

VOL II

ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE MÚSICA



Javier Albornoz
(Organizador)

VOL II

ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE MÚSICA



Javier Albornoz
(Organizador)

2020 by Editora Artemis
Copyright © Editora Artemis
Copyright do Texto © 2020 Os autores
Copyright da Edição © 2020 Editora Artemis
Edição de Arte: Bruna Bejarano
Diagramação: Helber Pagani de Souza
Revisão: Os autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*.
Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

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

Editora Chefe:

Prof^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira

Editora Executiva:

Viviane Carvalho Mocellin

Organizador:

Javier Albornoz

Bibliotecário:

Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Conselho Editorial:

Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos, Universidade Federal de Uberlândia

Prof.^a Dr.^a Amanda Ramalho de Freitas Brito, Universidade Federal da Paraíba

Prof.^a Dr.^a Catarina Castro, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Prof.^a Dr.^a Cláudia Neves, Universidade Aberta de Portugal

Prof. Dr. Cleberton Correia Santos, Universidade Federal da Grande Dourados

Prof. Dr. Eduardo Eugênio Spers, Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Eloi Martins Senhoras, Universidade Federal de Roraima

Prof. Dr. Geoffroy Roger Pointer Malpass, Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)

Prof.^a Dr.^a Iara Lúcia Tescarollo Dias, Universidade São Francisco

Prof. Dr. Ivan Amaro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof.^a Dr.^a Ivânia Maria Carneiro Vieira, Universidade Federal do Amazonas

Prof. Me. Javier Antonio Albornoz, University of Miami and Miami Dade College - USA

Prof. Dr. Joaquim Júlio Almeida Júnior, UniFIMES - Centro Universitário de Mineiros

Prof. Dr. Juan Diego Parra Valencia, Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín - Colômbia

Prof. Dr. Júlio César Ribeiro, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof.^a Dr.^a Lívia do Carmo, Universidade Federal de Goiás



Prof.ª Dr.ª Luciane Spanhol Bordignon, Universidade de Passo Fundo
Prof. Dr. Marcos Augusto de Lima Nobre, Universidade Estadual Paulista (UNESP)
Prof.ª Dr.ª Maria Aparecida José de Oliveira, Universidade Federal da Bahia
Prof.ª Dr.ª Mauriceia Silva de Paula Vieira, Universidade Federal de Lavras
Prof.ª Dr.ª Odara Horta Boscolo, Universidade Federal Fluminense
Prof.ª Dr.ª Patrícia Vasconcelos Almeida, Universidade Federal de Lavras
Prof. Dr. Rodrigo Marques de Almeida Guerra, Universidade Federal do Pará
Prof. Dr. Sergio Bitencourt Araújo Barros, Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Sérgio Luiz do Amaral Moretti, Universidade Federal de Uberlândia
Prof.ª Dr.ª Vanessa Bordin Viera, Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Wilson Noé Garcés Aguilar, Corporación Universitaria Autónoma del Cauca - Colômbia

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

E79 Estudos Latino-Americanos sobre Música: vol II [recurso eletrônico] /
Organizador Javier Albornoz. – Curitiba, PR: Artemis, 2020.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

Edição bilingue

ISBN 978-65-87396-13-2

DOI 10.37572/EdArt_132100920

1. Música – América Latina – História e crítica. 2. Musicoterapia.
3. Musicologia. I. Albornoz, Javier.

CDD 780.72

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

APRESENTAÇÃO

The E-book “Estudos Latino-Americanos sobre Música” compiles top-notch research in a rich collection of works that contribute to the study of music from a multicultural approach.

The book focuses on a plurality of themes anchored in academic findings by Latin-American scholars, presented in a didactic and concise language that is accessible to both professors and students.

This series of articles presents the reader with knowledgeable insight that connects music and the modern world through varied methods and perspectives. The articles are organized into two volumes, integrating theory and practice, and encompassing a wide range of topics without losing sight of specificity.

Volume I focuses on the impact of music on society and includes studies on the complex history of music throughout Latin America and beyond, as well as the fascinating genre of electroacoustic music.

Volume II provides thought-provoking studies that focus on the performance of music and the various techniques involved in its creation, along with new ideas in the fields of music education and music therapy.

As a composer and educator, it is always at the forefront of my goals to promote the arts and the study and development of music. It is with great pleasure that I accepted the invitation to organize this book, a composite of works written by my esteemed colleagues.

I hope the reader enjoys its content as much as I did!

O E-book “**Estudos Latino-Americanos sobre Música**” reúne pesquisas de ponta em um rico acervo de obras que contribuem para o estudo da música a partir de uma abordagem multicultural. O livro enfoca uma pluralidade de temas ancorados em descobertas acadêmicas de estudiosos latino-americanos, apresentados em uma linguagem didática e concisa que é acessível a professores e alunos.

Esta série de artigos apresenta ao leitor uma visão bem informada que conecta a música e o mundo moderno por meio de métodos e perspectivas variadas. Os artigos estão organizados em dois volumes, integrando teoria e prática, abrangendo uma ampla gama de tópicos, sem perder de vista a especificidade.

O Volume I enfoca o impacto da música na sociedade e inclui estudos sobre a complexa história da música na América Latina, bem como o fascinante gênero da música eletroacústica.

O Volume II contém estudos instigantes focados na performance e nas várias técnicas envolvidas em sua criação, juntamente com novas idéias nos campos da educação musical e da musicoterapia.

Como compositor e educador, é sempre minha prioridade promover as artes e o estudo e desenvolvimento da música. É com grande satisfação que aceitei o convite para organizar este livro, um conjunto de obras escritas pelos meus estimados colegas.

Espero que o leitor goste de seu conteúdo tanto quanto eu!

Javier Antonio Albornoz

SUMÁRIO

PERFORMANCE

CAPÍTULO 1 1

PIANISTA COLABORADOR: HABILIDADES EM DESENVOLVIMENTO

[Sandra Bernabé Moreira Berto](#)

[Claudia De Araujo Marques](#)

DOI 10.37572/EdArt_1321009201

CAPÍTULO 2 17

ESTRATÉGIAS DE ENSAIO PARA A CONSTRUÇÃO DO SOM COLETIVO EM COROS AMADORES
PERFORMANCE

[Paula Castiglioni](#)

DOI 10.37572/EdArt_1321009202

CAPÍTULO 3 23

COMPONENTES SENSOMOTRICES Y CONCIENCIA CORPORAL EN EL APRENDIZAJE Y LA
EJECUCIÓN INSTRUMENTAL

[Natalia Avella Ramírez](#)

DOI 10.37572/EdArt_1321009203

CAPÍTULO 4 31

A MEMÓRIA NA APRENDIZAGEM E PERFORMANCE MUSICAL: UM ESTUDO EXPLORATÓRIO

[Susan Stéphanie Opiechon](#)

[Rosane Cardoso de Araújo](#)

DOI 10.37572/EdArt_1321009204

CAPÍTULO 5 44

ANÁLISE HARMÔNICA COMO RECURSO AUXILIAR PARA A MEMORIZAÇÃO DE UMA OBRA
MUSICAL AO VIOLÃO: UMA PROPOSTA AO INTÉRPRETE¹

[José Simião Severo](#)

DOI 10.37572/EdArt_1321009205

PERFORMANCE E TÉCNICAS DE PERCUSSÃO

CAPÍTULO 6 51

IDIOMA E SONORIDADES DO REPINIQUE: PROPOSTA DE UMA ESCRITA MUSICAL

[Rafael Y Castro](#)

[Carlos Stasi](#)

DOI 10.37572/EdArt_1321009206

CAPÍTULO 7 59

CHOCALHOS POPULARES EM UMA PEÇA PARA PERCUSSÃO E ELETRÔNICA: BOREAL III-
PROCESSOS INTERPRETATIVOS

[Mateus Espinha Oliveira](#)

DOI 10.37572/EdArt_1321009207

CAPÍTULO 8	67
QUATRO ESTUDOS BÁSICOS DE ABAFAMENTOS PARA A TÉCNICA DE DUAS BAQUETAS – UMA PROPOSTA DIDÁTICA PARA O ESTUDO DO VIBRAFONE ¹	
Alisson Antonio Amador	
DOI 10.37572/EdArt_1321009208	
CAPÍTULO 9	83
PREVENÇÃO DE LESÕES MUSCULOESQUELÉTICAS EM ATIVIDADES DA BANDA MARCIAL: PERCEPÇÃO DE ALUNOS DE PERCUSSÃO E REGENTES	
Marcio Szulak	
DOI 10.37572/EdArt_1321009209	
EDUCAÇÃO MUSICAL	
CAPÍTULO 10	98
CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DO ENSINO DO PIANO NO BRASIL	
Sandra Bernabé Moreira Berto Claudia De Araujo Marques	
DOI 10.37572/EdArt_13210092010	
CAPÍTULO 11	114
FORMAÇÃO DE PROFESSORES E TRANSMISSÃO DE CULTURA: A EDUCAÇÃO MUSICAL NA CIDADE DE PIRENÓPOLIS – GOIÁS	
Aline Folly Faria	
DOI 10.37572/EdArt_13210092011	
CAPÍTULO 12	124
MÚSICA, JUVENTUDE E ENSINO MÉDIO: ALGUMAS DISCUSSÕES INICIAIS	
Amós Oliveira	
DOI 10.37572/EdArt_13210092012	
CAPÍTULO 13	132
A MÚSICA NA ESCOLA: O QUE OS DOCUMENTOS LEGAIS BRASILEIROS GARANTEM SOBRE A INCLUSÃO DE PESSOAS COM TRANSTORNOS PSIQUIÁTRICOS?	
Plinio Gladstone Duarte Viviane dos Santos Louro	
DOI 10.37572/EdArt_13210092013	
CAPÍTULO 14	143
ESTÁGIO SUPERVISIONADO COM FLAUTA DOCE NA EDUCAÇÃO ESPECIAL: UM TRABALHO DE MUSICALIZAÇÃO PARA A DIVERSIDADE ¹	
Daiane Oliveira Machado Maria Cecília de A. R. Torres	
DOI 10.37572/EdArt_13210092014	

MUSICOTERAPIA

CAPÍTULO 15	152
CONFIABILIDADE INTER-EXAMINADORES DA VERSÃO BRASILEIRA DA ESCALA NORDOFF ROBBINS DE COMUNICABILIDADE MUSICAL	
Aline Moreira Brandão André Cristiano Mauro Assis Gomes Cybelle Maria Veiga Loureiro	
DOI 10.37572/EdArt_13210092015	
CAPÍTULO 16	164
VÍNCULO TERAPÊUTICO NA MUSICOTERAPIA EDUCACIONAL	
Guilherme Seiti Kossugue Agibert Noemi Nascimento Ansay	
DOI 10.37572/EdArt_13210092016	
SOBRE O ORGANIZADOR	182
ÍNDICE REMISSIVO	183

CHOCALHOS POPULARES EM UMA PEÇA PARA PERCUSSÃO E ELETRÔNICA: BOREAL III- PROCESSOS INTERPRETATIVOS

Data de submissão: 25/07/2020

Data de aceite: 24/08/2020

Mateus Espinha Oliveira

UEMG (Universidade do Estado de Minas Gerais)

Belo Horizonte- MG

<http://lattes.cnpq.br/2362617852211945>

RESUMO: Este artigo fala sobre a interpretação da peça *Boreal III*, de Guilherme Bertissolo, escrita para diversos chocalhos populares brasileiros e eletrônica. O foco está na busca de soluções interpretativas que o percussionista deve fazer para adequar o uso destes instrumentos no contexto da música de concerto, com atenção específica ao âmbito da técnica instrumental. O texto fala do uso de técnicas tradicionais e não tradicionais, e da relação entre a grafia musical e a execução instrumental.

PALAVRAS-CHAVE: Chocalhos brasileiro, percussão, performance.

POPULAR BRAZILIAN RATTLES IN A PIECE FOR PERCUSSION AND ELECTRONICS: BOREAL III- INTERPRETATIVE PROCESSES

ABSTRACT: This article speaks about the interpretation of *Boreal III*, by Guilherme

Bertissolo, piece written for several brazilian popular rattles and electronics. The focus is in the search of interpretive solutions that the percussionist must do to use these instruments in the context of concert music, with a special attention in the subject of instrumental technique. The text speaks about the use of traditional and non-traditional techniques and about the relation between musical writting and musical execution.

KEYWORDS: Brazilian rattles, percussion, performance.

1 . INTRODUÇÃO

Boreal III foi encomendada pelo autor deste artigo para sua pesquisa de mestrado realizada na UFMG (OLIVEIRA, 2015). O intuito desta encomenda foi o de explorar as possibilidades de alguns instrumentos populares através da colaboração entre o intérprete e o compositor. A inspiração para tal fato veio da peça *Temazcal*, de Javier Álvarez, escrita para maracas venezuelanas e eletrônica. *Temazcal* utiliza padrões do 'joropo', gênero musical venezuelano. A partir de *Temazcal* (ÁLVAREZ, 1984), surgiu a ideia de encomendar uma peça para eletrônica utilizando chocalhos brasileiros.

Nesta peça a ideia foi trabalhar diversos chocalhos brasileiros (idiofones sacudidos).

Coube ao intérprete apresentar ao compositor diversas formas de se tocar estes instrumentos, dando material compositivo ao compositor. Por parte do intérprete, veio a sugestão de que a peça fosse composta com eletrônica. O compositor escolhido foi Guilherme Bertissolo, natural de Porto Alegre, hoje professor da Escola de Música da UFBA, assim como de seu Programa de pós-Graduação em Música, e co-editor da revista ART-Review. Bertissolo compõe com frequência para meios eletrônicos, vide peças como a série *M'Bolumbumba*, três peças acusmáticas e a quarta para berimbau e eletrônica em tempo real, além de *Ilex* (2015), *Noite* (2007-2009), *Devir* (2007), entre outras.

Boreal III é a terceira de uma série de três peças assim definidas pelo compositor:

Boreal Op.35 - Série de obras eletrônicas e mistas. Uma explosão, mas uma explosão bela e sensível. O deslumbramento frente a uma experiência inexplicavelmente forte e plena de entusiasmo. A série Boreal trata ao mesmo tempo da força e da delicadeza presentes nos recônditos desvãos da existência humana (disponível em: <https://guilhermebertissolo.wordpress.com/category/obras-works/> > visualizado em 25/07/2015).

O procedimento que norteou esta composição foi o de colaboração entre intérprete e compositor. Este processo começou com o envio de vídeos, gravados pelo intérprete, com uma demonstração de técnicas e sonoridades de vários chocalhos brasileiros. O compositor, posteriormente, escolheu os instrumentos que mais lhe interessaram, pensando nas sonoridades mostradas nos vídeos enviados. Este processo também foi caracterizado pela troca de e-mails e por gravações da peça enviadas para o compositor antes deste finalizá-la.

2 . INSTRUMENTOS USADOS EM *BOREAL III*

Na peça foram usados três instrumentos: caxixi, patangome e caracaxá, sendo, eventualmente, dois deles tocados simultaneamente.

O caxixi é mais comumente associado ao seu uso junto ao berimbau e na prática da capoeira, apesar de ser também utilizado com bastante frequência em outros tipos de música popular urbana. A sua origem é africana. Mukuna (2000, p. 158) relaciona este instrumento com um cesto utilitário encontrado na região do Kasai, na bacia do rio Congo, perto do que configura hoje os países de Congo e Angola.

O patangome é um instrumento tocado nas guardas de Moçambique, uma das guardas presentes no cortejo do Congado, ou Reinado, manifestação religiosa afro-brasileira presente em Minas Gerais. Ele é, segundo Lucas (2002:93) um "(...) idiofone que consiste em uma lata redonda de aproximadamente 25cm de diâmetro, (...) cheia com chumbinho ou sementes. (...) O movimento mais comum para a produção de som é no sentido das laterais".

O instrumento do caracaxá é um chocalho de metal presente na manifestação carnavalesca do caboclinhos, no estado de Pernambuco. Segundo Souza (2011:44) os caracaxás são uma “ espécie de flandres cônicos presos a uma haste central que lhe serve de empunhadura”.

3 . TÉCNICAS E SONORIDADES EXTRAÍDAS DOS INSTRUMENTOS

Antes de falar sobre a interpretação da peça, começo detalhando os sons pedidos pelo compositor para cada instrumento. Para o caracaxá e o patangome, há basicamente três sons pedidos, ou formas de ataque pedidos pelo compositor: o ataque mais típico do instrumento, um ataque usando um movimento lateral¹ e movimentos circulares² que resultam em um movimento mais contínuo (BERTISSOLO, correspondência com o autor). Para o caxixi, os sons notados com cabeça de nota são sons do corpo do instrumento, e os sons escritos com “x” representam os ataques na cabaça. No caxixi também são executados sons baseados em movimentos circulares. Além disso, em todos os instrumentos são executados rulos, que devem ser diferenciados dos movimentos circulares.

Alguns destes ataques são tradicionais e outros não. Por exemplo, o som obtido a partir do movimento aqui chamado de lateral, é bastante recorrente, por exemplo, na execução do patangome. Lucas (2002:196) descreve esta forma de execução do instrumento como “movimento para cima”, associando-o a diversos padrões rítmicos. Já no caracaxá, este movimento acontece tradicionalmente³, entretanto não pude encontrar uma forma de notação nem de descrição entre os autores que consultei (SOUZA, 2011, GUERRA-PEIXE, 2007).

Já os sons do caxixi, são bastante comuns e muito usados tradicionalmente. Eles são descritos por Muller (2012: 32) que diz que os sons acentuados são obtidos através do ataque “(...) das esferas contra a cabaça”, e os “(...) ataques mais sutis e não definidos”, são obtidos com o ataque das esferas no corpo do instrumento, chamado por ele de “tecido”⁴.

Há também formas não tradicionais de se tocar estes instrumentos nesta peça. Estas formas surgiram a partir de necessidades da música. Uma delas é o uso de duas possibilidades de se tocar os ataques laterais. Devido à necessidade de minimizar a sobra de sons após os ataques, já que em chocalhos é comum que as

1 Ataque lateral: Ataque no qual a mão executa um movimento “jogando” o instrumento para o lado direito ou esquerdo.

2 O que é chamado aqui por “movimentos circulares” é um som contínuo, no qual as mãos devem executar um movimento circular para extraí-lo. A notação deste som, em espiral, também foi levada em consideração para designar este som desta forma.

3 Podemos ver este tipo de ataque em vídeos de apresentações de grupos de Caboclinhos. Por exemplo, no minuto 1:27 de um vídeo do site *youtube* com uma apresentação do grupo Caboclinhos União Sete Flechas (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0lxyo6K5DHk> >, visualizado em 30/03/2017).

4 No original, em inglês, Muller (2012:32) se refere ao corpo do caxixi como “*woven materials*”.

esferas continuem se movimentando dentro do instrumento após um ataque, fazendo com que o instrumento continue soando após atacado. Para tal efeito, descobri que posso obter este som de ataque lateral de duas formas: com o ataque “para fora” e “para dentro”, sendo que o ataque “para dentro” resulta em menos sobra de sons.

Fig. 1: Ataque lateral do caracaxá: movimentos “para fora” e “para dentro”.



Assim, adotei um sinal, inserido por mim na partitura (ver figura 2), indicando quando eu faria cada movimento: setas para cima, indicando o ataque lateral “para fora”, e setas para baixo, indicando o ataque lateral “para dentro”. Este sinal foi inserido por mim como orientação pessoal para a forma com a qual eu executarei cada ataque. Não há exigência para se seguir estes movimentos, eles são uma escolha pessoal minha.

Fig. 2: Figura com setas na partitura indicando o sentido do movimento.



A próxima novidade está na seção caracterizada como “preciso e expressivo” (BERTISSOLO, 2015, p.3), a mais longa da peça e a única a conter uma indicação metronômica (semínima igual a 86). Aqui ocorre o uso simultâneo de dois instrumentos, caxixi, na mão direita, e patangome, na mão esquerda. Nesta seção as frases da percussão são tocadas em uníssono rítmico com os sons eletrônicos, e, portanto, devem ser bem precisas e sem sobra de sons de esferas. Aqui a atenção principal está nos sons do patangome. A técnica aqui foi a de utilizar ataques com o instrumento em posição horizontal, para obter maior precisão rítmica. Este uso de duas posições traz também outro benefício, com o instrumento na posição vertical é mais fácil obter sons de dinâmicas mais fortes, e com ele na posição horizontal é mais fácil obter as dinâmicas mais piano.

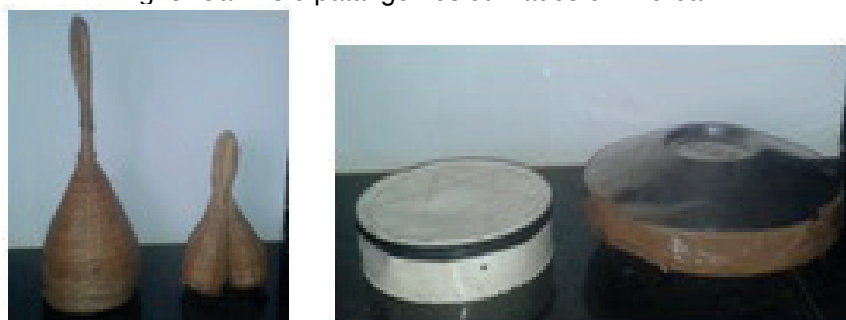
O uso de dois instrumentos diferentes ao mesmo tempo ocorre novamente, na seção de nome “ágil, rítmico” (BERTISSOLO, 2015, p. 7). Aqui há uma combinação do patangome com o caracaxá, o primeiro na mão direita e o segundo na mão esquerda.

Por fim, como forma de obter novas sonoridades e para ressaltar efeitos musicais presentes na partitura, são usados, na seção final da peça, um segundo tipo de caxixi e um segundo tipo de patangome.

O segundo caxixi é usado devido a uma ocorrência maior dos movimentos circulares, notados com uma espiral, o que pouco ocorreu anteriormente. Para enfatizá-los, usei um caxixi de maior dimensão, pois com este instrumento consigo obter esta sonoridade de maneira mais clara e com mais volume que o anterior, que possui menor área, e, portanto, menos espaço para as esferas circularem ao seu redor.

O segundo patangome é usado no fim da peça, que acaba somente com este instrumento em mãos. A escolha de usar um outro patangome se deve à melhor sonoridade do segundo para executar os movimentos circulares no instrumento, muito usados nesta seção. Este instrumento, entretanto, é muito pesado, e, portanto, inadequado para as seções anteriores nas quais ele deveria ser tocado somente com uma mão.

Fig. 3: Caxixis e patangomes utilizados em *Boreal III*.



4 . *BOREAL III*: DESCRIÇÃO DA PERFORMANCE DE ALGUNS TRECHOS

Nesta seção, descreverei a minha performance de alguns trechos de *Boreal III*. Isso trará uma compreensão maior do uso destes instrumentos dentro desta peça e das diferentes questões técnicas levantadas ao usar instrumentos de um contexto popular em uma peça de concerto.

A primeira seção a ser descrita aqui está no início da peça. Esta seção é caracterizada por uma série de apogiaturas feitas no caracaxá, usando sempre os movimentos laterais já anteriormente descritos.

Fig. 4: Trecho da partitura com apogiaturas nos caracaxás (BERTISSOLO, 2015: 1).



Uma característica deste movimento lateral é que ele ocorre saindo de uma posição na qual o instrumento está próximo ao corpo, e chegando em uma posição na qual ele está afastado do corpo, como ilustrado na figura 5. Se for necessário que o percussionista execute dois movimentos como este em seguida, será necessário usar a técnica descrita acima que utiliza ataques “para dentro” e “para fora”. De outra forma, caso se queira voltar o instrumento à posição original, haverá muita sobra de ruído, pois será necessário movimentar o instrumento. Este fato foi determinante nas escolhas interpretativas deste trecho.

Fig. 5: Movimento de apogiaturas nos caracaxás.



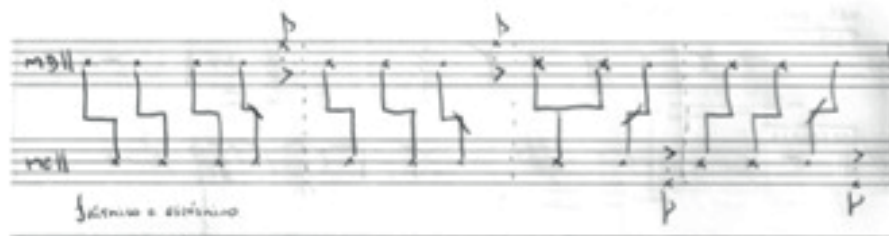
Aqui, uma apogiatura é executada com um movimento “para fora” e a seguinte com o movimento “para dentro”. Isto faz com que os ruídos deixem de ser um problema além de que, ao executar um movimento, o seguinte já está preparado, ou seja, cada movimento acaba sendo a preparação para o que virá. Outro elemento beneficiado foi o gestual. Desta forma, esta seção é visualmente mais bonita, um fator que deve ser observado com cuidado, devido ao próprio apelo visual dos instrumentos usados. A figura 5 também mostra os movimentos em sequência, ou seja, uma apogiatura seguida da outra.

Uma outra seção é importante também para demonstrar a combinação de técnicas do instrumento. Esta seção tem o nome de “ágil e rítmico” (BERTISSOLO, 2015, p. 2). Há aqui somente um movimento ainda não descrito anteriormente no texto: um golpe duplo dos caracaxás. Este ataque é bastante idiomático do instrumento, ocorrendo de forma que o instrumentista movimenta o caracaxá para cima de forma que as esferas o atinjam na extremidade de cima e, posteriormente, de baixo. Tradicionalmente, a mão direita executa uma nota tocada no tempo, executando “(...) a condução do pulso rítmico” (SOUZA, 2011), e a esquerda o toque duplo. Este movimento pode ser executado de forma bem precisa ritmicamente. Aqui é muito interessante a combinação de três formas básicas de ataque do instrumento, uma nota simples, um toque duplo, e o ataque lateral. Estes três ataques são comuns na forma tradicional de se tocar o caracaxá, porém não aparecem da forma como estão escritos nesta peça.

Este é um dos trechos mais difíceis, já que exige precisão rítmica, domínio técnico do instrumento e a execução de rítmicas complexas. Observem a figura 6, com o trecho descrito. Há uma predominância de golpes simples em colcheias,

eventualmente interrompidos por golpes duplos. A precisão aqui é fundamental, para que a rítmica possa ser bem escutada e para que um golpe se diferencie do outro. Além disso, os acentos são, em geral, executados com movimentos laterais, que também devem ser bem nítidos e claramente diferenciados dos demais. Nesta seção também uso as setas para definir como executo os ataques laterais, sendo estes “para dentro” ou “para fora”.

Fig. 6: Trecho “ágil, rítmico” (BERTISSOLO, 2015: 2).



Por fim, resalto um tipo de movimentos comum ao longo da peça: a execução de um tipo de movimento em um instrumento, e outro movimento diferente em outro. Como ilustração (figura 7), cito o compasso 3 da página 4 de *Boreal III* (BERTISSOLO, 2015).

Fig. 7: Movimentos circulares no patangome e ataques no caxixi (BERTISSOLO, 2015: 4).



Aqui, os caxixis tocam semínimas nos tempos em *sforzato* e o patangome executa movimentos circulares, escritos com espirais. A dificuldade está na diferença da natureza dos movimentos, além disso o patangome executa *crescendos* em cada um dos tempos. Para este trecho, resta ao intérprete estudar cada compasso desta natureza separadamente, como prática de independência entre as mãos.

5 . CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos perceber, a partir dos exemplos citados acima, que, ao inserir um instrumento popular tradicional em um contexto diferente do habitual, diversas possibilidades musicais podem surgir. Isso gera um desafio para o intérprete, que precisa reagir a situações ainda não experimentadas, precisando praticar técnicas específicas para este novo repertório e desenvolver outras habilidades, que surgem com a nova peça.

Ao experimentar com um instrumento popular em um contexto diferente do seu contexto tradicional surgirão sempre desafios para intérprete e compositor. Na peça

Temazcal, mencionada na introdução deste texto, também surgiram questionamentos deste tipo. Por exemplo, Muller (2012: 48), em sua tese de doutorado, tece a seguinte questão: “Onde está a informação sobre a performance? (...) Que tipo de músico é destinado a tocar esta peça?”

Com questionamentos semelhantes, fiz a encomenda de *Boreal III*. Esta peça se mostrou um desafio tanto para compositor como para o intérprete, pois como exposto no questionamento de Muller, há pouca informação sobre os parâmetros interpretativos a serem tomados pelo intérprete, pois instrumentos como as maracas venezuelanas assim como os chocalhos aqui utilizados, não são frequentemente estudados dentro da cultura da música de concerto. Os caminhos para chegar a um resultado sonoro interessante devem ser, basicamente, criados e experimentados por intérprete e compositor. A abordagem de uma peça como esta é semelhante ao tentado por Álvarez (1993: 97), com a composição de sua peça para *steel drums* e eletrônica, chamada *Así el Acero*:” (...) reinventar os instrumentos para inventar a música”.

REFERÊNCIAS

ÁLVAREZ, Javier. *Rhythm as Motion Discovered*. Contemporary Music Review, 3:1, 203-231, DOI: 10.1080/07494468900640141. 1989.

_____. *Temazcal*. Londres: Black Dog Editions. 1984. Partitura.

BERTISSOLO, Guilherme. *Boreal III*. Partitura. Salvador, 2015.

GUERRA-PEIXE, César. *Estudos de Folclore e Música Popular Urbana*. [organização, introdução e notas: Samuel Araújo]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 171.

LUCAS, Glauro. *Os Sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

MULLER, Jeremy. *The Confluence of Folkloric Maraca Performance and Contemporary Artistry: Assessing the Past, Present and Inspiring the Future*. Phoenix, 2012. 94p. Tese (Doutorado em artes musicais). Arizona State University, Phoenix, 2012.

OLIVEIRA, Mateus Espinha. *A presença de instrumentos da música popular na música de concerto: estudo e performance de Irís, de Alexandre Lunsqui; Concerto para Pandeiro, de Tim Rescala; e Boreal III, para chocalhos e eletrônica, de Guilherme Bertissolo*. Belo Horizonte: 2015. 115 p. Dissertação. UFMG.

SOUZA, Fernando. *Esquentando os Tambores: manual de percussão dos ritmos pernambucanos-escrita e técnica*. Recife: Funcultura; CEI, 2011.

SOBRE O ORGANIZADOR

Having marveled at the music of great film composers, **Javier Albornoz** began to study the clarinet and saxophone as well as experimenting with recording and MIDI technology at nine years of age. He found the enjoyment of creating music so fulfilling that it sparked the desire in him to pursue a career in the music field early on.

Javier has a bachelor's degree from Berklee College of Music and a Master's degree from the University of Miami and has worked in audio post-production for over a decade. He is also a proud member of The Alhambra Orchestra in Coral Gables, serving as assistant principal clarinetist and writing commissioned orchestral works premiered in 2015 and 2016.

In recent years, Javier has contributed dozens of works to a production music library, while also working with several Malaysian animation studios in the production of television pilots that have been featured at the Asian Animation Summit, MIPCOM, and other international conferences and markets.

Also versed in audio post-production and sound design, Javier has taught in the graduate music technology department at the University of Miami's Frost School of Music and works with students in the Animation and Game Development department and composition students at New World School of the Arts and Miami Dade College.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Acompanhamento ao piano 1, 4, 8, 12

Aprendizagem 16, 31, 32, 33, 36, 41, 42, 43, 45, 50, 96, 98, 102, 109, 110, 111, 113, 116, 127, 130, 138, 145, 146, 147, 149

Área Educacional 100, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 172, 179, 180

B

Banda Marcial 83, 84

Bateria de Escola de Samba 51

C

Chocalhos brasileiro 59

Conciencia corporal 23, 25

D

Documentos Legais 132, 135, 136

Duas baquetas 67, 68, 71, 73, 79, 80, 91, 92

E

Educação especial 133, 137, 138, 142, 143, 144, 145, 149, 150, 151, 173

Educação musical 84, 85, 101, 111, 112, 114, 116, 118, 119, 121, 122, 124, 125, 127, 129, 130, 131, 132, 141, 144, 149, 150, 151, 163, 172

Educação Musical 84, 85, 101, 111, 112, 114, 116, 118, 119, 121, 122, 124, 125, 127, 129, 130, 131, 132, 141, 144, 149, 150, 151, 163, 172

Ejecución motora 23, 26

Ensino do piano 98, 99, 102, 112

Ensino médio 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 135

Equivalência de mensuração 152, 153, 154, 161

Escala de Comunicabilidade Musical 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161

Escola 14, 15, 16, 51, 52, 56, 58, 60, 80, 85, 100, 105, 106, 109, 110, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 121, 124, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 140, 141, 143, 144, 145, 149, 150, 160, 164, 166, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 180

Estratégias para Construção da Sonoridade de Coros Amadores 17

F

Flauta doce 37, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151

Formação 1, 2, 4, 7, 8, 11, 12, 14, 15, 16, 20, 31, 32, 33, 35, 37, 39, 46, 47, 68, 79, 85, 93, 96, 100, 101, 104, 106, 107, 109, 110, 112, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 128, 129, 130, 139, 140, 141, 142, 145, 150, 151, 164, 166, 167, 168, 169, 172, 173, 178, 180

H

Habilidades 1, 2, 6, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 23, 25, 27, 43, 65, 111, 112, 137, 138, 139, 145, 156, 166

Harmonia 4, 44, 45, 46, 47, 86, 105, 107

História do piano 98

I

Inclusão escolar 132, 139

J

Juventude 124, 125, 126, 128, 130, 131

L

Lesões Musculoesqueléticas 83, 85, 86, 90, 93, 95

M

Memória 3, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 112

Memorização 31, 32, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 110, 145

Musicoterapia 152, 153, 154, 155, 156, 157, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181

N

Notação 6, 51, 52, 53, 61, 76, 102

O

Orientações Curriculares de Música 114, 115, 117, 119, 120, 122

P

Pedagogía instrumental 23, 25, 29

Percepción sensorial 23, 27

Percussão 3, 37, 58, 59, 62, 66, 67, 68, 69, 73, 79, 80, 83, 84, 85, 86, 88, 91, 92, 93, 95, 97, 145, 175

Performance 8, 15, 16, 17, 22, 24, 31, 32, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 49, 50, 51, 52, 59, 63, 66, 84, 85, 91, 92, 95, 98, 100, 104, 105, 115

Performance musical 31, 38, 39, 42, 43, 45, 50, 95, 98

Piano 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 12, 13, 15, 16, 21, 50, 62, 68, 70, 72, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113

Piano no Brasil 98, 99

Planejamento de Ensaio para Coros 17

Políticas públicas 126, 132

Postura Corporal 30, 83
Processos sensomotrizes 23
Processo de musicalização 143, 144
Psicologia cognitiva 31, 33, 43

R

Repinique 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58

S

Sonoridade 3, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 51, 57, 63, 149, 173, 177

T

Transmissão de Cultura 114
Transtorno do Neurodesenvolvimento 152, 153, 154, 156, 157, 160, 161
Transtorno psiquiátrico 132, 139, 141

V

Validação 152, 153, 160, 161, 162, 164
Vibrafone 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 79, 80, 81, 82
Vínculo Terapêutico 164, 165, 166, 167, 170, 171, 174, 178, 179, 180



**EDITORIA
ARTEMIS
2020**