

Elementos Percussivos Estruturais: uma abordagem em obras para violão de Edino Krieger e Arthur Kampela¹

Mário da Silva²

RESUMO: O trabalho diz respeito às obras para violão dos compositores Edino Krieger (1928) (*Ritmata*, 1974 para violão solo e *Concerto para Dois Violões e Cordas*, 1994) e Arthur Kampela (1960) (*Percussion Study 1 e 5*), com o objetivo de abordar as características complexas da serialização rítmico-percussiva, buscando elencar e afirmar procedimentos articulatórios variáveis como fatores de aprimoramento e enriquecimento da qualidade estética da produção violonística. Os procedimentos articulatórios consistem de processos criativos de viabilização acústica e adequação mecânica, suportes instrumentais necessários para compositores e intérpretes.

Palavras-chave: Violão; Repertório Brasileiro para Violão; Música Contemporânea para Violão

INTRODUÇÃO

Obras do serialismo integral, desenvolvido na década de 1950, proporcionaram a utilização de dispositivos que auxiliaram no pensamento musical para uma linguagem mais abrangente que se adequasse ao material sonoro propriamente dito. Segundo Joseph N. Straus, “as séries não são um objeto estático para ser mecanicamente repetido incessantemente, mas uma rede rica de relações musicais que podem ser expressas e desenvolvidas numa multiplicidade de formas”.³ Compositores brasileiros foram bastante influenciados por essa tendência. Observou-se que na recorrência e recorrência de utilização de percussão no tampo do violão, houve uma tendência a realizar esses procedimentos como função principal da elaboração e construção musical. Isto de fato foi elaborado por Arthur Kampela em sua série *Percussion Studies* já iniciado discretamente por Edino Krieger na *Ritmata* na década de 70. Procedimentos articulatórios, no caso destes

¹ Trabalho apresentado ao II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap de 6 a 11 de outubro de 2008.

² Mário da Silva é Mestre em Performance pela UNIRIO e professor de violão da Embap.

³ STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. Prentice-Hall, Inc, New York, 1990

compositores, são estendidos às percussões no tampo e cordas, uma variável tímbrica característica e idiomática do instrumento.

Na obra *Ritmata* (1974), do compositor Edino Krieger, é onde se encontrou, até o momento, o primeiro uso da percussão no tampo do instrumento de forma estrutural no Brasil. A intervenção da percussão no tampo é inserida de forma a dar um “contra-canto” ou “contra-percussão” ou contra-rítmica do tema principal. Aos poucos o compositor vai inserindo pequenas células rítmicas no decorrer da narrativa fazendo com que a escuta se torne plural em sua simultaneidade e recorrência sucessiva⁴.

Ex.1: *Ritmata*, Edino Krieger

Krieger irá expandir e desenvolver o procedimento da *Ritmata* em *Concerto para Violão e Cordas* (1994) no qual a coda final do 1º. movimento é apresentada em sua totalidade por percussões no tampo dos instrumentos solistas, sendo que a orquestra vai substituindo aos poucos sons definidos por percussões no tampo nos violinos, violas, cellos e baixos.

⁴ Observe que ainda não havia uma grafia apropriada, no c.1 o compositor insere a nota em sua forma de origem e escreve acima que a mesma deve ser percutida.

7a) (CODA)

Più mosso ed agitato

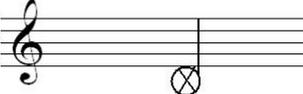
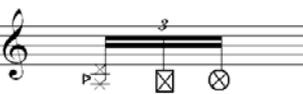
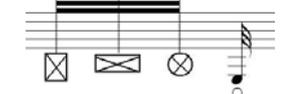
7b)

7c)

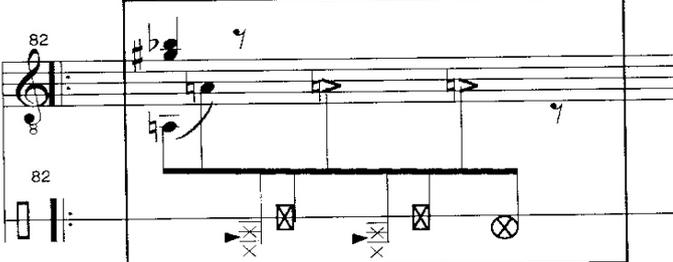
7d)

Ex.2: Concerto para 2 Violões e Cordas de Edino Krieger

No caso de Arthur Kampela, a percussão vai desde a experimentação simples, como na obra de Krieger, até o estruturalismo levado à mais alta complexidade. As potencialidades articulatórias são mais exploradas quase que em sua totalidade. Sonoridades são extraídas desde ações com a mão direita nas cordas e no tampo, com sinais utilizados pela escrita da percussão, bem como com a mão esquerda, que irá atuar, em certos momentos, tal qual um harpista dedilhando a corda, ou um percussionista batendo o dedo contra as cordas do instrumento no braço e tampo (Ex 3). A tabela abaixo mostra alguns dos procedimentos utilizados em *Percussion Study 1*:

	<p>Percutir o dedo da mão esquerda na nota indicada contra o braço do instrumento.</p>
	<p>Extrair o som do mi dedilhando a mão esquerda com a mesma atitude da direita, procedimento utilizado pelos arpistas.</p>
	<p>Percutir com o polegar da mão direita no tampo menor superior.</p>
	<p>Percutir com a mão esquerda no tampo menor inferior</p>
	<p>Percutir com mão direita e esquerda na corda indicada sem produzir som definido.</p>
	<p>Percutir com mão direita nos locais indicados</p>
	<p>Percutir a seqüência finalizando com <i>pizz. bartok</i>.</p>

♩ = ♩ Play in any order for 5'' to 10''



Ex.3: Percussion Study 2, Arthur Kampela

Arthur Kampela pertence ao grupo denominado *New Complexity* (Nova Complexidade), liderado por Brian Ferneyhough e Elliot Carter. A percussão elaborada por Kampela é um procedimento denominado *micrometric modulation* (modulação micrométrica) e, para Graziela Bortz, uma das características rítmicas é o uso freqüente de quiálteras aninhadas, rítmicas aninhadas (Ex. 4):

Buscando uma notação para suas idéias rítmicas, e influenciado pela escrita complexa do compositor britânico Brian Ferneyhough, o compositor carioca Arthur Kampela passou a usar em suas composições mais recentes (desde 1995) a técnica que ele denominou modulação micrométrica, baseada, por sua vez, na modulação de tempo de Elliott Carter. A idéia de modulação micrométrica de Kampela é a de oferecer ao intérprete (ele mesmo intérprete virtuoso de suas próprias obras para violão) a chance de se adaptar gradualmente às mudanças de velocidade de uma cadeia de quiálteras a outra. Ao agrupar quiálteras secundárias mantendo a mesma velocidade metronômica de um subgrupo a outro adjacente, Kampela adapta a idéia de Carter a um contexto rítmico mais complexo. Para calcular a velocidade na modulação micrométrica de Kampela da última quiáltera (último subgrupo) numa cadeia de quiálteras, utiliza-se a propriedade comutativa e associativa da multiplicação.⁵

The image shows a musical score for Percussion Study 1 by Arthur Kampela. It features a complex rhythmic structure with multiple time signatures: 3/4, 7:4, 3:4, and 5:4. The score includes dynamic markings such as *sfzp*, *f*, and *smfz*. There are also performance instructions like *gliss.* and *tr.*. The score is divided into measures, with some measures marked with circled numbers (6, 4, 6, 2 (XII), 1). The notation includes various rhythmic symbols and accidentals.

Ex.4: Percussion Study 1, Arthur Kampela

⁵ BORTZ, Graziela. Modulação micrométrica na música de Arthur Kampela. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.13, 2006, p.85-99, Kampela, 1998, p.37

IMPLICAÇÕES ETNOMUSICAIS

Não podemos deixar de observar que fatores sociais contaminam o universo da música “elaborada de concerto”. É bem provável que exista relação dos sons do violão com as origens etnomusicais como, por exemplo, naqueles desenvolvidos por Villa-Lobos, e que tais relações poderão vir a ser um ótimo tema de investigação naquilo que nós brasileiros contribuimos com a nossa cultura para o universo do violão. O uso da percussão no violão sempre foi empregado no sentido de dar apoio a padrões rítmicos preestabelecidos por uma manifestação musical de características diversas. No Flamenco, por exemplo, as percussões no tampo servem como acentuações e muitas vezes são executadas simultaneamente às palmas ou sapateios. Na música popular brasileira não se têm registro da percussão no tampo do violão de forma tão estereotipada tendo em vista a quantidade de instrumentos de percussão que acompanhavam o batuque, o samba, tais como pandeiro, agogô, afoxé, atabaque. Por outro lado, pode-se afirmar que as características de acompanhamento do violonista de samba, seja na mão direita ou esquerda, são consideravelmente percussivas. A mão direita usando articulações *non-legatto* e variações sincopadas e a esquerda interrompendo vibrações para que reforce o sentido percussivo característico, denotam forte tendência ontológica e idiomática de assimilação e permuta do assunto rítmico oferecido.

Villa-Lobos buscou prescrever, em algumas de suas obras para violão algumas, dessas características, usando pausas e escrevendo fórmulas rítmicas que representassem padrões percussivos desses acompanhamentos (Ex 5).

à Andréa SEGOVIA

Etude N° 2

des arpèges
(de harpejos)H. VILLA-LOBOS
(Paris, 1909)

99/01/91

Allegro

The image shows a handwritten musical score for 'Etude N° 2' by H. Villa-Lobos. It consists of two staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various annotations such as 'ACQUANTISSIMO', 'IX', and 'IV' with arrows pointing to specific notes or groups of notes. There are also circled numbers and other markings throughout the piece.

Ex.5: Estudo 2, H. Villa-Lobos

Se tomarmos como elemento básico a nota fundamental do acorde, (Ex.6) denotamos subliminarmente uma tendência percussiva na organização arpegial do mesmo, diferente nas composições de similar padrão de compositores europeus.

The image shows two musical staves illustrating the percussive organization of arpeggios. The top staff shows a sequence of notes in G major (one sharp) and 2/4 time, with a strong emphasis on the downbeat. The bottom staff shows a similar sequence of notes, but with a different rhythmic organization, highlighting the percussive nature of the arpeggios.

Ex.6: Estudo 2, H. Villa-Lobos

Isto ocorre também a partir da segunda frase do Estudo 7 (Ex 7, 3º. pentagrama).

Etude N^o 8H. VILLA-LOBOS
(Paris, 1929)

The musical score for Etude N° 8 by H. Villa-Lobos is presented in four staves. The first staff begins with the tempo marking 'Modéré (80 = ♩)' and a 'gliss.' instruction. The second staff features two endings, with 'rall.' and 'rit.' markings. The third and fourth staves are marked 'tempo' and show a rhythmic accompaniment pattern.

Ex.7: Estudo 8, H. Villa-Lobos

Quando tomamos, por exemplo, a figura rítmica que acompanha a melodia principal, também denotamos uma rítmica percussiva característica (Ex 8).

The musical notation for Ex. 8 shows a rhythmic accompaniment pattern in 3/4 time. The top staff shows a melodic line with a percussive accompaniment. The bottom staff shows the same accompaniment pattern with 'x' marks indicating percussive attacks.

Ex.8: Estudo 8, H. Villa-Lobos

No entanto, mesmo não havendo uma atuação decisiva do violonista em percutir o instrumento, é intrínseca e característica a presença de padrões rítmicos em várias das atitudes desses instrumentistas. O que nunca ocorreu até a década de 70 no Brasil, e até a década de 60 fora do Brasil, foi uma

organização sistematizada e estruturalizada da percussão violonística dentro do contexto organizacional da obra. A gênese desses procedimentos embora seja difícil afirmar, mesmo que evidências cronológicas nos façam pensar dessa forma pode ter surgido inspirada no grupo que iniciou estudos como forma de desdobramento do dodecafonismo, e que consiste em aplicar as mesmas normas de serialização das notas para os parâmetros da duração, intensidade e timbre:

Stockhausen assistiu aos cursos de Darmstadt em 1951, ouvindo uma gravação da peça para piano *Mode Valeurs et d'Intensités* (Messiaen, 1949), que estabelecia “escalas” não só de altura, mas de duração, intensidade e ataque. (...) a obra efetivamente abriu caminho para o que se tornou conhecido como “serialismo integral”.⁶

As possibilidades sonoras que o violão oferecia foram um prato cheio para esses compositores, pois a percussão abrangia uma série de novas sonoridades:

- percussão no tampo com os dedos em diversas localidades com timbres diferentes;
- com as unhas;
- com mão direita; mão esquerda, revezadas;
- no braço do instrumento.

No decorrer de minha trajetória musical tenho estado comprometido com a interpretação da música contemporânea. Sem saber ao certo o que provocou essa investida em pesquisar esse material, posso salientar que a percussão no tampo de *Elogio de La Danza* (Leo Brouwer, Cuba), da *Ritmata* (Edino Krieger, Rio de Janeiro) e *Do Lado do Dedo* (Chico Mello, Curitiba) foram obras pontuais e responsáveis pelo meu gosto estético. Tornou-se para mim uma espécie de jogo decifrar partituras altamente complexas como as do próprio Leo Brouwer, de Edino Krieger, de Alberto Ginastera e de Arthur Kampela.

⁶ GRIFFITHS, Paul - *A música moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.p.132.

Quando desenvolvi uma dissertação de mestrado na qual o objeto de estudo foi a produção contemporânea para violão paranaense, busquei, inicialmente, discorrer brevemente sobre a trajetória do violão no Brasil. Denotou-se uma característica bastante peculiar em uma geração de compositores do Rio de Janeiro: o uso da percussão, seja no tampo ou em outras regiões do instrumento. Curiosamente, sendo a mesma localidade e o mesmo universo sonoro no qual viveu Villa-Lobos até o fim da década de 50, é muito provável que a cidade, que vive a rítmica e a percussão nas suas mais diversas manifestações culturais, impregna de forma contundente e decisiva aqueles que se dedicam a arquitetar de forma “pensante” o universo sonoro.

Nenhum paradigma científico traz respostas definitivas aos enigmas postulados por um domínio de conhecimento. O método tripartite da semiótica, desenvolvido por Jean Jacques Nattiez, é uma ferramenta bastante útil no sentido de desenvolver um leque de assuntos pertinentes a este universo novo e complexo que a palheta sonora fornece. Jean-Jacques Nattiez cita Michel Imberty dizendo que “existe uma relação entre a tensão emocional estimulada pela música e a complexidade formal descrita como a soma de um índice de heterogeneidade formal e de um índice de dissimilaridade dos elementos”.⁷ A complexidade formal engendra conflitos entre atitudes perceptivas, ligadas às expectativas determinadas por esquemas culturais previamente codificados e pelo contexto estilístico que se contradiz parcialmente.

Acredito que o estudo aprofundado desse universo sonoro irá contribuir para que público, estudantes de violão, teóricos, compositores e musicólogos, compreendam mais essa questão diversificada que o violão oferece. Que ele seja, não somente representativo de uma cultura característica embora utilizável para pesquisas que elevem a qualidade da produção musical brasileira mas também responsável pela reflexão e aprimoramento estético musical.

⁷ NATTIEZ, Jean-Jacques. **O Combate entre Cronos e Orfeu**. Trad. Luiz Paulo Sampaio. São Paulo : Via Lettera, 2005, p. 30. « A explicação do funcionamento semiológico musical vai além das estruturas imanentes – e sim na poética (estratégia de criação que originaram) e na estética (estratégias de percepção por elas desencadeadas)”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTUNES, Jorge. *Notação na Música Contemporânea*. Brasília: Sistrum, 1989.
- BERLIOZ, Hector; STRAUSS, Richard. *Treatise on Instrumentation*. Trad: Theodore Front. Nova Iorque: Dover, 1991.
- BORTZ, Graziela. *Rhythm in the Music of Brian Ferneyhough, Michael Finnissy, and Arthur Kampela: A Guide for Performers*. Dissertação de doutorado, Graduate School and University Center of CUNY, 2003.
- BORTZ, Graziela. *MODULAÇÃO MICROMÉTRICA NA MÚSICA DE ARTHUR KAMPELA*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.13, 2006, pp.85-99.
- CADWALLER, Allen and David Gagné. *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. New York: Oxford University Press, 1998.
- COX, Frank. "Notes toward a Performance Practice for Complex Music." *In: Polyphony and Complexity*. Ed. Claus-Steffen Mahnkopf, Frank Cox, and William Schurig, 70–132. Hofheim: Wolke-Verlag, 2002.
- FERRETI, Sérgio Figueiredo *et alli*. *Tambor de Crioula: Ritual e Espetáculo*. 3.ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002.
- GRAÇAS, Maria R J. *Violão carioca: nas ruas, nos salões, na universidade - uma trajetória*. Dissertação de Mestrado em Música, UFRJ, 1995.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- KRIEGER, Edino. *Dodecafonismo, uma perspectiva histórica*. Cultura, Brasília, jan/mar 1971.
- MARIZ, Vasco. *Figuras da Música brasileira Contemporânea*. Universidade de Brasília, 1970, segunda edição.
- _____. *História da Música no Brasil*. 6.ed.ampl. e atual. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *O Combate entre Cronos e Orfeu*. Trad. Luiz Paulo Sampaio. São Paulo : Via Lettera, 2005.
- RINK, John. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- SCHENKER, SCHOENBERG. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- SILVA JR, Mário. *O violão no Paraná: Uma abordagem Histórico-Estilística*. Dissertação de Mestrado em Música, UNIRIO, 2002.

_____. Música para Violão no Paraná. *Violão Intercâmbio*. Santos, n. 36, Ano 7, p. 23-25., jul./ago. 1999.

_____. *Nova música brasileira*. Encarte de CD. Curitiba, 1997.

_____. *Música contemporânea para violão desconstruída sob encomenda*. Encarte de CD. Curitiba, 2000.

_____. O Violão no Paraná. *ANAIS DO I SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA EMBAP*. Embap, 2007.

STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. Prentice-Hall, Inc, New York, 1990.

TEIXEIRA, Moacyr Garcia Neto. *Música contemporânea brasileira para violão*. Vitória: A1, 1996.