

PERFORMA'17

Proceedings of the International Conference on Music Performance

Título/Title

PERFORMA'17: Proceedings of the International Conference on Music Performance
PERFORMA'17: Livro de Atas da Conferência Internacional de Performance Musical

Editores/Editors

Jorge Salgado Correia, Aoife Hiney, Clarissa Foletto, Alfonso Benetti e Gilvano Dalagna

Oradores Principais/Keynotes

Lucia Silva Barrenechea, UNIRIO
Cristina Maria Pavan Capparelli, UFRGS
Anders Ljungar Chapelon, Lund University
Luca Chiantore, Universidade de Aveiro

Entidades Organizadoras/Organized by

Universidade Federal de São João del-Rei - UFS
Associação Brasileira de Performance Musical
Universidade de Aveiro
Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md)

Comissão Organizadora/Organising Committee

Catarina Leite Domenici, Cristina Maria Pavan Caparelli Gerling, Edilson Assunção Rocha,
Jorge Salgado Correia, Paulo César Martins Rabelo, Sara Carvalho e Rosário Pestana

Comissão Científica e Artística/Scientific and Artistic Committee

Alfonso Benetti, Carla Reis, Catarina Domenici, Clarissa Foletto, Daniela Coimbra Costa,
Fausto Borem, Gilvano Dalagna, Helena Marinho, Isabel Nogueira, Jorge Salgado Correia
(Coordenador), Jose Alberto Salgado, Leonardo Winter, Luca Chiantore, Maria Do Rosário
Pestana, Pedro Aragão, Ruben Lopez Cano, Rui Penha, Sara Carvalho, Silvia Martinez e Sofia
Lourenço

Comissão Executiva/Executive Committee

Aline Braga, António Carlos Guimarães (Coordenador local), Débora Andrade, Edilson Rocha
(Coordenador Geral), Mauro Lovatto, Valéria Leite Braga

Editora/Publisher

UA Editora

Universidade de Aveiro

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia

1ª Edição/1st Edition

Fevereiro / February 2019

ISBN 978-972-789-583-0

PERFORMA'17 | V Congresso da ABRAPEM

Performance Musical na Teoria e na Prática: novas perspectivas no ensino, pesquisa e performance no século XXI | *Musical Performance in Theory and in Practice: new perspectives on teaching, researching and performing in the 21st century*

O PERFORMA'17 e V Congresso da ABRAPEM - evento realizado na Universidade Federal de São João del-Rei, MG – UFSJ, de 05 a 08 de junho de 2017 - resulta da parceria entre a ABRAPEM e o Pólo de Aveiro do INET-md e tem como tema central a *Performance Musical na Teoria e na Prática: novas perspectivas no ensino, pesquisa e performance no século XXI*.

Entre os objectivos gerais deste evento procura-se criar oportunidades de discussão e debate qualificado sobre a Performance Musical como campo de produção artística e científica frente aos desafios surgidos nas últimas décadas, promover a reflexão e a troca de informações sobre as perspectivas da pesquisa e do ensino da Performance Musical, colaborar para a divulgação da produção artística e científica, proporcionar uma mostra do cenário da pesquisa em performance musical, e contribuir para a consolidação da pesquisa nesta importante subárea.

O Livro de atas desta conferência internacional que ora se publica está organizado por ordem alfabética, aplicada aos nomes dos primeiros autores.

PERFORMA'17 and the 5th ABRAPEM Congress - which is taking place from the 5th to the 8th of June 2017, at the Universidade Federal de São João del-Rei, MG-UFSJ - is the result of the partnership between ABRAPEM and the Aveiro branch of INET-md, and it will focus on the theme of Musical Performance in Theory and in Practice: new perspectives on teaching, research and performance for the 21st century. The congress aims to stimulate discussion and debate on Musical Performance as a field of artistic and academic production, in light of the challenges which have arisen over the past decades, to promote a reflection and an exchange of knowledge about the perspectives of research and teaching Musical Performance, to collaborate in the dissemination of artistic and academic production, to create a display of the research on musical performance, and to contribute to the consolidation of research in this important sub-area.

The proceedings of this international conference are organized in alphabetical order, according to the first author's name.

Índice

O início da pesquisa em Performance no Brasil: aspectos sociais e estruturadores da inserção da subárea na pós-graduação

Ana Carolina Nunes do Couto
P.7

Práticas de improvisação livre sobre instrumentos construídos: considerações sobre territórios, gambiarras e live electronics

André Luís Córdova Brasil
P.17

O canto em cena: investigações sobre movimento expressivo e expressividade vocal em uma montagem de Dido & Aeneas, de H. Purcell

Angélica Andrade Silva Menezes & Angelo Fernandes
P.29

Experimentação artística: novos caminhos para pesquisa e/em performance

Bibiana Bragagnolo
P.40

Conceitos e exercícios preparatórios à performance pós-tonal ao violino: relato de pesquisa em curso

Camilo da Rosa Simões
P.49

A escuta poético-musical de “Uma Mulher Vestida de Sol”: literatura e música em unidade performática na obra de Ariano Suassuna

Célia Patrícia Sampaio Bandeira
P.61

Dois poemas para uma música: a canção “Dois Elos” e a transformação do sentido poético na interpretação vocal-instrumental

Celso Garcia de Araújo Ramalho; Andréia Cláudia Nascimento Pedroso; Artur de Freitas Gouvêa & Bruno de Gouvêa Marti Ferrão
P.69

Composição, interpretação e identidade na “Chorata nº. 1” de Carlos Almada: contribuições e reflexões sobre oralidade e escrita do “choro”

Celso Garcia de Araújo Ramalho; Paulo Henrique Loureiro de Sá; Bartolomeu Wiese Filho; Marcus de Araújo Ferrer; Henrique Leal Cazes & Marcello Gonçalves
P.85

Ensino, pesquisa e performance no Grupo de Pesquisa em Música da Renascença e Contemporânea – GReCo

Cesar Marino Villavicencio Grossmann
P.99

CIRANDA: uma abordagem performática

Daniele Cruz Barros & Ricardo Brafman
P.114

Sobre a necessidade de sistematização do estudo da leitura à primeira vista para pianistas: considerações a partir de uma pesquisa bibliográfica

Fernando Vago Santana & Lúcia Silva Barrenechea
P.123

Tocando num grupo de tango: um projeto de Investigação a partir da Prática
Francisco Monteiro
P.136

A *brasilidade* de Iberê Gomes Grosso: reflexos em sua técnica
Gretel Paganini P.F. Castro & Antônio J. Augusto
P.148

A corporeidade na performance musical: Uma análise gestual da Valsa Mefisto nº1 de Franz Liszt
Isabella Perazzo Creazzola Campos
P.161

Piano em grupo para licenciandos em música: funcionalidades para a sala de aula através de canções infantis
Josélia Ramalho Vieira
P.168

Improvisação na música instrumental brasileira: sugestões de práticas de improvisação voltadas para o trompete
Kesley Bueno Brandão & Paulo Adriano Ronqui
P.179

Técnicas estendidas da música contemporânea no contexto de uma orquestra jovem: o regente como mediador do processo interpretativo
Leandro Fernandes Maestro & André Luiz Muniz Oliveira
P.190

Questões de terminologia no ensino da técnica pianística
Manoel Theophilo Gaspar de Oliveira Filho & José Henrique Martins
P.195

Os desconfortos físico-posturais em flautistas e sua relação com a técnica de performance da flauta transversal
Marcelo Parizzi Marques Fonseca & Maria Betânia Parizzi Fonseca
P.204

Corpo, gesto musical e técnica pianística na percepção de alunos de piano de dois cursos de Graduação em Música
Margareth Milani & Catarina Domenici
P.219

A aplicação da coarticulação sônico-gestual nas *Seis Danças Romanas* de Béla Bartók
Mariana Brito & Catarina Domenici
P.232

Serestas para piano de Vieira Brandão: negociação entre análise e performance
Mauren Liebich Frey Rodrigues & Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling
P.241

***Latinitas, perspicuitas e ornatus* e a performance musical em fontes musicais primárias do século XVI**

Paula Andrade Callegari
P.253

Estratégias técnicas-interpretativas utilizadas em diferentes versões da obra *Circos sobre uma Viagem Imaginária – Paisagem III “A Cidade”*, para percussão e eletrônicos

Pedro Henrique Machado Freire; Cleber da Silveira Campos & Cesar Adriano Traldi
P.264

A interação em seções de improviso: as concepções de Schutz, Rinzler e Hodson para a construção de um campo de estudo

Ramón Del Pino
P.273

Mapeamento das pesquisas sobre a performance do violino e do violoncelo na música popular brasileira no século XXI

Raquel Rohr; Eliézer Isidoro & Fausto Borém
P.281

Ansiedade de performance musical (MPA): estudo de variáveis endócrinas e seu impacto no gênero feminino

Sérgio de Figueiredo Rocha; Marco Antônio de Lima & Paulo César Ribeiro da Silva
P.289

A narratividade e a 6ª *Valsa de Esquina* para piano de Francisco Mignone

Sigrídur Malaguti
P.295

Tocando num grupo de tango: um projeto de Investigação a partir da Prática

Francisco Monteiro¹

Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico do Porto

Resumo: Em outubro/novembro de 2016 fui convidado a substituir um pianista numa tournée de um grupo de tango argentino. Esta experiência, aliada a uma prática assídua de 4 anos de tango argentino num outro grupo e a uma já longa prática de música de câmara no âmbito da música erudita desde o séc. XVIII, proporcionou uma investigação onde se enquadram os diversos géneros musicais e se comparam as práticas musicais, cruzando-as com o conceito de Mesomúsica de Carlos Vega (1966). Este artigo mostra como ocorreu essa experiência específica, comparando-a com outras práticas de tango e música erudita, salientando as diferenças e semelhanças das práticas destes dois géneros: as relações interpessoais em grupos de câmara, as diferentes maneiras de usar os suportes da obra musical, os sentidos diversos desse mesmo conceito e as relações com os contextos de performance.

Palavras-chave: Tango; Música de Câmara; Mesomúsica; Performance.

Abstract: In October/November 2016 I was invited to replace a pianist on a tour of a Argentine tango's group. This experience, combined with a regular practice of 4 years of Argentine tango in another group and a long practice of Chamber music since the 18th century, provided a research where both music genres are contextualised and the particular performative practices compared, having in view the Carlos Vega's concept of Mesomusic (1966). The paper shows how occurred that particular performance experience, compares it to other tango and classical practices, giving a highlight over the differences and similarities between these two genres and practices: the interpersonal relationships in Chamber groups, the different ways of using the supports of the musical work, the diverse ways of using that same concept and its relations with the contexts of performance.

Keywords: Tango; Chamber Music; Mesomusic; Performance.

Em Outubro/Novembro de 2016 tive a oportunidade de tocar com um grupo de tango que não conhecia: o pianista habitual teve outros compromissos e não pode fazer uma série de concertos e uma tournée; como já tinha 4 anos de experiência com tango argentino e como estava habituado a tocar com o bandoneonista do grupo, fui convidado para fazer esta substituição. Esta experiência, em si bastante problemática por diversos motivos, revelou-se interessante sob diferentes perspetivas, pensando numa prática específica deste género musical e numa comparação com a prática da chamada música erudita.

Esta oportunidade permitiu uma pesquisa tendo como base:

- A. O projeto de substituição do pianista no grupo de tangos acima referido, monitorizado tendo em vista esta investigação;
- B. Diferentes experiências passadas como performer, servindo de referência neste projeto de investigação
 1. a prática já longa de música de câmara erudita, inserido em grupos de música contemporânea com e sem maestro e em duos e trios dedicados a música dos sécs.

¹ Email: franciscomonteir@gmail.com

XVIII a XX;

2. 4 anos de prática num grupo de tango argentino, perspetivando a performance de arranjos diversos, a transformação e adaptação desses arranjos, a prática musical a partir da melodia e acordes (*a la parrilla*) e o contacto ocasional e intenso com músicos que se dedicam exclusivamente a este género. No trabalho com este grupo insere-se, ainda, o arranjo de músicas deste género musical a partir de gravações e de partitura de piano (em especial dos compositores di Sarli e D'Arienzo).

As Práticas Musicais

A Prática de Música de Câmara Erudita

A experiência de prática de música de câmara dos sécs. XIX e XX era muito comum tanto ao nível profissional como amador. A meio do séc. XIX começaram a aparecer diferentes grupos profissionais itinerantes, a par com uma prática local de músicos profissionais agrupados *ad hoc* (a experiência dos concertos do Orpheon Portuense é interessante na vida musical do final do séc. XIX e XX português) e, ainda, a prática amadora (música de salão, música de câmara amadora). O repertório variava entre os clássicos Haydn, Mozart, Beethoven e Schubert, os mais românticos Carl Maria von Weber, Félix Mendelsohn, Robert e Clara Schumann e outros românticos, bem como compositores locais e de música de salão (ou música trivial, ou música ligeira, ou *Unterhaltungs Musik*); entre estas músicas de salão são interessantes as modinhas que atravessaram o Atlântico nas duas direções.

Algumas características são importantes:

- A existência de uma partitura e partes com instruções claras para todos os músicos, havendo pouco lugar para variâncias em termos rítmicos, de alturas de som e tímbricos, dando uma ideia muito clara do que é a “Obra Musical”, tal como definida por Nattiez (1987:38, 1993:81) e o definitivo Ingarten (1989);
- Uma ampla comunhão de um quadro comum de referências musicais, culturais e sociais, (Goffman, 1986:21; Atherton, sem data) possibilitando uma compreensão semelhante e rápida do conteúdo de uma partitura específica, do que consiste essa específica obra musical; há a possibilidade de múltiplos entendimentos (adaptações a esse quadro de referências), variantes expressivas, mas nunca pondo em questão as expectativas do público e dos colegas relativamente ao reconhecimento da obra musical em questão.

Os resultados, tal como esperado, podem ser mais ou menos corretos, expressivos, comunicativos, vistuosísticos, de acordo com uma norma e/ou com uma escola de virtuosismo, aproximando-se mais ou menos do sublime Kantiano (Autor, 2007), assegurando sempre que a Obra musical anunciada e/ou esperada será tocada, ouvida e reconhecida. Nada de semelhante, p. ex., com o que acontece com o Concerto de Piano de John Cage, ou com uma performance com improvisação de Jazz. A ideia de obra musical (e da sua interpretação) bem como a existência de uma comunidade com um quadro de referências comum parece ser

chave neste tipo música de câmara.

A performance de música de câmara dita erudita pode ser preparada quase à primeira vista, sendo comum agrupamentos *ad hoc* fazendo um ou dois ensaios no dia da apresentação, aliás prática comum em orquestras e grupos até ao séc. XX; é, no entanto, interessante notar a necessidade crescente, a partir de meio do séc. XIX, de agrupamentos fixos que se fizeram ouvir em largas tournées, com grande apreço do público (Tilmouth, 1980).

O Tango: origens e práticas

A música de tango, nascida entre o Uruguai e a Argentina no séc. XIX e XX, apareceu como um utensílio para a dança em bares e prostíbulos; ou, segundo Vega (sem data: 11-19), como uma forma de dançar diferentes ritmos e músicas da época – uma coreografia com “cortes y quebradas”. A música reconhecida como tango, com origem na miscigenação de diferentes influências (música africana, candombe, habanera, foxtrot, milonga, bolero, tango andaluz, valsa, etc.), sofreu ao longo do séc. XX uma evolução das estruturas e da sua inserção social bastante conturbada: emigrou dos prostíbulos - “casas de chinas”, casas de “cuarteleras” - do “Rio de la Plata” para os salões de Paris por volta de 1910 e, de volta à Argentina, foi para os salões da média e alta burguesias de Buenos Aires (Becco & Rossi, 2002: 112-113) e para bailes mais populares argentinos e uruguaios. O mais moderno e jazzístico Piazzolla, no seguimento de outros bandoneonistas e orquestras de tango dos anos 50, tornou o tango em música de concerto (Arias, sem data: 19).

Mudaram-se em cerca de um século os textos das canções (prática usual no início do século, até para converter canções socialmente ou sexualmente ousadas em canções socialmente aceites (Dominguez, 2011), mudaram-se os andamentos (eventualmente mais lentos no séc. XX, mais marcados nos anos 40 e seguintes), os ritmos (inserindo-se, p. ex., diferentes maneiras de variar os acompanhamentos), mudaram-se os instrumentos (abandonando os organitos – instrumentos mecânicos simples – e a flauta e inserindo-se o bandoneon e o piano), mudaram-se e misturaram-se os contextos sociais, as maneiras de dançar, criaram-se práticas paralelas de dança de tango social e tango de exibição (“tango de escenario”), estilos de dança diferentes, apresentações de concertos somente para ouvir, espetáculos de tango e de milongas. O tango tornou-se, ainda, dança global, composta, tocada e dançada não só na Argentina como em muitos países da Europa (Melgarejo, sem data).

As práticas performativas da música de tango argentino são, em geral, algo diferentes das da música de câmara erudita, mais próximas das músicas urbanas (p. ex. fado, jazz, danças diversas):

- Embora haja arranjos completamente escritos, tal como para a música de salão do séc. XIX, o grau de variância na leitura das partes é, em geral, muito grande: fraseados, ritmos, acentuações, dinâmicas, figurações das harmonias e baixos, maneiras expressivas, todos estes elementos são largamente improvisados ou arranjados de acordo com normativos aceites pelos músicos mas nem sempre escritos (Mamone, Sauchelli, & Hasse, 2011);

- Os arranjos são deveras imaginativos, procurando uma identidade da orquestra e/ou do arranjador de acordo com a sua pragmática social e musical, muito para além da originalidade da obra musical que lhe está na base (geralmente uma canção); tal implica, não poucas vezes, que as peças originais sejam dificilmente reconhecíveis, sendo preponderante a versão do arranjador ou orquestra X ou Y do tango; há a prática corrente de fazer arranjos específicos por cada orquestra, valorizando as idiossincrasias da mesma (efetivo, características dos músicos, gostos, contextos sociais/performativos, etc.);
- Há uma tradição contínua de tocar de ouvido e *a la parrilla*, sendo importante a prática comum dos diferentes músicos e a capacidade de, a partir de uma melodia e acordes, improvisar contrapontos e figurações harmónicas e rítmicas (Pelinski, 2000: 27).

Os resultados, tal como esperado, são de uma música caracteristicamente expressiva, mais ou menos adaptada a uma função coreográfica, dependendo do contexto em que é apresentada (concerto, espetáculo ou milonga), de acordo com diferentes normas/estilos de orquestras históricas, procurando a empatia do público e/ou cumprindo a função de incentivar e apoiar o público a na sua prática dançante. A obra musical poderá ser, eventualmente, reconhecida, sendo, no entanto, muito mais importante que o público reconheça os ritmos, os estilos, as práticas a que está habituado. Os mais aficionados poderão murmurar a letra da canção, reconhecer a música, perceber os “cortes y quebradas” de uma determinada versão, mas tal não é fundamental.

A própria ideia de obra musical não parece ter alguma importância, sendo as práticas do estilo e as práticas socioculturais bem mais significativas, num quadro de referências (aprendidas, inculturadas) comum: musicais, linguísticas, coreográficas, comportamentais, societárias.

O tango argentino, nestas características de adaptação à sua função social, de evolução constante em resposta a essas mesmas mudanças, pela maneira dúbia e fugidia como toma forma, até na própria confusão que proporciona entre nome de coreografia, nome de instrumento e/ou de maneira de o tocar (o tambor afro-americano *tangó*) e, por fim, nome de género musical, é o exemplo característico do conceito de Mesomúsica tal como descrito por Carlos Vega num texto publicado primeiramente em 1966 (Vega, 1966). Na mesomúsica – a música de todos nós – a função social e performativa da música é primordial, não havendo um interesse preponderante por uma estética intrínseca das obras.

“La mesomúsica se caracteriza en este sentido especial porque, desplazada a segundo plano su condición de obra artística, podemos considerarla principalmente como entidad funcional en armonía con exigencias de esparcimiento, evasión, sociabilidad general, aproximación de los sexos, etcétera, con las industrias que elaboran las ideas primas, con el comercio que atiende al consumo y con los grupos que acogen la producción.”(Vega, 1997)

Projeto de substituição num grupo de tango: o repertório, o material, o grupo.

Este projeto teve início a 26 de novembro e terminou a 8 de dezembro. Foi feito um relatório ensaio a ensaio e concerto a concerto e gravações de algumas apresentações. Estavam previstas entrevistas com os músicos que, por claras dificuldades de comunicação, não foram

possíveis.

O repertório, como habitualmente neste tipo de grupos, foi um misto de obras de Astor Piazzolla (6 obras num total de cerca de 30 minutos), essencialmente para concerto, e tangos tradicionais argentinos para dançar (7 milongas, 5 vals, 19 tangos). As partes de piano foram-me enviadas 6 dias antes do primeiro ensaio, 8 dias antes da primeira apresentação em concerto. As obras foram apresentadas em 2 concertos/espetáculos com a presença de bailarinos profissionais convidados e de um cantor argentino e em milongas – bailes onde um público aficionado pode dançar tango argentino com música ao vivo e gravada. A primeira milonga teve, também, exibição de cantor e de bailarinos profissionais.

As partes revelaram desde logo múltiplos problemas que, antes e durante os ensaios e apresentações, tiveram de ser corrigidas na medida das possibilidades. Numa análise pormenorizada posteriormente realizada detetou-se o seguinte (Autor, 2017).

- 14 partes de piano das 37 obras continham múltiplos erros, desde pautas sem linhas, acordes erradamente cifrados, imensas notas musicais que simplesmente dobravam os restantes instrumentos e que foram parcialmente excluídas, passagens próximo do impossível de serem executadas devido a inúmeras mudanças de tessitura, à sobreposição de instrumentos e contrapontos, etc.
- Das 15 partes de piano completas e devidamente escritas, 8 tiveram de sofrer alterações de maior devido a adaptações características da prática usual deste grupo.
- Outras 8 peças não foram tocadas por partes, mas por partitura de piano (3 peças, contendo tudo, necessitando de múltiplas adaptações) ou mesmo por melodias com acordes (5 peças, *a la parrilla*)

Sete do total das peças já tinha tocado no meu grupo de tango, tornando-se muito mais simples a adaptação, embora algumas sofressem múltiplas alterações.

O grupo que me convidou era constituído por diversos músicos de formação e prática profissional essencialmente erudita, que tocam tango juntos há quase 20 anos. Mas para esta tournée somente 2 eram originais.

- 1 violinista com muitos anos de prática de músico de orquestra, agente e organizadora de eventos musicais, empresário e fundador do grupo; claramente responsável máximo do grupo; fala muito deficientemente inglês, compreendendo também muito pouco;
- 1 violoncelo que também toca viola da gamba, com longa prática docente e de músico de orquestra, inclusivamente de música antiga; fala somente húngaro; é, segundo informação da página do grupo, membro fundador;
- 1 contrabaixo, músico menos habitual no grupo; toca numa orquestra de música tradicional húngara; foi músico de orquestra clássica; fala somente húngaro;

- 1 bandoneonista Argentino com quem já toco há 4 anos num outro grupo, músico profissional inteiramente dedicado ao tango; tem substituído um acordeonista húngaro membro usual do grupo; fala espanhol e inglês;
- 2º bandoneon; irmão do violinista e ajudante em diversas tarefas de produção; fala um pouco de inglês; não parece ser músico profissional e a sua participação como bandoneonista é muito esporádica e simples.

Houve ainda um par de bailarinos italo-argentino, um deles também cantor de tango; o contacto com estes foi em Espanhol e Inglês.

Os Ensaios e as Apresentações

Os ensaios foram, no geral, em húngaro (língua nativa dos músicos do grupo e que não compreendo), e, quando necessário, também breves palavras em Inglês. Na presença do cantor falou-se brevemente em Inglês e Espanhol (comigo e com o bandoneonista).

Houve 2 ensaios antes da primeira apresentação e mais dois antes das seguintes. Houve, ainda, ensaios gerais antes de cada apresentação.

No geral todo o trabalho foi bastante tenso, sendo notórias várias dificuldades.

- As constantes dificuldades de comunicação, mesmo em situações tão simples como a indicação do compasso onde se iniciava;
- A dificuldade do grupo em tocar com um outro pianista – embora o violinista seja claramente o “dono” do grupo, responsável pela produção, ensaios, pagamentos, repertório, etc., o pianista do grupo parece ter sido sempre o responsável musical, unindo o grupo e realizando a maioria dos arranjos e adaptações;
- as constantes dificuldades com as partes muito deficientes, no que respeita à parte de piano, contrabaixo e bandoneon; as partes da responsabilidade do pianista do grupo estavam repletas de erros de harmonia, por vezes mesmo com linhas suplementares em falta, com ritmos errados, múltiplas duplicações dos instrumentos, tessituras erradas, etc.
- as muito diferentes conceções do que é fazer este tipo de música por parte dos diferentes membros.

Na verdade, era suposto tocar sem alterações o que estava escrito nas partes, um pouco à semelhança de obras eruditas, mas as múltiplas dificuldades com uma grande parte das partes impossibilitaram completamente tal intento; na verdade, uma semana após os primeiros ensaios, ainda estava a alterar e corrigir acordes (em cifras) e tessituras com o bandoneonista; o contrabaixista, com dificuldades semelhantes, não fez quaisquer alterações.

O trabalho, no que me respeita nada gratificante sob o ponto de vista musical, foi decorrendo

sempre com problemas e tensões. Logo no primeiro concerto foram apresentadas novas peças tocadas somente com o ensaio geral. Nos ensaios com o cantor para a segunda apresentação foi sintomático um episódio. No relatório de ensaio desse dia inserido no *roadbook* a 29/10 escrevi (Autor, 2016):

“Ensaio ainda mais dramático, com a presença de um bailarino de tango e cantor argentino. Depois de ensaiar algumas peças novas, os bailarinos ensaiam as peças que vão dançar, propondo pequenas alterações nalgumas peças (mais rapidez numa, acrescentar um compasso Tacet a meio de outra para tornar mais dramático (estilo d'Arienzo).

O projeto de acrescentar um compasso (claro para mim e para o bandoneonista 1, até simples), não é aceite, após cerca de meia hora de explicações e de recusas constantes: não está escrito, não sei que fazer, não porque...

A ideia de aumentar o andamento a uma peça, dando-lhe mais vida, só é também aceite por mim e pelo bandoneonista 1; os outros vão tocando claramente a medo.

Como conheço a maior parte do repertório somente pela audição e com a experiência com tango, é-me possível improvisar (literalmente) harmonias, acompanhamentos, melodias de solos, com alguma ajuda (e muitas dificuldades) das partes que possuo, algumas já parcialmente alteradas.“

Relativamente ao ensaio geral e concerto do dia seguinte escrevi (Autor, 2016):

Ensaio 30/10;

14-17h – ensaio no local da apresentação (sala de eventos histórica no centro da cidade)

Muito problemas com o contrabaixista: 1. as partes estão completamente erradas, 2. muitas alterações relativamente ao que está escrito, 3. desconhecimento total do tango como maneira de tocar contrabaixo ou mesmo de fazer música.

A peça com o andamento muito alterado para ser dançada não será dançada, fazendo-se a versão do grupo com andamento e, essencialmente, atitude, mais moderados.

Atitude algo mais moderada (contida) da violinista.

Entretanto as partes de piano e bandoneon estão mais corrigidas (harmonias) e nota-se algum entrosamento entre os músicos, desde que não haja qualquer alteração maior ao que a violinista e o celista estão habituados.

Claramente as partes são muito sobrepostas (muitas melodias à oitava e uníssono), muitas contra-melodias ou contrapontos de acompanhamentos pouco usuais no tango, no geral tudo muito marcado como se de marchas se tratasse.”

Até ao início da tournée e dos restantes concertos/milongas não houve qualquer outro ensaio.

Os comentários feitos na viagem para o início dos restantes concertos revelam a minha perceção do trabalho feito.

“Há, claramente, diferentes maneiras de entender o tango argentino: a dos músicos húngaros, muito ligados à execução das partes, muito dependentes do pianista que também

é o arranjador da maioria das peças, percebendo o tango como uma música algo medida, com pouca necessidade de qualquer improvisação, sem grande abertura para uma interpretação diferente, mesmo que esta seja mais próxima de modelos presentes em orquestras históricas argentinas (di Sarli, d'Arienzo, Pugliese). Nota-se, em algumas introduções de peças, em arranjos feitos pelo pianista do grupo, alguma influência da música popular tocada pelos ciganos húngaros; Nota-se claramente a prática de utilização de acordes de substituição jazzísticos, cifrados na parte de piano e/ou escritos em todas as partes, mascarando o carácter mais claro das harmonias dos tangos. Os acordes são apresentados-se geralmente invertidos, com sextas, nonas, 11as, sendo mesmo algo difícil perceber-se o percurso harmónico. A do pianista (o investigador), do bandoneonista 1 e do cantor e bailarino, estes argentinos, talvez mais próxima das orquestras referidas, com uma visão mais livre e aberta a modificações, mas muito mais clara relativamente às harmonias. A prática das maneiras próprias do tango argentino (arrasto, jumba, harmonizações, finais de frase, síncopas típicas, articulações e fraseados) parecem algo distantes e recusadas pelos colegas húngaros, embora essenciais na prática do tango argentino tal como entendido pelas orquestras deste país; aparecem muito raramente e escritos na partitura de maneira algo mascarada. "(Autor, 2016)

Resta dizer que, quando não havia um piano de cauda, foi utilizado um piano elétrico do grupo com bastantes deficiências no pedal, que nem sempre funcionava.

Conclusões

Desde logo há uma questão importante referente a este processo de investigação. Planeado para se efetivar a partir de diversas fontes – entrevistas, gravações, *roadbook* – devido a dificuldades de comunicação não foi possível avançar mais do que a análise das partes, discussões com o bandoneonista, algumas gravações e o *roadbook* pessoal. Este ponto é relevante numa perspetiva de fratura entre o processo performativo e a própria investigação, sendo de realçar as ideias de Jorge Salgado (Correia, 2013) e as dificuldades de recolha de dados inerente a esta fratura (não era um projeto performativo intencionalmente desenhado para investigação, mas um projeto performativo corrente que foi entendido como investigação). É, por outro lado, especialmente interessante como investigação devido a este mesmo fato de ser um projeto não especificamente desenhado para investigação, pondo dificuldades específicas decorrentes de ser um projeto performativo corrente.

O processo foi algo difícil para todos: tratou-se simplesmente de ultrapassar os problemas existentes e que não foram previstos, tentando que as apresentações corressem o melhor possível. Do ponto de vista do público, pelo que entendi, foi um êxito: a orquestra era já conhecida em vários desses locais durante a tournée, mas com um acordeonista e com o pianista efetivo no grupo; soava agora melhor, com mais força (*power* foi a palavra utilizada), mais expressiva.

Apresenta-se, assim, uma crítica ao processo, refletindo e comparando-o com a prática como músico de tango noutra grupo e como músico da chamada música erudita.

1. Parece existir a necessidade de um grupo, para funcionar como habitualmente, manter a relação de forças e funções a que está acostumado; alguma mudança poderá dar origem a desequilíbrios diversos.

Tal implicaria, neste caso, que as funções de ensaiador se mantivessem no pianista habitual, da maneira como estavam habituados no grupo, tal como as funções mais administrativas e de produção, que continuaram concentradas no violinista. A inclusão de um outro pianista e o desvio da função de ensaiador para o violinista, no caso sem grande experiência a esse nível e sem capacidade para controlar (conhecer, modificar) as partes nem dar indicações claras sobre a maneira como as tocar, veio alterar completamente o equilíbrio existente; e tal aconteceu com todos os músicos, mesmo notoriamente (embora em húngaro) com o violoncelista também fundador do grupo.

- As funções neste grupo, por mim algo adivinhadas, discutidas e confirmadas com o bandoneonista, mostram implicações claras na maneira de tocar, de pensar e de viver a música e as apresentações.
- As funções no grupo onde toco também tango há 4 anos não estão, talvez, tão claramente distribuídas: as funções de produção e de ensaio dividem-se pelos 3 membros centrais do grupo (flauta, bandoneon, piano); as funções relacionadas com o estilo são preferencialmente assumidas pelo bandoneonista; neste grupo o contrabaixista (algo variável) ensaia com o pianista, por vezes de maneira independente (funções de baixo e rítmica), e o violinista participa nos ensaios em diálogo com a flauta e com o bandoneon.

2. Houve sempre uma relação estranha com as partes e com a maneira de as entender.

Por um lado, parecia haver a capacidade e a liberdade inerentes a tocar *a la parrilla* (melodia e acordes, ou partes de piano parcialmente com cifras), ou com uma partitura de piano que todos utilizavam, confiando na capacidade de trabalhar (e improvisar) nos ensaios os arranjos. Mas era requerido pelo ensaiador que esses arranjos soassem semelhantes aos habitualmente feitos pelo pianista habitual e pelo grupo noutros momentos, que eu desconhecia. Por outro lado, as partes existentes, e que continham inúmeros problemas, pareciam ser como algo inalterável.

- A ideia de mesomúsica, tal como acima entendido, implica relações diversas, eventualmente mais livres, com o que se entende como obra musical: a obra musical é considerada uma base importante, reconhecível, mas passível a amplas transformações, adaptando-se às preferências dos grupos, dos públicos, às necessidades do contexto. Tocar *a la parrilla*, embora menos seguro, proporciona esta liberdade. E tudo isto é bastante diferente do que acontece na música dita erudita. No tango (e na mesomúsica) as partes são, talvez, meros utensílios para a criação musical; e esta requer a combinação de intencionalidades diversas, assumidas por todos.

3. A relação com a música que se faz - com o tipo de música que se faz – e com o contexto em que se faz parece ser determinante.

1. a relação dos músicos com o contexto de produção em que a música é feita.

A relação dos músicos com a música que se faz é bastante diferente quando se trata de um contexto meramente profissional, mesmo comercial, ou quando existe também uma vontade intrínseca, auto motivada. Na primeira, o músico, qual operário numa linha de produção, é requisitado a tocar o que está escrito na sua parte da maneira indicada, sem alterações, sem sobressaltos nem surpresas, contribuindo da maneira pressuposta para o total; eventualmente um ou outro músico terá a possibilidade de ser mais livre, de se evidenciar, até de improvisar, sendo os outros apoiantes corretos dessa criatividade solística. Mas quando existe uma auto-motivação extra, uma vontade intrínseca de ser criativo, quando todo o processo é mais voluntarioso, mais participativo, auto-motivado, a predisposição dos músicos e do conjunto pode implicar uma maior liberdade, menor controle exterior ou interiormente; e, assim, mais responsabilidade individual, maior possibilidade de erro (se é que se pode falar de erro), mais criatividade e, eventualmente, menos rigor.

Não parece haver diferenças fundamentais entre a música erudita, em especial na música de câmara, e o tango, ou mesmo na mesomúsica, no que trata desta questão: em todas se pode incrementar ou não a sua participação criativa, dependendo da vontade intrínseca dos músicos e do contexto produtivo; não será claramente a relação profissional a determinar o grau de participação e de liberdade. Numa orquestra ou num grupo maior tal não será, porventura, tão fácil.

“The richness and specificity of performance goals, and the degree to which they are truly shared across ensemble members, vary as a function of the musical context. Members of a symphony orchestra, for example, do not necessarily know the intricacies of each part in the ensemble texture; rather, the conductor functions as repository of the global performance goal.” (Keller, Novembre, & Loehr, 2016)

Mas a relação com o contexto pode ser vista de maneira diferente e implicar, ainda, diferentes tipos de entendimento da performance. No caso do tango, em milonga, quando o público dança, é comum a necessidade de manter um tempo mais fixo, de acentuar os *cortes y quebradas*, de seguir a pista e não fazer demasiados intervalos entre as diversas obras para não quebrar o ciclo de 4 tangos (uma *tanda*). Situação muito diferente do concerto, pois estes constrangimentos não ocorrem: o grau de liberdade pode ser muito elevado a todos os níveis, a possibilidade de improvisação e de alteração (andamentos, ritmos, maneiras de acompanhar e de ornamentar, acentuações e destaques) muito incrementadas. Na música de câmara erudita – em especial a partir do classicismo – parece que a partitura e os ensaios determinam e condicionam o que vai acontecer nas apresentações em público, eventualmente mais participativas num contexto mais íntimo e de proximidade (espacial, emotiva), ou mais pré-estabelecidas num grupo ou espaço maiores. Mas a liberdade na performance deste tipo de música, pelo menos nas práticas dos últimos 100 anos, parece raramente ultrapassar uma vontade fundamental de (quase) todos os músicos: a fidelidade ao texto, seja o que for entendido por “fidelidade”.

2. a relação dos músicos com a própria música - com as obras musicais em si e com os modelos expressivos em que se enquadra.

No tango, e em geral em toda a mesomúsica, porque a ligação à obra musical é mais fluída,

havendo à partida uma vontade intrínseca de participar e tocar, há a possibilidade de ocorrerem performances mais criativas, mais presentes corporal e expressivamente, mais arriscadas em termos expressivos e técnicos, mais sujeitas ao imponderável da performance ao vivo. Tal não acontece na música dita erudita, em especial a partir do classicismo, quando a partitura parece tornar-se mais explícita, completa, fixada, universal, inultrapassável; a partir do século XVIII até ao XX, o grau de invenção e de recriação é tradicionalmente menor, menos bem visto pelos pares e/ou pelo público, remetido para momentos particulares de improvisação.

3. a relação com o grau de liberdade que essa música proporciona.

No tango, mesmo que tocado com arranjos completos e bem escritos, mudar, inovar, recriar, até surpreender os pares em palco é uma questão de maturidade, de à-vontade com um determinado corpo musical e estilístico; não é, na verdade, absolutamente necessário, podendo tocar-se somente o que consta das partes; mas, quando se toma essa liberdade, torna-se a performance mais viva, corpórea, até autêntica, mais próxima de um mítico tocar *a la parrilla*, mais próxima da expressividade pura, como se os próprios músicos estivessem a compor em palco. No caso da música erudita, essa liberdade pode ser considerada até uma questão de desvio da norma, de assunção da diferença, até de luta contra o expetável, o reconhecível; e, por fim, ser infiel ao texto. Mas não pertence a estas linhas discutir essa ideia – muito característica do passado séc. XX – de “fidelidade” ao texto musical escrito como resíduo da obra musical.

O trabalho aqui exposto reflete, assim, sobre diversas práticas de um exemplo típico da “mesomúsica”, ponderada em comparação com a música dita erudita, em especial a dos sécs. XIX e XX. É uma reflexão sobre o processo de tocar em pequeno conjunto – música de câmara – tendo como princípio uma educação erudita, mas dirigindo-se para práticas bem diferenciadas socialmente: ou nem tanto, porque o prazer de viver as músicas – tocando-as, ouvindo-as, dançando-as – pode ser bastante semelhante.

Referências

- Arias, A. (sem data). *Historia del tango Primera Parte*. Obtido de <https://pt.scribd.com/doc/301923475/LA-HISTORIA-DEL-TANGO-Anibal-Arias-Primera-Parte>
- Atherton, J. S. (sem data). Doceo; Frames of ReferenceFrames of Reference, Frames of Reference. Obtido 10 de Julho de 2017, de <http://www.doceo.co.uk/tools/frame.htm>
- Becco, H. J., & Rossi, V. (2002). *Cosas de negros*. Argentina: Taurus. Obtido de <https://library.biblioboard.com/content/38679042-6f8c-4071-97b4-607fb30d8605>
- Correia, J. S. (2013). Investigação em Performance e a fractura epistemológica. *El Oído Pensante*, 1(nº 2). Obtido de <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>
- Dominguez, M. E. (2011). Versiones, apropiación e intermusicalidad en el Rio de la Plata. *Revista Antropoligia em Primeira Mão*, (126). Obtido de <http://apm.ufsc.br/files/2011/05/126.pdf>

- Goffman, E. (1986). *Frame analysis: an essay on the organization of experience* (Northeastern University Press ed). Boston: Northeastern University Press.
- Ingarden, R. (1989). *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?* Paris: C. Bourgois.
- Keller, P. E., Novembre, G., & Loehr, J. (2016). Musical Ensemble Performance: Representing Self, Other, and Joint Action Outcomes. Em E. Cross & S. S. Obhi (Eds.), *Shared Representations: Sensorimotor Foundations of Social Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mamone, P., Sauchelli, D., & Hasse, J. (2011). *Tratado de orquestación en estilos tangueros: para formaciones reducidas*. Buenos Aires: Altavoz Ediciones Musicales.
- Melgarejo, A. (sem data). Finlandia canta el tango como ninguna. Obtido 10 de Julho de 2017, de <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Adriana%20Santos%20Melgarejo/TangoFinlandia.htm>
- Autor, F. (2007). Virtuosity, Some (quasi phenomenological) thoughts. Em A. Williamon & D. Coimbra (Eds.), *Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2007* (pp. 315–320). Utrecht: Association Européenne des Conservatoire, Académies de Musique et Musikhochschulen (AEC).
- _____. (2016, Outubro 26). *Roadbook projeto Tango Húngaro*. Hungria, Austria, Alemanha.
- _____. (2017, Abril 24). *Análise de Repertórios projeto tangos húngaros*. excel.
- Nattiez, J. J. (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: C. Bourgois.
- Pelinski, R. A. (2000). *Invitación a la etnomusicología: quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal Ediciones.
- Tilmouth, M. (1980). Chamber Music. Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 4). London; New York: Macmillan Publishers Limited.
- Vega, C. (1966). La mesomúsica. *Polifonía, Revista Musical Argentina*, 2º trimestre (131/132).
- Vega, C. (1997). Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos. *Revista musical chilena*, 51(188), 75–96.
- Vega, C. (sem data). Carlos Vega, La formación coreográfica del tango argentino. Obtido 10 de Julho de 2017, de <http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/uca/facultad-de-artes-y-ciencias-musicales/instituto-carlos-vega/publicaciones/textos-on-line/carlos-vega-la-formacion-coreografica-del-tango-argentino/>