

MUSICA

**A obra para violoncelo de Ernani
Aguar: uma análise do
idiomatismo instrumental**

Murilo Alves do Nascimento

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Julho de 2018



Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

N244	<p>Nascimento, Murilo Alves do A obra para violoncelo de Ernani Aguiar: uma análise do idiomatismo instrumental / Murilo Alves do Nascimento. -- Rio de Janeiro, 2018. 115 p.</p> <p>Orientador: Clayton Vetromilla. Coorientador: Hugo Vargas Pilger. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2018.</p> <p>1. Ernani Aguiar. 2. Violoncelo. 3. Idiomatismo. 4. Performance musical. I. Vetromilla, Clayton, orient. II. Pilger, Hugo Vargas, coorient. III. Título.</p>
------	--

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

A OBRA PARA VIOLONCELO DE ERNANI AGUIAR: UMA ANÁLISE DO
IDIOMATISMO INSTRUMENTAL

MURILO ALVES DO NASCIMENTO

RIO DE JANEIRO, 2018

A OBRA PARA VIOLONCELO DE ERNANI AGUIAR: UMA ANÁLISE DO
IDIOMATISMO INSTRUMENTAL

por

MURILO ALVES DO NASCIMENTO

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. Clayton Vetromilla. Coorientação do Professor Dr. Hugo Vargas Pilger.

Rio de Janeiro, 2018

AGRADECIMENTOS

Ao meu primeiro professor de violoncelo, Ronildo Alves, pelos ensinamentos preciosos sobre a música e a vida.

Aos músicos que cederam seu precioso tempo para me conceder entrevistas: Carlos Mendes, Hugo Pilger, Marcelo Salles, Laura Rónai e Roberto Duarte.

Ao compositor Ernani Aguiar, pela obra instigante que guiou esta pesquisa. Obrigado pela disponibilidade, dedicação e gentileza que dispensou sempre que precisei.

Ao professor Marcos Lucas, pela ajuda significativa no estudo para a prova de ingresso no mestrado.

Aos membros da banca de qualificação e defesa (Clayton Vetromilla, Hugo Pilger, Humberto Amorim, Lúcia Barrenechea e Marcos Lucas), pelos importantes comentários e correções.

Ao Leonardo Gama Felix, secretário de ensino e aos professores Pedro Aragão, Marcelo Carneiro e Mônica Duarte por estarem sempre dispostos a ajudar no PPGM.

À CAPES, pela bolsa de estudos.

Aos pesquisadores Ciro Tabet e Mariana Farah, que gentilmente enviaram suas pesquisas sobre a obra coral de Ernani Aguiar.

Aos meus colegas da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), pela compreensão e ajuda nos momentos finais deste trabalho.

Ao professor Clayton Vetromilla, meu orientador, que com paciência e dedicação possibilitou a conclusão deste trabalho. Obrigado por abraçar esta pesquisa desde o primeiro momento.

Ao professor Hugo Pilger, coorientador e professor de violoncelo por ser o estímulo inicial para este projeto. Obrigado pelos ensinamentos preciosos que me forneces desde o bacharelado e que, com certeza, me acompanharão sempre.

Aos meus pais, Sandra Alves e Aluísio Nascimento, pelo carinho e suporte constantes em tudo que fiz na vida, principalmente na carreira que tanto amo.

À minha esposa Lucia Moreira, pelo incansável companheirismo sem o qual não seria possível concluir esta dissertação. Obrigado pelo carinho e apoio irrestrito de todas as horas.

“Eu adorava o violoncelo, quando criança tinha fixação no instrumento”

Ernani Aguiar

NASCIMENTO, Murilo Alves do. *A obra para violoncelo de Ernani Aguiar: uma análise do idiomatismo instrumental*. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Este trabalho identifica e analisa os principais elementos idiomáticos desenvolvidos pelo compositor Ernani Aguiar em suas obras para violoncelo solo, duo, trio, quarteto e conjunto de violoncelos. Ao problematizar o assunto, verificou-se a inexistência de trabalhos sobre a obra para cordas do compositor, considerada sua relevância para a música brasileira. O presente trabalho apresenta uma revisão bibliográfica sobre Ernani Aguiar, bem como entrevistas com o compositor e intérpretes de suas obras, buscando informações pertinentes sobre sua relação com o violoncelo. Depois de tratar brevemente de questões teóricas sobre os estudos na área das práticas interpretativas, apresentam-se as bases teóricas da pesquisa, ou seja, discute-se o conceito de idiomatismo instrumental, conforme Izabela Alvim (2012) e Hugo Vargas Pilger (2013). Finalmente, no terceiro capítulo, são listados e analisados os elementos idiomáticos do violoncelo utilizados na obra de Ernani Aguiar com o objetivo de contribuir para a compreensão e interpretação mais engajada da sua obra.

Palavras-chave: Ernani Aguiar. Violoncelo. Idiomatismo. Performance Musical.

NASCIMENTO, Murilo Alves do. *The cello works by Ernani Aguiar: an analysis of the idiomatism of the instrument*. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This work aims to identify and analyze the main idiomatic elements developed by the composer Ernani Aguiar in his works for cello solo, duo, trio, quartet and ensemble. Discussions around this subject revealed the lack of papers about the composer's work for strings, given his relevance to the Brazilian music. This work presents a bibliographic review about Ernani Aguiar, as well as interviews with the composer and performers of his work, seeking relevant information regarding his relationship with the cello. Theoretical issues about the musical performance are discussed, and the concept of instrumental idiomatism, following Izabela Alvim (2012) and Hugo Vargas Pilger (2013). Finally, in the third chapter, the idiomatic elements of the cello in the work of Ernani Aguiar are listed and analysed, aiming to contribute for the understanding and performance of his works.

Keywords: Ernani Aguiar. Cello. Idiomatism. Musical Performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Ernani Aguiar no colo do seu avô, Reynado Chaves.....	18
Figura 2: Ernani Aguiar e Hugo Pilger em uma apresentação na paróquia Nossa Senhora da Conceição, em Santo Antônio de Pirapetinga - Bacalhau/MG. 1993.....	22
Figura 3: Da esquerda para a direita: Hugo Pilger, Aloysio José Viegas, Allex Milagre e Ernani Aguiar, em Conselheiro Lafaiete/MG, 1993.....	28
Figura 4: Folha de rosto da versão para violino e violoncelo da obra Duos de Prados (2000).....	37

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1: Ritmo característico do rasqueado no terceiro movimento da <i>Música para quatro violoncelos</i> (1997).	26
Exemplo musical 2: Compassos 44 a 46 da <i>Quase Serenada da Meloritmias n°9</i> (2008).	27
Exemplo musical 3: Canto gregoriano <i>In Paradisum</i>	28
Exemplo musical 4: Citação do canto gregoriano <i>In Paradisum</i> . Compassos 37 a 46 do <i>Threnus Frati Meo Aloysio</i> (2015).	29
Exemplo musical 5: Compassos iniciais do <i>Quartuor</i> (1971) em cópia realizada por Maria Chaves Aguiar, mãe do compositor	34
Exemplo musical 6: Compassos iniciais do movimento <i>Pastoral</i> da obra <i>Três cantos natalinos</i> (1985).	35
Exemplo musical 7: Compassos 70 a 78 do terceiro movimento do Duo para violino e violoncelo (1986).	36
Exemplo musical 8: Compassos 69 a 71 dos instrumentos solistas do movimento <i>Samba (Rondo)</i> do <i>Concertino</i> (2014).	38
Exemplo musical 9: Cordas duplas e pizzicato de mão esquerda (compasso 8) no <i>estudo n°34</i> da <i>Hohe Schule des Violoncellospiels op. 73</i> de David Popper.	58
Exemplo musical 10: Utilização de harmônicos naturais e artificiais na Suíte para violoncelo solo (1926) de Gaspar Cassadó.	59
Exemplo musical 11: Exemplo de polirritmia no primeiro movimento do <i>Choros Bis</i> de H. Villa-Lobos.	60
Exemplo musical 12: <i>Pizzicato</i> na <i>Marcha dos Quatro Momentos n°3</i> . Comp. 11-14.	64
Exemplo musical 13: <i>Pizzicato</i> em cordas duplas e acorde na <i>Marcha dos Quatro Momentos n°3</i> . Comp. 01-06	64
Exemplo musical 14: <i>Pizzicato</i> com técnica expandida no <i>Tempo de Maracatu</i> da <i>Quatro Momentos n°3</i> . Comp. 01-04	65
Exemplo musical 15: <i>Pizzicato</i> sem altura definida no <i>Rasqueado</i> da <i>Música para 4 Violoncelos</i> . Comp. 16-18	66
Exemplo musical 16: <i>Pizzicato</i> Bartók no <i>Rasqueado</i> da <i>Música para 4 Violoncelos</i> . Comp. 57-60.	66
Exemplo musical 17: <i>Pizzicato</i> de mão esquerda no <i>Prelúdio</i> das <i>Meloritmias n°9</i> . Comp. 36-45.	67
Exemplo musical 18: <i>Pizzicato</i> de mão esquerda no <i>Frêvo</i> das <i>Meloritmias n°14</i> . Comp. 51-54	67
Exemplo musical 19: <i>Glissandi</i> no <i>Canto do Crepúsculo</i> da <i>Música para 4 Violoncelos</i> . Comp. 16-25	69
Exemplo musical 20: <i>Glissandi</i> no segundo movimento da <i>Meloritmias n°10</i> . Comp. 01-16	70
Exemplo musical 21: <i>Glissandi</i> em cordas duplas no primeiro movimento da <i>Meloritmias n°10</i> . Comp. 28-29	70
Exemplo musical 22: <i>Glissandi</i> em cordas duplas no <i>Frêvo</i> da <i>Meloritmias n°14</i> . Comp. 46-54	71
Exemplo musical 23: <i>Glissando</i> sem altura definida no <i>Samba (Rondó)</i> do <i>Concertino</i> . Comp. 83-85	71
Exemplo musical 24: <i>Cantabile</i> no <i>Cisne</i> de Camille Saint-Saëns. Comp. 01-08.	72

Exemplo musical 25: <i>Cantabile</i> no <i>Canto da Quatro Momentos n°3</i> de Ernani Aguiar. Comp. 01-06.	73
Exemplo musical 26: <i>Cantabile</i> na parte do violoncelo e do violino solistas no <i>Concertino</i> . Comp. 26-37.....	73
Exemplo musical 27: Cordas soltas no primeiro movimento da <i>Meloritmias n°2</i> . Comp. 01-03..	74
Exemplo musical 28: Cordas soltas no segundo movimento da <i>Meloritmias n°2</i> . Comp. 11-15..	74
Exemplo musical 29: Cordas soltas no terceiro movimento da <i>Meloritmias n°2</i> . Comp. 67-73...	74
Exemplo musical 30: Cordas soltas na parte do primeiro violoncelo do <i>Rasqueado da Música para 4 violoncelos</i> . Comp. 32-35.....	75
Exemplo musical 31: Cordas duplas no <i>Threnus fratri meo Aloysio</i> . Comp. 19-36.....	76
Exemplo musical 32: Cordas duplas realizando duas vozes em movimento independente no <i>Prelúdio da Meloritmias n°9</i> . Comp. 41-45.....	76
Exemplo musical 33: Cordas duplas no primeiro movimento da <i>Música a Três</i> . Comp. 01-17....	77
Exemplo musical 34: Cordas duplas em uníssono no primeiro movimento da <i>Música a três</i> . Comp. 12-17.....	78
Exemplo musical 35: Cordas duplas em uníssono no segundo movimento da <i>Música a três</i> . Comp. 12-20.....	79
Exemplo musical 36: Cordas duplas em uníssono no terceiro movimento da <i>Música a três</i> . Comp. 1-4.	79
Exemplo musical 37: Cordas duplas em uníssono no segundo movimento dos <i>6 Duetos para violoncelo</i> . Comp. 37-50.....	80
Exemplo musical 38: Acordes no primeiro movimento da <i>Música a três</i> . Comp. 49-52.....	81
Exemplo musical 39: Acordes no <i>Rasqueado da Música para 4 violoncelos</i> . Comp. 73-77.....	82
Exemplo musical 40: Acordes no <i>Choro da Meloritmias n°9</i> . Comp. 86-92.....	82
Exemplo musical 41: Arpejos na parte do violoncelo 4, no <i>Rasqueado da Música para 4 violoncelos</i> . Comp. 05-12.	83
Exemplo musical 42: Arpejos no <i>Ponteando</i> . Comp. 01-16.	84
Exemplo musical 43: Harmônicos naturais no primeiro movimento da <i>Meloritmias n°2</i> . Comp. 16-21.	85
Exemplo musical 44: Harmônicos naturais no primeiro movimento da <i>Música para 4 violoncelos</i> . Comp. 42-55.	86
Exemplo musical 45: Pedal no <i>Prelúdio da Meloritimias n° 9</i> . Comp. 46 -50.....	87
Exemplo musical 46: Harmônicos naturais e artificiais no terceiro movimento da <i>Música a três</i> . Comp. 56-62.	87
Exemplo musical 47: Pedal no segundo movimento da <i>Música a três</i> . Comp. 01-07.....	88
Exemplo musical 48: Pedal em combinação com os harmônicos naturais no segundo movimento da <i>Música para 4 violoncelos</i> . Comp. 01-10.....	89
Exemplo musical 49: Pedal gerado pela repetição da nota sol, em combinação com as cordas duplas em uníssono no terceiro movimento da <i>Música a três</i> . Comp. 01-04.....	90
Exemplo musical 50: Técnica expandida no segundo movimento dos <i>6 duetos para violoncelo</i> . Comp. 42-50.	91
Exemplo musical 51: Técnica expandida no primeiro movimento da <i>Meloritmias n°14</i> . Comp. 46-54.	91
Exemplo musical 52: Técnica expandida no primeiro movimento da <i>Música para 4 violoncelos</i> . Comp. 98-110.	92
Exemplo musical 53: Técnica expandida no <i>Tempo de Maracatu da Quatro Momentos n°3</i> . Comp. 01-04.	93

Exemplo musical 54: Timbragem de corda específica no primeiro movimento da <i>Meloritmias</i> n°2. Comp. 35-37.	94
Exemplo musical 55: Timbragem de corda específica no primeiro movimento da <i>Música a três</i> . Comp. 38-42.	94
Exemplo musical 56: Timbragem de corda específica no Ponteando. Comp. 33-36.....	95
Exemplo musical 57: <i>Tremolo</i> no <i>Frêvo</i> da <i>Meloritmias</i> n°14. Comp. 79-83.....	95
Exemplo musical 58: <i>Tremolo</i> no primeiro dueto dos <i>6 Duetos para violoncelo</i> . Comp. 17-25.	96
Exemplo musical 59: <i>Tremolo</i> no <i>Canto do Crepúsculo</i> da <i>Música para 4 Violoncelos</i> . Comp. 16-25.	97
Exemplo musical 60: Idiomatismo indireto no <i>Bagpipes & Drums</i> da <i>Violoncelada</i> . Comp. 01-08.....	98
Exemplo musical 61: Melodia em terças entre o primeiro e o terceiro violoncelo no <i>Bagpipes & Drums</i> da <i>Violoncelada</i> . Comp. 15-19.	99
Exemplo musical 62: Intervenções em <i>pizzicato</i> remetendo ao violão na <i>Quase Serenada</i> da <i>Meloritmias</i> n°9. Comp. 01-11.....	100
Exemplo musical 63: Indicação do compositor na <i>Quase Serenada</i> da <i>Meloritmias</i> °9. Comp. 44-46.	100
Exemplo musical 64: Indicação do compositor no <i>Samba</i> do <i>Concertino</i> . Comp. 66-75.....	101
Exemplo musical 65: Técnica expandida, potencialmente retratando a cuíca no terceiro movimento da <i>Música a três</i> . Comp. 63-68.....	102
Exemplo musical 66: Utilização de intervalos de segundas no primeiro movimento dos <i>6 Duetos para violoncelo</i> . Comp. 01-12.....	103
Exemplo musical 67: Utilização de intervalos de segundas no primeiro movimento da <i>Violoncelada</i> . Comp. 47-58.	104
Exemplo musical 68: Utilização de intervalos de segundas no terceiro movimento da <i>Meloritmias</i> n°10. 33-38.	105
Exemplo musical 69: Utilização de intervalos de segundas no primeiro movimento da <i>Meloritmias</i> n°14. 42-49.	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1- ERNANI AGUIAR, O COMPOSITOR E O VIOLONCELO	17
1.1 A relação com o instrumento.....	17
1.2 A obra original para violoncelo	22
1.3- Versões para violoncelo de outras obras	30
1.4- Outras obras com a presença do violoncelo	32
CAPÍTULO 2 – BREVE REFLEXÃO SOBRE OS CONCEITOS DE “PERFORMANCE” E “IDIOMATISMO”	39
2.1 Aspectos da música enquanto performance.....	39
2.2 Aspectos do conceito de idiomatismo	50
2.2.1 Idiomatismo composicional.....	52
2.2.2 Idiomatismo interpretativo	53
2.2.3 Idiomatismo instrumental	55
3 OS ELEMENTOS IDIOMÁTICOS DO VIOLONCELO NA OBRA DE ERNANI AGUIAR	63
3.1 Exemplos de idiomatismo direto	63
3.1.1 <i>Pizzicato</i>	63
3.1.2 <i>Glissando</i>	68
3.1.3 <i>Cantabile</i>	72
3.1.4 Cordas soltas.....	73
3.1.5 Cordas duplas	75
3.1.6 Cordas duplas em uníssono	78
3.1.7 Acordes.....	80
3.1.8 Arpejos	82
3.1.9 Harmônicos naturais e artificiais	84
3.1.10 Pedal	87
3.1.11 Efeitos ou ruídos / Técnica expandida.....	90
3.1.12 Timbragem de corda específica.....	93
3.1.13 <i>Tremolo</i>	95

3.2 Exemplos de idiomatismo indireto	97
3.2.1 Timbres remetendo a outros instrumentos	97
3.2.2 Utilização de intervalos de segundas	102
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 107
 REFERÊNCIAS BIBLOGRÁFICAS	 110
 ANEXO - DVD.....	 115

INTRODUÇÃO

Ernani Aguiar (n. 1950) é um dos compositores brasileiros que mais escreveu obras para violoncelo. Sua produção para o instrumento abarca um longo período criativo, de 1975 a 2017, e inclui peças originais para violoncelo solo, além de duos, trios, quartetos e conjunto de violoncelos, transcrições do próprio compositor e de outros intérpretes. Considerando um total de cerca de quatorze peças, esta pesquisa visa um levantamento e análise de uma seleção de peças com base nos elementos idiomáticos utilizados.

A obra vocal do compositor ocupa uma parte substancial de seu catálogo de obras, contando com diversas obras para coro a capela, voz e acompanhamento, a ópera *O menino maluquinho* sobre libreto homônimo de Ziraldo Alves Pinto (n. 1932), a *Cantata de Natal* e a *Cantata de Páscoa*, bem como obras para coro e orquestra, com destaque para o *Te Deum*, a *Sinfonietta Seconda “Carnavale”* e a *Sinfonia Petrópolis*. Essas obras têm sido constante objeto de pesquisa acadêmica, como por exemplo, em Waldman (2005), Farah (2008), Tabet (2011), Hammerer (2015). Todavia não se encontrou até o presente momento pesquisas que tratem especificamente da obra para o violoncelo ou para cordas do compositor.

O trabalho aqui apresentado se insere na linha de pesquisa “Teoria e Prática da Interpretação”, portanto, o viés adotado é o da atuação de um músico violoncelista quando da *performance* do repertório. Em tal contexto, vale lembrar Gerling e Souza (2012), que ponderam: “Os músicos, quando decidem se tornar pesquisadores, o fazem em um âmbito muito bem delimitado entre possíveis relacionamentos com partitura, discografia, bibliografia e performance” (p. 123). As mesmas autoras utilizam-se das ideias do pesquisador Jonathan Dunsby para propor caminhos alternativos diante dos conflitos intrínsecos entre “fazer musical e sua conceitualização”.

Conforme o entendimento das autoras deve-se observar que são múltiplos os conhecimentos necessários para a formação do intérprete, devendo-se, ao mesmo tempo, minimizar a polarização entre intérpretes e musicólogos; e aproximar o “encontro no estudo da performance como uma disciplina, a aceitação da ‘realidade’ da performance” (2012, p. 123). Assim, em linhas gerais, consideram-se os seguintes aspectos a) levantamento do repertório, através de pesquisa bibliográfica; b) análise da partitura, destacando-se questões idiomáticas; e c) propostas de soluções interpretativas. Outros pesquisadores corroboram tais princípios.

Conforme Rink (2012) e Domenici (2012), a pesquisa em práticas interpretativas ainda tem encontrado obstáculos para conciliar a teoria com a prática. A análise dos elementos estruturais de determinada obra musical dificilmente consegue fornecer as ferramentas necessárias para solucionar os múltiplos problemas enfrentados pelos intérpretes na preparação e na performance de uma peça. Neste cenário, vêm se destacando estudos que consideram o idiomatismo como uma fonte substancial para a pesquisa acadêmica.

Seguindo a linha dos pesquisadores Pilger (2012) e Alvim (2012), ambos com trabalhos direcionados para o idiomatismo instrumental, no presente trabalho procurou-se identificar e analisar os elementos idiomáticos (ou seja, “as capacidades particulares do instrumento ou voz para o qual se destina [uma obra musical]” RANDEL, 2003, p. 403), para alcançar dois objetivos. São eles: identificar aspectos da escrita composicional de Ernani Aguiar e contribuir para o entendimento dos recursos do violoncelo em futuros trabalhos de pesquisadores, compositores e intérpretes.

No primeiro capítulo, “Ernani Aguiar, o compositor e o violoncelo”, trata-se brevemente de elementos biográficos do compositor, com enfoque em sua ligação com o violoncelo, sua obra para o instrumento e seus intérpretes. Os dados foram coletados através de revisão bibliográfica e, principalmente, por meio de entrevistas realizadas com o compositor para esta pesquisa. Optou-se pela entrevista semiestruturada, que tem como característica um roteiro com perguntas abertas, permitindo uma flexibilidade na sequência da apresentação das perguntas ao entrevistado (MANZINI, 2012, p.156).

Em síntese, o capítulo possui um viés musicológico, contendo uma lista completa das obras originais para violoncelo solo, duo, trio, quarteto e conjunto de violoncelos, seguida de breves comentários e informações gerais sobre gênese, estreia, etc. Apesar de não ser o objeto desta pesquisa, também são listadas e comentadas as obras camerísticas de Ernani que contém o violoncelo em sua formação, bem como o *Concertino* para violino, violoncelo e cordas.

Por se tratar de um estudo sobre um compositor brasileiro, esboçou-se um panorama de músicos do passado e atuantes, todos eles gravitando ao redor do repertório de música brasileira, mais especificamente da obra aqui estudada. Vale ressaltar que a presente pesquisa, além de obras originais, considera a inclusão de versões para violoncelo de obras escritas por Ernani Aguiar para outros instrumentos. Tais versões foram realizadas pelo próprio compositor ou por intérpretes por ele avalizados, destacando-se o fato de que a quase totalidade das peças são

originárias de formações com instrumentos de cordas friccionadas (violino, viola, violoncelo e contrabaixo), que compartilham aspectos técnicos e elementos idiomáticos semelhantes aos do violoncelo.

No segundo capítulo, “Breve reflexão sobre a performance e o idiomatismo”, apresenta-se os resultados de pesquisas mais recentes sobre o idiomatismo instrumental, visando estabelecer os parâmetros que norteiam o terceiro capítulo. Inicialmente são discutidos os trabalhos de John Rink e Nicholas Cook, que apontam caminhos viáveis aos intérpretes-pesquisadores que desejam realizar trabalhos acadêmicos inseridos na referida área. Seguindo a classificação da pesquisadora Izabela Alvim (2012), que propõe a divisão do idiomatismo em três categorias: idiomatismo composicional, interpretativo e instrumental, procurou-se discutir as diferentes visões do que seria o idiomatismo em música. Por fim, optou-se pela linha do idiomatismo instrumental, ou seja, pelo entendimento de que o idiomatismo do violoncelo se refere às condições particulares do meio de expressão do instrumento.

Na última parte do trabalho, “Os elementos idiomáticos do violoncelo na obra de Ernani Aguiar”, são listados e analisados exemplos de elementos idiomáticos encontrados na obra do compositor. A terminologia adotada foi em sua maioria proveniente do livro *Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo* (2013), onde o pesquisador Hugo Vargas Pilger aborda os aspectos idiomáticos da obra para violoncelo de Heitor Villa-Lobos. Os elementos são classificados entre idiomatismo direto, quando são provenientes das particularidades do instrumento, e idiomatismo indireto, quando são decorrentes de um processo composicional. Também foram incluídas sugestões interpretativas para a solução das eventuais dificuldades de execução.

A análise pretendeu fornecer subsídios ao intérprete, apontando caminhos e sugerindo possibilidades para diferentes maneiras de interagir com a obra, compreendendo-a do ponto de vista da realização de sonoridades, por vezes, pouco usuais. Com o intuito de fortalecer a interface desta pesquisa com a área das práticas interpretativas, nos anexos, foi incluído um “Produto Artístico”, que consiste em um DVD (*Digital Versatile Disc*) com a gravação de obras apresentadas no recital de defesa de mestrado. Ao final da pesquisa, verificou-se a importância que teve o violoncelo na trajetória pessoal e profissional do compositor, bem como a relevância da obra para violoncelo de Ernani Aguiar, frente a outros compositores que contribuíram significativamente para o desenvolvimento do idiomatismo do instrumento no Brasil.

1- ERNANI AGUIAR, O COMPOSITOR E O VIOLONCELO

“meu avô era meu herói, [...] ele tocava violoncelo” Ernani Aguiar.

Este capítulo aborda brevemente a biografia do compositor Ernani Aguiar e a sua relação afetiva e profissional com o violoncelo, sua obra original para o instrumento, bem como suas respectivas versões. Os dados coletados são provenientes dos seus dois catálogos de obras mais recentes elaborados pela Academia Brasileira de Música sob a organização de Elizete Higino (2005) e Valéria Peixoto (2013), de estudos recentes sobre a obra do compositor e, principalmente, de entrevistas realizadas com Ernani e intérpretes especialmente para a realização desta pesquisa.

1.1 A relação com o instrumento

Ernani Henrique Chaves Aguiar nasceu em Petrópolis, no estado do Rio de Janeiro, em 1950, porém se considera um cidadão Ouro-pretano, tendo recebido esse título desta cidade. Filho do pianista e professor Dr. Wolney Aguiar (1912-1992), e da pianista e concertista Maria Chaves Aguiar (1922-2012), atua como compositor, regente, pesquisador e professor. É professor de regência da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ e maestro titular da orquestra sinfônica da mesma instituição desde 1998. É ainda membro da Academia Brasileira de Música - ABM, tendo sido eleito em 1993 para ocupar a cadeira n°4, cujo patrono é José Lobo de Mesquita. Foi professor de regência orquestral e prática de orquestra na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO entre 1985 e 2000.

Sua relação com o violoncelo vem desde tenra idade, intimamente ligada à presença de seu avô, o industrial, violoncelista, teatrólogo e poeta Reynaldo Chaves (1895-1957, figura 1). Nos primeiros anos do século XX e após uma breve experiência em uma banda escolar, o avô de Ernani se apaixona pela música, indo posteriormente estudar na Escola de Música Santa Cecília, fundada em 1893. Lá, Chaves teve suas primeiras lições de violoncelo com o professor e

fundador da escola de música, João Paulo Carneiro Pinto (1854-1923). Sobre sua relação com o avô, nos conta Ernani Aguiar:

O único instrumento dele era o violoncelo, e meu avô era meu herói, sabe aquele herói que você tem na infância? Era o meu avô e ele tocava violoncelo! Só que ele morreu quando eu tinha seis anos e meio [1956], foi o bastante para ser meu herói até hoje (AGUIAR, 2017).

Figura 1: Ernani Aguiar no colo do seu avô, Reynado Chaves.



Fonte: Acervo particular de Ernani Aguiar.

Curiosamente, Reynaldo Chaves foi também uma figura importante na vida de outro compositor brasileiro e petropolitano: César Guerra-Peixe (1914-1993). Na época de sua primeira participação como violinista de orquestra, Guerra-Peixe realizou sua primeira investida na composição orquestral. Escreveu uma *Abertura* para a orquestra da Escola de Música Santa Cecília, mesma escola em que estudaram o avô e os pais de Ernani. A orquestra, nada numerosa segundo Ernani, era integrada por alunos adiantados, professores e amadores sob a batuta do diretor de ensino da escola, que não se interessou em ensaiar a *Abertura* de Guerra-Peixe.

Na ocasião, o avô de Ernani, que era presidente da fundação mantenedora da escola, intercedeu em favor do jovem compositor e a obra foi executada. Sobre o referido episódio Guerra-Peixe deixou as seguintes palavras:

Reynaldo Chaves (violoncelista, industrial, teatrólogo e poeta), avô do compositor e regente Ernani Aguiar foi o responsável por Guerra-Peixe haver se tornado compositor, animando-o insistentemente após G. Peixe haver-se aborrecido com a composição em virtude de ciúmes demonstrados pelo diretor e professor da Escola de Música Santa Cecília, dos idos de mais ou menos 1930 (GUERRA-PEIXE *apud* AGUIAR, 2007).

Ernani afirma que desde muito jovem dizia querer ser maestro, sendo que no imaginário infantil do compositor era sempre um maestro que regia suas próprias obras. Em 1966, seu padrinho, Osvaldo Borba, ao ouvir seus anseios musicais, orienta seus pais a colocá-lo para estudar o violino. No mesmo ano, iniciou seus estudos com Paulina D'Ambrosio (1890-1976)¹. “Então em vez de eu ir para o violoncelo que eu adorava, acabei indo para o violino por indicação do padrinho.” (AGUIAR, 2017). Apesar de admitir que o violino foi uma ferramenta esplêndida tanto para regência quanto para a música, o compositor afirma que foi uma vivência difícil, pois nunca realmente quis ser violinista.

Já em 1967, Ernani decide se empenhar seriamente nos estudos musicais visando sua formação como compositor. Preparou-se em teoria musical com a mãe e em harmonia com Paulo Silva (1892-1967) por um breve período. Prosseguiu seus estudos em composição com César Guerra-Peixe, tido pelo próprio Ernani como sendo seu único mestre de composição.

Ernani enfatiza que na época em que foi aluno de Guerra-Peixe, compunha num estilo “diametralmente oposto” ao mestre, mas Guerra-Peixe respeitava e estimulava as individualidades dos seus alunos, “ele queria era ver o resultado!”. Apesar de não se dizer influenciado esteticamente por ninguém em especial, afirma ter “bebido na fonte” de Guerra-Peixe em alguns momentos de sua carreira: “Muitos anos depois eu fui pegar o estilo dele não quando toquei as obras dele, mas quando eu fui estudá-las para reger!” (AGUIAR, 2017).

¹ Paulina d'Ambrosio teve sua formação principal em violino no Conservatório Real de Bruxelas, na Bélgica. Retornou ao Brasil em 1907, e logo voltou sua atenção para o ensino, ingressando na Escola Nacional de Música, onde lecionou por 42 anos. Tendo lecionado por mais de 60 anos, foram seus alunos, além de Ernani Aguiar, os músicos Santino Parpinelli, José Martins de Mattos, Guerra-Peixe, Natan Schwartzman, Henrique Morelembaum e Paulo Bosísio. (FRÉSCA, 2009)

Concomitantemente ao curso de Guerra-Peixe, Ernani estudou regência com Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006).

No levantamento bibliográfico, ficou evidente a atuação profissional do compositor como violinista e violista na Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e no Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC até 1990, porém não foram encontrados os registros da sua atuação como violoncelista. Este fato foi revelado apenas na entrevista concedida pelo compositor para esta pesquisa.

Em 1969, seu outro tio e mecenas, Hélio Chaves, o aconselhou a pegar o violoncelo que pertenceu a seu avô, então alocado na Escola de Música Santa Cecília. Ao resgatar o instrumento e perceber que estava bem deteriorado, deixou o mesmo com o *luthier* Luciano Rolla, que por sua vez concluiu o restauro apenas dois anos depois. De posse do violoncelo do seu avô, Ernani inicia um aprendizado autodidata: “Sabe como é... fui botando um dedo aqui, um dedo ali” (AGUIAR, 2017). Ernani destaca sua atuação profissional no grupo Violinos Imperiais de Petrópolis - um pequeno conjunto que tocava em eventos na cidade, composto por três violinos e o compositor como violoncelista. Sobre essa experiência nos conta Ernani:

Convidaram-me para tocar o violoncelo nos Violinos Imperiais. E eu adorava o violoncelo! Quando criança eu ficava na orquestra só olhando os violoncelos, tinha fixação. Aí eu fui, tocava baile, tocávamos as valsas depois uma série de boleros e ia embora. Eu comecei só tocando tônica e dominante. Depois casamentos. Eu toquei violino na [Orquestra Sinfônica] Nacional e tal, viola quer dizer... mas, eu ganhei mais dinheiro com violoncelo do que com o violino e a viola juntos! Tocando baile e casamento (AGUIAR, 2017).

Em 1971, após o período de formação com Guerra-Peixe, se deram seus estudos na Europa no Conservatório Statale Luigi Cherubini, da Cidade de Firenze (Florença), onde frequentou as classes de violino de Roberto Michelucci² (1922-2010), de regência com Annibale Gianuario e de música de câmara com Franco Rossi³ (1921-2006) (ABM, 2005). Praticamente não havia gastos com estudos, alimentação, entradas em museus, concertos, óperas e transporte urbano, visto que eram gratuitos ou havia descontos, desde que comprovada a atividade acadêmica. Hoje “nada disso existe mais na Itália”, Ernani nos conta que “a passagem Rio x

² Premiado violinista italiano, formou-se no Conservatorio Luigi Cherubini e foi professor na mesma instituição de 1960 a 1985.

³ Violoncelista italiano, membro fundador do Quarteto Italiano.

Roma [era] paga pelo Conselho Federal da Ordem dos Músicos do Brasil, na época presidido por Sebastião Mozart de Araújo” (AGUIAR, 2013).

O compositor também relata que, após voltar do seu período de estudos na Europa, assumiu o cargo de Professor A na prefeitura de Petrópolis. Exerceu a função entre 1976 e 1981. Suas atribuições não incluíam lecionar música, mas sim integrar o Trio de Cordas da Prefeitura que realizava concertos didáticos nas escolas da cidade. Nos concertos, o conjunto apresentava os instrumentos de cordas e tocava para os alunos: “As professoras adoravam porque não davam aula né? E as crianças também porque a gente deixava elas zonearem à vontade. Trabalhava uma vez por semana, ganhava bem e trabalhava pouco.” (AGUIAR, 2017). Além das já citadas atuações profissionais, Ernani se apresentou raramente como violoncelista amador.

Um episódio que chama a atenção é o que envolve a obra *Quatro Momentos n°3*, cujas versões para quarteto e conjunto de violoncelos serão objeto de análise no capítulo 3 desta pesquisa. A peça foi estreada pela Orquestra de Câmara do Colégio Marista São José no Rio de Janeiro, em 27 de novembro de 1979, e o compositor a escreveu pensando no grupo em questão. Ernani participava esporadicamente do naipe de violoncelos do conjunto e afirma ter escrito um solo de violoncelo para si: “Aquele solo de violoncelo do quarto movimento eu escrevi para mim!” (AGUIAR, 2017). Quando perguntado sobre os violoncelistas que se destacaram na interpretação de sua obra, o compositor cita fortemente a contribuição do violoncelista, professor e pesquisador Hugo Pilger (n. 1969, figura 2).

Pilger realizou, com o aval do compositor, diversas versões para violoncelo de suas obras. Tal colaboração culminou na gravação do CD *Hugo Pilger interpreta Ernani Aguiar* (2015), onde foi registrada a obra completa do compositor até então. Ernani ainda compôs duas novas obras especialmente para este disco: *Threnus Frati Meo Aloysio* e *Meloritmias n°10*. O álbum foi indicado ao *Prêmio Açorianos de Música 2015/2016* nas categorias Melhor compositor erudito, Melhor intérprete erudito, Melhor instrumentista erudito e Melhor Álbum erudito, sendo premiado nas duas últimas. Além de Pilger, o compositor cita Alceu Reis, David Chew e Marcelo Salles dentre os principais intérpretes de sua obra.

Figura 2: Ernani Aguiar e Hugo Pilger em uma apresentação na paróquia Nossa Senhora da Conceição, em Santo Antônio de Pirapetinga - Bacalhau/MG. 1993.



Fonte: Acervo particular de Hugo Pilguer.

1.2 A obra original para violoncelo

Quando se observa a literatura do violoncelo, nota-se uma atenção especial que os compositores dos séc. XX e XXI dedicaram ao mesmo. Se, de um lado, as *Suítes* de Johann Sebastian Bach (1685-1750) para violoncelo solo (BWV 1007-1012) foram um marco para a emancipação do instrumento de sua tradicional função de acompanhamento, de outro, o que se vê nos últimos cem anos é o crescente protagonismo do mesmo. Isto se percebe não somente na música solo, mas também na produção camerística. No Brasil, o violoncelo se faz presente de maneira expressiva na obra de diversos compositores, mas poucos dedicaram tantas peças ao violoncelo quanto Ernani Aguiar. Sobre a importância da obra de Ernani afirma Pilger:

No Brasil, depois de Villa-Lobos, que era violoncelista e por isso dedicou muitas obras para o instrumento, temos, a meu ver, alguns compositores que também escreveram importantes trabalhos: Radamés Gnattali, Francisco Mignone, Cláudio Santoro, Ernst Mahle e logicamente, Ernani Aguiar, dentre outros. No entanto,

este último tem como diferencial as inúmeras obras para violoncelo solo (Ponteando, Meloritmias n° 2, 9, 10 e 14), os Seis Duetos, a Violoncelada para conjunto de violoncelos, o Concertino para violino e violoncelo e, mais recentemente, as adaptações que foram feitas por mim com o aval do próprio compositor para o CD *Hugo Pilger interpreta Ernani Aguiar*. Recentemente realizei a transcrição da obra original para coro, o Salmo 150, para conjunto de violoncelos, que foi estreada no Encontro de Violoncelos de Peirópolis-MG. Com tudo isso, sua obra ganha uma dimensão sem precedentes na música brasileira e, conseqüentemente, para o violoncelo também (PILGER, 2018).

Sua obra para violoncelo conta com 19 obras de câmara com a presença do instrumento, além do *Concertino* (2014) para violino, violoncelo e cordas. Para restringir o material a ser analisado e aprofundar o entendimento do idiomatismo do violoncelo desenvolvido por Ernani, o foco desta pesquisa está nas obras que utilizam somente um ou mais violoncelos. Com exceção da *Meloritmias n°2* (1975), que foi publicada pela Editora Novas Metas, todas as obras para violoncelo foram editadas pela Academia Brasileira de Música - ABM. O Quadro 1 apresenta as obras escritas originalmente pelo compositor para violoncelo.

Quadro 1 Listagem das obras originais para violoncelo.

Ano	Obra	Formação	Movimentos
1975	Meloritmias n°2	Violoncelo solo	Moderato Tranquilo Vivace
1985	Seis duetos para violoncelo	Duo de violoncelos	Allegro Allegro Moderato Allegro Allegro Vivace Vivace
1993	Violoncelada	Conjunto de Violoncelos	Em louvor dos Santos Reis Bagpipes & Drums Frêvioloncelando
1997	Música para 4 violoncelos	Quarteto de violoncelos	Divertimento Canto do crepúsculo Rasqueado
2008	Meloritmias n°9	Violoncelo solo	Prelúdio Quase Serenata Choro
2015	Threnus Frati Meo Aloysio	Violoncelo solo	Tristemente
2015	Meloritmias n°10	Violoncelo solo	Allegro Calmo Allegro
2017	Meloritmias n°14	Violoncelo solo	Allegro Vivo Lento Frêvo

Seguindo os passos de Guerra-Peixe, que compôs a série *Melopéias para flauta solo* (1947), Ernani deu início à série *Meloritmias*, em 1972, com uma composição para o mesmo instrumento (CARDOSO, 2016). Guerra-Peixe escreveu as *Melopéias para flauta solo* na época em que integrava o Grupo Música Viva. Portanto, pode-se afirmar que seu interesse pela flauta durante seu período dodecafônico se deu pelo fato do líder do grupo, Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), ser flautista.

Assim como outros compositores do Música Viva, Guerra-Peixe escreveu para intérpretes próximos, com o objetivo de ver suas obras executadas (NAVIA, 2012). Diferentemente das *Melopéias* de Guerra-Peixe, as *Meloritmias* compõem um conjunto de peças para diversos instrumentos solo de Ernani. Dessa série, as de nº 2, 9, 10 e 14 são originais para violoncelo solo e, como as outras obras do conjunto, são compostas por três movimentos.

A *Meloritmias nº2* foi dedicada ao violoncelista Renato Insinna e estreada em 5 de novembro de 1980 na Igreja São José no Rio de Janeiro pelo violoncelista Iraí de Paula Souza. Dentre as quatro *Meloritmias* originais para violoncelo, a nº2 é a mais acessível tecnicamente. Sobre a peça, relata Ernani:

A primeira coisa que eu compus na Itália foi a *Meloritmias nº2*, a primeira é para flauta. Esse nome fui eu que criei, porque o Guerra-Peixe escreveu *Melopéias* para flauta, e eu bolei esse nome *Meloritmias*, quer dizer: melodia e ritmo. Essas duas primeiras *Meloritmias* foram minhas primeiras peças gravadas em CD. Não foram pensadas como uma série desde o início, quando fiz a nº2 a primeira passou a ser nº1 (AGUIAR, 2017).

Os *Seis duetos para violoncelo* de 1985 são obras de curta duração para dois violoncelos, concebidos individualmente, mas editados posteriormente como um único conjunto. O primeiro dueto teve a sua estreia em 24 de janeiro de 1985, tendo como intérpretes Eduardo dos Santos e Dany Seco no Auditório dos Canarinhos de Petrópolis, na cidade de Petrópolis. O segundo e quinto movimentos foram estreados por Diana Lacerda e Hugo Pilger em 28 de janeiro de 1986. Já o sexto movimento foi estreado por Abel Moraes e Marcelo Souza em 27 de julho de 1990. O terceiro e quarto movimentos foram os últimos a serem estreados, tendo como intérpretes Dany Secco e Hugo Pilger. Os seis duetos não possuem título e exploram elementos composicionais distintos, como os intervalos de segunda no primeiro movimento, o canônico terceiro movimento

ou o *moto perpetuo* de semicolcheias do quinto. Há uma observação no catálogo de obras do compositor permitindo que cada voz dos duos seja executada por mais de um violoncelista (HIGINO, 2005).

Essa obra foi a primeira a ser composta por Ernani após um importante período de sua carreira composicional, quando passou por uma reformulação estética. Esse momento se assemelha ao processo que Guerra-Peixe passou no fim dos anos 1940, quando abandona a técnica dodecafônica a fim de escrever uma música, no seu entendimento, mais acessível.

Na ocasião, Guerra-Peixe escreveu uma carta ao musicólogo Francisco Curt Lange (1903-1997) manifestando sua preocupação com as raras oportunidades que suas obras dodecafônicas eram executadas e enfatizando que “se o público não recebe uma obra, ela não existe” (GUERRA-PEIXE, 1948). No caso de Ernani Aguiar, esse afirma ter mudado fortemente de postura nos anos 1980, se afastando da então música de vanguarda da época, buscando ideais parecidos aos de Guerra-Peixe:

Em 1985 me senti, pela primeira vez, livre das patrulhas ideológicas vigentes. Peguei uma época em que queriam destruir tudo, com essas coisas de música aleatória. Já fui vanguardóide, mas era coisa de jovem. Quando tinha vinte anos dizia que John Cage era o messias da música. Enfim... Fiquei um ano e meio sem compor e desde então componho a música que eu quero, procurando sempre o belo (AGUIAR, 2017).

Oito anos após sua última peça original para o violoncelo, em 1993, o compositor recebeu a encomenda de uma peça para conjunto de violoncelos pelo violoncelista inglês radicado no Brasil, David Chew. A obra *Violoncelada* foi estreada em 27 de fevereiro do mesmo ano na The United Reformed Church, em Hornsea, na Inglaterra. Seu intérprete foi o Rio Cello Ensemble formado pelos violoncelistas David Chew, Marcio Malard, Hugo Pilger, Diana Lacerda, Eduardo Guaita, Fernando Bru, Fabio Presgrave e Saulo Almeida.

Os movimentos são: 1. *Em louvor dos Santos Reis*; 2. *Bagpipes & Drums* e 3. *Frevioloncelando*. Quando perguntado sobre as características de hibridismo cultural da peça, Ernani comenta:

Na Folia de Reis eu fui beber na fonte do Guerra-Peixe, já o *Bagpipes & Drums* era porque eu toquei gaita de foles na banda do [Colégio] Pedro II de Petrópolis. Essa banda existe até hoje apesar de não ser mais o que era. Quem fundou foi

papai, apesar de nunca ter regido a banda ele a abriu e injetou dinheiro pessoal lá. Inclusive a banda leva o nome dele. E o frevo é isso aí, gozado que o usei na minha *Sinfonia n°2* e o desenvolvi. Se Bach e Mozart usavam trechos de suas próprias músicas em obras posteriores por que o Ernani não pode também? Villa-Lobos nem se fala, pai Villa usava tudo (AGUIAR, 2017).

A próxima peça que aparece no catálogo de obras do compositor é a *Música para quatro violoncelos*, encomendada pelo Allegri Cello Ensemble. Ela foi composta em 1997 e estreada no dia 5 de maio do mesmo ano no Maison des Arts de Laon, na França. Os intérpretes foram os integrantes do quarteto de violoncelo Allegri: Tânia Lisboa, Alexander Sonov, Olivier Gledhill e Kristine Blaumaine. Essa talvez seja a peça em que o autor explora uma variedade maior de diferentes elementos idiomáticos do violoncelo. A obra possui os movimentos 1. *Divertimento*; 2. *Canto do crepúsculo* e 3. *Rasqueado*.

Sobre o movimento *Rasqueado* (exemplo musical 1), Ernani afirma ter novamente “bebido na fonte” do mestre Guerra-Peixe. Ainda segundo Ernani, ainda não houve outro compositor brasileiro além de Guerra-Peixe que tenha explorado tal estilo musical (rasqueado) em uma obra de envergadura camerística ou orquestral.

III - Rasqueado

circa ♩ = 96 M.M.

Violoncelo 1

Violoncelo 2

Violoncelo 3

Violoncelo 4

Exemplo musical 1. Ritmo característico do rasqueado no terceiro movimento da *Música para quatro violoncelos* (1997). Comp. 1-4.

Somente em 2008, Ernani volta ao violoncelo com a *Meloritmias n°9* e dedica à violoncelista Lylian Romero. A peça foi estreada no mesmo ano pela dedicatária na Capela Universitária da Universidade Católica de Petrópolis. No segundo movimento, *Quase Serenata*, o cantábile do violoncelo é intercalado com passagens curtas em *pizzicato* que remete à sonoridade de um violão (exemplo musical 2). No mesmo ano de composição, o compositor compôs uma versão desta obra para orquestra de cordas, sob o nome de *Instantes 5*. Esta meloritmia foi pensada como a última da série, porém com o projeto de Hugo Pilger para gravar a obra completa do compositor, Ernani continuou a série. (CARDOSO, 2015).

Exemplo musical 2. *Quase Serenata* da *Meloritmias n°9* (2008). Comp. 44-46.

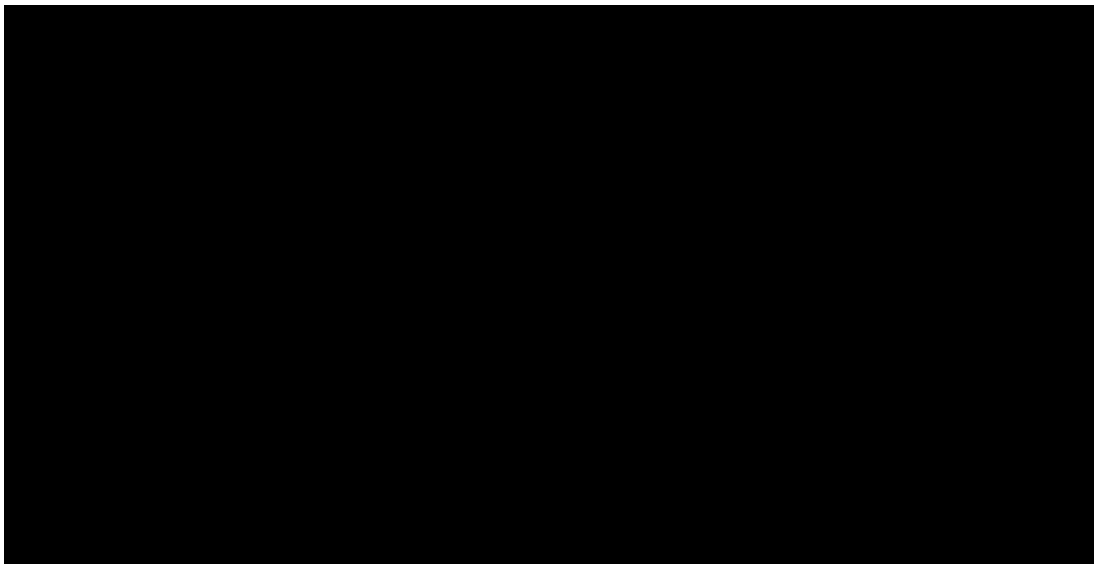
Em 2015, o compositor escreve a obra *Threnus Frati Meo Aloysio*⁴, uma elegia em homenagem póstuma a um amigo de longa data do compositor, o violoncelista Aloysio José Viegas (1941-2015, Figura 3). Possui um único movimento - com a marcação de expressão *tristemente*. Nele, o compositor utiliza um trecho do canto gregoriano *In Paradisum* (exemplo musical 3) e sonoridades de música modal, paixões de Ernani e de seu falecido amigo (exemplo musical 4). Foi estreada no dia 3 de maio de 2016 pelo violoncelista Hugo Pilger, na Academia Brasileira de Música - ABM.

⁴ *Lamento ao meu irmão Aloysio* em tradução livre do latim.

Figura 3: Da esquerda para a direita: Hugo Pilger, Aloysio José Viegas, Alex Milagre e Ernani Aguiar, em Conselheiro Lafaiete/MG, 1993.



Fonte: Acervo particular de Hugo Pilger.



Exemplo musical 3. Canto gregoriano *In Paradisum*.

The image shows a musical score for Violoncello (Vc.) in two staves. The first staff begins at measure 37 with the tempo marking "Poco più mosso" and the dynamic marking "mf". The music is written in bass clef and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff begins at measure 42 and continues the piece with similar rhythmic complexity. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemplo musical 4. Citação do canto gregoriano *In Paradisum*. Compassos 37 a 46 do *Threnus Frati Meo Aloysio* (2015). Comp. 37-46.

A *Meloritmias n°10*, de 2015, foi dedicada ao violoncelista Hugo Pilger. Se a *Meloritmias n°2* é a mais simples, a *n°10* é sem dúvida a mais complexa dentre as obras que Ernani escreveu para violoncelo solo. Seus três movimentos não possuem título descritivo, sendo que no segundo movimento há a seguinte nota de rodapé: “inspirado e apenas inspirado em um canto litúrgico cantado na Sinagoga de Firenze” (AGUIAR, 2016b). O canto litúrgico chama-se *Hashkivénu* e foi retirado do livro *Cantos litúrgicos do rito espanhol do templo israelita de Firenze, transcritos por Elio Piateli* de 1992. Sobre a *Meloritmias n°10* vale destacar que, apesar do compositor afirmar ser incomum fazer alterações após a entrega da partitura ao intérprete, o violoncelista Hugo Pilger afirma que houve um desses raros casos de colaboração: “Quanto à colaboração, lembro-me que, na *Meloritmias n° 10*, sugeri inverter a ordem do 1° e 3° movimentos, sugestão prontamente acolhida pelo compositor” (PILGER, 2018). A obra foi estreada pelo violoncelista Hugo Pilger, no mesmo recital de estreia do *Threnus Frati Meo Aloysio*.

A última obra original até o momento é a *Meloritmias n°14*, dedicada a Gabriele Cocchi e foi composta em 2017. Estreada no 1° Encontro de Violoncelos do 19° Festival Música nas Montanhas em Poços de Caldas, no dia 12 de janeiro de 2018, tendo como intérprete foi o violoncelista Hugo Pilger⁵. Possui dois movimentos sem título e o último, *Frêvo*. O segundo movimento é de uma grande economia de meios técnicos, utilizando prioritariamente a tessitura grave do violoncelo com marcação de dinâmica em *piano* em todo movimento, exceto nos

⁵ A gravação da estreia se encontra na internet, no seguinte endereço: https://www.youtube.com/watch?v=RO_dqLZRHS0

compassos finais quando temos um *mezzo forte*. Mais uma vez percebemos o caráter quase religioso dos andamentos lentos do compositor em contraste com os festivos movimentos finais.

1.3- Versões para violoncelo de outras obras

A obra de Ernani é repleta desses exemplos de versões das formações mais diversas. Sobre o assunto “arranjo” de obras originais, ou como Ernani Aguiar prefere chamar “versões”, o compositor afirma:

No passado, sem gravações, rádio, televisão ou qualquer meio de se ouvir música senão ao vivo, era comuníssimo o aparecimento de versões diversas de uma mesma obra, para que pudesse ser ouvida com mais facilidade. Versões eram feitas pelo próprio autor ou por outro musicista. Lembramos a versão do próprio Beethoven de sua *Segunda Sinfonia* para trio (piano, violino e violoncelo) ou a versão de Mendelssohn de sua *Sinfonia N°1* (série para grande orquestra) que o autor fez para tocar com seus irmãos, instrumentando para dois pianos, violinos e violoncelo (AGUIAR, 2008).

Por exemplo, a obra *Duos de Prados* (1986), escrita originalmente para violino e viola, ganhou uma versão para duo de violino e violoncelo (2000). Quatro de seus seis movimentos originais compõem a obra *Instantes II* (1987) para orquestra de cordas. Ambas as versões são do próprio compositor. Já o movimento *Cantilena* recebeu uma versão para voz e violão por Nestor de Holanda Cavalcanti (n. 1949) com texto de Gerson Valle (n. 1944), outra para voz e piano por Antônio Guerreiro (n. 1949), outra para voz e cordas e por fim uma para coro a quatro vozes, essas duas últimas realizadas pelo próprio Ernani Aguiar. No quadro 2, visualizam-se as obras que serão analisadas nesta pesquisa.

Quadro 2 - Listagem de obras que ganharam versões para um ou mais violoncelos.

Ano de composição da original/versão	Obra	Formação original	Formação da versão	Movimentos
1975/2017	Salmo 150	Coro misto à <i>capella</i>	Conjunto de Violoncelos	Allegro com brio
1979/2015	Quatro Momentos n°3	Orquestra de cordas	Quarteto de violoncelos	Tempo de Maracatu Tempo de Cabocolinhos Canto Marcha
1979/2015	Quatro Momentos n°3	Orquestra de cordas	Conjunto de Violoncelos	Tempo de Maracatu Tempo de Cabocolinhos Canto Marcha
1982/2015	Música a três	Três violinos	Trio de violoncelos	Molto Allegro Lento Vivo
1987/1989	Ponteando	Viola solo	Violoncelo solo	Fluente
1993/2015	Violoncelada	Conjunto de violoncelos (mínimo 8)	Quarteto de violoncelos	Em louvor dos Santos Reis Bagpipes & Drums Frevioloncelando

A obra coral de Ernani Aguiar é composta de peças das mais variadas formações, passando por soprano solo, coro à capela, coro e orquestra, uma cantata e uma ópera. De todas as obras, certamente a mais célebre é seu *Salmo 150*, de 1975, uma peça de curta duração e composta em latim, segundo o compositor, para agradecer a Deus pelo seu período de estudos na Itália. Segundo o catálogo de obras do compositor, é provavelmente a música coral brasileira mais interpretada nos Estados Unidos e possui dezenas de gravações. A obra ganhou uma versão para grupo de violoncelos em 2017 pelo violoncelista Hugo Pilger.

A *Música a três* foi escrita originalmente para três violinos e data de 1982. Foi estreada no mesmo ano por Nayran Pessanha, Chang Weitsung e Betina Jucksch no Rio de Janeiro. A versão de 2015 para trio de violoncelos, de Hugo Pilger, foi feita especialmente para o CD *Hugo Pilger interpreta Ernani Aguiar* (2015). O próprio compositor escreveu versões para trio de cordas (violino, viola e violoncelo), três violas, duas flautas e violoncelo e para dois clarinetes e fagote. A obra *Instante I* (1986) é uma transcrição da *Música à três* para pequena orquestra.

A obra *Ponteando* consiste numa versão para violoncelo do movimento homônimo da peça *Meloritmias n°5* para viola de 1987. Como no catálogo do compositor há uma observação

sobre a possibilidade dos movimentos da *Meloritmias n^o5* serem executados separadamente, podemos encará-la como uma peça independente. Esta versão para violoncelo foi concebida pelo próprio compositor e estreada pelo violoncelista David Chew na Canning House, em Londres, no dia 6 de fevereiro de 1990. Ernani afirma que em sua opinião “soa muito melhor no violoncelo” (AGUIAR, 2017).

A *Violoncelada* (1.2, pg.25) ganhou uma adaptação para quarteto de violoncelos, também por Hugo Pilger, em 2015. Essa versão altera alguns *divisi*, trocando algumas notas entre as vozes para permitir a execução com menor número de violoncelistas.

1.4- Outras obras com a presença do violoncelo

Para além do catálogo sinfônico, encontramos onze peças de câmara e um concertino que têm a presença do violoncelo (ver o Quadro 3). São obras que revelam o gosto do compositor por formações de câmara de pequeno e médio porte e, apesar de não ser o foco desse trabalho, merecem breves comentários. Exceto pelo quarteto de cordas, o compositor deixou de lado formações tradicionais da música de câmara de concerto como violoncelo e piano. No geral, percebe-se que essas peças com violoncelo surgiram por estímulos próximos ao compositor, como a proximidade com Guerra-Peixe e intérpretes, por exemplo.

As primeiras duas obras, *Três peças* e *Quartuor*, pertencem à época dos estudos com Guerra-Peixe, sendo que a primeira foi estreada no dia 9 de dezembro de 1969 nos Seminários de Música da Pro Arte, tendo como intérpretes o próprio Ernani e seu professor (Guerra-Peixe) ao violino, além de Carlos Cruz ao piano. O compositor afirma que esta foi sua primeira obra a ser apresentada. Já o *Quartuor* chama a atenção por ilustrar como a escrita composicional de Ernani se distanciava da de Guerra-Peixe à época, o que se nota no primeiro movimento constituído por texturas de acordes dissonantes (exemplo musical 5). Teve sua primeira audição no Palácio da Cultura no Rio de Janeiro em 18 de outubro de 1972, tendo como intérpretes o Quarteto d'Ambrosio, então formado pelos violinistas Carlos Eduardo Hack e Bernardo Bessler, o compositor como violista e Jaques Morelenbaum ao violoncelo.

Quadro 3: Listagem de outras obras com violoncelo.

Ano de composição	Obra	Formação	Movimentos
1969	Três peças	dois violinos, piano e violoncelo <i>ad libitum</i>	Atma Sat Dhriti
1971	Quartuor	dois violinos, viola e violoncelo	Moderato Movido Lento Vivo
1976	Décimo ano, threnos para Fabiano	Flauta, dois violinos, viola, violoncelo	Movimento único
1977	Música a cinco	Flauta, oboé, violino, viola e violoncelo	Movimento único
1979	Música a quatro	Oboé, violino, viola e violoncelo	Movimento único
1980	Divertimento	Flauta doce soprano, violino, violoncelo e cravo	Movimento único
1985	Três cantos natalinos	Barítono e violoncelo	A paz perdida O mistério Pastoral
1986	Duo para violino e violoncelo	Violino e violoncelo	Allegro Lento “à brasileira” Allegro Molto
1992	Cantos breves	Soprano e violoncelo	Folha Despedida Solidão
1992	Cantos do entardecer	Tenor e violoncelo	Há um engano... A longa perna do horizonte A tarde, de tarde...
2000	Duos de prados	Violino e violoncelo	Moderato e fluente Boi mofado Cantilena Ronda
2014	Concertino	Violino, violoncelo e cordas	Divertimento Seresta (de Ouro Preto) Samba (Rondó)

Exemplo musical 5. Compassos iniciais do *Quartuo* (1971) em cópia realizada por Maria Chaves Aguiar, mãe do compositor. Comp.01-07.

O quarteto *Música a quatro* e os quintetos *Décimo ano*, *threnos para Fabiano* e *Música a cinco* foram estreados entre 1976 e 1979 pelo Grupo Ludwig, grupo de câmara que executava música antiga, colonial e de autores brasileiros. O próprio Ernani Aguiar fazia parte do grupo como violista, juntamente com a flautista e pesquisadora Laura Rónai, que se lembra das participações de Ernani como irreverente porta voz do grupo nos concertos: “Ele inventava biografias dos compositores com as histórias mais malucas, era tão convincente que o público todo acreditava e achava que era aquilo mesmo” (RÓNAI, 2018).

Os três duos para canto solista e violoncelo possuem textos de Gerson Valle e, no caso dos *Cantos breves*, de Wolney Aguiar, pai de Ernani. São duos de grande simplicidade técnica com movimentos de curta duração, destacando-se o movimento *Pastoral* dos *Três cantos natalinos*, onde o compositor pede ao violoncelista que toque “em duas cordas, o grave como pedal, imitando a gaita de foles” (exemplo musical 6). A nota mais grave assume a função de um pedal, comumente chamado de “bordão” ou “ronco”, e é um elemento idiomático característico da gaita de foles.

Tal sonoridade aparece de forma similar no movimento *Bagpipes & Drums*, da *Violoncelada*, obra composta anos depois. Neste caso, a melodia e o pedal grave estão divididos entre as vozes do conjunto de violoncelos. Os *Três cantos natalinos* foram estreados no dia 7 de junho de 1989 no Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ, no Rio de Janeiro, tendo como intérpretes o barítono Inácio de Nonno e a violoncelista Ana Devos.

III - "Pastoral"

c. ♩ = 50 MM

Ic.

f Quando do-brar a meia noi-te das

f

Violoncelo: tocando em duas cordas, o grave como pedal, imitando a gaita de folas.

Exemplo musical 6. Compassos iniciais do movimento *Pastoral* da obra *Três cantos natalinos* (1985). Comp. 01-03.

O *Duo para violino e violoncelo* foi estreado em 6 de novembro de 1987 na Sala Cecília Meireles por Giancarlo Pareschi (violino) e Jorge Ranevsky (violoncelo). Até o presente momento, trata-se da única composição de Ernani escrita originalmente para esta formação. Seu terceiro movimento possui passagens com elementos de técnica expandida⁶, onde o compositor pede que o intérpretes executem movimentos percussivos com as mãos no instrumento e toquem em *sul ponticello* sem altura definida (exemplo musical 7). Elementos similares estão presentes nas obras *6 duetos para violoncelo*, *Violoncelada*, *Música para 4 violoncelos* e *Meloritmias n°14*, que serão abordados no terceiro capítulo.

⁶ Elementos musicais e idiomáticos que tiveram que ser explicados em nota de rodapé pelo compositor, devido a sua pouca ou nenhuma utilização no repertório antes da composição em evidência (PILGER, 2013).

The image displays a musical score for a duo for violin and cello. It is divided into two systems. The first system, starting at measure 70, features a violin part with a glissando ('gliss') and a cello part that is percussive, indicated by the instruction 'percuotendo instrumento con le mani' and a forte dynamic 'f'. The second system, starting at measure 74, shows the violin part playing 'arco fra il ponticello e la cordiera' (arco between the bridge and the fingerboard) and the cello part playing 'GP' (pizzicato) with a forte dynamic 'f'.

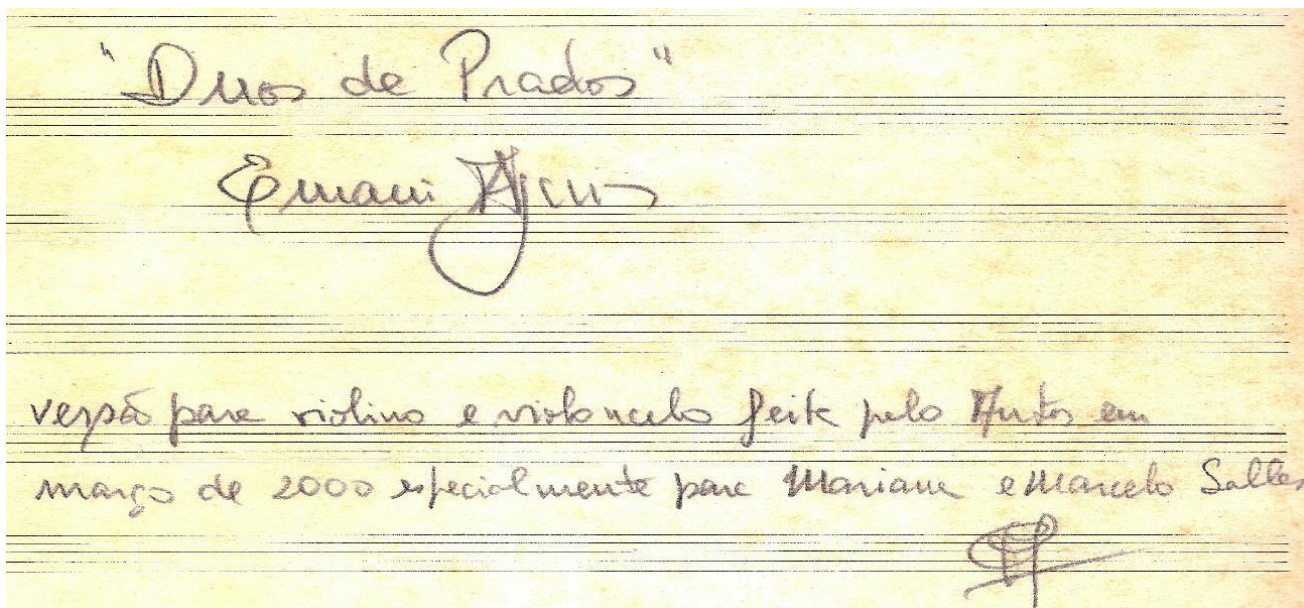
Exemplo musical 7. técnica expandida e *sul ponticello* no terceiro movimento do Duo para violino e violoncelo (1986). Comp. 70-78.

Os *Duos de Prados* foram escritos originalmente para violino e viola em 1986, seu nome faz alusão à cidade de Prados, no Estado de Minas Gerais, onde o compositor foi professor de regência em diversos festivais de música. Assim como na obra *Seis duetos para violoncelo*, encontramos no catálogo de obras de Ernani a observação permitindo a execução de cada voz dos duos por mais de um intérprete. Tal obra (conforme acima, em 1.3) ganhou seis versões para formações instrumentais e vocais diversas, sendo a versão para violino e violoncelo dedicada a violinista Mariana Salles e ao violoncelista Marcelo Salles. Em 2000, Marcelo Salles idealizou uma versão para violino e violoncelo dos *Duos de Prados* e pediu a autorização do compositor para realizá-la (Figura 4):

Já conhecia bem a versão orquestral intitulada *Instantes II (de Prados)* que sempre fez muito sucesso com o público. Aguiar negou autorização para que eu e Mariana Salles realizássemos a transcrição dos *Duos de Prados* para violino e violoncelo baseada na versão original para violino e viola. Mas disse que faria uma versão de próprio punho para nós. Devo confessar que fiquei meio decepcionado com o posicionamento dele, pois tinha minhas dúvidas se ele realmente faria esta versão. Estava eu totalmente enganado, pois pouco tempo depois ele me entrega um envelope com o original da versão para violino e violoncelo. Fiquei muito surpreso e honrado, pois quando abri o envelope havia um manuscrito a lápis com uma dedicatória para mim e a Mariana: ‘Versão para Violino e Violoncelo feita

pelo autor em março de 2000 especialmente para Mariana e Marcelo Salles' (SALLES, 2017).

Figura 4: Folha de rosto da versão para violino e violoncelo da obra *Duos de Prados* (2000).



Fonte: Acervo de Marcelo Salles

O *Concertino* para violino, violoncelo e cordas foi estreado no dia 5 de abril de 2014, na Paróquia São João Batista, pelos seus dedicatários, Carlos Mendes e Hugo Pilger, acompanhados pela Orquestra Petrobrás Sinfônica sob a regência de André Cardoso. É uma das poucas peças de Ernani para instrumentos solistas e orquestra. Sobre a escrita idiomática da parte do violino solo, afirma Mendes: “Não há uma só passagem que não soe violinisticamente correta e com excelentes possibilidades de interpretação, além do fato do Ernani conhecer e ter tocado muito bem o instrumento” (MENDES, 2018).

A obra explora amplamente a tessitura do violoncelo e, mais uma vez, o compositor faz alusão à sonoridade de outro instrumento na parte do violoncelo solo. No compasso 71 do movimento *Samba (Rondo)* é pedido ao intérprete que imite uma cuíca tocando entre o cavalete e o estandarte do violoncelo nas cordas ré e dó (exemplo musical 8), inclusive cita que o recurso deve se aproximar ao usado no quarto movimento de sua obra *Quatro momentos n.º3*.

Exemplo musical 8. Parte dos instrumentos solistas do movimento *Samba (Rondo)* do *Concertino* (2014). Comp. 69-71.

Até aqui, reuniu-se informações gerais sobre o lugar do violoncelo na trajetória musical de Ernani Aguiar, revelando que o instrumento ocupa um espaço afetivo em sua biografia. Além de tal aspecto, constata-se que o compositor teve uma vivência significativa como violoncelista, mesmo que autodidata, e que se apresentou amadora e profissionalmente como violoncelista. Também, suas obras originais e as versões para violoncelo do autor e de intérpretes foram listadas para a análise na parte final desta pesquisa.

Por fim, foram apresentadas outras obras em que Ernani usou o violoncelo (excetuando-se as obras orquestrais que contam com um naipe de violoncelos), com a contribuição de depoimentos de intérpretes que a executaram ou foram seus dedicatários. Conclui-se que a relação do compositor com os instrumentos de corda, em especial o violoncelo, proporcionou-lhe um conhecimento diferenciado das particularidades dos mesmos. Sua obra para o violoncelo abarca um longo período criativo, entre 1975 e 2017, que retrata o desenvolvimento da escrita do compositor.

A questão principal do presente trabalho é, por conseguinte, o levantamento e a análise – feita a partir do ponto de vista do intérprete-violoncelista – de aspectos considerados idiomáticos da obra de Ernani Aguiar para violoncelo. Duas perspectivas teóricas são utilizadas. Primeiramente, uma reflexão sobre o objeto de estudos dos trabalhos em “Práticas interpretativas”, buscando situar a pesquisa no campo acadêmico da performance. Em segundo lugar, as diferentes visões sobre o conceito de idiomatismo, destacando pontos conflitantes sobre o tema, a fim de definir qual linha de análise será desenvolvida no terceiro capítulo.

CAPÍTULO 2 – BREVE REFLEXÃO SOBRE OS CONCEITOS DE “PERFORMANCE” E “IDIOMATISMO”

“a música é uma arte de performance” (COOK, 2006, p. 14).

No presente capítulo, explora-se a definição do termo “idiomatismo”, conforme revisão bibliográfica, abordando pesquisas produzidas no campo das práticas interpretativas. Antes, contudo, para situar o estudo aqui realizado na linha da “Teoria e Prática da Interpretação”, pautam-se aspectos da relação entre a música e a performance do ponto de vista de autores como Nicholas Cook e John Rink, que apontam caminhos viáveis aos intérpretes-pesquisadores que desejam realizar trabalhos acadêmicos inseridos na referida área. Neste contexto, os conceitos de idiomatismo na linguística e suas aplicações na música são discutidos na perspectiva do intérprete.

Dada a multiplicidade de aplicações do termo em música, os trabalhos foram divididos segundo a classificação de tipos de idiomatismo sugerida por Alvim (2012). Discute-se mais detalhadamente a noção de idiomatismo instrumental, bem como os conceitos de idiomatismo direto e indireto na visão de Pilger (2013), a fim de estabelecer as bases para a análise dos elementos idiomáticos do violoncelo a serem abordados posteriormente, no terceiro capítulo. Em linhas gerais, defende-se que, dadas as suas peculiaridades, a temática do idiomatismo instrumental é pertinente aos estudos acadêmicos realizados pelo performer, que, em tese, domina os aspectos da técnica instrumental.

2.1 Aspectos da música enquanto performance

Borém (2005) situa os estudos de performance musical em duas vertentes, “interdisciplinar” e “pura”. O primeiro grupo abarca pesquisas em performance cujo referencial teórico aproxima-se da tradição metodológica de múltiplas disciplinas da área da música, como Composição, Musicologia, Educação Musical, Etnomusicologia e Análise Musical; bem como de áreas afins das Ciências Humanas (Filosofia e Sociologia, por exemplo) e das Ciências da Saúde

(Medicina e Educação Física, por exemplo). Mais tarde, Gerling e Souza (2012) esboçam um panorama da diversidade de métodos e de objetos definidos em “estudos realizados por músicos” (p. 123) na área pesquisas sobre a performance musical. Entre os autores citados, três deles pertencem ao “*Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM)* [Centro de História e Análise da Música Gravada]”.

O CHARM reúne, entre outros, os pesquisadores Nicholas Cook, Eric Clarke, John Rink, Daniel Leech-Wilkinson e Carol Chan. O grupo se coloca em oposição às correntes de pesquisa da musicologia tradicional, centradas “na partitura”, ou seja, que, em linhas gerais, encaram a obra musical “enquanto estrutura abstrata, congelada em suposto estado de pureza, fora do tempo e de suas contingências”. Paralelamente, ao praticar uma musicologia centrada na “música como performance”, os estudos realizados na esfera do CHARM buscam abarcar as manifestações musicais em todo o seu dinamismo, distendidas no decorrer do tempo e sujeitas ao imponderável (ALMEIDA, 2011, p. 66).

Na *homepage* do CHARM (2009), encontra-se listada uma produção considerável de artigos acadêmicos produzidos entre os anos 2004 e 2009, incluindo, além de textos individuais, projetos coletivos ou escritos em parceria. Como principal objeto de interesse, o grupo estuda gravações que reproduzem as performances (“textos acústicos”), ao invés dos “textos escritos [partituras] em torno dos quais a musicologia originalmente se concebeu” (COOK, 2006, p. 15). Assim procedendo, segundo Cook, as obras do repertório da música erudita ocidental passariam a ser consideradas como “textos dentro dos quais as estruturas sociais são codificadas”, tal como *scripts*, onde “o objeto da análise torna-se presente e auto evidente nas interações entre os performers e no traço acústico que eles deixam” (p. 19).

Considerando o foco do presente trabalho, adiante, destacam-se aspectos específicos, pertinentes ao campo de pesquisa acadêmica em performance musical, conforme uma amostragem de seis textos, traduzidos para a língua portuguesa, de três dos autores mais representativos do grupo CHARM. Busca-se assim ampliar a potencial aplicação de diferentes referenciais teóricos afeitos à área das práticas interpretativas, em especial a noção de “idiomatismo”. Por exemplo, em “Processos cognitivos na performance musical”⁷, Clarke

⁷ Até o presente momento, não se localizou o possível original do referido texto. Por outro lado, parece que o mesmo pode ter sido utilizado como estudo preliminar para “Cognitive Processes in Performance”, publicado na “*Enciclopedia della Musica. II: Il Sapere Musicale*” (Turin: Einaudi, 2002, p. 288-304), por Jean-Jaques Nattiez (Editor).

apresenta algumas das perspectivas adotadas nos estudos da performance, apontando sucessos, fracassos e o futuro de tal tipo de investigação.

Conforme Gerling e Sousa (2012, p. 119), a execução musical é efetuada conforme princípios expressivos de relativa simplicidade. Ao revisar três modelos de expressão, o autor defende a relação entre “a execução musical e os movimentos físicos do executante”, o que implica em uma investigação da execução segundo os “princípios que governam a naturalidade dos movimentos e seu impacto na interpretação”. De fato, o autor entende que, em tese, “O objetivo do performer é, discutivelmente [*sic*], aproximar-se o mais possível da total transparência entre a concepção e ação, de tal modo que qualquer aspecto da sua compreensão musical encontre expressão na própria performance”. Por outro lado:

(...) um performer pode fazer várias interpretações de um mesmo acontecimento ou passagem de uma peça, e em cada performance é obrigado a decidir-se por uma única interpretação. Do mesmo modo, o performer pode fazer a interpretação de uma característica global da organização da obra, de um estilo, o que depois pode nem sequer ocorrer na própria performance (CLARKE, 1999, p. 62).

Ou seja, o estudioso traz à consideração as várias interpretações plausíveis para uma mesma passagem musical e que os resultados da análise da obra (a identificação de sua estrutura ou estilo, por exemplo) pode, de fato, não se fazer evidenciar em uma performance. Em síntese, para Clarke, o performer produz “realizações físicas de ideias musicais” concebidas por outros ou por ele mesmo, que foram registradas na partitura (notação musical), transmitidas oralmente ou improvisadas no impulso do momento (1999, p. 62–63). Neste contexto, a exigência básica para uma interpretação plausível é a observância das notas corretas, do ritmo e das dinâmicas, conforme o ponto de referência adotado, o que inclui, por exemplo, a partitura, como no caso da música escrita, e/ou as convenções de tradição estilística do repertório.

Para o mesmo autor, contudo, é necessário ponderar que uma performance musicalmente eficaz implica em “desvios”, ou seja, que – dentro dos limites do permitido ou do esperado – o intérprete deve “animar” a música, dando-lhe sua própria contribuição através de recursos expressivos (CLARKE, 1999, p. 64). O estudioso trata também da relação entre as competências físicas e a “expressão” na performance (CLARKE, 1999, p. 65–67), apresentando diferentes métodos utilizados para determinar a maneira pela qual os intérpretes adquirem a capacidade de transformar certas dimensões musicais (andamento, timbre, vibrato, dinâmica, etc.) em recursos

expressivos (CLARKE, 1999, p. 67–70). Finalmente, Clarke trata dos movimentos do corpo e da expressão gestual na percepção audível das performances (1999, p. 70–74), sem deixar de mencionar diversos outros aspectos que podem influenciar o resultado obtido pelo intérprete, por exemplo, as qualidades do instrumento utilizado, a acústica do espaço onde ocorre a apresentação, o tipo de público, assim como também “o estado de espírito e a intenção do performer, as normas estilísticas e culturais e mesmo as ideologias defendidas” (CLARKE, 1999, p. 71).

Conforme Gerling e Sousa (2012, p. 120), John Rink propõe duas posições contraditórias em relação aos estudos na área das práticas interpretativas. A primeira, defende a análise meticulosa da partitura, a segunda, duvida da “possibilidade de relacionamento efetivo entre análise e performance”. Como alternativa, Rink propõe três etapas para a performance: preparação de uma obra para um recital público; análise detalhada da referida obra; e avaliação da performance à luz da análise. Por exemplo, no texto original de 1995, “Manipulando o tempo: ritmo, métrica e andamento nas *Fantasia* Op. 116 de Brahms [*Playing in time: rhythm, metre and tempo in Brahms' Fantasien op.116*]”, Rink (2013) contrapõe, de um lado, as vertentes que defendem como fundamento básico para uma performance musical a análise da partitura; e, de outro, aquelas que duvidam sobre a interdependência de uma sobre a outra.

Dentro de um viés conciliatório, o autor defende uma modalidade de análise – guiada por uma espécie de “intuição informada” – cujo potencial tende a, de fato, afetar o ato da interpretação (2013, p. 247). Segundo o pesquisador, o referido termo (“intuição informada”) foi por ele cunhado e “reflete um amplo leque de experiências e a exploração do conhecimento teórico e analítico, assim como a compreensão histórica”. Por reconhecer que a intuição de um intérprete experiente e sensível pode estar incorreta, Rink acredita que “a análise pode ser valiosa, auxiliando no preenchimento [das] lacunas nas quais as intuições falham ou são inadequadas”.

Assim, a “análise do intérprete” consiste em três fases. São elas: “preparação” da obra (ou seja, “aprendizagem da música com base apenas [na] intuição”); “análise detalhada” (ou seja, para resolver “questões de relevância direta ao executante”, a saber, aquelas que tratam da “resolução de problemas” na execução e aquelas que buscam “moldar uma interpretação abrangente” da obra); e “reavaliação da execução à luz desta análise” (2013, p. 248). Mais tarde, ao descrever seu próprio processo quando da aprendizagem de uma determinada obra – no caso,

sete *Fantasias*, Op.116, escritas em 1892 por Johannes Brahms (1833-1897) –, Rink se depara não somente com questões específicas, mas também com aspectos recorrentes para “qualquer executante de pensamento analítico”.

Por exemplo, como “transmitir [numa execução ao vivo] um senso de unidade motívica”, segundo os resultados de uma determinada análise? Um outro aspecto destacado situa-se na esfera dos “andamentos”. Conforme Rink:

O andamento exerce um controle geral sobre o desdobramento de todos os elementos de uma obra – temas, frases, progressões harmônicas, seções, relações de agrupamento e proporções. Eles se ajustam naturalmente se colocados na marcha ‘correta’. Da mesma forma, nossa fisiologia, de cujas coordenações essa performance depende, funcionará naturalmente. Em resumo, nós ‘respiramos’, e assim faz também a música (RINK, 2013, p. 257).

Alguns dos temas tratados no texto serão retomados pelo autor em trabalhos posteriores, mas, em linhas gerais, a discussão, do ponto de vista teórico, revela a preocupação em forjar as bases para estudos analíticos cujos resultados possam vir a conduzir o “desdobramento narrativo da música” (RINK, 2013, p. 250). Embora se trate de um estudo de caso (a referida peça de Brahms), evidencia-se que, em certo sentido, “a performance se torna um ato de análise” e desempenha “uma importante função ‘analítica’” (2013, p. 266). De tal ponto de vista, o intérprete é instigado a, concomitantemente, considerar “toda a diversidade de esquemas organizacionais em operação [presentes na obra]”, muitos dos quais “desafiam a notação musical precisa e podem ser capturadas apenas no som” (p. 270–273).

Conforme Gerling e Sousa (2012, p. 119), Nicholas Cook está entre os autores que reconhecem “o direito do executante de procurar e de se responsabilizar pela sua interpretação pessoal”, destacando que o mais instigante dos estudos em performance “refere-se não só a plena aceitação de que o intérprete é um ser emocional mas ainda que sem o reconhecimento e a colaboração explícita da afetividade, estudos sobre performance correm o risco de se tornarem inócuos”. No texto original de 2001, “Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance”⁸, Cook retoma a noção dos “desvios” na performance para criticar os rumos tomados pelos estudos das “práticas de performance ou práticas históricas [*performance*

⁸ O texto original (“Between Process and Product: Music and/as Performance”) pode ser acessado em www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html. Acesso: 30 jan. 2018.

practice]”. Conforme o autor, tais pesquisas objetivam viabilizar uma “performance historicamente informada”, colocando o musicólogo no papel “de legislador e executor da lei”.

Ao contrário, ele defende que o paradigma dos estudos de performance deveria enfatizar que o grau de sentido de uma performance “é construído por meio do próprio ato da performance, geralmente por meio de negociações entre os intérpretes, ou entre eles e o público” (2006, p. 11). Em linhas gerais, o autor se atém à esfera da música erudita ocidental, traçando paralelos entre a noção de música implícita nos estudos da Musicologia tradicional e a da “teoria musical no texto” (entendida aqui como Análise musical) com a noção de “música como performance”. No primeiro caso (para a Musicologia e a Análise), a música é vista como um “produto” que se expressa através da partitura, entendida como “texto”, caso no qual “a performance é essencialmente reprodução” (2006, p. 6).

Por outro lado, a música vista como “processo” acarreta que a performance assume um papel preponderante, passando a partitura a ser entendida como *script*. Conforme Rink observou posteriormente, Cook lamenta tal separação (entre música e performance), ressaltando que “a linguagem nos leva a construir o processo de performance como suplementar ao produto que o ocasiona ou no qual ele resulta; é isso que nos leva a falar bastante naturalmente sobre música ‘e’ sua performance” (RINK, 2012, p. 36). Cook defende veementemente que, no âmbito da noção de música enquanto processo, se deve “compreender a performance como geradora de significado social” (COOK, 2006, p. 5), ou, de outro ponto de vista, “Compreender música enquanto performance significa vê-la como um fenômeno irredutivelmente social, mesmo quando apenas um indivíduo está envolvido” (p. 11).

O autor, de certa maneira, situa-se no campo da “nova musicologia”, que se concentra “na impossibilidade de se compreender a música (ou qualquer outro produto cultural) como sendo verdadeiramente autônoma, independente do mundo dentro do qual é gerada e consumida” (COOK, 2006, p. 6). Ideia essa que foi retomada por Rink ao afirmar que os musicólogos:

devem resistir à tentação de impor que este fato analítico ou aquele achado histórico deve necessariamente dominar ou até mesmo influenciar a leitura de um intérprete acerca da música em questão. Requer-se compreensão e respeito diante da amplitude e complexidade da concepção musical do intérprete, além da percepção de que a performance não é algo que diz respeito a verdades eternas (RINK, 2012, p. 41).

A questão das “várias interpretações” possíveis para uma mesma obra (CLARKE, 1999) também é abordada por Cook. Para ele, no campo da música erudita, “Nenhuma performance exaure todas as possibilidades de uma obra musical”, havendo decisões que cabem ao intérprete tomar diante de nuances de dinâmica, de timbre e de andamento, por exemplo, que “não estão especificados na partitura” (COOK, 2006, p. 9–10). A ideia central defendida pelo autor é que “o sentido da performance subsiste no processo e é portanto, por definição, irreduzível ao produto”, conseqüentemente, “Enfatizar a dimensão irreduzivelmente social da performance musical não é negar o papel da obra do compositor, mas sim constatar as implicações para o nosso entendimento do que vem a ser esta obra” (COOK, 2006, p. 11).

Tais proposições podem ser sintetizadas da seguinte maneira: (1) toda e qualquer obra musical é, em variados graus, dinâmica e aberta, por conta de seus fatores de performance; e (2) toda e qualquer obra musical é coletiva, integralizada por uma somatória de ações e agentes que se conjugam em performance (ALMEIDA, 2011, p. 67). Ou, conforme preconizou Rink, Cook lembra aos musicólogos que a “música é uma arte da performance”, portanto “qualquer distinção estável” entre performances e obras deve ser dissolvida, cabendo aos pesquisadores buscar um “número ilimitado de instanciações ontologicamente equivalentes, todas elas existentes sobre um mesmo plano ‘horizontal’” (RINK, 2012, p. 36). Publicado originalmente como um capítulo do livro *“Musical Performance: A Guide to Understanding”*, de 2002⁹, Rink desenvolveu tais pressupostos, partindo do preceito que a interpretação musical “implica em decisões – conscientes ou não – a respeito das funções contextuais de certos aspectos musicais e dos meios de projetá-los” (p. 42), ideia muito próxima de “animar” a música (CLARKE, 1999).

De tal ponto de vista, a execução de uma simples escala, por exemplo, é moldada simultaneamente conforme a compreensão do intérprete, conforme a mesma “se encaixa” na referida obra em particular e conforme as prerrogativas expressivas adotadas pelo executante (2007, p. 26). Para Rink, o intérprete tende a, naturalmente, praticar uma espécie de análise musical que é ao mesmo tempo dinâmica e cíclica. Nela, há uma primeira fase – anterior à performance – “de natureza rigorosa”, pragmática e prescritiva, “de base” ou “de formulação”;

⁹ Ver: “Analysis and (or?) Performance”, in *Musical Performance: A Guide to Understanding*, ed. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 35-58. Ver também: *Musical Performance: A Guide to Understanding*, ed. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002; parallel eBooks edition 2005); *L'esecuzione musicale* (Rugginenti Editore: Milan, 2008); *La interpretación musical* (Madrid: Alianza Editorial SA, 2006); e (Shanghai Music Publishing House, 2018).

seguida de uma “análise da performance”, descritiva, “*post facto*”, de reavaliação, cuja função é encontrar maneiras mais eficazes de compreender e realizar a música (RINK, 2007, p. 27).

O autor observou que os intérpretes em geral resistem às tentativas de correlacionar as “descobertas dos métodos de análise rigorosa” com “a performance propriamente dita”, porém reconhece que as primeiras são importantes para superar questões de ordem técnica ou conceitual. De tal ponto de vista, sua proposta, ou seja, de uma análise do ou para o intérprete, deve considerar cinco princípios:

A temporalidade reside no coração da performance e é conseqüentemente fundamental para a ‘análise do intérprete’. / [o] objetivo primordial [da “análise para intérpretes”] é descobrir o contorno da música, em oposição à estrutura, assim como os meios de projetá-la. / A partitura não é ‘a música’; ‘a música’ não se restringe à partitura. / Qualquer elemento analítico que se impõe na performance será idealmente incorporado numa síntese mais geral, influenciado por considerações sobre estilo (definido amplamente), gênero, tradição de performance, técnica, instrumento, etc.) assim como pelas prerrogativas individuais do intérprete. Em outras palavras, decisões determinadas pela análise não devem ser sistematicamente priorizadas. / A ‘intuição informada’ guia, ou ao menos influencia, o processo da ‘análise para intérpretes’, embora uma abordagem mais deliberadamente analítica possa ser igualmente útil (RINK, 2007, p. 29).

Segundo Rink, há seis princípios ou etapas da análise para que a mesma seja produtiva do ponto de vista do intérprete. São eles: 1- Identificar o plano tonal básico e as divisões estruturais da peça, pois, inicialmente, o objetivo da análise feita pelo intérprete tende a “determinar a forma da música” e seu plano total; 2- Estabelecer gráficos, que forneçam uma ideia de “flutuação do tempo na execução” (andamentos, ralentandos, etc.); 3- Estabelecer gráficos que mapeiem as principais indicações (regiões, curvas) de dinâmica ou intensidade; 4- Estabelecer o contorno melódico e os motivos ou ideias que o constituem; 5- Fazer uma redução rítmica das propriedades da estrutura da frase; e 6- Reescrever a música, pois “Não há dúvidas de que a notação convencional não é capaz de captar a complexidade da música em sua totalidade, como sabem todos os intérpretes” (RINK, 2007, p. 41). Por outro lado, o autor reconhece que:

O sucesso da performance é medido pelo indivíduo e pela plateia, não tanto pelo rigor de sua análise, fidelidade histórica ou mesmo acuidade técnica (ao menos em certos círculos), mas pelo nível de ressonância que ela encontra através do agrupamento dos elementos constituintes, significando algo além do que apenas a soma destas partes, numa síntese musicalmente coerente e convincente (RINK, 2007, p. 42).

Concluindo, Rink defende veementemente que o grau de utilidade de uma análise conduzida pelo ou direcionada ao intérprete é diretamente proporcional às possibilidades que ela oferece de ele (o intérprete) alcançar sua principal finalidade, ou seja, “projetar” a música. Posteriormente, no texto “Sobre a performance: o ponto de vista da musicologia”, cuja primeira versão data de 2003, ao abordar as pesquisas musicológicas que se aproximam da performance musical, o autor reafirma suas conclusões à respeito das tendências prescritivas e doutrinárias de vertentes analíticas “que incitam um mapeamento unilateral” do repertório, no qual as conclusões sincrônicas obtidas frequentemente estão alheias à “realização temporal da música” (RINK, 2012, p. 40), à maneira de Cook (2006).

Na ocasião, Rink critica o viés individual e particular de certas linhas da musicologia, defendendo, ao contrário, uma “perspectiva global no estudo da performance musical” (2012, p. 35). Para sustentar sua proposta, o autor identifica, na esfera das “práticas interpretativas”, os estudos da musicologia histórica centrados em instrumentos remanescentes; em materiais iconográficos; em fontes literárias (escritos críticos, cartas e diários); em partituras (manuscritos autógrafos e de copistas, impressões originais e subsequentes de primeiras edições); e em gravações de áudio e vídeo. A partir deles, ainda conforme Rink, é possível ampliar e aprofundar o conhecimento acadêmico sobre minúcias relacionadas à performance em geral, como, por exemplo, notação, articulação, inflexão melódica, acentuação, tempo e alteração rítmica, aspectos da técnica, ornamentação, improvisação de maneira geral, afinação e temperamento, formação (solo e música de câmara), local de apresentação e programação (performance privada e pública), escuta, recursos financeiros e mecenato, instituições de ensino e práticas de professores específicos, edição musical e outras formas de publicação (jornais, revistas, livros e métodos), gênero e sexualidade, relação entre música “popular” e “artística” (RINK, 2012, p. 37-38).

Por outro lado, o autor reconhece que não é uma tarefa simples articular os frutos de tais pesquisas com a performance propriamente dita. As dificuldades encontradas vão desde a tendência de a musicologia tradicional se colocar em um patamar superior aos estudos em práticas interpretativas até o fato de a análise musical chegar a conclusões que frequentemente não são plausíveis de serem “comunicadas por meio do som” (RINK, 2012, p. 40). A explicação encontrada pelo autor é a de que há fatores de ordem diversa envolvidos em uma interpretação (por exemplo, as fontes, questões estilísticas e as condições práticas) e que a “amplitude e

complexidade da concepção musical do intérprete” bem como a performance “não é algo que diz respeito a verdades eternas” (RINK, 2012, p. 41).

Depois de apresentar um estudo de caso sobre o *Noturno* em Mi bemol maior, Op. 9, nº 2, publicado em 1832, por Frédéric Chopin (1810-1849), Rink conclui que “As performances nunca são definitivas”. Portanto, cabe aos estudos musicológicos explorarem a aplicabilidade de suas conclusões às atividades de performance, através da “conciliação entre o rigor exigido pelos acadêmicos em suas pesquisas e a liberdade necessária à prática dos músicos”. Afinal, “As performances precisam nos convencer que elas representam a verdade, mesmo se ela é contingente e incompleta” (RINK, 2012, p. 58).

No texto original de 2004, “Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros [*Making music together, or improvisation and its others*]”, Cook desenvolve a noção de música “enquanto atividade social” (2007, p. 7), distinguindo o objeto de interesse dos estudos da “musicologia ‘erudita’ ocidental” e os da “musicologia de hoje”. A primeira, que se estruturou como disciplina a partir de modelos da filologia, debruça-se “sobre textos escritos” (ou seja “a música como texto”); enquanto a segunda, ao tratar da experiência musical “como parte da vida diária de praticamente qualquer pessoa”, debruça-se sobre “a música enquanto performance” (2007, p. 8). O autor busca, então, desenvolver as bases para uma “musicologia da performance” enquanto disciplina desapegada “da tradição letrada”.

Para desenvolver seu raciocínio, Cook destaca o processo “da indústria do conhecimento institucionalizado” em relação ao *Jazz*. Conforme o pesquisador, de um lado, a institucionalização do ensino-aprendizagem de um gênero de tradição oral e auditiva como o *Jazz*, favoreceu que o mesmo pudesse ser encarado como “um estilo ou uma habilidade” e, de outro, o esforço de aplicar “práticas de análise da música de ‘arte’” estabeleceu um cânone à maneira da tradição erudita ocidental (de tradição baseada na partitura) (COOK, 2007, p. 9). Através de revisão bibliográfica, Cook percorre múltiplas questões sobre a relação entre composição e improvisação, sobre as limitações da notação gráfica (partitura) e sobre a interação entre os músicos atuando em conjunto.

O paralelo estabelecido entre as práticas do *Jazz* e da música erudita ocidental permite ao autor afirmar que, em função dos limites impostos pela natureza do repertório, o intérprete que atua no campo da música de concerto pode:

(...) focar sua atenção em um grau excepcional de nuances e de interação em tempo real, naqueles elementos musicais que não são capturados pelo texto notado, mas que mantêm o público ouvindo a mesma música muitas e muitas vezes (e os mesmos músicos tocando-a muitas e muitas vezes) porque, na performance, não é a mesma música (COOK, 2007, p. 17).

Por outro lado, a terminologia oriunda da musicologia e da teoria da composição, ou da análise musical, estão demasiadamente atreladas à “ideia da performance enquanto reprodução do texto”, embora termos como “reprodução” e “representação” estejam paulatinamente sendo substituídos por “projetar” ou “expressar” a estrutura musical. Mesmo assim, segundo o autor, prevalece a ideia de que “a performance significa trazer à tona algo que já está lá na partitura, composto dentro dela e apenas esperando para ser liberado pelo performer”. Ao contrário, Cook vislumbra a possibilidade de se encarar a performance de maneira a “refletir o papel fundamentalmente criativo do performer”.

De tal ponto de vista, o foco do “interesse criativo” das performances deveria se deslocar “da composição para a performance”. À primeira (a composição), entendida como “enredo” do que está sendo tocado, pertencem os itens do repertório; cabendo à segunda (o ato da performance), entendida como uma espécie de “canal secundário”, gerar significados “que correm paralelamente, contextualizam, modificam, qualificam ou, talvez, contradizem aqueles inerentes ou associadas à composição” (2007, p. 17). Cook considera que a terminologia utilizada pela musicologia e pelas disciplinas correlatas de teoria e análise musical tendem a reforçar a ideia da “performance enquanto reprodução do texto”.

Ou seja, seria necessário que os estudos em performance passassem a refletir “o papel fundamentalmente criativo do performer”, mesmo que para isso se adote uma perspectiva para além dos limites da “tradição analítica da música de ‘arte’ ocidental” (COOK, 2007, p. 17). Ao analisar o discurso de intérpretes e estudiosos do *Jazz*, traçando um paralelo com a prática dos quartetos de cordas (p. 11 e p. 15, por exemplo), Cook conclui que “a experiência de fazer música em uma situação face a face é prototípica” e, portanto, pode ser generalizada. Para o estudioso, o fazer musical implica um certo grau de interação social mesmo quando esse não ocorra de fato, como, por exemplo, quando o público escuta uma performance orquestral “encarnando a interação social, mesmo quando não é literalmente o caso”. Ou seja:

os valores do fazer a música em conjunto continuaram mesmo quando os performers da música de ‘arte’ do século XIX migraram dos salões para os teatros de concerto, da

mesma forma que os valores fundamentais do jazz continuarão mesmo que seu treinamento migre dos já quase extintos clubes para as universidades ou conservatórios (COOK, 2007, p. 18).

Em resumo, Cook preconiza alternativas à tradição analítica da música de “arte” ocidental, através de estudos que focalizem a performance de maneira “a refletir o papel fundamentalmente criativo do performer” (COOK, 2007, p. 18). Diante do exposto, entende-se que a noção de idiomatismo, em particular, de “idiomatismo instrumental”, é um dos aspectos que mais se aproximam da área da performance enquanto pesquisa acadêmica dirigida e produzida pelo performer. É o instrumentista/cantor que domina a técnica do instrumento e possui as competências fundamentais para interpretar a obra tendo como ponto de partida a partitura e trazendo à consideração as exigências do próprio instrumento que utiliza. Percebe-se que o estudo idiomático de uma obra consiste numa ferramenta eficaz de análise, que por sua vez pode auxiliar numa performance.

2.2 Aspectos do conceito de idiomatismo

Etmologicamente, o termo “idiomático” vem do grego (*idiomatikós*), em que o elemento de composição “idio” refere-se ao que é próprio, pessoal, privativo. Já “idiomatismo”, “idiotismo” ou “expressão idiomática” são termos relacionados amplamente utilizados na linguística, porém quase nenhuma definição é consenso em se tratando de diferentes autores (SILVA, 2009). A pesquisadora Gabriela Jardim da Silva (2009) compara os três verbetes em dicionários de língua portuguesa e seleciona duas máximas que condicionam uma estrutura linguística ao *status* de “idiomatismo”: (1) O idiomatismo, idiotismo ou expressão idiomática é uma construção própria de uma dada língua; (2) O idiomatismo, idiotismo ou expressão idiomática tem um significado global que não é dedutível dos significados das palavras que a compõem, não possuindo correspondente sintático em outra língua (SILVA, 2009, p. 15).

De tal ponto de vista, são exemplos de idiomatismos ou expressões idiomáticas na língua portuguesa, “ficar a ver navios”, que significa “não alcançar o que pretendia” ou “bater perna”, que significa “caminhar à toa, passear muito”. O estudo do idiomatismo em linguística trata, dentre outras questões, das dificuldades que tais estruturas representam para processos de

tradução. Em seu artigo *As armadilhas da tradução* (1976), o escritor e tradutor Paulo Rónai aborda a questão das metáforas e expressões figuradas como problemas da tradução, utilizando inclusive a expressão “frases feitas”, tida pelos autores dos dicionários *Aurélio* e *Houaiss* como sinônima de “expressões idiomáticas”.

A transposição de termos como, por exemplo, “frase” ou o “período” para o campo dos estudos em música carrega certa similaridade de significados, considerando-se os paralelos possíveis entre os conceitos de palavras, ou notas, que compõem um sentido completo. No caso do idiomatismo, o cenário é bem diferente, apesar de o termo, em música, compartilhar a falta de consenso de significado na linguística. No *The Harvard Dictionary of Music*, encontra-se a seguinte definição:

Idiomático. Diz-se a respeito de uma obra musical que explora as capacidades particulares do instrumento ou voz para o qual se destina. Estas capacidades podem incluir timbres, registro, e meios de articulação, bem como combinações de altura que são facilmente produzidas em um instrumento do que em outro (por exemplo, um glissando tocado no trombone de vara em oposição a um instrumento de metal com válvulas ou um ‘baixo d’Alberti’ tocado em um instrumento de teclado em oposição a um trombone). Muita música composta antes de 1600 foi considerada tocável em diversos instrumentos e/ou vozes, e muita música do período Barroco não distinguia claramente os estilos melódicos de certos instrumentos e vozes de outros. A ascensão do virtuosismo (tanto vocal quanto instrumental) do século XIX está associada com uma escrita cada vez mais idiomática, mesmo na música que não é tecnicamente difícil (RANDEL, 2003, p.403).¹⁰

Apesar dessa definição encontrar reverberação nas definições de outros autores que defendem que o idiomatismo se refere às características singulares de cada instrumento, certas tendências foram notadas na revisão bibliográfica desta pesquisa. Alvim (2012), em sua dissertação intitulada *Entre estudos e polcas: a propósito do idiomatismo pianístico de Bohuslav Martinu (1890-1959)*, utiliza o recurso da entrevista a fim de fomentar a discussão acerca do termo. A pesquisadora enviou uma única pergunta a ser respondida de forma anônima por dez compositores e dez pianistas: “Para você, enquanto compositor e/ou pianista, o que é idiomatismo pianístico?”. De acordo com as respostas, observou-se três vertentes, por vezes interligadas.

¹⁰ Idiomatic. Of a musical work, exploiting the particular capabilities of the instrument or voice for which it is intended. These capabilities may include timbres, registers, and means of articulation as well as pitch combinations that are more readily produced on one instrument than another (e.g. a glissando on the slide trombone as opposed to a valved brass instrument or an Alberti bass on a keyboard instrument as opposed to a slide trombone). Much music from before about 1600 was regarded as suitable for diverse instruments and/or voices, and much music of the Baroque period does not distinguish clearly the melodic styles of certain instruments and voices from one another. The rise of the virtuoso (both singers and instrumentalists) in the 19th century is associated with increasingly idiomatic writing, even in music that is not technically difficult (RANDEL, 2003, p.403).

A primeira, aponta um certo idiomatismo instrumental referente aos recursos técnicos, timbrísticos e expressivos de determinado instrumento. A segunda, o idiomatismo composicional, referente à escrita ou estética musical de um compositor. Por último, observou-se o idiomatismo interpretativo, que se refere à interpretação musical e à maneira com a qual um intérprete ou grupo de intérpretes definem qualidades não previstas pela partitura, como agógica, articulação, etc.

2.2.1 Idiomatismo composicional

Alguns pesquisadores tratam o idiomatismo em suas pesquisas como parte do processo composicional, ligado à escrita musical utilizada pelo compositor para alcançar um resultado sonoro. Aqui entende-se “escrita musical” como aspectos da técnica (forma, harmonia, etc.) e da estética seguida por um determinado compositor. Estudos que se inserem nessa categoria foram realizados por Grossi (2004), Reis (2010) e Nascimento (2013).

Em seu artigo *O Idiomático de Camargo Guarnieri nas obras para Piano* (2004), Grossi identificou, através de revisão bibliográfica, cinco elementos idiomáticos (aspecto nacional, a polifonia, a forma, a harmonia e o caráter expressivo) frequentes na obra para piano de Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993). Seu objetivo foi traçar um perfil estilístico do compositor e, com base nesses elementos, chegar a um modelo analítico para investigar a obra *10 improvisos para piano*. Nas palavras do autor, tais elementos seriam as “características mais frequentes de sua linguagem musical” (GROSSI, 2004). Assim, pode-se afirmar que, para além de identificar a presença de determinada característica na escrita de Guarnieri, o pesquisador discute como essas características se manifestam em sua obra.

Reis (2010) se detém aos aspectos estilísticos, a análise harmônica funcional e a análise formal para revelar o idiomático de Francisco Mignone (1897-1986). Tais análises identificariam a estrutura musical utilizada nas obras *12 Valsas de Esquina* e *12 Valsas-Choro* para piano de Mignone. Inclusive a análise idiomática é citada como um dos elementos que compõem a metodologia empregada na tese de doutorado em questão. Na introdução da pesquisa, o autor apresenta a seguinte definição do termo “idiomático”:

O idiomático consiste na conjunção de aspectos técnico-pianísticos, aspectos do timbre e elementos estruturais das valsas. Os aspectos técnico-pianísticos são constituídos pelas

figurações próprias do código pianístico e pelo perfil musical das seções. As figurações do código pianístico são constituídas de grupos reunidos de semicolcheias, sequências de notas duplas, passagens escalares, melodia em oitavas, entre outras configurações. Já o perfil é classificado em melodia acompanhada, melodia na região média-grave, melodia dividida entre as regiões e perfil polifônico. A melodia acompanhada, por sua vez, se divide em baixo e acorde, notas longas na região média-aguda/média-grave, melodia em acordes na região média-aguda e melodia na região média-aguda com acompanhamento diferente do baixo e acorde. Os aspectos do timbre são formados por sonoridades que sugerem outros instrumentos ou revelam planos sonoros distintos. Os elementos estruturais são constituídos pela análise harmônica e formal, constituída, por sua vez, pela análise fraseológica, divisão das seções e relação motívica entre os materiais do tema. (REIS, 2010)

Nesta abrangente definição, encontram-se diversos elementos que identificam o idiomatismo composicional, bem como características do idiomatismo instrumental. Por exemplo, as “sonoridades que sugerem outros instrumentos” que o autor cita como aspectos do timbre se aproximam à definição de Pilger (2012) de idiomatismo indireto (ver adiante).

Por outro lado, Nascimento (2013) dividiu em três correntes o uso do termo idiomatismo nas pesquisas em música: como linguagem instrumental, como linguagem musical e como linguagem composicional. O primeiro vai ao encontro da noção de idiomatismo instrumental (ver adiante). O segundo (idiomatismo como linguagem musical) engloba aspectos relacionados ao meio de expressão ou estilo de escrita associado a um determinado período, indivíduo ou grupo. Quanto ao terceiro (idiomatismo como linguagem composicional), Nascimento se limita a listar alguns autores que seguiram a linha do idiomatismo como linguagem composicional, sem se aprofundar em definições da linha em questão.

Percebe-se certa aproximação entre o uso dos conceitos idiomatismo como linguagem musical ou composicional, estando ambos associados à definição do idiomatismo composicional. O referido pesquisador dedica uma seção ao que chama de idiomatismo violonístico, onde tece considerações históricas acerca do violão e se aprofunda nos recursos particulares do instrumento como a utilização de cordas soltas, pedal e progressões simétricas.

2.2.2 Idiomatismo interpretativo

O idiomatismo interpretativo abrange o olhar do intérprete, que se torna o personagem principal do exercício criativo da execução de determinada obra musical. A maneira como se executa determinada obra, as características físicas, psicológicas, as habilidades motoras e preferências estéticas do intérprete compõem esta linha do idiomatismo em música. Embora essa tendência seja detectada por Alvim (2012) durante sua pesquisa com pianistas e compositores, até o momento foram encontrados poucos trabalhos que enfoquem esses elementos sob o termo “idiomatismo”.

O que se observou em revisão bibliográfica foram ideias de autores da linha das práticas interpretativas que se alinham com a tendência do estudo do idiomatismo interpretativo. Dentre essas ideias, uma que se destaca é a que trata dos elementos não previstos pela partitura, mas que demandam certa atenção do intérprete. Por exemplo,

Há decisões de dinâmica e timbre que o *performer* precisa tomar, mas que não estão especificadas na partitura; há nuances de andamento que afetam essencialmente a interpretação e que fogem das especificações metronômicas explicitadas na partitura. Na música de conjunto, estes elementos que, apesar de sua relevância musical, não constam grafados, são negociados entre os *performers* (esta negociação corresponde a boa parte do que acontece nos ensaios) (COOK, 2006, p. 10).

A tradição da notação musical influenciou fortemente o registro da música ocidental, sob a ótica das práticas interpretativas, ofereceu prescrição e normatização, mas também significativas margens interpretativas (ALMEIDA, 2011). Essas margens interpretativas vão desde parâmetros relativos, como a dinâmica, passando pela sonoridade, articulação, fraseado, etc. Contudo, o que se viu durante o séc. XX foi a elevação da partitura a uma posição de destaque em detrimento à performance, o que acarreta alguns riscos:

Entretanto, uma excessiva valorização das atribuições da notação pode nos expor a dois riscos correlatos. O primeiro deles nos induz a uma decepção: investimos tanta autoridade à notação, acreditando que ela possa abarcar minuciosamente os mais diversos aspectos musicais e sonoros, que nos decepcionamos com seus resultados. Acusamos, então, várias deficiências, quando na verdade o próprio recurso notacional jamais se propôs a tão complexas atribuições [...]. Seu desenvolvimento histórico se deu em concordância com a demanda por um controle rigoroso e mensurado das proporções de alturas e durações, e não por uma representação densa dos eventos sonoros (ainda que sugira alguns aspectos contínuos por meio de indicações de processos gradativos como *ralentandos*, *acelerandos*, *crescendos*, *diminuendos*, *glissandos* etc.) [...]. Um segundo

perigo na excessiva valorização da notação é a confusão entre partitura e obra, ou seja, a idolatria ao texto, a crença de que ele se basta por supostamente comportar e cristalizar todos os aspectos do que se entende por obra musical (ALMEIDA, 2011, p. 65-66).

Ribeiro (2016), no artigo *Interpretação e idiomatismo: o segundo movimento da Sonata op. 110 de Beethoven - Allegro Molto*, aborda alguns dos principais aspectos que fundamentam a interpretação de obras do período clássico/pré-romântico dentro do campo das práticas interpretativas, tais como, articulação, fraseado, dinâmica, tempo, ritmo, etc. A maneira que esses elementos se apresentam compõem o idiomático beethoveniano e seu estudo contribui para um aprofundamento na consciência estilística do intérprete (RIBEIRO, 2016). Aqui o conceito se assemelha ao de expressão idiomática, da linguística, e nesse caso poderia se considerar que o compositor cria tais expressões próprias. O artigo inclui também sugestões interpretativas a fim de solucionar determinados problemas de execução.

2.2.3 Idiomatismo instrumental

O idiomatismo instrumental é um viés que trata dos recursos técnicos e expressivos particulares de um determinado instrumento. Esses elementos podem ser comuns entre famílias de instrumentos, como, por exemplo, as cordas duplas nos instrumentos de cordas friccionadas ou o *frulatto* de diversos instrumentos de sopro. Porém, a maneira pelo qual tais recursos se manifestam em cada instrumento tem sido objeto de estudo nas práticas interpretativas.

Quanto mais uma obra explora aspectos que são particulares de um determinado meio de expressão, utilizando recursos que o identificam e o diferenciam de outros meios, mais idiomática ela se torna (TULLIO, 2005). Sob o ponto de vista do intérprete, a percepção do idiomatismo em uma obra traz prazer e motivação (ALVIM, 2012). Uma obra pouco idiomática trará dificuldades de execução que podem prejudicar consideravelmente o resultado da performance. Por outro lado, quando o compositor vai além dos elementos consagrados no idiomatismo de cada instrumento, novas possibilidades timbrísticas podem ser alcançadas:

A técnica de um determinado instrumento se desenvolve na maioria das vezes por causa de compositores que, ao escreverem suas obras, transcendem o limite até então estabelecido e aceito pelos executantes. Isso muitas vezes acontece devido ao fato de o compositor conhecer demais ou de menos os instrumentos. No primeiro caso, ele escreve conscientemente por saber ser possível tal solicitação, já no segundo, é exatamente a falta de conhecimento que faz com que ele ultrapasse a barreira até então aceitável,

contribuindo às vezes, sem saber, para o desenvolvimento técnico do instrumento em questão, porém não é o que se espera. Quando um compositor escreve para um instrumento que não domina, geralmente ele se associa a algum executante para que este lhe forneça os dados necessários sobre as possibilidades do instrumento (PILGER, 2010, p.763).

Barrenechea (2014) chama a atenção para o caso de peças transcritas que podem apresentar novas dificuldades que não estavam presentes na sua versão original. A autora exemplifica com o caso da peça *Bachianas n° 2*, de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), escrita originalmente para orquestra, cujo terceiro movimento *Dança - lembrança do sertão* foi transcrito pelo próprio autor para piano (BARRENECHEA, 2014):

O tema amplo apresentado pelo trombone na Seção A (comp. 4-20) oferece certo desafio para o pianista. Trata-se de uma melodia escrita idiomáticamente para o trombone, desde a escolha de registro, até os tipos de intervalos e uso de *glissandi* (comp. 12-13, 17-18 e na repetição da Seção, comp. 90-91). De acordo com o trombonista João Luiz Areias, em depoimento informal por correspondência eletrônica, ‘os *glissandi* são escritos perfeitamente e a utilização do registro e da dinâmica são muito confortáveis para o trombonista’ [...]. Na versão para piano, a melodia fica a cargo da mão esquerda, que também tem que executar acordes na região grave do instrumento, alternadamente, realizando deslocamentos consideráveis no teclado. (BARRENECHEA, 2014, p. 143).

Constata-se que essa é uma das vertentes do idiomatismo mais utilizadas nas pesquisas que tratam do assunto. Alguns trabalhos têm como objeto obras de determinado compositor para serem analisadas sob o ponto de vista do idiomatismo instrumental. É o caso de Menezes (2010) na dissertação *A Escrita Idiomática em Obras para Trompa de Blauth, Lacerda, Mendes e Ficarelli*, onde o autor faz um apanhado histórico do instrumento e analisa os elementos idiomáticos presentes nas obras selecionadas, bem como apresenta propostas de interpretação para as mesmas.

Tullio (2005), na dissertação *O idiomatismo nas composições para percussão de Luiz D’Anunciação, Ney Rosauero e Fernando Iazzetta: análise, edição e performance de obras selecionadas*, busca discutir o idiomatismo instrumental nas obras para percussão de três compositores brasileiros. São listados elementos idiomáticos próprios dos instrumentos de percussão, tais como o rulo, o pedal e a técnica de abafamento. O autor afirma que muitos compositores apresentam em suas obras aspectos idiomáticos devido a três motivos: por tocarem o instrumento, pela experiência de composições anteriores ou pela aproximação com os instrumentistas. Também constata que no Brasil houve uma intensificação na relação entre

intérpretes e compositores nas últimas décadas, gerando obras cada vez mais idiomáticas para percussão:

Geralmente nestes trabalhos os intérpretes passam informações detalhadas sobre os instrumentos, e às vezes ocorre um trabalho de composição coletiva quando as obras são compostas, corrigidas e melhoradas inúmeras vezes. Este tipo de elaboração das obras acaba se tornando muito produtivo para a escrita de obras idiomáticas (TULLIO, 2005).

Foram detectados também termos associados a um idiomatismo instrumental específico de determinado instrumento, como, por exemplo, “violonismo” ou “pianismo”. Cardoso (2006) em *Um violonista-compositor brasileiro: Guinga. A presença do idiomatismo em sua música*, ao abordar o idiomatismo do violão, aponta a “presença dos violonismos na música de Guinga” como uma das matrizes de sua concepção harmônica e melódica. Cita o uso de padrões de dedilhado próprios do violão como elementos estruturantes de passagens de obras de Guinga, bem como a íntima relação entre a melodia cantada e o acompanhamento violonístico.

No âmbito dos estudos sobre o idiomatismo instrumental, se destaca o trabalho do pesquisador Hugo Pilger no livro *Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo* (2013), onde discute os elementos idiomáticos do violoncelo mais importantes, curiosos e os que o compositor desenvolveu ou ajudou a desenvolver em sua obra para o instrumento.

Para catalogar esses elementos, Pilger (2013) utiliza parte da nomenclatura adotada no livro *Heitor Villa-Lobos e o Violão* de Humberto Amorim (2009), que aborda os aspectos idiomáticos do violão na obra de Villa-Lobos. Pilger atribui a escolha por considerar natural a relação entre os elementos idiomáticos dos dois instrumentos e pela falta de estudos específicos voltados para o violoncelo.

A referida pesquisa traz, ainda, a distinção entre idiomatismo direto e idiomatismo indireto. Dentre os trabalhos que tratam do idiomatismo instrumental, esta classificação é uma das mais sistemáticas e completas no que tange ao idiomatismo do violoncelo. Tal abordagem será utilizada no capítulo 3 desta pesquisa para discutir e analisar os elementos idiomáticos do violoncelo na obra de Ernani Aguiar.

2.2.3.1 Idiomatismo direto

O idiomatismo direto seria aquele que parte dos meios naturais do instrumento. Muitos desses recursos são estudados em exercícios diários do instrumentista, como as cordas duplas nos instrumentos de corda (exemplo musical 9) ou os acordes do piano. Outros são efeitos pontuais no repertório, usados para buscar uma sonoridade específica. É o caso da surdina e dos harmônicos naturais e artificiais (exemplo musical 10). De toda forma, é preciso ter as ferramentas necessárias para sua correta decodificação (PILGER, 2013).

Como exposto no primeiro capítulo, Ernani Aguiar possui uma relação muito próxima com os instrumentos de cordas friccionadas. Sua vivência mais intensa como instrumentista se deu no violino, porém também atuou profissionalmente como violista e violoncelista. Por esta razão, pode-se afirmar que o conhecimento do compositor das particularidades desses instrumentos contribuiu para a utilização do idiomatismo direto nas suas obras.

Andante espressivo

The image shows a musical score for a cello, titled "Andante espressivo". It consists of two staves of music in bass clef with a 6/8 time signature. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains several measures of music with various fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) and slurs. The second staff also begins with a piano (*p*) dynamic and includes a pizzicato (*pizz.*) section marked with "+1" and "+4".

Exemplo musical 9. Cordas duplas e pizzicato de mão esquerda (compasso 8) no *estudo n°34* da *Hohe Schule des Violoncellospiels op. 73* de David Popper. Comp. 01-09.

The image displays a musical score for solo cello, divided into three systems. The first system is in 4/4 time, starting with the instruction 'calmando molto' and ending with 'p tranquillo'. It features a melodic line with various ornaments and a bass line with triplets and sixteenth notes. The second system continues the melodic line with triplets and sixteenth notes, and includes a section marked 'ppp dolciss.'. The third system shows further melodic development with triplets and sixteenth notes, and includes a section marked 'meno p'. The score is annotated with fingering numbers (1-4) and dynamic markings.

Exemplo musical 10. Utilização de harmônicos naturais e artificiais na Suíte para violoncelo solo (1926) de Gaspar Cassadó.

Para a presente pesquisa foram selecionados os elementos de idiomatismo mais utilizados na obra do compositor. São eles: 1. *Pizzicato* 2. *Glissando* 3. *Cantabile* 4. Cordas soltas 5. Cordas duplas 6. Cordas duplas em uníssono 7. Acordes 8. Arpejos 9. Harmônicos naturais e artificiais 10. Pedal 11. Efeitos ou ruídos / Técnica expandida 12. Timbragem de corda específica e 13. *Tremolo*. Com exceção do elemento 6, toda a nomenclatura segue a categorização proposta por Pilger (2013).

2.2.3.2 Idiomatismo indireto

O idiomatismo indireto é aquele que nasce de um processo composicional, mas que traz consequências indiretas para o desenvolvimento idiomático do instrumento. Tais elementos influenciam na técnica do instrumento, potencializando o seu idiomatismo (Pilger, 2013). Pode-se associar o idiomatismo indireto ao idiomatismo composicional¹¹, por estar ligado à escrita musical do compositor. Porém, tais procedimentos influenciam fortemente a maneira que o intérprete executará determinada passagem, incluindo escolhas de dedilhado, sonoridade, articulação e dinâmica:

¹¹ Ver o item 2.2.1 desta pesquisa.

(...) o idiomatismo indireto, pode ser exemplificado pelo uso sistemático por parte do compositor, das teclas brancas e pretas do piano como processo composicional. Esta fórmula não foi usada por causa do violoncelo, mas sim em função de um processo composicional, mas que traz consequências indiretas para o desenvolvimento idiomático do instrumento. (PILGER, 2013).

Através do idiomatismo indireto o compositor pode, por exemplo, aproximar o timbre do instrumento à outra fonte sonora ou instrumental. É o caso da escrita que retrata sons da natureza encontrada na *Bachianas n.º5* para oito violoncelos e soprano de Villa-Lobos (Pilger, 2013), e da escrita que remete a outros instrumentos em obras de Ernani Aguiar¹². A utilização de elementos idiomáticos indiretos pode trazer dificuldades significativas de execução para o intérprete.

São os casos do emprego da polirritmia (exemplo musical 11) e da justaposição de quartas. Sobre as dificuldades que um trecho escrito em justaposição de quartas, afirma Pilger:

Sob o ponto de vista técnico, é um elemento idiomático por vezes de difícil execução, pois um arpejo de intervalos de quarta justapostas, num curto espaço de tempo, percorre grande extensão do espelho do instrumento, além de ser ‘fora de forma’, diferentemente do arpejo da Tríade Diatônica, que pode ser executada em blocos (Pilger, 2013).

The image displays a musical score for Example 11, which is a section of polirhythmia from the first movement of *Choros Bis* by Heitor Villa-Lobos. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a complex rhythmic accompaniment featuring triplets and accents. The second system continues this pattern, with the bass staff showing a dense texture of triplets and accents. The notation includes various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings like *mf* and *ff*.

Exemplo musical 11. Polirritmia no primeiro movimento do *Choros Bis* de H. Villa-Lobos. Comp. 04-08.

¹² Em 3.2.1 esse tema será tratado detalhadamente.

Portanto, os elementos idiomáticos indiretos não só expandem as possibilidades sonoras do instrumento, como podem proporcionar novos desafios ao intérprete. O estudo de tais elementos tem se mostrado mais uma ferramenta importante para a solução desses problemas, visto que a melhor compreensão desses recursos pode levar a uma concepção mais ampla e ao mesmo tempo profunda da obra. Dessa maneira, o intérprete participa diretamente do processo da narrativa musical, uma vez que utilizará todo o seu conhecimento e suas vivências como instrumentista para superar as dificuldades na performance. Dentre os elementos idiomáticos indiretos na obra para violoncelo de Ernani Aguiar, foram selecionados os seguintes: 1. Escrita que remete a outros instrumentos e 2. Utilização de intervalos de segundas.

Neste capítulo foram expostos os apontamentos sobre a pesquisa em performance, tendo com principais referência textos de Rink e Cook, bem como diferentes visões sobre o conceito de idiomatismo aplicado à técnica instrumental, abrindo margem para múltiplas interpretações e pesquisas futuras. Para a classificação e análise dos elementos idiomáticos do capítulo três, a linha escolhida foi a do idiomatismo direto e indireto.

3 OS ELEMENTOS IDIOMÁTICOS DO VIOLONCELO NA OBRA DE ERNANI AGUIAR

“O compositor deve estar sempre atrás do intérprete”

Ernani Aguiar

No presente capítulo são listados e analisados os elementos idiomáticos do violoncelo que mais se destacam na obra de Ernani Aguiar. Tais elementos são os mais frequentes e/ou os mais inventivos utilizados pelo compositor em sua obra para o instrumento. Muitos desses elementos, como o *pizzicato* ou *cantábile*, não são exclusivos do violoncelo e estão presentes em outros instrumentos de cordas friccionadas, como o violino e o contrabaixo. Porém, eles se apresentam de maneira distinta no violoncelo, e quando o compositor os utiliza releva ter consciência e domínio das potencialidades sonoras do violoncelo.

3.1 Exemplos de idiomatismo direto

3.1.1 *Pizzicato*

Nesse elemento idiomático o violoncelista abandona o arco e dedilha as cordas, se aproximando a uma sonoridade característica do violão. O próprio Ernani Aguiar referencia o violão em trechos em *pizzicato* da *Meloritmias n°9*¹³. Na maior parte dos exemplos encontrados o *pizzicato* assume a função de acompanhamento e marcação do tempo, como no quarto movimento da *Quatro Momentos n°3* (exemplo musical 12).

¹³ Ver 3.2.1.

Exemplo musical 12. *Pizzicato* na *Marcha dos Quatro Momentos n.º3*. Comp. 11-14.

No mesmo movimento temos este elemento combinado com as cordas duplas e o acorde (exemplo musical 13). O acorde em questão gera uma dificuldade ao intérprete pela forma incômoda gerada pelos dois trítomos sobrepostos (fá-si-fá-si). Recomenda-se que o violoncelista levante um pouco o braço esquerdo para manter a pressão ideal em todas as cordas, possibilitando a maior ressonância das mesmas e a sensação do acento.

IV - Marcha

(♩ = circa 120 M.M.)

pizz.

mf

Exemplo musical 13. *Pizzicato* em cordas duplas e acorde na *Marcha dos Quatro Momentos n.º3*. Comp. 01-06.

Ainda na mesma obra, Ernani combina o *pizzicato* com técnica expandida¹⁴, a fim de obter uma sonoridade pouco usual do violoncelo. O compositor pede que o *pizzicato* seja executado entre o cavalete e o estandarte do violoncelo, emitindo sons percussivos e sem altura pré-definida

¹⁴ Ver 3.1.11.

(exemplo musical 14). Tal procedimento é repetido nos compassos 3 e 4, desta vez com o arco e produzindo uma dinâmica ruidosa ainda maior.

I - Tempo de Maracatu

(♩ = circa 84 M.M.)

pizz. entre o cavalete e o estandarte *arco entre o cavalete e o estandarte*

f

pizz. entre o cavalete e o estandarte *arco entre o cavalete e o estandarte*

f

pizz. entre o cavalete e o estandarte *arco entre o cavalete e o estandarte*

f

pizz. entre o cavalete e o estandarte *arco entre o cavalete e o estandarte*

f

Exemplo musical 14. *Pizzicato* com técnica expandida no *Tempo de Maracatu* da *Quatro Momentos n°3*. Comp. 01-04.

Ernani também emprega o *pizzicato* sem altura definida em dois momentos no movimento *Rasqueado* da obra *Música para 4 Violoncelos*. No exemplo inicial (exemplo musical 15), o primeiro violoncelo toca *pizzicati* cada vez mais agudos no contratempo, até que a notação indique para que toque o mais agudo possível sem altura definida. No segundo momento (exemplo musical 16), o compositor usa o *pizzicato* Bartók. Neste tipo de *pizzicato*, o instrumentista puxa a corda para longe do espelho afim de que ela emita um som percussivo estridente ao atingir a madeira do espelho do violoncelo. Essa forma de tocar foi pouco explorada na obra camerística de Ernani e podemos encontra-la também nos *Duos de Prados* para violino e violoncelo.

Exemplo musical 15. *Pizzicato* sem altura definida no *Rasqueado* da *Música para 4 Violoncelos*. Comp.16-18.

Exemplo musical 16. *Pizzicato* Bartók no *Rasqueado* da *Música para 4 Violoncelos*. Comp. 57-60.

Para alternar entre o uso do arco e do *pizzicato* o instrumentista precisa de um tempo mínimo de pausa. Quando o compositor quer reduzir esse intervalo ou manter a fluidez de uma passagem, escreve o sinal “+” sobre a nota indicando que o *pizzicato* deve ser tocado com a mão esquerda. O *pizzicato* de mão esquerda pode ser executado com cordas soltas ou presas. Villa-Lobos, por exemplo, escreve trechos ágeis em *pizzicato* de mão esquerda no seu *Quarteto n.º 3* que só são possíveis pelo emprego desta técnica.

Apesar de pouco explorado na obra de Ernani Aguiar, o *pizzicato* de mão esquerda se faz presente em algumas obras. No *Prelúdio das Meloritmias n°9*, a utilização desse recurso possibilita que a melodia não seja interrompida. O violoncelista consegue conectar sem dificuldades as notas com arco às notas plosivas do *pizzicato* (exemplo musical 17). As notas do *pizzicato* estão sempre nas cordas soltas, que facilitam sua execução e ressonância.

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff begins at measure 36 and concludes at measure 40, with the tempo marking 'a tempo' and dynamic marking 'mp'. The second staff begins at measure 41 and concludes at measure 45, marked 'rit.'. The notation includes various articulation marks such as accents (>), slurs, and specific performance instructions like 'V +', 'V', and 'rit.'. The music transitions between arco and pizzicato techniques.

Exemplo musical 17. *Pizzicato* de mão esquerda no *Prelúdio das Meloritmias n°9*. Comp. 36-45.

No *Frêvo das Meloritmias n°14*, o *pizzicato* de mão esquerda favorece a agilidade da mudança da terceira para primeira posição. No trecho, com a marcação metronômica de 125, o *pizzicato* está mais uma vez na corda solta. Nessa passagem se observa a combinação de quatro elementos idiomáticos diretos: corda solta, cordas duplas, *glissando* e *pizzicato* (exemplo musical 18).

The image shows a single staff of musical notation in bass clef, starting at measure 51. The notation includes various articulation marks such as accents (>), slurs, and specific performance instructions like 'V' and '+'. The music features a combination of arco and pizzicato techniques, with a focus on rapid changes and glissando effects.

Exemplo musical 18. *Pizzicato* de mão esquerda no *Frêvo das Meloritmias n°14*. Comp. 51-54.

3.1.2 *Glissando*

Ao realizar uma mudança de posição no violoncelo, é comum que haja um *portamento*, uma conexão entre as duas notas. Essa ligação entre as notas é normalmente percebida próxima à nota de chegada. Já o *glissando* é um procedimento que explicita a “viagem” de uma nota para a outra, sendo notado na partitura com uma linha reta (ou ondulada) entre as notas. A escolha da utilização do *portamento* é uma questão estética, esse não é o caso do *glissando*, pois este reflete uma intenção explícita do compositor (PILGER, 2013).

Tais procedimentos são elementos idiomáticos comuns a outros instrumentos, especialmente ao canto. Uma das aplicações do *glissando* na obra de Ernani Aguiar é nas passagens em *cantabile*¹⁵. No movimento *Canto do Crepúsculo* da *Música para 4 Violoncelos*, há uma frase na segunda e terceira voz em terças que evidencia essa aplicação (exemplo musical 19). A melodia de cada voz tem apenas uma oitava de tessitura, e os *glissandi* ajudam a caracterizar a passagem como um trecho vocal.

¹⁵ Ver 3.1.3.

The image displays a musical score for four violoncellos (Vc. 1-4) in 12/8 time. The score is divided into two systems. The first system begins at measure 16. Vc. 1 starts with a glissandi marking and a box around the first measure. Vc. 2 and Vc. 3 have similar markings. Vc. 4 has a 'pizz.' marking. The second system begins at measure 21. Vc. 1 has a glissandi marking. Vc. 2 and Vc. 3 have glissandi markings and boxes around the first measure. Vc. 4 has a 'pizz.' marking. The score includes various slurs and dynamic markings such as 'f' and 'piu f cantabile'.

Exemplo musical 19. *Glissandi no Canto do Crepúsculo da Música para 4 Violoncelos*. Comp. 16-25.

Outro exemplo com as mesmas características é o segundo movimento da *Meloritmias n°10* (exemplo musical 20). Como destacado em 1.2 deste trabalho, esse movimento foi “inspirado e apenas inspirado” em um canto litúrgico (AGUIAR, 2015).

Calmo (circa ♩ = 50 MM)

Violoncello

mf *espressivo*

Vc.

mp *dolce*

ten.

Exemplo musical 20. *Glissandi* no segundo movimento da *Meloritmias n°10*. Comp. 01-16.

Ernani combina o *glissando* com as cordas duplas em suas obras para violoncelo solo. Os intervalos utilizados são os de terças, quintas e sextas, que favorecem a execução, pois são intervalos com “formas”¹⁶ confortáveis para a mão esquerda (exemplo musical 21). No *Frêvo* da *Meloritmias n°14*, especificamente, o *glissando* com cordas duplas reforça o acento deslocado característico da dança (exemplo musical 22).

Vc.

mp (*scherzoso*)

f

f *solene*

Meno

Exemplo musical 21. *Glissandi* em cordas duplas no primeiro movimento da *Meloritmias n°10*. Comp. 28-29.

¹⁶ No violoncelo, a posição de mão esquerda mais comum em posições mais baixas compreende um intervalo de terça menor ou maior (com extensão). Tal configuração favorece os intervalos harmônicos de terça, quarta, quinta, sexta e sétima em cordas duplas. Porém o violoncelista é capaz de executar intervalos harmônicos que exigem extensões pouco usuais, como os de segunda, oitava e, em alguns casos, nona, mesmo sem utilizar as cordas soltas.

Exemplo musical 22. *Glissandi* em cordas duplas no *Frêvo* da *Meloritmias* n°14. Comp. 46-54.

O compositor utiliza ainda o *glissando* sem uma nota de chegada específica, como em outro trecho do *Frêvioloncelando*. Vai mais além no *Concertino* para violino, violoncelo e cordas, cuja última nota da obra é um *glissando* começando com “qualquer nota agudíssima” e sem altura definida de chegada (exemplo musical 23). O efeito criado é ruidoso e coloca todo o protagonismo no elemento idiomático.

Exemplo musical 23. *Glissando* sem altura definida no *Samba (Rondó)* do *Concertino*. Comp. 83-85.

3.1.3 *Cantabile*

Esse elemento idiomático, apesar de pertencer a tantos instrumentos, se apresenta de forma diferenciada no violoncelo. A região média e aguda da tessitura do instrumento recebe muitos harmônicos pela reverberação das cordas graves. O repertório do violoncelo é repleto de obras que se tornaram famosas pelo *cantabile*. Um bom exemplo disso é o *Cisne* (exemplo musical 24) da obra *O Carnaval dos Animais* (1886) de Camille Saint-Saëns (1835-1921). Sobre esse elemento idiomático, afirma Pilger:

É um dos mais característicos elementos idiomáticos do violoncelo. Devido ao seu som rico em harmônicos, o violoncelo tornou-se um instrumento cantante por natureza. É considerado um dos mais próximos da voz humana e essa proximidade potencializa ainda mais este caráter. (PILGER, 2013)



Exemplo musical 24. *Cantabile* no *Cisne* de Camille Saint-Saëns. Comp. 01-08.

O *cantabile* é utilizado amplamente nas obras de Aguiar, como no movimento *Canto* da peça *Quatro Momentos n°3* (exemplo musical 25). Muitas vezes o compositor chama a atenção do intérprete explicitamente na partitura para este recurso, como no *Samba (Rondó)* do *Concertino* para violino, violoncelo e cordas (exemplo musical 26). Para favorecer a execução dos trechos em *cantabile*, recomenda-se que o violoncelista mantenha o *legato*, evitando acentos desnecessários.

III - Canto

Lento (♩ = circa 48 M.M.)

Violoncello I
 Violoncello II
 Violoncello III
 Violoncello IV

Exemplo musical 25. *Cantabile* no *Canto* da *Quatro Momentos* n°3 de Ernani Aguiar. Comp. 01-06.

26
 cantabile
 33
 f

Exemplo musical 26. *Cantabile* na parte do violoncelo e do violino solistas no *Concertino*. Comp. 26-37.

3.1.4 Cordas soltas

A utilização das cordas soltas traz diversos benefícios, sendo um dos principais o aumento da gama sonora do instrumento (PILGER, 2013). O instrumento vibra mais livremente ao tocar uma corda solta do que uma presa, além de produzir maior quantidade de harmônicos. A sonoridade da corda solta também é diferenciada, sendo mais “aberta” e “metálica” em

comparação à sonoridade mais suave da corda presa. Outro benefício é que contribui para tornar um trecho musical de mais fácil execução, principalmente em se tratando de passagens ágeis.

O violoncelo possui quatro cordas afinadas em Lá, Ré, Sol e Dó. Não é à toa que a maior parte do repertório da música tonal dos séculos XVIII e XIX para violoncelo utilizou tonalidades principais com ampla utilização de cordas soltas. Mas, se Johann Sebastian Bach utilizou com maestria as possibilidades das cordas soltas em suas *Suítes para violoncelo solo*, temos no Brasil o exemplo de Heitor Villa-Lobos como um dos compositores que mais utilizou tal recurso em suas obras (PILGER, 2013).

Em sua primeira obra para violoncelo, a *Meloritmias n°2*, Ernani Aguiar utiliza amplamente as cordas soltas. A primeira frase do primeiro movimento é pontuada por três notas em corda solta (exemplo musical 27). No Segundo movimento, o crescendo de piano para forte finaliza em cordas duplas soltas (exemplo musical 28). E no último movimento mais uma vez as cordas soltas são usadas para produzir grande volume de som e harmônicos, desta vez, no crescendo dos compassos finais (exemplo musical 29).



Exemplo musical 27. Cordas soltas no primeiro movimento da *Meloritmias n°2*. Comp. 01-03



Exemplo musical 28. Cordas soltas no segundo movimento da *Meloritmias n°2*. Comp. 11-15.



Exemplo musical 29. Cordas soltas no terceiro movimento da *Meloritmias n°2*. Comp. 67-73.

Sem dúvida, a *Música para 4 violoncelos* é a obra em que Ernani mais utiliza elementos idiomáticos diversos, combinando-os e potencializando seus efeitos. No movimento *Rasqueado*, por exemplo, o violoncelo I realiza uma passagem com arpejos e cordas duplas em cordas soltas, claramente favorecendo a amplitude sonora do instrumento (exemplo musical 30). Destaca-se a utilização do *cantabile* no violoncelo 2 e de técnica expandida nos violoncelos 3 e 4 na mesma passagem. O último acorde da obra está com a dinâmica em *fortíssimo*, onde cada um dos quatro violoncelos toca suas quatro cordas soltas¹⁷.

The image shows a musical score for four cellos (Vc. 1-4) in 4/4 time, starting at measure 32. Vc. 1 plays a series of arpeggiated chords with a dynamic marking 'p'. Vc. 2 plays a melodic line marked 'cantabile'. Vc. 3 and Vc. 4 play percussive patterns marked 'percutindo o instrumento com as mãos'.

Exemplo musical 30. Cordas soltas na parte do primeiro violoncelo do *Rasqueado* da *Música para 4 violoncelos*.
Comp. 32-35.

3.1.5 Cordas duplas

O violoncelo é utilizado prioritariamente como instrumento melódico, porém tem a capacidade de emitir intervalos harmônicos tocando duas cordas, com o arco ou em *pizzicato*. Através das cordas duplas podem-se executar duas vozes em movimento paralelo ou independente. Contudo, tal recurso traz uma considerável dificuldade de execução, exigindo do intérprete alto controle da mão esquerda no que tange à afinação e às mudanças de posição.

Este elemento idiomático é um dos mais utilizados na obra de Ernani Aguiar. Com exceção do *Ponteando*, todas as suas obras para o instrumento possuem alguma passagem em cordas duplas. Tais passagens se revelam bem escritas idiomáticamente ao analisarmos os

¹⁷ Esse exemplo será retomado em 3.1.7.

intervalos utilizados e as aplicações de cordas soltas. Isso por si só já demonstra um conhecimento elevado do compositor da topografia do espelho do violoncelo e de suas possibilidades. Um bom exemplo disso está no *Threnus fratri meo Aloysio*, onde o compositor utiliza num curto espaço de tempo todos os intervalos harmônicos até a oitava, com exceção apenas da 2^o menor e da 7^o maior (exemplo musical 31).

Exemplo musical 31. Cordas duplas no *Threnus fratri meo Aloysio*. Comp. 19-36.

No *Prelúdio da Meloritmias n^o9*, temos uma passagem com as já citadas duas vezes em movimento independente (exemplo musical 32). Destaque para o pizzicato de mão esquerda na última nota da frase.

Exemplo musical 32. Cordas duplas realizando duas vezes em movimento independente no *Prelúdio da Meloritmias n^o9*. Comp. 41-45.

Outra utilização frequente das cordas duplas na música de Ernani se encontra nas obras camerísticas¹⁸ com mais de um violoncelo. Há momentos em que todos os violoncelos tocam em cordas duplas, expandindo as possibilidades de notas e de dinâmica dos acordes. No primeiro movimento da *Música a Três* encontram-se diversos acordes com seis notas tocados pelo trio de violoncelos, resultado da utilização das cordas soltas (exemplo musical 33).

Música a Três *

I

Revisão: Hugo Pilger Ernani Aguiar
(1950)

Molto Allegro (♩ = 88)

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 1-5) features three cellos (Violoncelo I, II, III) and three violas (Vc. I, II, III). The cellos play a rhythmic pattern of eighth notes, while the violas play chords. Dynamics include *f* (articolato) for the cellos and *dim.* and *calmo* for the violas. The second system (measures 6-11) continues the piece, with a change in tempo and dynamics. A circled section in the first system highlights the use of double strings.

Exemplo musical 33. Cordas duplas no primeiro movimento da *Música a Três*. Comp. 01-17.

¹⁸ A utilização das cordas duplas combinadas com o pedal será tratada mais a frente em 3.1.11.

3.1.6 Cordas duplas em uníssono

As cordas duplas são comumente usadas para tocar intervalos harmônicos entre a 2º menor e a 8º justa. Também, encontramos exemplos no repertório tradicional e moderno de intervalos maiores, principalmente de 9º e 10º. Já as cordas duplas em uníssono são mais raras e são geralmente executadas com uma corda solta e outra presa. A utilização deste elemento idiomático pode proporcionar maior amplitude de dinâmica, dar flexibilidade para a escrita de vozes independentes e/ou uma mudança de timbre ao somar a vibração das duas cordas.

Em sua *Música a Três*, Ernani Aguiar utiliza as cordas duplas em uníssono em três momentos. No primeiro movimento, a continuidade dos acordes de seis notas é mantida com a escrita da terceira e segunda cordas, tocando o uníssono (exemplo musical 34). No segundo movimento, utiliza o mesmo recurso, porém desta vez a corda solta reforça o uso do pedal, que é um elemento estruturador do movimento (exemplo musical 35). E no *Vivo*, o acompanhamento do terceiro violoncelo se inicia com quatro compassos de corda dupla em uníssono, contribuindo para a execução da dinâmica *forte* da passagem (exemplo musical 36).

The image shows a musical score for three violoncellos (Vc. I, II, III) in the first movement of 'Música a três'. The score begins at measure 12. Vc. I and II play unison chords, while Vc. III plays a rhythmic pattern. Dynamics include 'dim.' and 'calmo'. The piece concludes with a 'V' (Vivace) marking.

Exemplo musical 34. Cordas duplas em uníssono no primeiro movimento da *Música a três*. Comp. 12-17.

12

Vc. I *mf* *f*

Vc. II *pp* *f*

Vc. III *f*

17

Vc. I *mf* *f* *accel.*

Vc. II *mf* *f* *accel.*

Vc. III *f* *rit.* *a tempo* *accel.*

(f) deciso

Exemplo musical 35. Cordas duplas em uníssono no segundo movimento da *Música a três*. Comp. 12-20.

III

Vivo (♩ = 100)

Violoncelo I *f*

Violoncelo II *f*

Violoncelo III *f*

20

Exemplo musical 36. Cordas duplas em uníssono no terceiro movimento da *Música a três*. Comp. 1-4.

Essa mesma utilização do *Vivo* da *Música a três* aparece no segundo movimento dos 6 *Duetos para violoncelo*, nos compassos 39 e 40 e no último compasso do movimento (exemplo musical 37).

37

mf

II e III

I e II

42

46

** batendo com a mão no corpo do instrumento*

duas cordas

pos. ndl.

arco

Exemplo musical 37. Cordas duplas em uníssono no segundo movimento dos *6 Duets para violoncelo*. Comp. 37-

50.

3.1.7 Acordes

Apesar de o violoncelo ser um instrumento predominantemente melódico, ele é capaz de executar acordes de três e quatro sons. A prática mais usual é dividir o acorde em grupos de duas em duas cordas ou uma e duas cordas. A primeira parte é a mais grave e se toca pouco antes da segunda¹⁹. Esse efeito cria uma ilusão de acorde, por mesclar as reverberações dos grupos de notas. Isto se aproxima em dada medida aos acordes arpejados de um piano ou violão. Também

¹⁹ Em casos menos usuais o intérprete pode optar por executar a parte aguda do acorde primeiro, para valorizar a voz que se encontra nas notas graves, por exemplo.

se pode friccionar até três cordas simultaneamente usando uma pressão maior com o arco, no chamado acorde *plaqué*, porém nesses casos a dinâmica tende ao *forte* (PILGER, 2013). A escolha de como ou se um acorde será dividido é normalmente do intérprete, apesar de alguns compositores indicarem uma opção específica.

Na escrita de Ernani Aguiar para violoncelo, nota-se uma preferência por acordes que possuam uma ou mais cordas soltas. Como mencionado em 3.1.4 deste trabalho, isto proporciona um ganho de amplitude sonora. Outra constância é o uso de acordes que podem ser facilmente montados na primeira posição do instrumento. Tais fatores contribuem em prol da acessibilidade técnica num elemento idiomático que usualmente traz grandes dificuldades para a afinação. Existem exemplos de acordes nas obras do compositor onde ele pede explicitamente para que o intérprete execute o acorde “quebrado” no sentido oposto do usual. Ao invés da primeira parte ser grave e a segunda aguda, se toca o contrário. Isso é indicado com uma seta para baixo ao lado do acorde (exemplos musicais 38 e 39).

The image shows a musical score for three violoncellos (Vc. I, Vc. II, Vc. III) from the piece 'Música a três' by Ernani Aguiar, measures 49-52. The score is written in 2/4 time and features three staves. The first staff (Vc. I) starts with a tempo marking of 49 and a dynamic of *mf*. The second staff (Vc. II) starts with a dynamic of *mf*. The third staff (Vc. III) starts with a dynamic of *mf*. The score includes various dynamics such as *mf*, *ff*, and *p* (ponta). A 'Meno' marking with a tempo of quarter note = 63 is present at the end of the excerpt. The score also includes various articulations and slurs.

Exemplo musical 38. Acordes no primeiro movimento da *Música a três*. Comp. 49-52.

Exemplo musical 39. Acordes no *Rasqueado* da *Música para 4 violoncelos*. Comp. 73-77.

O movimento *Choro* da *Meloritmias n°9* é pontuado por diversos acordes (exemplo musical 40). É recomendada a utilização do *plaque* para o melhor entendimento do ritmo escrito. Quanto mais “quebrados” ou divididos forem os acordes, menos precisa ritmicamente torna-se a figura da colcheia pontuada com semicolcheia.

Exemplo musical 40. Acordes no *Choro* da *Meloritmias n°9*. Comp. 86-92.

3.1.8 Arpejos

O violoncelo tradicionalmente executa esse elemento com frequência. As ressonâncias simpáticas resultantes das cordas soltas contribuem para que o arpejo no violoncelo seja particularmente eficaz: “A farta vibração que o instrumento possui traz uma cor especial a esse elemento idiomático.” (PILGER, 2013). No movimento *Rasqueado*, da *Música para 4 violoncelos*, temos um exemplo tradicional dos arpejos funcionando como acompanhamento na

parte do violoncelo IV (exemplo musical 41). Mais uma vez, se evidencia a preferência do compositor pelas cordas soltas.


The image displays a musical score for four cellos, labeled Vc. 1 through Vc. 4. The score is organized into two systems. The first system begins at measure 5 and concludes at measure 8. The second system begins at measure 9 and concludes at measure 12. The key signature consists of one flat (B-flat). The time signature is 7/8, which changes to 2/4 and then 4/4 in the second system. Dynamics include 'cresc.' and 'f'. The fourth cello part (Vc. 4) is the focus of the example, showing arpeggiated chords.


Exemplo musical 41. Arpejos na parte do violoncelo 4, no *Rasqueando da Música para 4 violoncelos*. Comp. 05-12.

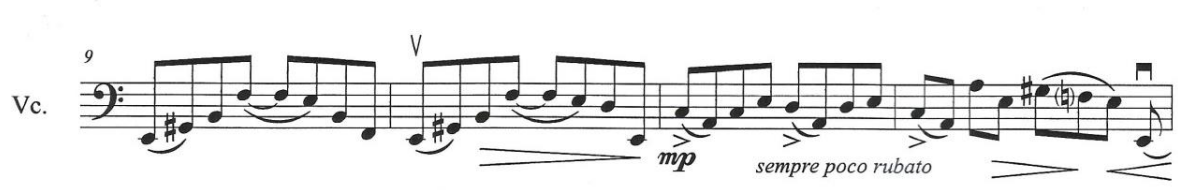
Na obra do compositor, a obra *Ponteando* talvez seja a maior exploração do arpejo no violoncelo (exemplo musical 42). A peça é escrita num fluxo ininterrupto de colcheias que montam acordes. Os arpejos fazem alusão ao ponteio ou dedilhar de uma viola caipira.

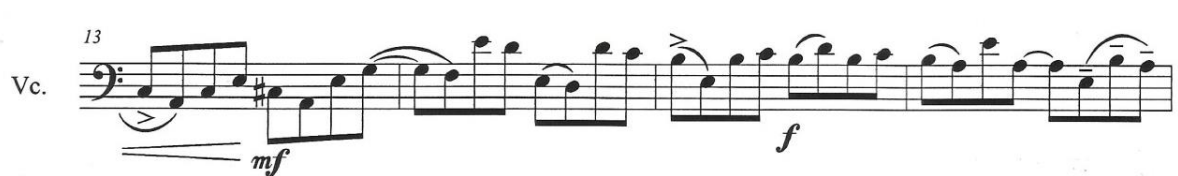
Revisão: Hugo Pilger Ernani Aguiar
(1950)

Fluente

Violoncelo 

Vc. 

Vc. 

Vc. 

Exemplo musical 42. Arpejos no *Ponteando*. Comp. 01-16.

3.1.9 Harmônicos naturais e artificiais

Os harmônicos naturais são obtidos ao encostar os dedos na corda, sem pressioná-la. Considerando que a nota da corda solta seja a fundamental, temos os seguintes harmônicos: na metade da corda, a oitava da fundamental; em um terço da corda a décima segunda acima e assim por diante. Este recurso apresenta uma sonoridade mais suave e cristalina.

O harmônico artificial é aquele em que se prende a corda com o primeiro dedo ou polegar e se encosta o terceiro dedo no intervalo de quarta ou quinta justa acima²⁰. Tal procedimento simula o efeito do harmônico natural. Apesar de mais difíceis de executar, os harmônicos artificiais podem produzir qualquer nota, enquanto que os naturais estão limitados aos harmônicos da corda solta.

No que tange a grafia, os harmônicos naturais são indicados com um pequeno círculo vazio sobre a nota ou um losango no lugar da nota. Já o harmônico artificial se nota como um

²⁰ Diferentemente do piano, a numeração da digitação no violoncelo começa com o dedo indicador (primeiro dedo, nesse caso).

intervalo harmônico, mas com a nota superior com um losango, indicando qual nota deve ser apenas encostada com o terceiro dedo.

Ernani Aguiar utilizou esses elementos de forma pontual em suas obras para o instrumento. Percebe-se que seu uso tem o objetivo de produzir uma mudança de timbre particular. É o caso da última nota do *Ponteando*, um longo harmônico na nota lá. Já no primeiro movimento da *Meloritmias n°2*, chama a atenção a utilização dos harmônicos em conjunto com as cordas soltas, permitindo saltos de grande extensão no espelho do instrumento (exemplo musical 43).

O exemplo musical 43 apresenta duas linhas de partitura. A primeira linha, em uma clave de sol (G-clef), contém uma melodia com notas ligadas e um losango na última nota. A segunda linha, em uma clave de sol (G-clef) para violoncelo, mostra harmônicos naturais marcados com círculos e uma passagem de dinâmica de *mf* para *f*.

Exemplo musical 43. Harmônicos naturais no primeiro movimento da *Meloritmias n°2*. Comp. 16-21.

No movimento *Divertimento*, da *Música para 4 violoncelos*, o compositor escreve acordes de três notas em harmônicos artificiais divididos entre os violoncelos I, II e III (exemplo musical 44). Esses harmônicos, que servem de acompanhamento para o *cantabile* do violoncelo IV, realizam uma mudança brusca de sonoridade em relação à passagem anterior.

The image displays a musical score for four violoncellos (Vc. 1-4) in the first movement of *Música para 4 violoncelos*. The score is divided into two systems. The first system (measures 42-45) shows the lower register with various harmonic positions (Ic., IVc., IIc.) and dynamics (mp, cantabile). The second system (measures 49-52) shows the upper register with similar harmonic positions (IIc., Ic., IVc., IIIc.) and dynamics (mp). The notation includes clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Exemplo musical 44. Harmônicos naturais no primeiro movimento da *Música para 4 violoncelos*. Comp. 42-55.

No terceiro movimento da *Música a três* há uma passagem coral em que o compositor combina os harmônicos naturais e artificiais (exemplo musical 45). Este é um dos raros exemplos na obra do compositor em que são usados os harmônicos artificiais.

Muito menos vivo (♩ = 66)

Vc. I
Vc. II
Vc. III

mf

56

40

III

III

IV III V

IV³

IV

V

Exemplo musical 45. Harmônicos naturais e artificiais no terceiro movimento da *Música a três*. Comp. 56-62.

3.1.10 Pedal

Devido às capacidades de reverberação diferenciadas do violoncelo, esse elemento idiomático é frequentemente encontrado no repertório do instrumento. Na obra de Ernani Aguiar o pedal é utilizado de variadas formas. A menos explorada seria para desenvolver uma linha melódica com um pedal no mesmo violoncelo. O *Prelúdio da Meloritimias n°9* possui passagens muito breves de um compasso com essa aplicação (exemplo musical 46).

Vc.

46

a tempo

sempre f

pesante

ff

Exemplo musical 46. Pedal no *Prelúdio da Meloritimias n°9*. Comp. 46 -50.

Contudo, o pedal é usado amplamente em combinação com as cordas soltas e cordas duplas. O segundo movimento da *Música a três* é um bom exemplo dessa utilização. Nele, poucos trechos estão sem um pedal em alguma das três vozes (exemplo musical 47). Um exemplo similar está no movimento *Bagpipes & drums* da *Violoncelada*, que será tratado mais adiante em 3.2.1.

II

Lento (♩ = 44)

Violoncelo I
Violoncelo II
Violoncelo III
Vc. I
Vc. II
Vc. III

Exemplo musical 47. Pedal no segundo movimento da *Música a três*. Comp. 01-07.

Na *Música para 4 violoncelos*, o pedal se apresenta em combinação com os harmônicos naturais na região aguda do violoncelo e, nos compassos 08-10, com cordas duplas (exemplo musical 48). O intervalo de quinta justa e o timbre aveludado dos harmônicos conferem uma sonoridade estática à passagem, possivelmente em alusão ao título do movimento - *Canto de Crepúsculo*. O *cantabile* do violoncelo III pode se desenvolver livremente, soando como um recitativo.

II - Canto de Crepúsculo

♩ = máximo 60 M.M.

Violoncelo 1
Violoncelo 2
Violoncelo 3
Violoncelo 4

Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3
Vc. 4

Exemplo musical 48. Pedal em combinação com os harmônicos naturais no segundo movimento da *Música para 4 violoncelos*. Comp. 01-10.

Pilger (2013) chama atenção para as vezes em que esse elemento idiomático não é gerado por uma nota sustentada, mas sim quando a nota é tocada de maneira intermitente. Nesse caso, a regularidade cria a sensação de um pedal. Na obra de Ernani para o instrumento, exemplo mais evidente disso está na parte de violoncelo III do terceiro movimento da *Música a três* (exemplo musical 49).

Vivo (♩ = 100)

The image shows a musical score for three violoncellos. The tempo is marked 'Vivo' with a quarter note equal to 100. The time signature is 2/4. The first two staves (Violoncelo I and II) play a melodic line of eighth notes with accents and dynamic markings (f). The third staff (Violoncelo III) plays a rhythmic pattern of eighth notes, also with accents and dynamic markings (f). A '20' is written above the first measure of the third staff, likely indicating a specific fingering or technique.

Exemplo musical 49. Pedal gerado pela repetição da nota sol em combinação com as cordas duplas em uníssono no terceiro movimento da *Música a três*. Comp. 01-04.

3.1.11 Efeitos ou ruídos / Técnica expandida

As técnicas expandidas são procedimentos pouco comuns no tocar do instrumento, como percussão no tampo, intervalos de microtons e notas sem altura definida (PRESGRAVE, 2008). Tais procedimentos são muitas vezes descritos pelo compositor em notas de rodapé ou em bulas, onde são explicados os significados dos símbolos utilizados na obra em questão. Esses elementos idiomáticos têm despertado a atenção nas recentes pesquisas em performance. Mais especificamente no violoncelo, se destaca a tese de doutorado do violoncelista e pesquisador Fabio Soren Presgrave, *Aspectos da música brasileira atual: violoncelo* (2008). Na tese, o autor destaca a contribuição que o estudo da técnica expandida pode trazer para a performance e expansão do repertório do instrumento.

Na obra de Ernani Aguiar se encontram elementos de ruídos e técnica expandida com alguma frequência. Um exemplo recorrente é a percussão no tampo do instrumento, onde o compositor escreve o ritmo na partitura com notação similar a usada em instrumentos de percussão. Quando questionado sobre a utilização deste elemento idiomático, Ernani enfaticamente afirma: “Não fui eu que inventei isso, já foi usado por muitos antes de mim” (AGUIAR, 2018). Alguns exemplos são encontrados no segundo movimento dos *6 Duetos para violoncelo* (exemplo musical 50) e no primeiro movimento da *Meloritmias n°14* (exemplo musical 51). No movimento *Bagpipes & Drums*, da *Violoncelada*, há outra utilização desse recurso.

42

46

* batendo com a mão no corpo do instrumento

duas cordas

pos. nat.

arco

Exemplo musical 50. Técnica expandida no segundo movimento dos 6 duetos para violoncelo. Comp. 42-50.

46

Vc.

50

bussando sull'istrumento

mp

p

Exemplo musical 51. Técnica expandida no primeiro movimento da *Meloritmias n°14*. Comp. 46-54.

Outra aplicação recorrente das técnicas expandidas consiste em tocar com o arco entre o cavalete e o estandarte do violoncelo. O procedimento gera notas agudas ruidosas, sem altura previsível. No primeiro movimento da *Música para 4 violoncelos* há um bom exemplo desse elemento (exemplo musical 52). Nele, a dinâmica está em *mezzo forte*, o que possibilita a produção de menos ruído se o intérprete assim desejar. Já no *Tempo de Maracatu*, da obra *Quatro momentos n°3*, o compositor combina o toque entre o cavalete e o estandarte com o *pizzicato*, e só dois compassos à frente o mesmo efeito com o arco (exemplo musical 53). A

dinâmica nesse segundo caso é *forte*, o que proporciona mais ruído e menos distinção de uma nota definida.

The image displays two systems of musical notation for four violoncellos (Vc. 1, Vc. 2, Vc. 3, and Vc. 4). The first system begins at measure 98. Vc. 1 has a technical instruction: *mf* entre o cavalete e o estandarte I e IIc. The second system begins at measure 105 and includes the instruction *poco accel.* for all parts. Dynamics include *mf*, *mp*, and *poco accel.*

Exemplo musical 52. Técnica expandida no primeiro movimento da *Música para 4 violoncelos*. Comp. 98-110.

I - Tempo de Maracatu

(♩ = circa 84 M.M.)

The musical score consists of four staves, each representing a cello. The notation is in bass clef with a common time signature (C). The tempo is marked as 'Tempo de Maracatu' with a quarter note equal to approximately 84 beats per minute. The score is divided into four measures. The first two measures are marked 'pizz. entre o cavalete e o estandarte' and the last two are marked 'arco entre o cavalete e o estandarte'. Each staff is labeled with 'Ic.', 'IIc.', 'IIIc.', and 'IVc.' and includes a dynamic marking 'f'.

Exemplo musical 53. Técnica expandida no *Tempo de Maracatu* da *Quatro Momentos* n°3. Comp. 01-04.

3.1.12 Timbragem de corda específica

No violoncelo é possível executar diversas notas de mesma altura em cordas diferentes. A nota lá₂, por exemplo, é comumente executada com o terceiro dedo na sexta posição na terceira corda (Sol), com o primeiro dedo na quarta posição na segunda corda (Ré) ou com a primeira corda solta. Cada lá₂ citado possui uma sonoridade própria. Notadamente posições mais altas produzem um timbre mais aveludado em *piano* e mais tenso em *forte* em comparação às posições mais baixas. A escolha de qual corda utilizar é na maioria das vezes facultada ao intérprete, mas os compositores que conhecem mais a fundo as possibilidades dos instrumentos de corda por vezes pedem para que se toque numa corda específica.

No primeiro movimento de sua primeira obra para violoncelo, Ernani Aguiar já demonstra uma atenção especial para esse elemento idiomático (exemplo musical 54). Ao executar a

passagem inteiramente na segunda corda, se mantém facilmente a unidade de timbre e a tensão do *crescendo* do trecho.

A musical score for a violin part, starting at measure 35. The first line is marked with a 'V' and a dynamic of *mf*. The music features a series of eighth notes with a *cresc.* (crescendo) marking. A second violin line, marked 'II', is indicated by a dashed line and continues the melodic line. The dynamics reach *f* (forte) by the end of the excerpt.

Exemplo musical 54. Timbragem de corda específica no primeiro movimento da *Meloritmias n°2*. Comp. 35-37.

Outro exemplo se encontra na obra *Música a Três*, onde na passagem em que o terceiro violoncelo ganha protagonismo, o compositor solicita que se permaneça na quarta corda (exemplo musical 55). Ao manter a melodia na quarta corda mesmo em posições mais altas, o terceiro violoncelo destaca ainda mais seu timbre em comparação ao primeiro e segundo violoncelo. Eventuais problemas de balanceamento de dinâmica são atenuados, mesmo se tratando de uma melodia mais grave que o acompanhamento.

A musical score for three cellos (Vc. I, Vc. II, Vc. III) starting at measure 38. All parts are marked with a dynamic of *f* (forte). The score includes various performance instructions such as accents (>), breath marks (>>>), and specific bowing techniques. Vc. I and Vc. II play a melodic line with accents, while Vc. III plays a rhythmic accompaniment. An arrow points to a specific note in Vc. III labeled 'IVc', indicating the fourth string. The score continues to measure 42.

Exemplo musical 55. Timbragem de corda específica no primeiro movimento da *Música a três*. Comp. 38-42.

Na obra *Ponteando*, a timbragem de corda específica sugere que o compositor quer que se execute um *portamento* (exemplo musical 56). Esse recurso se aproxima ao *glissando*, mas em vez de se mostrar toda a viagem entre duas notas, só se evidencia a chegada. Este efeito se aproxima do cantor que conecta duas notas sem interromper a coluna de ar. A nota lá² do compasso 35 normalmente é executada na primeira posição na terceira corda. Ao pedir que a nota mi³ seja executada na mesma terceira corda, tem-se a tendência natural de se executar um *portamento* ao mudar de posição.

The image shows a musical score for Violoncello (Vc.) in bass clef. It begins at measure 33. The notation includes a series of eighth and sixteenth notes. Above the staff, there is a 'rit.' marking followed by a dashed line and then 'a tempo'. An arrow points to a specific note with the fingering 'III' written above it.

Exemplo musical 56. Timbragem de corda específica no *Ponteando*. Comp. 33-36.

3.1.13 Tremolo

O *tremolo* é um elemento idiomático tradicional dos instrumentos de cordas. Consiste na repetição intermitente de uma mesma nota o mais rápido possível no tempo determinado. Ernani Aguiar utiliza pontualmente esse elemento idiomático nas obras que utilizam o frêvo. Quando questionado sobre o porquê da escolha desse gênero musical, o compositor afirma: “Sempre foi comum fechar as obras com movimentos de dança, então por que não utilizar uma dança brasileira?”. As obras *Meloritmias n°14* e *Violoncelada* possuem exemplos do uso do *tremolo* nesse contexto, possivelmente para remeter ao som penetrante dos instrumentos de metal característicos de uma banda de frêvo (exemplo musical 57).

The image shows a musical score for Violoncello (Vc.) in bass clef. It begins at measure 79. The notation includes a series of notes with a tremolo effect indicated by a vertical line through the notes.

Exemplo musical 57. Tremolo no Frêvo da *Meloritmias n°14*. Comp. 79-83.

Pilger (2013) comenta que esse recurso pode ser combinado com outros elementos idiomáticos, abrindo novas possibilidades timbrísticas. Na obra de Ernani, isto fica evidente quando o compositor combina o *tremolo* com a sonoridade *sul ponticello*, produzindo um som mais metálico e brilhante devido à aproximação do arco no cavalete. No primeiro dueto dos 6 *duetos para violoncelo* temos um bom exemplo disso (exemplo musical 58).

The image displays two systems of musical notation for a cello duet. The first system, starting at measure 17, features a treble clef staff with a series of notes and rests, and a bass clef staff with a triplet of eighth notes. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The second system, starting at measure 21, continues with similar notation, including triplets and dynamics like *f* and *p*. Performance instructions such as *sfz* (ponteicello) and *pos. nat.* are present. The score uses various musical symbols like beams, slurs, and dynamic markings to indicate specific performance techniques.

Exemplo musical 58. *Tremolo* no primeiro dueto dos 6 *Duetos para violoncelo*. Comp. 17-25.

Como comentado em 3.1.4, a obra *Música para 4 violoncelos* é a que mais utiliza elementos idiomáticos diversos e produz combinações interessantes. Nos compassos 18 a 25 do segundo movimento, há uma passagem importante sob o ponto de vista idiomático (exemplo musical 59). Nela, são combinados o *tremolo* com *sul ponticello* do primeiro violoncelo, o *cantabile* com *glissandi* do segundo e terceiro violoncelo e o *pizzicato* do quarto violoncelo.

16

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

sul ponticello

f

piu f cantabile

piu f cantabile

pizz.

f

21

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

pizz.

Exemplo musical 59. Tremolo no Canto do Crepúsculo da Música para 4 Violoncelos. Comp. 16-25.

3.2 Exemplos de idiomatismo indireto

3.2.1 Timbres remetendo a outros instrumentos

Ernani Aguiar conhecia bem os instrumentos de cordas, o que o permitiu representar as sonoridades de outros instrumentos com os recursos do violoncelo. Essa intenção composicional se manifestou em diversas obras, por vezes de maneira bem sutil, como no *Ponteando* que remete

ao toque da viola caipira. Como mencionado em 3.1.13, o *tremolo* nos frêvos de Ernani pode ser associado à sonoridade áspera dos instrumentos de metal.

Talvez o exemplo mais proeminente desse idiomatismo indireto seja o movimento *Bagpipes & Drums*, da *Violoncelada*, onde o conjunto de violoncelos remete a uma banda de gaitas de fole e tambores (exemplo musical 60). Na juventude, o compositor tocou na banda de gaitas de fole de Petrópolis, grupo que até hoje leva o nome de seu pai, Wolney Aguiar.

II - Bagpipes and drums

circa ♩ = 60 M.M.

Violoncelo II

Violoncelo III

Violoncelo IV

f sempre alternando na mudança de arcos

batacar com as duas mãos no corpo do instrumento

Vc. II

Vc. III

Vc. IV

Vc. II

Vc. III

Vc. IV

Exemplo musical 60. Idiomatismo indireto no *Bagpipes & Drums* da *Violoncelada*. Comp. 01-08.

Para representar a banda, o compositor emprega três elementos principais: percussão, pedal e melodia. Durante todo o movimento, o quarto violoncelo utiliza a técnica expandida de percutir o tampo do instrumento com as mãos, remetendo à caixa clara (“drums” do título do movimento) da banda²¹. O segundo e terceiro violoncelo se alternam mantendo as cordas duplas soltas com a função de um pedal, um elemento idiomático característico das gaitas de fole, comumente chamado de “bordão” ou “ronco”. O primeiro, segundo e terceiro violoncelo executam a melodia, sozinhos ou em intervalos de terça (exemplo musical 61). O violoncelista Hugo Pilger, em sua gravação da obra (2016), acentua o timbre da melodia da gaita de foles ao suprimir o uso do vibrato e buscar uma sonoridade próxima ao *sul ponticello*²².

The image shows two systems of musical notation for four cellos. The first system covers measures 15 to 17, and the second system covers measures 18 to 19. In the first system, Vc. I and Vc. III play a melodic line in thirds, marked 'f'. Vc. II plays a sustained double bass line, marked 'mf'. Vc. IV plays a rhythmic pattern of chords on the body of the instrument, marked with 'x' symbols and accents. In the second system, Vc. I and Vc. III continue the melodic line in thirds, marked 'f'. Vc. II continues the sustained double bass line. Vc. IV continues the rhythmic pattern of chords on the body of the instrument, marked with 'x' symbols and accents.

Exemplo musical 61. Melodia em terças entre o primeiro e o terceiro violoncelo no *Bagpipes & Drums* da *Violoncelada*. Comp. 15-19.

²¹ Na partitura da versão para quarteto de violoncelos há a indicação de “batucar com as duas mãos no corpo do instrumento”.

²² PILGER, Hugo Vargas. *Hugo Pilger interpreta Ernani Aguiar*. Rio de Janeiro, 2016 (ca. 75 min).

A *Quase Serenata*, da obra *Meloritmias n°9*, consiste em um longo *cantabile* do violoncelo solo com diversas intervenções em *pizzicato* (exemplo musical 62). Estas intervenções, separadas muitas vezes por vírgulas, remetem ao acompanhamento do baixo de um violão. No compasso 44, a indicação “calmo, imitando violão” não deixa dúvidas quanto à intenção do compositor (exemplo musical 63). É recomendável a execução dessas passagens em *pizzicato* com o polegar, a fim de se obter uma sonoridade mais próxima ao dedilhado na região grave do violão.

II - Quase Serenata

Quase serenata ♩ = 75

Violoncelo

mf sempre un poco rubato

Vc.

4

pizz.

arco

pizz.

arco

rit.

Vc.

8

a tempo

pizz.

arco

pp

Exemplo musical 62. Intervenções em *pizzicato* remetendo ao violão na *Quase Serenata* da *Meloritmias n°9*. Comp. 01-11.

Vc.

44

pizz.

arco

pizz.

arco

calmo, imitando violão

mf

Exemplo musical 63. Indicação do compositor na *Quase Serenata* da *Meloritmias n°9*. Comp. 44-46.

Outro instrumento retratado na obra de Ernani é a cuíca. Através da técnica expandida de tocar com o arco entre o cavalete e o estandarte, alternando entre duas cordas, o violoncelista consegue se aproximar à sonoridade deste outro instrumento. Tal elemento aparece na parte do violoncelo solista no *Concertino* para violino, violoncelo e cordas (exemplo musical 64). No movimento *Samba*, o compositor escreve “imitando cuíca - arco entre o cavalete e o estandarte na II e IV corda (“a la’ Quatro Momentos n°3)”, numa clara referência ao elemento similar utilizado no primeiro movimento da obra *Quatro Momentos n°3* (exemplo musical 53). Outra passagem com a mesma aplicação está no terceiro movimento da *Música a três* (exemplo musical 65 acima).

66 *f*

66 *f*

69 *pizz.* arco

imitando cuíca - arco entre o cavalete e o estandarte na II e IV corda (“a la’ Quatro Momentos n°3)

72

72

Exemplo musical 64. Indicação do compositor no *Samba* do *Concertino*. Comp. 66-75.

Tempo I

Vc. I

Vc. II

Vc. III

f arco entre o cav. e o est. na I e IIc.

f

f

Exemplo musical 65. Técnica expandida, potencialmente retratando a cuíca no terceiro movimento da *Música a três*. Comp. 63-68.

3.2.2 Utilização de intervalos de segundas

Ernani Aguiar afirma que César Guerra-Peixe foi seu único mestre de composição. Relata inclusive que por vezes “bebeu na fonte do Velho Guerra” (AGUIAR, 2018) em obras como no *Rasqueado* da *Música para 4 violoncelos*. Como na música de seu mestre, a obra de Ernani não segue estritamente os caminhos do tonalismo, atonalismo ou do modalismo, mas sim transita constantemente por esses espectros. Guerra-Peixe propunha, aliás, um estudo das tensões acústicas dos intervalos para a composição de melodias e harmonias. Seu método, *Melos e Harmonia Acústica* (1988), chama a atenção para as relações intervalares em detrimento ao sistema tonal/atonal tradicional.

É perceptível a reverberação desses estudos no aspecto intervalar na obra de Ernani. A utilização abundante de intervalos de segunda maior e menor em pontos culminantes de tensão aparece em diversas obras. O primeiro dueto dos *6 Duets para violoncelo* é a primeira obra para violoncelo com tais características (exemplo musical 66). A obra apresenta as dificuldades de afinação típicas desses intervalos, tão pouco abordados no estudo diário do violoncelista.

The image displays three systems of musical notation for a double bass duet. The first system is marked 'Allegro' and 'f'. The second system, starting at measure 5, includes 'f' and 'ppp (ponticello)'. The third system, starting at measure 9, includes 'pos. nat. f', 'dim.', 'p', and four 'sfz' markings.

Exemplo musical 66. Utilização de intervalos de segundas no primeiro movimento dos 6 *Duetos para violoncelo*.
Comp. 01-12.

Na *Violoncelada* há um exemplo da utilização de intervalos de segundas para um ponto culminante de tensão (exemplo musical 67). No compasso 52 do movimento *Em louvor aos Santos Reis*, o acorde é composto de uma sobreposição de três intervalos de segunda, precedendo uma reexposição do primeiro tema. De baixo para cima, o acorde possui os intervalos de segunda menor, segunda aumentada e, por enarmonia, segunda maior.

47

Vc. I

Vc. II

Vc. III

Vc. IV

52

circa ♩ = 55 M.M.

Vc. I

Vc. II

Vc. III

Vc. IV

rall. e dim. molto

mp

rall. e dim. molto

mp

rall. e dim. molto

mp

rall. e dim. molto

mp

mp

Exemplo musical 67. Utilização de intervalos de segundas no primeiro movimento da *Violoncelada*. Comp. 47-58.

Nas suas obras para violoncelo solo, o compositor também utiliza esse elemento idiomático. Notadamente, a utilização mais frequente é a combinação das cordas duplas com corda solta, que facilita a execução do intervalo de segunda, como no terceiro movimento da *Meloritmias n°10* (exemplo musical 68). Nele, o ponto culminante de tensão está no compasso 34, numa rara dinâmica de quatro “*f*” na obra de Ernani. Uma aplicação similar se encontra no primeiro movimento da *Meloritmias n°10* (exemplo musical 69).

33 *accel.*

Vc.

35 *fff* *ffff*

36 *rall...*

Vc.

Exemplo musical 68. Utilização de intervalos de segundas no terceiro movimento da *Meloritmias n°10*. 33-38.

42 *ff* *f*

Vc.

46 *>* *>*

Vc.

Exemplo musical 69. Utilização de intervalos de segundas no primeiro movimento da *Meloritmias n°14*. 42-49.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo traz à tona os aspectos idiomáticos do violoncelo na obra do compositor Ernani Aguiar como uma forma de compreender sua escrita e fornecer ferramentas úteis para futuras performances. Para alcançar o objetivo proposto, o trabalho foi estruturado em três capítulos. No primeiro, estabeleceu-se a relação do compositor com o instrumento. Foram apresentados os dados mais notórios de sua trajetória como compositor, intérprete, regente e professor.

Evidenciou-se a relevância da obra coral de Ernani através da quantidade considerável de estudos que lhe são dedicados. Porém, verificou-se uma lacuna de trabalhos que tratem da obra para cordas, ou mais especificamente para a produção de violoncelo do compositor, o que, de alguma maneira, o presente trabalho visa amenizar. Com os avanços obtidos, estabeleceu-se um panorama o mais completo possível da produção para violoncelo (solo e câmara) do compositor.

Além disso, foram revelados aspectos inéditos sobre a gênese do repertório e curiosidades sobre o contexto no qual as obras foram produzidas e estreadas. Para tal, contou-se com a generosidade do compositor, que foi atencioso e detalhista ao fornecer inúmeras informações que se tornam relevantes para se elaborar uma interpretação criativa e coerente do repertório estudado. As entrevistas com Ernani Aguiar ocorreram por contato presencial e eletrônico com a total cooperação e envolvimento do entrevistado.

Do ponto de vista musicológico, considera-se relevante apontar que através de um questionário semiestruturado, o compositor sentiu-se à vontade para relatar livremente detalhes de sua história pessoal com o violoncelo. Neste caso, figuras importantes como Reynaldo Chaves, o avô do compositor, estabeleceram uma ligação afetiva de Ernani com o violoncelo desde tenra idade. Sua atuação profissional como violoncelista também chamou a atenção, pois essas informações não foram encontradas em outras pesquisas da revisão bibliográfica e só foram descobertas por meio das entrevistas aqui apresentadas.

As obras escritas para violoncelo solo, duo, trio, quarteto e conjunto de violoncelo, bem como versões de outras obras para o instrumento foram listadas e comentadas brevemente do ponto de vista de sua realização ao violoncelo. O longo período criativo que essas obras abarcam, de 1975 a 2017, revela o desenvolvimento da escrita do compositor. Também foram discutidas as

obras de música de câmara que possuem o violoncelo em sua formação, com comentários de intérpretes e dedicatários.

Foi destacado o caso especial da colaboração entre Ernani Aguiar e o violoncelista e pesquisador Hugo Pilger. Esse último gravou a obra completa do compositor para violoncelo escrita até 2016, incluindo duas obras e três versões feitas especialmente para o projeto. Tal fato demonstra o apreço que o compositor dispensa ao instrumento e como as colaborações entre compositores e intérpretes têm contribuído para o desenvolvimento da música brasileira atual.

No segundo capítulo, discutiu-se sobre os caminhos da pesquisa em práticas interpretativas, bem como as soluções apontadas por Rink e Cook. Faz-se necessário cada vez mais conciliar a teoria com a prática e contemplar os múltiplos agentes do processo musical. Em seguida, foram apresentados diferentes significados para o termo idiomatismo no âmbito da linguística e da pesquisa em música. Notou-se que não há consenso entre as duas partes e nem individualmente nas mesmas, revelando a necessidade de estudos mais aprofundados para definir o que seria o idiomatismo musical e a aplicação deste conceito como ferramenta para os estudos na área da performance instrumental.

Durante a revisão bibliográfica, foram encontrados diversos trabalhos sobre o idiomatismo no âmbito das práticas interpretativas. Para fins desta pesquisa, foi adotada a classificação de Alvim (2012) de idiomatismo composicional, interpretativo e instrumental. Apesar de ser fruto de um questionário com pianistas e compositores, ela se mostrou especialmente eficaz para separar e comparar os estudos encontrados. O que se percebeu foi que os autores discutem os elementos da escrita do compositor, os aspectos extra partitura e as particularidades de determinado instrumento. Esta pesquisa, por sua vez, se insere na linha do idiomatismo instrumental, representada no violoncelo por autores como PILGER (2013), PRESGRAVE (2008) e AQUINO (2000).

No terceiro capítulo, foram listados e analisados os elementos idiomáticos do violoncelo na obra de Ernani Aguiar. A classificação seguiu em grande parte a categorização proposta por Pilger (2013). Algumas obras se destacaram pela quantidade variada de elementos usados concomitantemente, o que potencializa o resultado final. É o caso, por exemplo, da *Música para 4 violoncelos*. Portanto, conclui-se que a intimidade que o compositor possui com os recursos particulares do violoncelo faz com que ele utilize os elementos idiomáticos para produzir sonoridades marcantes em suas obras, como a banda de gaitas de fole retratada na obra

Violoncelada, por exemplo. Ernani segue a trilha de Villa-Lobos como um dos compositores que mais escreveu para o violoncelo e que mais explorou as capacidades do instrumento.

Trabalhos sobre o idiomatismo instrumental se encontram entre os mais frequentes dentre as pesquisas em práticas interpretativas. Esse campo, onde pesquisas sobre o violão e o piano se destacam, vem se mostrando um laboratório relevante para compositores compreenderem melhor as particularidades dos instrumentos. Não obstante, intérpretes podem utilizar da análise dos elementos idiomáticos como mais uma ferramenta para compreender melhor a escrita do compositor e do seu instrumento.

Por fim, conclui-se que a obra de Ernani Aguiar para cordas, especialmente para o violoncelo, merece mais atenção dos pesquisadores e intérpretes. Tal atenção já foi despertada na vasta obra coral do compositor, mas sem dúvida os elementos aqui apresentados revelam qualidades que fazem sua produção para o instrumento figurar entre as principais do gênero já criadas na música brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PARTITURAS

AGUIAR, Ernani. *Meloritmias n° 2*. São Paulo: Novas Metas, 1988.

_____. *Duos de Prados* (manuscrito). Rio de Janeiro, 2000.

_____. *6 Duetos para violoncelo*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música-Banco de Partituras de Música Brasileira, 2006.

_____. *Meloritmias n° 9* - para violoncelo solo. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música-Banco de Partituras de Música Brasileira, 2009.

_____. *Três Cantos Natalinos - para barítono e violoncelo*. Rio de Janeiro: Academia brasileira de Música-Banco de Partituras de Música Brasileira, 2011.

_____. *Música para 4 violoncelos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música-Banco de Partituras de Música Brasileira, 2012.

_____. *Violoncelada* - para conjunto de violoncelos. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música-Banco de Partituras de Música Brasileira, 2012b.

_____. *Concertino para violino, violoncelo e cordas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música-Banco de Partituras de Música Brasileira, 2014.

_____. *Meloritmias n° 10* - para violoncelo solo. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música-Banco de Partituras de Música Brasileira, 2016a.

_____. *Música a Três - para 3 violoncelos - Transcrição para 3 violoncelos de Hugo Pilger*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música-Banco de Partituras de Música Brasileira, 2016b.

_____. *Ponteando - para violoncelo solo*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música-Banco de Partituras de Música Brasileira, 2016c.

_____. *Quatro Momentos n° 3 - para quarteto de violoncelos - Transcrição para quarteto de violoncelos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música-Banco de Partituras de Música Brasileira, 2016d.

_____. *Threnus fratri meo Aloysio - para violoncelo solo*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música-Banco de Partituras de Música Brasileira, 2016e.

_____. *Violoncelada - para quarteto de violoncelos - Transcrição para quarteto de violoncelos de Hugo Pilger*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música-Banco de Partituras de Música Brasileira, 2016f.

TEXTOS (ARTIGOS, COMUNICAÇÃO ELETRÔNICA, DISSERTAÇÕES, ENCARTE DE CD, ETC.)

AGUIAR, Ernani. Guerra-Peixe, o orchestrador. In: Guerra-Peixe, um músico brasileiro. De GUERREIRO, Antônio; OLIVEIRA, Luitgarde e SERRÃO, Ruth (Orgs.). Rio de Janeiro, Lumiar Editora. 2007.

_____. Resenha do CD Tributo a Guerra-Peixe, Plurarte, 2008.

_____. Entrevista concedida a Murilo Alves do Nascimento na Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro, 20 de março de 2017.

ALMEIDA, A. *Por uma visão de música como performance*. Porto Alegre: Opus, 2011. p. 63–76.

ALMEIDA, R. *História da Música Brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: F.Briguier e Comp, 1948.

AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Academia Brasileira de Música: Rio de Janeiro, 2009.

ANDRADE, M de. *Aspectos da Música Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975.

ALVIM, Izabela da Cunha Pavan. *Entre estudos e polcas: a propósito do idiomatismo pianístico de Bohuslav Martinu (1890-1959)*. 2012. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.

BARRENECHEA, Lúcia Silva. *Dança - Lembrança do Sertão de Heitor Villo-Lobos: construindo a interpretação da redução para piano*. II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical. Vitória. 2014.

BORÉM, Fausto. *Metodologia de pesquisa em performance musical no Brasil: tendências, alternativas e relatos de experiência*. In: RAY, Sonia (Org.). Performance musical e suas interfaces. Goiânia: Editora Vieira, 2005. p. 13-38.

CARDOSO, Thomas Fonte Saboga. *Um violonista-compositor brasileiro: Guinga. A presença do idiomatismo em sua música*. 2006. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

CARDOSO, André. *Ernani Aguiar e o Violoncelo*. Encarte do CD Hugo Pilger interpreta Ernani Aguiar, Rio de Janeiro. 2016.

CLARKE, E. F. *Processos cognitivos na performance musical*. Porto, Portugal: Revista Música, Psicologia e Educação, 1999. v. 1, p. 61–67.

COOK, Nicholas. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. Per Musi, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22.

_____. *Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros*. 2007. n. 16, p. 7–20. Disponível em: <http://musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/16/num16_cap_01.pdf>. Acesso em: 9 mar. 2018.

DOMENICI, Catarina. *A voz do performer na música e na pesquisa*. In: Anais do II SIMPOM 2012. UNIRIO. 2012.

FARAH, Mariana. *Beyond Salmo 150: The a cappella choral music of Ernani Aguiar*. 2008. Tese (Doctor of Music Arts), University of Missouri-Kansas City, Kansas.

FRÉSCA, Camila. *Professores e grandes intérpretes do violino no Brasil*. Artigo. Concerto, São Paulo: [s.e.], 2009.

GERLING, Cristina Capparelli e SOUZA, Jusamara. *A performance como objeto de investigação*. Anais do I seminário nacional de pesquisa em performance musical. [S.l.]: [s.n.], 2012.

GROSSI, Alex Sandra. *O idiomático de Camargo Guarnieri nas obras para piano*. Revista OPUS-ANPPOM volume 10. 2004.

GUERRA-PEIXE, César. [carta] 30 de agosto 1948, Rio de Janeiro [para] LANGE, Curt, Montevideú. Localizada no Acervo Curt Lange, situado na Biblioteca Central da UFMG.

HAMMERER, Mariana. *Análise Interpretativa de Cinco Obras Corais Sacras do Compositor Ernani Aguiar*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de São Paulo, São Paulo.

HIGINO, Elizete (Organizadora). *Ernani Aguiar: catalogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Musica, 2005.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira dos Primórdios ao Início do Século XX*. 4ª ed. Rio Grande do Sul, 1997.

KING'S COLLEGE LONDON. *The AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music*. [S.l.], 2009. Disponível em: <<http://www.charm.rhul.ac.uk/index.html>>. Acesso em: 30 maio 2018.

MARIZ, Vasco. *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*. 2ª ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1970.

MANZINI, Eduardo José. *Uso da entrevista em dissertações e teses produzidas em um programa de pós-graduação*. Percurso - NEMO, Maringá, v. 4, n. 2, p.149-171, 2012.

MENDES, Carlos. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por murilo.musica@yahoo.com.br em 05 de março de 2018.

MENEZES, Fabiano. *A escrita idiomática em obras para trompa de Blauth, Lacerda, Mendes e Ficarelli*. 2010. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Londrina.

NASCIMENTO, Ismael Lima. *O idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós*. 2013. Dissertação de mestrado. UNESP. São Paulo.

NAVIA, Diogo Artur Bianco. *As Melopéias para flauta de César Guerra-Peixe: um estudo interpretativo*. Dissertação de mestrado, UFMG, Belo Horizonte, 2012.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. 2ª edição revista e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contra capa, 2008.

PILGER, Hugo Vargas. *Aspectos idiomáticos na fantasia para violoncelo e orquestra de Heitor Villa-lobos*. Rio de Janeiro: I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2010.

_____. *Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo*. Curitiba: CRV, 2013.

_____. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por murilo.musica@yahoo.com.br em 03 de março de 2018.

RANDEL, Don Michael (Ed.). *Idiomatic in The Harvard Dictionary of Music*. 4. ed. Nova York: Harvard, 2003.

REIS, Fernando Cesar Cunha Vilela. *O idiomático de Francisco Mignone nas 12 valsas de esquina e 12 valsas-choros*. Tese de Doutorado em Música. Programa de pós-graduação da Universidade de São Paulo - USP. São Paulo, 2010.

RIBEIRO, Érika Maria. *Interpretação e idiomatismo: o segundo movimento da Sonata op. 110 de Beethoven - Allegro Molto*. Anais do SIMPOM. Rio de Janeiro, 2016.

RINK, John. *Análise e (ou?) performance*. *Cognição & Artes Musicais*, 2007. v. 2, p. 25–43. Disponível em: <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Rink-Analise_performance.pdf%0A%0A>. Acesso em: 9 mar. 2018.

_____. *Sobre Performance*. *Revista Música* | v. 13 | nº 1, p. 32-60, ago. 2012.

_____. Sobre a performance: o ponto de vista da musicologia. *Revista Música*, 2012. v. 13, n. 1, p. 32–60. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55105>>. Acesso em: 23 out. 2016.

_____. Manipulando o tempo: ritmo, métrica e andamento nas Fantasias Op. 116 de Brahms. Em pauta : revista do Curso de Pós-Graduação Mestrado em Música, 2 maio. 2013. v. 20, n. 34/35, p. 245–282. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/39615>>. Acesso em: 9 mar. 2018.

RÓNAI, Paulo. *As armadilhas da tradução*. In: Idem. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Educom, 1976, pp. 16-33.

RÓNAI, Laura. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por murilo.musica@yahoo.com.br em 29 de março de 2018.

SALLES, Marcelo. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por murilo.musica@yahoo.com.br em 26 de março de 2018.

SILVA, Gabriela Jardim da. *Um estudo dos idiomatismos: de suas características ao seu caráter de dificuldade de compreensão e tradução do francês para o português*. Trabalho de conclusão de curso - UFRGS. Porto Alegre, 2009.

TABET, Ciro. *Hibridismo na Pós-Modernidade e o Te Deum Laudamus de Ernani Aguiar: propostas interpretativas*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

TULLIO, Eduardo Fraga. *O idiomatismo nas composições para percussão de Luiz D'Anunciação, Ney Rosauo e Fernando Iazzeta: Análise, edição e performance de obras selecionadas*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Goiás - UFG, Goiânia. 2005.

WALDMAN, Muriel. *Uma leitura analítica de cinco obras "A capela" para coro misto a quatro vozes de Ernani Aguiar*. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação, Universidade de São Paulo - USP.

ANEXO

DVD

OBRAS APRESENTADAS NO RECITAL DE DEFESA

Meloritmias n°9

- I -Prelúdio
- II -Quase Serenata
- III -Choro

Threnus Fratri Meo Aloysio

Meloritmias n°10

- I -Allegro
- II -Calmo
- III -Allegro