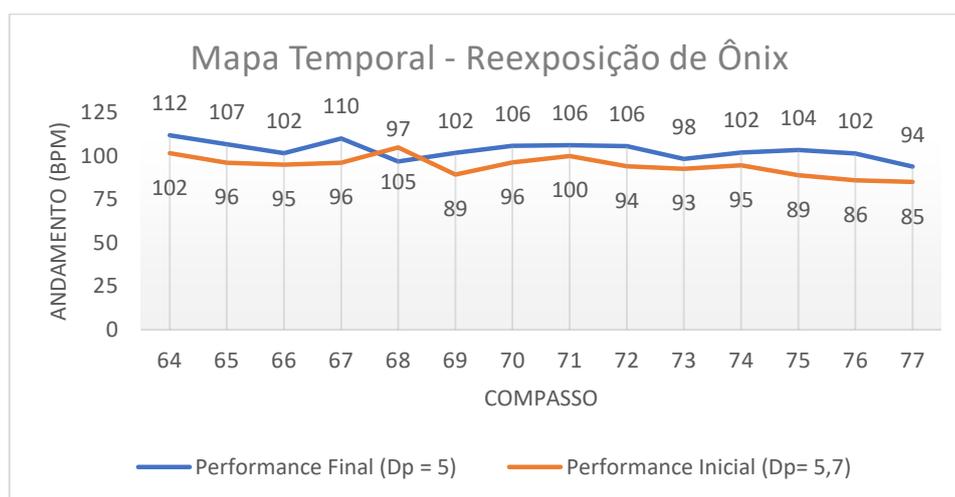


Figura 59: Mapa temporal de comparação da reexposição de *Ônix* (compassos 64-77)

Na figura 59, observamos a reexposição das ideias presentes na seção A e na introdução de *Ônix*. Mediante o gráfico, notamos como a performance final apresenta um desvio padrão médio (Dp) inferior àquele trazido nas gravações iniciais, respectivamente, Dp= 5 e Dp= 5,7.

Portanto, validamos as observações supracitadas, o grupo desenvolveu e gerenciou o tempo de uma forma melhor na segunda fase da pesquisa, e isso pode ser relacionado as novas táticas de comunicação e condução melódica.

Não foram somente os diálogos em trechos mais rápidos que apresentaram melhoras, as situações que exigiam sincronicidade em trechos mais lentos também foram atingidas pelas novas técnicas e conceitos aplicados. Anteriormente, os diálogos presentes nas partes lentas de *Ônix* apresentavam dificuldades de gerenciamento do tempo e sincronia, o que acarretava um desgaste muito maior para os músicos, que diante disso, não aproveitavam as nuances que essas conversas tinham, ou ainda, perdiam o relógio do grupo a cada troca do tema, aumentando a dificuldade de se manter o andamento. Na segunda fase, observou-se que a aplicação do *Note Grouping*, para gerenciar essas conversas melódicas e padronizar a linguagem interpretativa, corroborou com a performance, e os aspectos de completude entre os instrumentos também foram atingidos.

A seguir, temos gerência do tempo na seção lenta de *Ônix*, para ilustrar como as novas metodologias adotadas, possibilitaram avanços nos aspectos de comunicação, e assim, uma melhor coesão interpretativa.

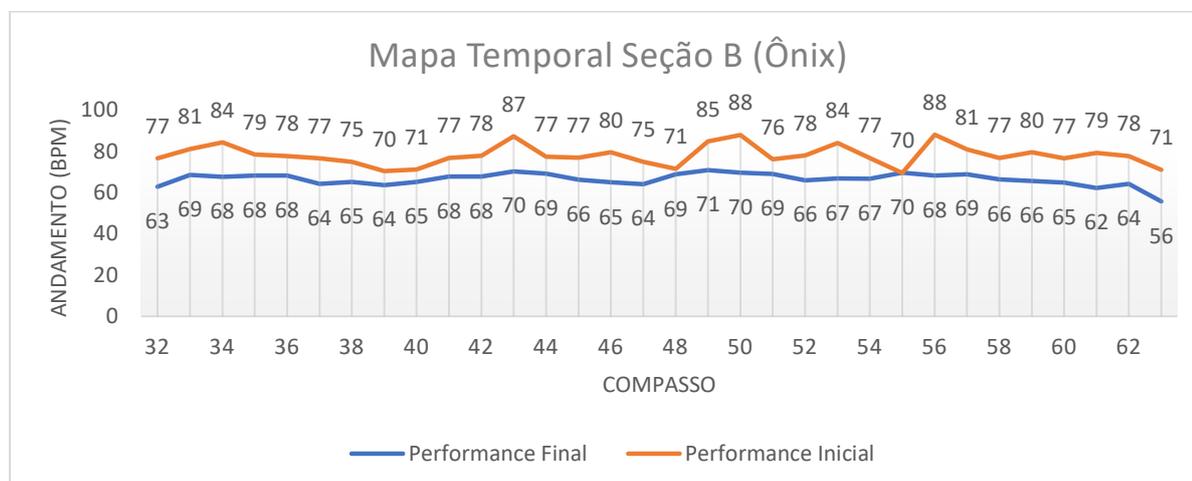


Figura 60: Mapa temporal de comparação da seção 'B' de *Ônix* (compassos 32-63).

Mediante os dados fornecidos pela figura 60, visualizamos como a temporalidade da balada, é melhor gerenciada na fase 2 da pesquisa, onde observamos as ideias de Thurmond (1991) na performance. Percebemos como os aspectos de condução e fluência melódica são melhor descritos na performance final, tendo em vista a fluência da linha temporal, que também indica uma melhor complementaridade do discurso musical do quinteto, além de maior fidelidade ao tempo sugerido pelo compositor que trouxe o contraste que buscávamos em

relação a seção 'A'. Na performance inicial, observamos uma linha com mais picos de variação, consequência da falta de unidade interpretativa do grupo.

Na figura 61, apresentamos o mapa temporal de *Ônix*, a fim de concebermos toda construção da obra e a disposição dos caminhos temporais, bem como suas diferenças, nos dois momentos de construção da obra. Desta forma, notamos os contrastes entre as seis seções da obra, e o sucesso ou não da temporalidade do trecho (mediante os aspectos de linearidade da linha). Portanto, entendemos que as ferramentas aplicadas na performance do grupo favorecem uma melhor manutenção do andamento, e com isso, os fatores de complementaridade e similaridade do discurso, atingindo assim, a sincronia do grupo.

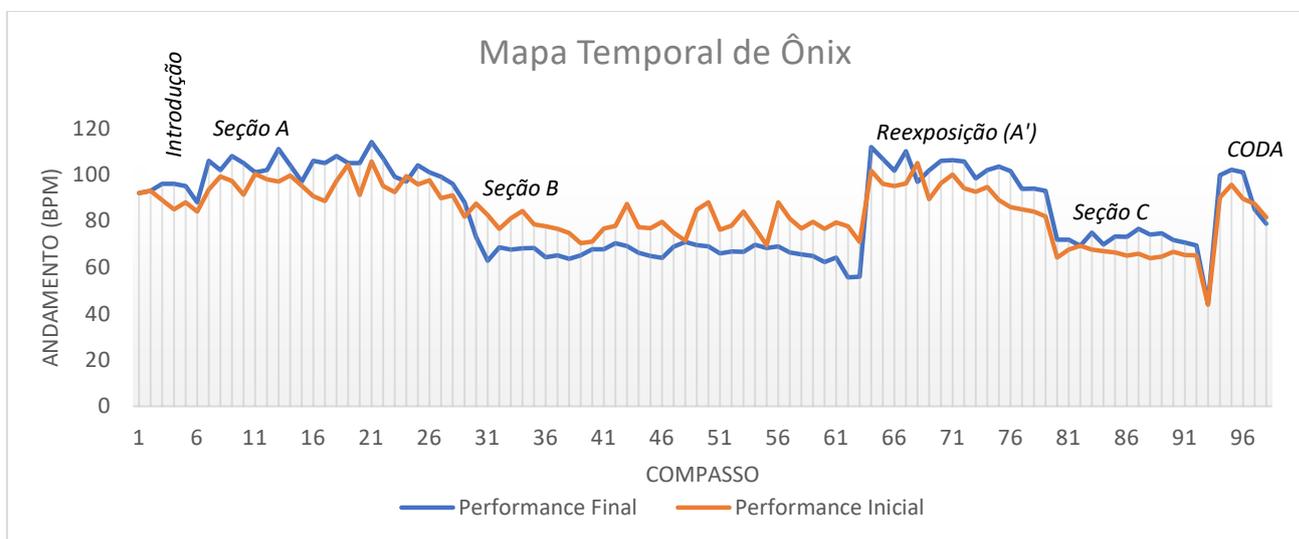


Figura 61: Mapa de comparação temporal de *Ônix*, primeiro movimento da suíte *O Caminho das Pedras*, de Gilson Santos.

Por fim, notamos como utilização das novas técnicas interpretativas nos conduziu ao segundo movimento da obra de uma forma melhor. Diante das conquistas visualizadas na gerência do tempo e, conseqüentemente, na sincronia do grupo, mediante os trabalhos de padronizações técnicas e a busca por uma linguagem interpretativa unificada, finalizamos *Ônix* com um bem-estar físico muito maior do que antes. A partir disso, o leque de possibilidades para os próximos desafios da obra se ampliou, e diferentemente da fase inicial, fomos mais conscientes dos limites que o grupo teria para executá-los.

4.4.2 Topázio

Como foi descrito na análise inicial, a estrutura textural de *Topázio* se assemelha a apresentada na seção ‘B’ de *Ônix*. Diante disso, notamos como as metodologias de trabalho vão se assemelhar aos procedimentos adotados nas descrições e análises realizadas acima. Deste modo, iremos abordar somente os procedimentos que se diferem daqueles citados e agregam novas reflexões para os conceitos e ferramentas propostos.

Nesta segunda fase de construção de *Topázio*, o primeiro ponto a se abordar, que contribuiu grandemente com complementaridade melódica do grupo, foi a aplicação das hierarquizações das notas por todo movimento, que permitiu uma unidade interpretativa não observada na primeira fase do estudo. Como o compositor escreveu esta seção da suíte com muito lirismo e conversas melódicas transitando entre os instrumentos, a busca por um idioma interpretativo marcou o trabalho do grupo neste movimento. Dialogando com as visões de Nadia Boulanger, percebemos que a ‘grande linha’ de *Topázio* é composta por todas essas costuras melódicas presentes em sua textura, que não prendem o solo a um instrumento específico, depositando a responsabilidade de construção da temporalidade da obra na capacidade de gerenciar esses diálogos.

Mediante o trabalho de agrupamento de notas, a sincronia do quinteto também apresentou melhoras e, conseqüentemente, os aspectos temporais da obra também evoluíram. Uma observação a ser feita foi que o pensamento de valorização do tempo fraco (*arsis*) em prol do dinamismo da melodia (continuidade das ideias musicais), possibilitou uma redução dos picos presentes na linha que traça a variabilidade do tempo na música, como observado a figura 62. Isto ocorre, porque a partir desta nova consciência interpretativa, visualizávamos melhor o relógio do grupo, e assim, os aspectos de complementaridade melódica foram atingidos. Aliado a isso, o tempo de reação/antecipação de cada músico evoluiu, pois diante de uma unidade interpretativa, passou a existir mais congruências nos aspectos interpretativos dos músicos, e então, qualquer dúvida ou dificuldade de entendimento sobre o papel de cada um na performance foi sanada. Anteriormente, foi relatado a dificuldade que alguns apresentavam para identificar seus diálogos melódicos e decifrar seu idioma interpretativo, para assim, dar continuidade nas ideias. Todavia, com essas novas táticas de similarização das conduções, esse processo de continuidade interpretativa foi atingido, facilitando as trocas melódicas presentes por todo *Topázio*.

Ressaltamos que o trabalho de sinalizar na partitura as ideias de agrupamentos, colaborou com o entendimento do grupo. A partir deste procedimento, as conduções que ocorriam juntas foram melhor equalizadas, e com isso, os diálogos se desenvolviam.

Como pode ser visualizado a seguir, embora ainda existam trechos a serem trabalhados, o mapa temporal da segunda fase de construção da obra apresenta uma melhor linearidade, onde percebemos menores variações entre as seções da música. Nos dados iniciais, tanto a seção ‘A’, quanto a ‘B’, apresentam mais picos de variação de andamento. Portanto, a performance do grupo foi melhor gerida nesta segunda fase da pesquisa, à luz dos conceitos exemplificados e propostos.

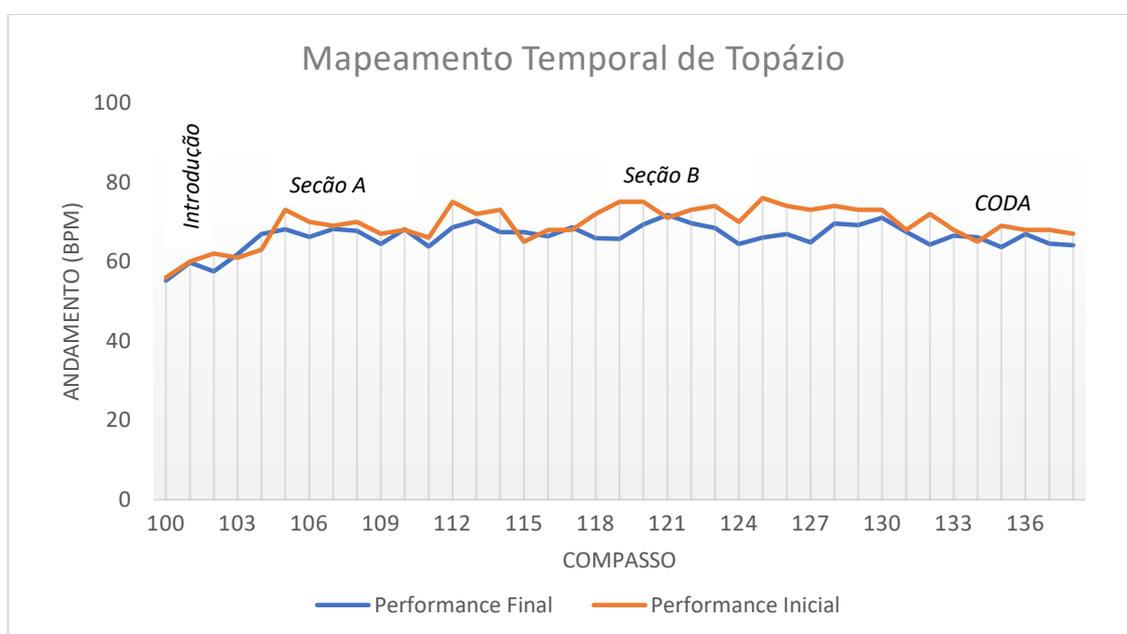


Figura 62: Mapa temporal de comparação de *Topázio*, segundo movimento da suíte *O Caminho das Pedras*, de Gilson Santos.

Outro déficit levantado na análise inicial foram as assincronias presentes na introdução, onde os blocos melódicos contendo os trompetes e o trombone, a trompa e tuba, não apresentavam uma ilusão de sincronia eficaz. Diante disso, levamos em consideração a valorização dos tempos fracos (*arsis*), agrupando-os em direção aos tempos fortes (*thesis*), além do entendimento da particularidade que cada músico e instrumento apresentavam na hora de sincronizar os inícios dos ataques. Destaca-se ainda, a busca pela melhora e similarização dos gestos de comunicação do grupo, visando organizar e conduzir adequadamente as entradas e finalizações entre os dois blocos.

Na figura 63, notamos as sinalizações de agrupamentos de *arsis* para *thesis*, assim como a sinalizações dos blocos melódicos da introdução de *Topázio*.

Ballad ♩ = 70 rall.

mp mp mp mp mp

Figura 63: Sinalização dos blocos melódicos e dos agrupamentos de notas na introdução de *Topázio* (compasso 100-104)

1075
1025
979
934
888
839
794
748
702
654
608
562
516
468
422
376
331
282
236
191
145
96
51
5

Trompete 1

Trompete 2

Trombone

Trompa

Tuba

mp mp mp mp mp

Figura 64: *Topázio*, espectrograma demarcando os inícios dos dois blocos presentes no compasso 100.

A partir da figura 64, percebemos como a assincronia presente entre trompetes e trombone quase não existe mais, somente com o trompete 1 soando um pouco depois que o trompete 2 e o trombone. Do mesmo modo, identificamos que o bloco sonoro de trompa e tuba estão mais próximos de uma ilusão de sincronia eficaz, e diante da assincronia da trompa ser pequena em relação a tuba, foi até difícil identificar a linha do instrumento no programa utilizado para fazer o espectrograma⁹⁴.

Neste contexto, com auxílio do mapa temporal, percebemos que embora ainda existam problemas de complementaridade em alguns momentos, a fluência musical do grupo apresenta uma evolução significativa.

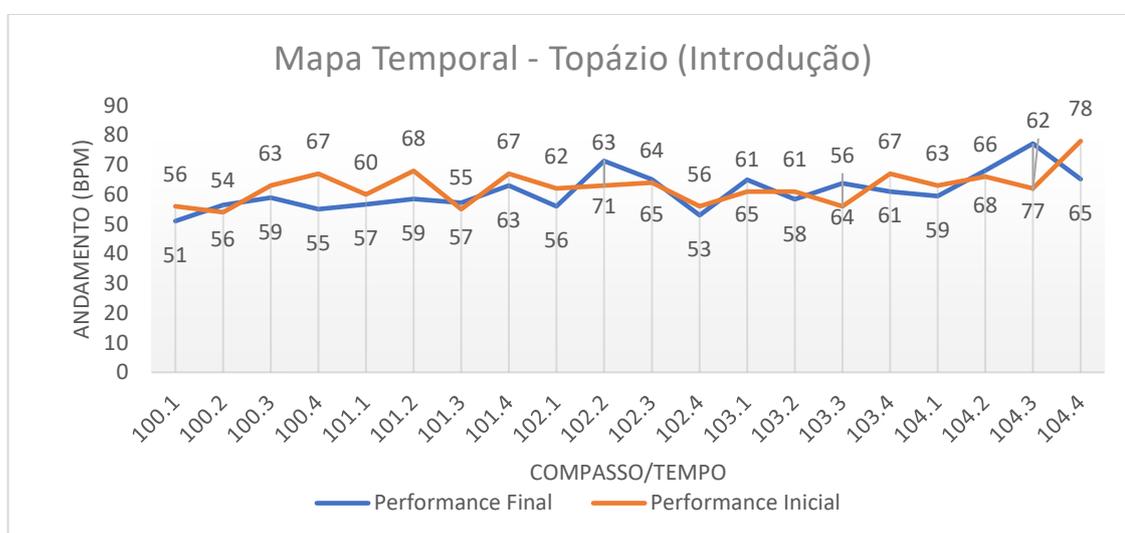


Figura 65: Mapa temporal de comparação da introdução de *Topázio*.

Diante do gráfico acima, podemos notar que a performance final apresenta uma linha temporal mais linear que os dados iniciais, com exceção dos compassos 102 e 104. Diante disso, percebemos como o emprego do *Note Grouping* para coordenar e sincronizar o bloco 1 (trompetes e trombone), e uma comunicação visual eficaz entre o bloco 2 (trompa e tuba), possibilitaram os resultados obtidos. Com a hierarquização melódica, conseguimos conectar o diálogo dos blocos, e assim, sincronizar as entradas e finalizações da introdução. Deste modo, observamos como que a hierarquização dos valores rítmicos e comunicação visual eficazes, promovem a temporalidade do trecho, conferem a certeza do tempo para os músicos e organizam essa interação.

⁹⁴ Como mencionado, o programa utilizado para fazer os espectrogramas e os mapas temporais foi o *Sonic Visualiser*.

É importante observar que, todo esse trabalho de hierarquização de notas foi acompanhado da constante equalização sonora do grupo, que além da uniformidade interpretativa, auxiliava na organização dos leques de dinâmica a serem utilizados na obra. Como mencionado, devido as diferentes técnicas e níveis de entendimento prático deste processo de agrupamento, o grupo necessitou desta equalização e explicação prática das ideias de condução de *arsis* para *thesis*, pois se utilizadas com excesso, mudam o caráter daquilo que se estiver executando, e o que era para ajudar, acaba atrapalhando. Beltrami (2008) ressalta que o excesso de energia nesses agrupamentos pode causar um efeito contrário, tonando o processo uma caricatura.

Por fim, destacamos todo processo de interatividade melódica que é constante neste movimento e fez com que o grupo se atentasse ao papel que cada um exibia nessa conversa. Mediante a análise conjunta, chegamos a um ideal de interação entre os diálogos e buscamos aplicar este entendimento na nossa performance, aliados aos conceitos e abordagens descritos acima. Com o agrupamento de nota e frases, visualizamos uma performance sem aquelas quebras que atrapalhavam a continuidade de ideias do grupo, logo, a temporalidade de todo movimento.

4.4.3 Sodalita

Como descrito quando abordávamos as concepções estilísticas e composicionais de Gilson Santos, o terceiro movimento de *O Caminho das Pedras* foi a primeira tentativa de uso do pensamento de claves rítmicas. Sendo assim, notamos a importância da precisão rítmica e dos aspectos de complementaridade/similaridade entre os músicos, tal como uma manutenção do tempo eficaz, para conceder todo caráter percussivo de *Sodalita*.

A estrutura do movimento traz temas rítmicos distribuídos entre ostinatos e blocos sonoros, ocorrendo de forma simultânea ou escalonada. Somado a isso, temas melódicos organizados dentro desta forte concepção rítmica, também aparecem. Portanto, o trabalho realizado pelo grupo nesta segunda fase foi a observância dos aspectos de complementaridade/similaridade nas articulações e nessas conduções rítmicas simultâneas ou escalonadas que ocorriam, visando uma eficaz manutenção de andamento. Além disso, a hierarquização dos textos rítmicos auxiliou no gerenciamento dos déficits descritos na análise inicial.

Na figura 66, observamos a organização temporal da introdução de *Sodalita*. Diante dos dados $Dp= 5,4$ (performance final) e $Dp= 5,6$ (performance inicial), percebemos que a segunda

fase de construção da obra, apresentou um melhor controle do tempo. Logo, a conexão e sincronia dos instrumentos nos blocos sonoros que compõem o trecho, foi gerenciada de forma mais adequada que na primeira fase. Este sucesso, pode ser associado ao trabalho pormenorizado realizado nestes trechos, que em um andamento mais lento, buscamos equalizar a articulação do grupo entre os graves e os agudos (estas diferenças ocasionavam atrasos e não permitiam a fluência da música), similarizando este aspecto o máximo possível, e mediante este ajuste, tocamos no andamento correto. Desta forma, a linguagem interpretativa do grupo se estabeleceu melhor, permitindo até a realização da obra em um andamento mais acelerado, pois observamos que assim, representávamos melhor o caráter da peça.

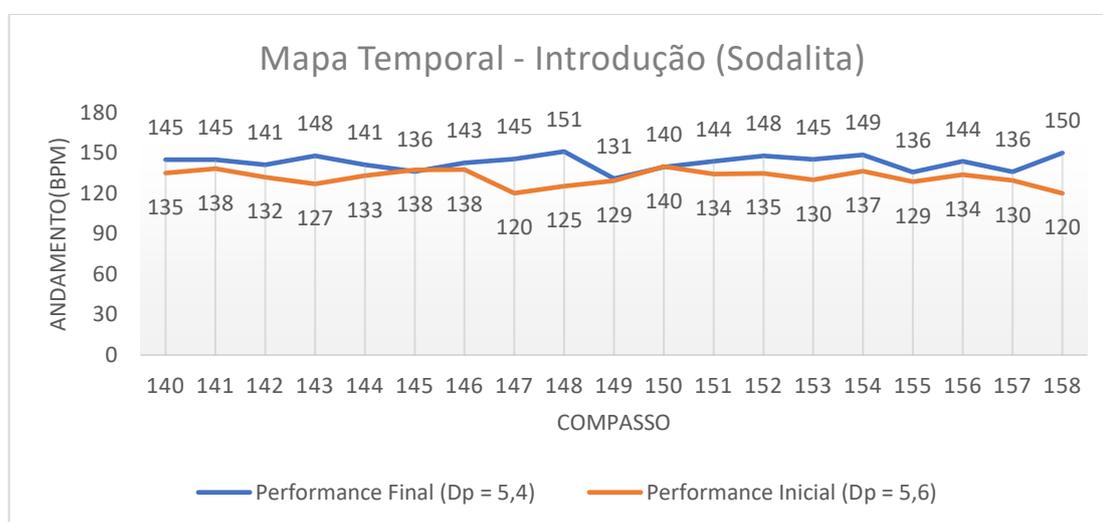


Figura 66: Mapa temporal de comparação da introdução de *Sodalita* (compasso 140-158).

Ainda nesse contexto, expomos mais um mapa temporal, do trecho que compreende o “coda” deste movimento (compassos 268-284), no intuito de explicar mais uma passagem cuja gerência dos blocos rítmicos sobrepostos ocorreu de forma mais satisfatória que na fase inicial. Além disso, destacamos a diferença entre os desvios padrões médios dos trechos, $Dp = 8$ (performance final) e $Dp = 13,2$ (performance inicial), que nos permite constatar que o ponto que diferiu essas duas interpretações foi o trabalho de similarização interpretativa (mediante o tratamento das particularidades dos instrumentos e diferenças técnicas) e equalização sonora do grupo. Observa-se ainda que, na fase inicial, as diferenças de andamento entre os compassos são muito mais abruptas (onde destacamos a queda do andamento nos compassos finais da obra) que aquelas apresentadas nos dados finais, com linhas menos acentuadas e com maior linearidade. Assim, podemos relacionar essa nova leitura interpretativa à própria estrutura da peça, onde um final ascendente e com menos picos de andamento condiz com o clímax

crescente e enérgico do movimento, onde a máquina sonora (mantida pela clave rítmica do *Vassi*) se mantém durante toda execução.

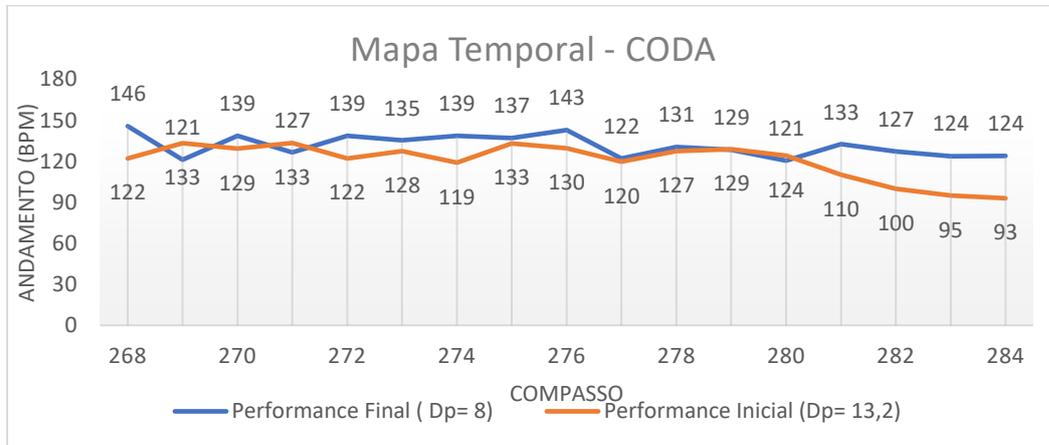


Figura 67: Mapa temporal de comparação no trecho que compreende o ‘coda’ de *Sodalita*.

Além dos dados acima, com auxílio do espectrograma, notamos como a assincronia entre os instrumentos, diminuiu substancialmente em relação aos dados iniciais, nestes trechos de sobreposição rítmica. Deste modo, a partir da figura 68, percebemos como o bloco ritmo apresentou os inícios dos ataques com uma ilusão de sincronia eficaz, com exceção das duas primeiras notas, que a tuba soa antecipadamente em relação aos outros instrumentos, e a quarta nota feita pela trompa, que também apresenta uma assincronia maior no bloco.

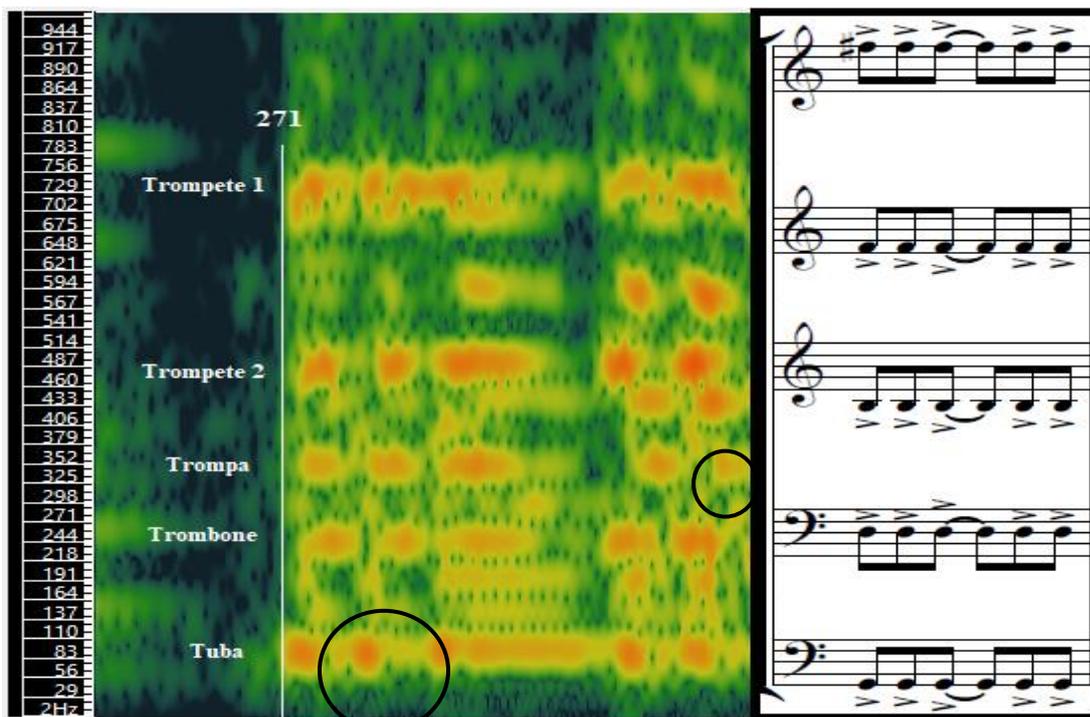


Figura 68: Sinalização de assincronias em bloco rítmico de *Sodalita* (compasso 271).

Com a análise das gravações, constatamos que essa recorrente disposição textural de *Sodalita* foi melhor gerenciada, e embora o grupo ainda necessite aprimorar alguns aspectos de sincronia na obra, os dados indicam que a utilização das ferramentas e novas visões interpretativas ajudaram no gerenciamento dos déficits observados anteriormente.

O gerenciamento das conexões de ostinatos e melodias que transitam nesse ambiente rítmico de *Sodalita*, observaram os mesmos cuidados dos movimentos anteriores, com análise e entendimento do papel de cada um em todas as trocas e conexões melódicas, mediante as ideias de complementaridade melódica e antecipação/reação, e por isso, não serão descritos mais especificadamente. De tal modo, o trabalho de equalização sonora e articulação também fizeram parte deste contexto, estabelecendo um idioma interpretativo e guiando para uma coesão do grupo.

A seguir, apresentamos o mapa temporal de todo movimento, visando delinear a temporalidade da obra, e elucidar as principais diferenças entre os dois momentos do estudo de caso.

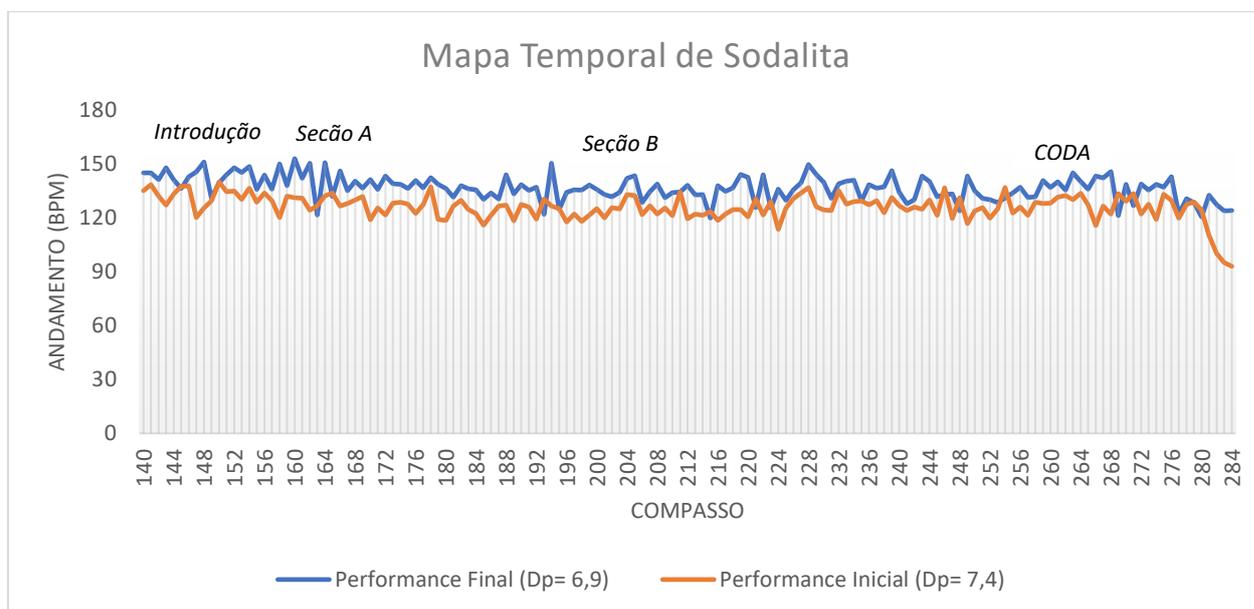


Figura 69: Mapa temporal de comparação de *Sodalita*, terceiro movimento da suíte *O Caminho das Pedras*, de Gilson Santos.

A partir do gráfico sinalizado na figura 69, nos atentamos à primeira divergência que são os desvios médios padrões, com menor ocorrência na segunda fase da pesquisa. Diante disso, constatamos uma melhor organização do tempo na performance final do grupo, o que possibilitou a execução da obra em um andamento, que conferiu à *Sodalita*, um caráter mais rítmico e dentro das ideias que o compositor pontou sobre o movimento.

Por fim, observamos que todos os processos que envolveram essa segunda fase de construção da obra, influenciaram positivamente na performance do grupo. Mediante os esclarecimentos iniciais, à luz do referencial teórico interpretativo adotado na pesquisa, conseguimos organizar e gerenciar novas formas de lidar com problemas corriqueiros na prática da música de câmara. Além disso, observa-se que até os conceitos que não se mostraram totalmente consolidados, deram indicativos de que funcionam e que podem ser utilizados na resolução de vários problemas que envolvem a construção de uma interpretação.

5 CONCLUSÃO

Esta pesquisa se propôs compreender e aplicar aspectos performáticos e particularidades que fazem parte da performance em conjunto, adquirindo recursos que auxiliassem um quinteto de metais a gerenciar déficits de tempo e sincronia em sua performance. Diante disso, foram apresentados conceitos e ferramentas interpretativas ao grupo, a fim de chegarmos em hipóteses coerentes e sustentáveis para a prática da música de câmara envolvendo instrumentos de metal.

Para alcançarmos um melhor entendimento da atuação destes instrumentos em formações camerísticas, traçamos um relato histórico da música de câmara para metais delineando quais os tipos e finalidades dos primeiros grupos e seu progresso até que se constituíssem somente por metais, e assim, chegássemos na formação pesquisada, o quinteto de metais. Tal formação é apenas uma das diversas opções que os instrumentistas de metal possuem para realizar um trabalho camerístico na atualidade. Outros exemplos que podemos destacar são: banda de metais, grupos de trompetes, trombones, trompas e tubas, com as mais variadas disposições numéricas, além de outras formações que surgem a partir das demandas e repertórios específicos.

Ao mesmo tempo, discutimos o conceito de temporalidade em música, associando-o à estrutura das obras musicais e suas questões rítmicas, devido ao entendimento de que ao delinear ferramentas interpretativas para uma melhor manutenção de tempo e sincronia de *O Caminho das Pedras*, estávamos também, envolvendo os aspectos de temporalidade da obra. Além disso, entendemos que tais ideias, mesmo que por vezes abstratas, podem se associar às ferramentas e aos conceitos interpretativos trazidos, que também se relacionam com o tempo, com a manutenção do andamento, e até mesmo, com a sincronia de vozes em um conjunto de câmara. Assim, percebemos que em música de câmara, a temporalidade das obras não estará presente somente em fatores musicais (linhas verticais e horizontais), questões envolvendo aspectos da comunicação entre os músicos, como o gerenciamento de entradas, similaridade de conduções, complementaridade de timbres e articulações, capacidade de antecipação e reação, bem como o pensamento de hierarquização de notas e frases, contribuem para manutenção da temporalidade daquilo que será executado.

As reflexões que envolveram os processos analíticos focaram em métodos que envolviam a construção da temporalidade na performance do quinteto, associando-os às questões de manutenção de tempo, sincronia e continuidade de vozes e a busca por uma identidade interpretativa do grupo (objetivos da pesquisa). Todavia, os esclarecimentos alcançados ainda permitem ponderações por outros ângulos, tais como: a relação dos ostinatos

rítmicos com a estabilidade métrica da obra; as ideias que transitam sob a continuidade das conduções fraseológica entre instrumentos distintos mediante uma padronização interpretativa; como as indicações temporais sinalizadas pelo compositor dialogam com o caráter e estrutura da obra e a construção da ‘grande linha’ da música, englobando os sentidos de conexão dos três movimentos, dentre outros fatores. Diante disso, notamos como a ideia de temporalidade em música vai além da condução e manutenção do andamento, englobando não somente as estruturas rítmicas e esse trato do tempo, mas todos os processos que envolvem uma performance (a condução/conexão das linhas verticais e horizontais, os procedimentos de análise e atribuição de sentido à música, os aspectos de comunicação - musicais ou não, bem como a subjetividade de interpretação do ouvinte).

Na perspectiva do estudo de caso, examinamos a aplicação de todos os conhecimentos adquiridos, na performance de um quinteto de metais, visando a unificação do idioma interpretativo e a solução dos déficits listados.

Diante disso, confrontando o referencial teórico interpretativo escolhido com os déficits enumerados, percebemos que a teoria se alinhou com a prática em diversos pontos da pesquisa, e por isso, validamos a utilização das propostas interpretativas adotadas na construção da performance da obra *O Caminho das Pedras*, de Gilson Santos. Esses recursos ampliaram as possibilidades do grupo, trazendo novos métodos para gerenciar problemas como: déficits nas comunicações aurais e visuais, assincronia dos diálogos rítmicos e melódicos, diferenças do idioma musical e problemas nos aspectos da temporalidade da obra.

Além disso, aspectos que envolvem a prática da música de câmara também foram atingidos, dentre os quais, destacamos: a gerência e organização dos ensaios, a coordenação dos aspectos musicais (dinâmica, articulação, nuances de tempo) devido a inexistência de um maestro, a qualidade das relações interpessoais do grupo, bem como o tempo de preparo e padronização interpretativa do conjunto diante de um novo repertório.

É importante destacar que, devido ao número reduzido de ensaios, que limitou o trabalho prático do grupo, alguns dos conceitos apontados no texto não se consolidaram totalmente na performance (como foi apontado durante os procedimentos de análise e comparação das duas fases do estudo). As limitações impostas pela pandemia do Covid-19, dificultaram alguns processos, e dentre eles, percebemos que os principais desafios envolveram as questões da hierarquização de notas, devido a subjetividade de entendimento de cada intérprete. Todavia, os mesmos processos analíticos e as informações obtidas mediante a perspectiva final do grupo, indicam que as propostas trazidas se legitimam como meio de gerenciar os déficits apresentados.

Nesse contexto, abordando as técnicas utilizadas para exemplificação do agrupamento de notas ao grupo, ressaltamos que podem ser tornar um recurso gráfico da partitura (quando se busca agilizar e equalizar sua consolidação), pois foi a partir dessa prática, que começaram a surgir os primeiros indícios do *Note Grouping* na performance do quinteto. Entretanto, observando as questões da pandemia, foi verificado que mais exemplificações práticas do agrupamento de notas (de forma sonora), além das indicações gráficas, agilizaria ainda mais no processo de similarização da condução melódica de *arsis* para *thesis*. A sugestão de equalização do idioma do grupo, mediante os entendimentos mais rasos, pode agilizar o processo de uniformidade interpretativa (complementaridade), para que aos poucos, a partir dos procedimentos destacados (sinalização gráfica na partitura e mais exemplos sonoros), as novas ideias amadureçam concomitantemente ao idioma interpretativo do conjunto. Portanto, a identidade interpretativa do grupo deve ser maior do que o rigor técnico individual.

Pensando nas possibilidades que o quinteto obteve além de recursos para manutenção de tempo e sincronia, os dados da pesquisa favorecem diversos outros pontos, tais como: ampliação dos novos conceitos à outras formações e construções interpretativas que os integrantes possam atuar, novas reflexões para construção da temporalidade em música, técnicas de gerenciamento e aproveitamento do tempo de ensaio, novas ponderações para interações com outros instrumentos/instrumentistas, metodologias para otimizar os aspectos da comunicação visual e aural, um maior léxico interpretativo para lidar com outros tipos de repertório, além de outros benefícios que foram citados no texto.

Assim, percebemos como que a prática da música de câmara engloba conceitos que vão muito além do ato musical, aliando dinâmicas de interações sociais e musicais no seu gerenciamento, e, portanto, atuar em formações musicais e ambientes sociais diferentes acrescenta na formação de um instrumentista, possibilitando ampliar suas capacidades musicais e discursos de atuação.

Nota-se também, como a identidade de um grupo de câmara (instrumentação, diferença morfológica dos instrumentos, repertório, quantidade e personalidade dos integrantes) vai determinar sua forma de trabalho. Todavia, conceitos como similaridade/complementaridade melódica, agrupamento de notas e antecipação/reação, se universalizam em qualquer prática, e apresentar uma boa administração destas ideias, pode qualificar um grupo de câmara, além de servir como parâmetro para comparar formações distintas. Sendo assim, observamos como a aplicabilidade das ferramentas e metodologias abordadas no estudo ampliam-se à outras formações camerísticas, mediante observação das exigências que cada formação apresentará consigo.

Concluindo, os intérpretes, por muitas das vezes, não têm o conhecimento de técnicas para o gerenciamento das particularidades do fazer musical camerístico. Por isso, as reflexões e metodologias trazidas no texto cooperam nesses aspectos, pois contribuem para criação de um ambiente que explora de habilidades técnicas, com conceitos e ferramentas que buscam amenizar e gerenciar as diferenças e particularidades do fazer musical camerístico, a questões envolvendo uma construção interpretativa mais colaborativa.

Portanto, averiguamos como a prática da música de câmara agrega muitos benefícios ao desenvolvimento de quem a realiza, permitindo aos envolvidos, aprimorar habilidades musicais que em grandes grupos e repertórios solistas, não acontecem da mesma forma. Sendo assim, um instrumentista, que comporta desenvolvimentos como as listadas no decorrer do estudo (musicais e sociais), expande suas possibilidades e qualidades de atuação. Do mesmo modo, o processo de reflexão e busca por melhoria devem ser constantes, devido aos diversos contextos, necessidades, diversidade instrumental e pessoal que um grupo de câmara comporta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, Samuel. Introduction to brass instrument. In: *The Study of Orchestration*. 3.ed. New York: W. W. Norton & Company, 2002, p. 295-311.
- BAINES, Anthony. *Brass instruments: their history and development*. New York: Dover Publications, 1993.
- BARCLAY, Robert. Design, technology and manufacture before 1800. In: HERBET, T; WALLACE, J (Ed.). *The Cambridge Companion to Brass Instruments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 24–37.
- BELTRAMI, Clóvis Antônio. *Estudos dirigidos para grupo de trompetes: fundamentos técnicos e interpretativos*. 2008. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987.
- BIASUTTI, Michele *et al.* Behavioral coordination among chamber musicians : A study of visual synchrony and communication in two string quartets. *International Symposium on Performance Science*, p. 223–228, 2013.
- BROOKS, Jeanice. *The Musical Work of Nadia Boulanger: Performing Past and Future between the Wars*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 41- 123.
- CAZNOK, Y. Música de câmara e quartetos de cordas. In: COELHO, J. M. (Org.). *Cem anos de música no Brasil: 1912-2012*. 1ªed. São Paulo: Andreato Comunicação e Cultura, 2015, p. 64-85.
- COOK, N. Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.16, 2007, p. 07-20.
- COOPER, Grosvenor W.; MEYER, Leonard B. *The Rhythmic structure of music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.
- CÔRTEZ, A. Como se toca o baião: combinações de elementos musicais... *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 29, 2014, p. 195-208.
- DAVIDSON, J.; KING, E. G. Strategies for ensemble practice. In: WILLIAMON, A. (Ed.). *Musical excellence: Strategies and techniques to enhance performance*. New York: Oxford University Press, 2004, p. 105-122.
- DICKEY, Bruce. The cornett. In: HERBET, T; WALLACE, J (Ed.). *The Cambridge Companion to Brass Instruments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 51–67.
- DUGGEON, R. T. Keyed brass. In: HERBET, T; WALLACE, J (Ed.). *The Cambridge Companion to Brass Instruments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 131–142.

- FARR, R. K. The Distin Family and its Influence on the Development of the Brass Band Movement in Nineteenth-Century Britain. 2012. Durham theses, Durham University. Available at Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/5576/>
- FRASER, M. T. D.; GONDIM, S. M G. Da fala do outro ao texto negociado: discussões sobre a entrevista na pesquisa qualitativa. *Paidéia* (Ribeirão Preto), Ribeirão Preto, v. 14, n. 28, 2004, p. 139-152.
- GOEBL, Werner; PALMER, Caroline. Synchronization of Timing and Motion Among Performing Musicians. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 26, no. 5, 2009, p. 427–438.
- HERBERT, Trevor. ‘Sackbut’: the early trombone. In: HERBET, T; WALLACE, J (Ed.). *The Cambridge Companion to Brass Instruments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 68–83.
- HEREDIA, H. C. A. Procedimentos para Análise Interpretativa e Performance na Música de Câmara para instrumentos de metal nas obras Fanfarras Apocalípticas, de Fernando Morais, e Coral e Fanfarra, de Raul do Valle. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- HOFFMAN, P. A.. The art of transcribing music for brass: a study of Arthur Frackenpohl and his published works for the Canadian Brass. 2004. Doctor of Musical Arts. Faculty of the University of Georgia, Athens, Georgia.
- IPPOLITO, Linda M. *Music, Leadership and Conflict: The Art of Ensemble Negotiation and Problem-Solving*. Toronto: Palgrave Macmillan, 2019.
- JÚNIOR, Eli da G. Camargo. Música de Câmara: Sincronismo e Estratégias Composicionais. Tese apresentada à Universidade de Évora para obtenção do Grau de Doutor em Música e Musicologia. 2016. 371f. Tese (Doutorado) – Curso de Doutorado em Música, Universidade de Évora, Évora, 2016.
- KELLER, Peter E.; APPEL, Miriam. Individual differences, auditory imagery, and the coordination of body movements and sounds in musical ensembles. *Journal of Chemical Information and Modeling*, v. 28, n. 01, p. 27–46, 2010.
- KENDALL, Alan. *The Tender Tyrant, Nadia Boulanger: A Life Devoted to Music: a Biography*. London: Macdonald and Jane’s, 1976, p. 92-134.
- KING, Elaine Goodman. Performance em Conjunto. In: CHUEKE, Zélia (org.). *Leitura, Escuta e Interpretação*. Curitiba: Editora UFPR, 2012. p. 159-181.
- KRAMER, J. D. *The time of music*. New York: Schirmer Books, 1988.
- LANGER, Susanne. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 111- 138

- LIMA, Sonia Albano de (red.); APRO, Flávio (col.); CARVALHO, Márcio (col.). Performance, Prática e Interpretação musical. In: LIMA, Sonia Albano de (org.). *Performance & interpretação musical: uma prática Interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006, p. 11-23.
- LOPES, M. V. A Música Brasileira para Quintetos de Metais do Rio de Janeiro a Partir de 1976. 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- MCGILL, David. *Sound in Motion: a performer's guide to greater musical expression*. Indiana: Indiana University Press, 2007, p. 1-147.
- MILLER, A. E. Coaching the brass quintet: developing better student musicians through chamber music. 2014. Doctor of Musical Arts. Faculty of the University of Kansas, Kansas.
- MYERS, Arnold. Design, technology and manufacture since 1800. In: HERBET, T; WALLACE, J (Ed.). *The Cambridge Companion to Brass Instruments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 115–130
- OLIVEIRA, R. C. O trabalho do antropólogo. São Paulo: Editora Unesp, 2000, p. 17- 35.
- POLK, Keith. Brass instruments in art music in the middle ages. In: HERBET, T; WALLACE, J (Ed.). *The Cambridge Companion to Brass Instruments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 38–50
- RASCH, Rudolf A. Timing and synchronization in ensemble performance. In: SLOBODA, John A. (Ed.). *Generative processes in music: the psychology of performance, improvisation, and composition*. Oxford: Clarendon Press, 1988, p. 70-90.
- RINK, J. Análise e (ou?) Performance. In: CHUEKE, Zélia (org.), *Leitura, Escuta e Interpretação*. Curitiba: Editora UFPR, 2012. p. 17- 48.
- ROTHSTEIN, W. *Analysis and the act of performance*. In J. Rink (Ed.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University, 1995, 217-240.
- SANTOS, Gilson. *O Caminho das Pedras*. Manuscrito (2013)
- SILVA, G. F. Aspectos da construção da performance em um Quinteto de Metais: Tempo e Sincronia na preparação de repertório. In: VI Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2020, Rio de Janeiro. Anais do VI SIMPOM. Rio de Janeiro: PPGM- UNIRIO, 2020. v. 6. p. 951-962.
- SIMÕES. N. A. Uma abordagem técnico-interpretativa e histórica da escola de trompete de Boston e sua influência no Brasil. Debates. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO (nº 5). Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, 2001. p. 18-43.

SIMPSON, Stacy L. Music for brass quintet with orchestral accompaniment: commissioned works, the Annapolis Brass Quintet, and a survey of literature for brass quintet and orchestra. 2016. Doctor of Musical Arts. University of Kentucky, Lexington, Kentucky.

STOWMAN, William J.. A Guide for the Preparation, Analysis and Performance of the Brass Quintet Literature of Thom Ritter George, with Three Recitals of Selected Works by Bach, Bitsch, Handel, Torelli, Suderberg, Ketting and Others. 1998. Doctor of Musical Arts (Performance). University of North Texas, Texas.

TARR, Edward H. The trumpet before 1800. In: HERBET, T; WALLACE, J (Ed.). *The Cambridge Companion to Brass Instruments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 84–102.

THURMOND, James M. *Note Grouping – A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*. Lauderdale: Meredith, 1991

WALLACE, John. Brass solo and chamber music from 1800. In: HERBET, T; WALLACE, J (Ed.). *The Cambridge Companion to Brass Instruments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 236–254.

WEISS, Bernard. "The Brass Ensemble." *Music Educators Journal* 34, no. 2 (1947): 44-45. Accessed February 25, 2021. <http://www.jstor.org/stable/3387127>.

WILLIAMON, R. A.; DAVIDSON, J.. Exploring co-performer communication. *Musicae Scientiae*, VI (1), 2002. p. 53-72

ANEXO I – Partitura da obra estudada

dedicado ao ArtMetal Quinteto - 2013
O CAMINHO DAS PEDRAS
 I- Ônix

Gilson Santos
 revisão - 2017

Andante $\text{♩} = 100$ Marcato

1. Trumpet in C

2. Trumpet in C

Horn in F

Trombone

Tuba

6 **A**

11

B

16 lead

(4)

C Eco

21 *f*

opc. legato

fall.

D

24 *mp*

mf

29 Lento solo **E** Ballad $\text{♩} = 76$

29 *mf*

29 *p*

29 *p*

29 *p*

29 *p*

(4)

38 **F**

38 *p*

38 *mp*

38 *p*

38 *mf*

38 *mf*

soli

soli

soli

47 **G**

47 *p*

47 *p*

47 *p*

47 *p*

47 *p*

(4)

56

H Tempo primo ♩ = 100

56 (4) p mp p solo p p

65

65 (4) (4) mf 3 mf 3

70

70 mf 3 mf 3 (4) (4)

O CAMINHO DAS PEDRAS

II- Topázio

Gilson Santos
Versão 2017

100 *Ballad* ♩ = 70 *rall.* **A** *Tempo primo*

1. Trumpet in C *mp* *solo*

2. Trumpet in C *mp* *mf*

Horn in F *mp* *mp*

Trombone *mp*

Tuba *mp* *p*

105 *solo* *mp* *p* *solo* *mp*

111 *soli* **B** *mf* *soli* *mf* *soli* *mf* *soli* *mf* *solo*

129

Musical score for measures 129-131. The score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a melodic line. The third staff is a treble clef with a melodic line. The fourth staff is a bass clef with a complex rhythmic pattern of triplets. The fifth staff is a bass clef with a simple melodic line. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

132 **F** **G**

Musical score for measures 132-135. The score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a melodic line. The third staff is a treble clef with a melodic line. The fourth staff is a bass clef with a melodic line. The fifth staff is a bass clef with a melodic line. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. Dynamics include *p*, *mp*, *f*, and *ff*. Chord markers **F** and **G** are present above the first and fourth measures respectively.

136

Musical score for measures 136-139. The score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a melodic line. The third staff is a treble clef with a melodic line. The fourth staff is a bass clef with a melodic line. The fifth staff is a bass clef with a melodic line. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

O CAMINHO DAS PEDRAS

III- Sodalita

Gilson Santos
Revisão 2017

AFRO ♩. = 130

140

1. Trumpet in C

2. Trumpet in C

Horn in F

Trombone

Tuba

mp cresc...

mp cresc...

mp cresc...

mp cresc....

(4)

mp

145

145

145

145

145

145

f

f

f

f

f

mp cresc...

mp cresc...

f

mp cresc..

153 **Percussivo**

153 *mp cresc...* *f*

153 *mp cresc...* *f*

153 *f*

153 (4) *f*

f

160

160

160

160 *mf*

160 *ff*

167 (4)

167

167

167

167

167

f

173

173

173

173

173

173

A

179 solo

mf

179 *p*

179 *p*

179 *p*

185

185

185

185

185

203 **B** 203

203 *f* *mp* *mp* *mf* *f* *mf* *mf* *f* *mf*

soli *mp* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

2 2

211

211 211 211 211 211

2 2 2 2 2

232

232

232 soli

232 soli cantabile

f

239

D

239 solo

f

mf

mf

mf

(4)

245

245

245

245

245

245

(4)

251

251

mf

251

251

251

251

(8)

mf

257

E

mf *f* *f* *f* *f* *f*

263

F

ff *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

270

G

mp *ff* *f*

lead

277

3

3

Musical score for five staves, measures 281-284. The score is written in treble and bass clefs. The first staff (top) contains a melody with notes G4, A4, B4, C5, and rests. The second staff contains a melody with notes G4, A4, B4, C5, and rests. The third staff contains a melody with notes G4, A4, B4, C5, and rests. The fourth staff contains a melody with notes G4, A4, B4, C5, and rests. The fifth staff (bottom) contains a melody with notes G4, A4, B4, C5, and rests. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure contains measures 281-282, the second measure contains measures 283-284, and the third measure contains measures 285-286. The fourth measure contains measures 287-288. The score is written in a 2/4 time signature. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The first staff is in treble clef, and the other four staves are in bass clef. The score is written in a standard musical notation style.

ANEXO II – Concerto relativo ao produto artístico da pesquisa

Link: <https://youtu.be/W-rcalTkYxo>