

MÚSICA E INTERCULTURALIDADE



XXIX  
CONGRESSO

**ANPPOM**

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA  
E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**CADERNO DE RESUMOS**

26 — 30 / AGOSTO / 2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS / RS



**XXIX CONGRESSO DA ANPPOM**

Pelotas, 26 a 30 de agosto de 2019

**CADERNO DE RESUMOS**

procedimentos composicionais distintos, as duas canções possibilitam sintetizar e sistematizar didaticamente diferentes fases e camadas da criação cancionista desde o estímulo inicial até seu encontro com a audiência. "Sabe, borboleta" dialoga com fotografias, imagens e lembranças de viagens, reproduzindo em música os estímulos imagéticos provenientes da experiência fotográfica. "Diz você" é o resultado de uma provocação em forma de versos surgida da necessidade de prover estímulos ao parceiro musical, onde a espontaneidade e imediatez produz resultados imprevistos, frutos da reflexão do outro. Esta comunicação recital, além de possibilitar o acesso imediato às canções em si pela primeira vez, também oferece a oportunidade de inserir a canção na academia para além de seu papel de repertório, mas como objeto de estudo aprofundado sobre criação, composição e performance, reforçando a presença de aspectos não-verbais nos processos criativos, envolvendo elementos como "conhecimento tácito" (Polanyi, 1967), "intuição" (Bastick, 1982 e Swanwick, 1994), e espontaneidade.

### **DuoCoz - Contaminações Sonoras**

*Miguel Eduardo Diaz Antar, Fabio Manzione*

A partir de sólidas pesquisas sobre criação e interação na livre improvisação musical desenvolvemos um trabalho em duo (contrabaixo acústico e bateria) que explora uma zona de (re)articulação entre bases de ritmos populares com procedimentos de livre improvisação sonora. Nossa pesquisa musical se desenvolve no campo da modulação rítmica e de ciclos assimétricos baseados em gêneros populares do Brasil e países limítrofes. Por meio da análise de um vasto repertório que inclui manifestações da cultura de tradição oral, decantamos motivos rítmicos que servem de estopins para criação de músicas originais que ecoam a pregnância de determinados materiais reconhecíveis no contexto da música popular. As contaminações sonoras entre os/as instrumentistas ocorrem justamente na interação dos materiais selecionados e postos à disposição dos/as artistas, promovendo assim a criação colaborativa e coletiva. Uma abordagem de criação musical que só é possível no contexto atual e que diz respeito ao modo de relações contemporâneas ativadas pela tecnologia a nosso dispor.

Sabemos que a liberdade total é uma ideia utópica. Em música, ainda que a prática se denomine "livre improvisação", sabemos que estamos condicionados por inúmeras camadas de experiências incorporadas. O que existe e se manifesta na livre improvisação é uma constante busca, uma atitude experimental e criativa. Mas nunca nos livramos de nossos corpos, de nossa história, de nossa biografia, de nossa técnica, de nossa subjetividade/singularidade.

A pesquisa em duo formado por bateria e contrabaixo acústico também tem o intuito de discutir a função de instrumentos que, normalmente, durante práticas de improvisação idiomática tem como atribuição principal a de formar a sessão rítmico-harmônica, acompanhando os instrumentos solistas.

### **Processos de criação de *Capriccio* para violino solo de Silvio Ferraz**

*Silvio Ferraz de Mello Filho, Eliane Tokeshi*

A obra inédita *Capriccio* para violino solo de Silvio Ferraz foi composta em 2013. O processo de criação da peça teve início com material composicional: uma estrutura musical composta por uma série dodecafônica caracterizada por intervalos recorrentes de terças maiores, um plano rítmico e uma duração determinada. Esse material fez parte da prova de concurso público para a cadeira de composição junto à Universidade de São Paulo o que é relevante observar tendo em vista que a peça seria composta sem recurso de experimentações ao instrumento e com pouco tempo de realização. A questão principal para a composição foi manter-se fiel tanto ao material fornecido pela banca quanto aos processos composicionais próprios do compositor. Ao identificar o material como oriundo do segundo movimento do *Concerto para violino* de Alban Berg, permitiu-se imaginar que, em meio ao fluxo da peça, se daria uma citação aproximada de outro trecho do concerto. Mas ao mesmo tempo, apresentava problema relativo à dureza do material. A música dodecafônica, como largamente estudada no campo da análise musical, não só se caracteriza pela estrutura de alturas e intervalos, mas também por construções melódicas características. Atendo-se a seu estilo próprio, o compositor então imaginou um fluxo contínuo, mais próximo das práticas seriais de um compositor como Luciano Berio, por exemplo, realizando incisões pontuais de característica serial dodecafônica: linhas melódicas em zig-zag, distribuição em oitavas distintas dos intervalos de terças, citação de pequeno trecho do Concerto de Berg, *bariolage* sugerida pela sequência de quintas sol-ré-sib-fa# (do início do excerto de Berg mas que remete à *bariolages* do primeiro movimento da mesma obra), sempre

mantendo continuidade e linearidade de fluxo. É possível traçar um paralelo entre o processo de composição/criação do *Capriccio* realizado pelo compositor e a etapa de estudo e preparo da obra para performance. As tomadas de decisão realizadas em ensaios com compositor e intérprete evidenciam uma continuidade da criação da obra e da relação entre os modos de realização de uma escrita para violino mais linear e aquela do concerto de Berg. Experimentações em ensaios revelaram o potencial sonoro da obra e levaram a novas indicações de expressividade com variação de velocidades de vibrato, articulações; oscilação de pulso para explorar transformações expressivas por meio de lentas trocas de intervalos; e alteração de andamento que imprimiram caráter mais contemplativo a obra. Por compreender que a manutenção de timbre e exposição de unidade estrutural é fundamental, optamos por dedilhados e fôrmãs de mão não convencionais que, apesar de dificultar a afinação, promoveram a ininterruptão das notas em uníssono mesmo nas alternâncias de corda. Os locais escolhidos para realizar as trocas de arco foram também determinados para auxiliar na percepção da linha horizontal contínua no início da peça. O intuito dessa comunicação-recital é apresentar uma nova obra para violino solo e expor que a colaboração compositor-intérprete, já relatada em diversos momentos históricos significativos, quando parte do processo, valoriza a obra, estende e expande o processo de criação artística dando ênfase à ideia de diálogo entre épocas distintas presentes na obra original.

### **Brenno Blauth - Duo Sonatina para Oboé e Fagote**

*Lúcius Mota, Glaubert Nüske*

A presente proposta é fruto do **projeto de pesquisa BRENNNO BLAUTH: SONATAS E SONATINAS**, dedicado à interpretação e edição de nove obras do compositor. Nesta proposta especificamente trata do DUO SONATINA para oboé e fagote. O *Duo Sonatina para oboé e fagote - T.80 (1988)*, é a única peça da série sem acompanhamento de piano. Por razões históricas e sociais oboé e fagote, ou mais propriamente, oboístas e fagotistas, caminham frequentemente lado a lado, seja em obras escritas para esses instrumentos e piano, ou em duos, como é o caso dessa obra; ou ainda, em associações, tais como a Associação Brasileira de Palhetas Duplas. Dessa forma o *Duo sonatina* por um lado se encaixa nessa linha histórica de escrita para instrumento de palhetas duplas, por outro, explora a escrita a duas vozes, dialogando com a música setecentista, e bem poderia ser tratada como uma *Inventio*. Brenno Blauth utiliza uma escrita mais contrapontística e imitativa, com temas de amplos intervalos que exploram a totalidade da tessitura de ambos instrumentos. No primeiro movimento diversas ideias musicais contrastantes são justapostas. O primeiro tema apresenta saltos melódicos em ambas as direções, como que buscando preencher o espaço sonoro, conferindo tensão e dramaticidade esse movimento. Na *ouvre* de Brenno Blauth o segundo movimento é o momento de expressão lírica, porém no *Duo Sonatina*, em particular, o caráter é outro. Escrita em compasso ternário a caráter se aproxima mais de um *scherzo*, ou de uma valsa, mas não a valsinha brasileira. Novamente a escrita imitativa predomina, entretanto, explora também elementos de tensão harmônica, com trechos bitonais, e também de articulação: frases em *legato* em um instrumento são acompanhadas em *staccato* pelo outro. O terceiro movimento é uma sorte de *Invenção* a duas vozes, cujas temas são livremente divididos entre ambos os solistas.

### **Sonata para Fagote e Piano - T. 6 – (1958)**

*Glaubert Nüske, Claudia Deltregia*

A performance da Sonata para Fagote e Piano de Brenno Blauth (1931-1993) é resultante do projeto de pesquisa “Brenno Blauth: Sonatas e Sonatinas” cujo o objetivo principal foi a edição crítica das obras e a publicação de um livro de partituras das mesmas.

Estreada em Porto Alegre no Auditório do Instituto de Belas Artes em 1959 por Günther Kramm ao fagote e o próprio compositor ao piano, é composta de três movimentos contrastantes: Allegro, Andante e Allegro con Spirito.

A preferência por diálogos entre solista e piano, a espacialização entre o piano e fagote, que em certos momentos executam o mesmo tema a distância superior a duas oitavas, ou em nonas ou sétimas, são traços que marcam o estilo do compositor.

O primeiro movimento, inicia com uma breve introdução do piano e em seguida, surge o primeiro tema (A) seguido de um segundo tema (B) na voz do fagote. A partir de então, surge o