

EDMU
NDO /
IL
NI-COR
TES /

BRICA

RDO

LA

CUCHI

AN



festival de música
contemporânea
brasileira



- Anais - I FMCB

COMPOSITORES HOMENAGEADOS

Dr. Edmundo Villani-Côrtes

Dr. Ricardo Tacuchian

18 A 20 DE MARÇO DE 2014

EDITORIAL

COORDENAÇÃO GERAL

Dra. Thais Lopes Nicolau

EXECUÇÃO E CAPTAÇÃO

Sintonize Produtora Cultural

COORDENAÇÃO CIENTÍFICA

Dra. Thais Lopes Nicolau

Dra. Iracele Vera Lívero

DIREÇÃO ARTÍSTICA

Dra. Thais Lopes Nicolau

DIREÇÃO EXECUTIVA

Douglas Lopes Nicolau

DIREÇÃO DE PROJETO

Maurício Moraes

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

Ana Carolina Sacco

ELABORAÇÃO, EDITORAÇÃO E FORMATAÇÃO

Dr. Guilherme Sauerbronn

Dra Thais Lopes Nicolau

DIAGRAMAÇÃO

Izabelle Alvares

COMITÊ CIENTÍFICO


Dra. Denise Garcia (Unicamp/CIDDIC)

Dr. Emerson Di Biaggi (Unicamp)

Dra. Iracele Vera Lívero
(Unicamp/CIDDIC)

Dr. Mauricy Martin (Unicamp)

Dra. Thais Lopes Nicolau (MSU Denver)



Catálogo: Biblioteca Nacional

Festival de Música Contemporânea Brasileira (FMCB)
(VOLUME I. : 2014, Campinas, SP)

Anais [recurso eletrônico]:

Edmundo Villani-Côrtes Ricardo Tacuchian | I Festival de Música
Contemporânea Brasileira | 18 a 20 de março,
Campinas, SP, FMCB, 2014

Modo de acesso: disponível online

ISSN: 2526-5784

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	1
EDMUNDO VILLANI-CÔRTEES & RICARDO TACUCHIAN	
Recital de encerramento: Edmundo Villani-Côrtes e Ricardo Tacuchian, Ana Carolina Sacco, Brielle Frost, Terra Brasilis Trio (Ana Carolina Sacco, André Luís Zocca, Valdeci Merquiori), Thais Nicolau, Valdeci Merquiori.....	08
EDMUNDO VILLANI-CÔRTEES	
<i>APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS</i>	
A MÚSICA DE VILLANI-CÔRTEES PARA VIOLÃO E CONTRABAIXO: A série Brasileira Rafael Cardoso, Pedro Macedo	09
CONCERTO N.1 PARA TROMPETE – EDMUNDO VILLANI-CÔRTEES Cíntia Macedo, Albrecht, Paulo Adriano Roqui.....	10
EDMUNDO VILLANI-CÔRTEES PARA FLAUTA TRANSVERSAL E PIANO Raíssa Naiara Encinas, Robert Bispo e Vanessa Barrionuevo.....	11
RECITAL COMENTADO: MÚSICA DE CÂMARA DE EDMUNDO VILLANI-CÔRTEES Brielle Frost, Thais Lopes Nicolau.....	12
TIMBRES E RITMATA NR.1 DE EDMUNDO VILLANI-CÔRTEES ALFEU RODRIGUES DE ARAUJO FILHO.....	13
<i>COMUNICAÇÕES ORAIS</i>	
“PONTEIO PARA ALTEROSAS” DO CONCERTO N.1 PARA TROMPETE DE EDMUNDO VILLANI-CÔRTEES: UMA ANÁLISE ESTRUTURAL E PROPOSTA INTERPRETATIVA Cíntia Macedo Albrecht, Paulo Adriano Ronqui, Jailton Oliveira....	14
RITMATA NR.1 DE EDMUNDO VILLANI-CÔRTEES: ANÁLISE SOB O PONTO DE VISTA DA PRÁTICA INTERPRETATIVA Alfeu Rodrigues de Araujo Filho.....	16

MESA REDONDA

EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ: ERUDITO OU POPULAR?

Achille Picchi..... 18

PALESTRA

EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ (1930): TRAJETÓRIA, OBRA E
SITUAÇÃO NA MÚSICA BRASILEIRA

Tracele Vera Lívero..... 22

RICARDO TACUCHIAN

APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS

INFLUÊNCIAS E CONFLUÊNCIAS: DE HENRY DUVERNOY A RICARDO TACUCHIAN

Zélia Chueke..... 28

RECITAL COMENTADO: MÚSICA DE CÂMARA DE RICARDO TACUCHIAN

André Luis Zocca, Valdeci Merquiori, Ana Carolina Sacco..... 29

COMUNICAÇÕES ORAIS

DETALHAMENTO ANALÍTICO DA OBRA ESTRUTURAS GÊMEAS (1978),
DE RICARDO TACUCHIAN

Gyovana de Castro Carneiro..... 30

MESA REDONDA

A COMPOSIÇÃO NOS DETALHES

Maria Lúcia Pascoal..... 32

SISTEMA-T, ORIGINALIDADE E INTERTEXTO

Acácio Piedade..... 40

PALESTRA

RICARDO TACUCHIAN (1939): TRAJETÓRIA,
OBRA E SITUAÇÃO NA MÚSICA BRASILEIRA

Tracele Vera Lívero..... 49

CRÉDITOS 53

APRESENTAÇÃO

Em sua primeira edição, o Festival de Música Contemporânea Brasileira (FMCB) teve o prazer de homenagear os compositores Edmundo Villani-Côrtes e Ricardo Tacuchian em um encontro realizado nos dias 18, 19 e 20 de março de 2014.

Com uma estrutura pioneira no panorama musical brasileiro, o I FMCB proporcionou uma visão global da obra dos compositores homenageados através de apresentações complementares de pesquisa e performance. O evento ofereceu também uma interação única entre compositor, músico, pesquisador e público em geral, incentivando tanto a produção de pesquisa acadêmica quanto o desenvolvimento das apresentações artísticas no país.

Os dois primeiros dias do evento foram sediados na Universidade Estadual de Campinas e contou com comunicações orais e discussões em Mesas Redondas no período da manhã. Uma palestra, relatando a trajetória, obras e a situação de cada compositor na música brasileira, abriu cada uma das sessões da tarde. Seguiram-se recitais de música de câmara com comentários dos próprios compositores ali presentes e outras apresentações artísticas.

O último dia do evento incluiu uma oficina de musicoterapia e recital beneficente no Centro Infantil Boldrini. O evento encerrou-se com um recital no Teatro Municipal José de Castro Mendes.

Governo federal, ministério da educação e sintonize apresentam

Edmundo Villani-Côrtes e Ricardo Tacuchian Teatro Municipal “José de Castro Mendes”

Toccata (1985)

Ricardo Tacuchian
(1939 -)

Valdeci Merquiori, viola
Ana Carolina Sacco, piano

Trio das Águas para clarinete, viola e piano (2012) Ricardo Tacuchian
I Águas do Mar
II Águas do Rio
III Águas da Chuva

Terra Brasilis Trio
André Luís Zocca, clarineta
Valdeci Merquiori, viola
Ana Carolina Sacco, piano

Os Chorões da Paulicéia (1998)

Edmundo Villani-Côrtes
(1930-)

Francisco no Choro (2006)

Edmundo Villani-Côrtes

Luz (1995)

Edmundo Villani-Côrtes

Valsinha de Roda (1978)

Edmundo Villani-Côrtes

Os Borulóides (1992)

Edmundo Villani-Côrtes

Baião (das Cinco Miniaturas Brasileiras) (1978) Edmundo Villani-Côrtes

Brielle Frost, flauta
Thais Nicolau, piano

A música de Villani-Côrtes para violão e con- trabaixo: a Série Brasileira

Rafael Cardoso

rafaelcardosoviola@gmail.com

Pedro Macedo

Unesp – plsmacedo@gmail.com

Série Brasileira (1957)

I Ponteio

II Modinha

III Valsa

IV Choro

E. Villani-Côrtes

(1930 -)

Rafael Cardoso, violão

Pedro Macedo, Contrabaixo

Concerto n.1 para trompete -
Edmundo Villani-Côrtes

Cíntia Macedo Albrecht

UFSCar- cialbrecht@yahoo.com.br

Paulo Adriano Ronqui

UNICAMP - pauloronqui@iar.unicamp.br

Concerto n.1 para trompete (1994) Edmundo Villani-Côrtes

I movimento - Ponteio para as Alterosas (1930)

II movimento - Aquífero-Guarani

III movimento - Valsa Rancheira

Paulo Ronqui, trompete

Cíntia Macedo Albrecht, piano

Edmundo Villani-Côrtes para flauta
transversal e piano

Raíssa Naiara Encinas

UNESP – raissaencinas@ig.com.br

Procissão à Luz de Velas (2009)

Edmundo Villani-Côrtes

(1930 -)

Robert Bispo, flauta transversal

Vanessa Barrionuevo, piano

Tríptico (1963)

Edmundo Villani-Côrtes

I – Prelúdio

(1930 -)

II – Fugato

III – Postlúdio

Robert Bispo, flauta transversal

Vanessa Barrionuevo, piano

Recital comentado: música de câmara de Edmundo Villani-Côrtes

Brielle Frost

Western State Colorado University, bfrost@western.edu

Thais Lopes Nicolau

Metropolitan State University of Denver, tnicolau@msudenver.edu

Os Chorões da Paulicéia (1998)

Edmundo Villani-Côrtes
(1930-)

Francisco no Choro (2006)

Edmundo Villani-Côrtes

O Orelha (1983)

Edmundo Villani-Côrtes

Luz (1995)

Edmundo Villani-Côrtes

Ipê Amarelo (2005)

Edmundo Villani-Côrtes

Valsinha de Roda (1978)

Edmundo Villani-Côrtes

Os Borulóides (1992)

Edmundo Villani-Côrtes

Baião (das Cinco Miniaturas Brasileiras) (1978)Edmundo Villani-Côrtes

Brielle Frost, flauta

Thais Nicolau, piano

Edmundo Villani-Côrtes, comentários

Timbres e Ritmata nr.1
de Edmundo Villani-Côrtes

Alfeu Rodrigues de Araujo Filho

alfeu-araujo@uol.com.br

Ritmata nr.1 (1985)

Edmundo Villani-Côrtes

(1930)

Timbres nr.1, 2 3 e 4 (1976)

Edmundo Villani-Côrtes

(1930)

Alfeu Rodrigues de Araujo Filho, Piano


“Ponteio para as Alterosas” do Concerto n.1 para trompete de Edmundo Villani-Côrtes: uma análise estrutural e proposta interpretativa

Cíntia Macedo Albrecht UFSCar– cialbrecht@yahoo.com.br

Paulo Adriano Ronqui
UNICAMP – pauloronqui@iar.unicamp.br

Jailton Oliveira
bratsche92@yahoo.com.br

O presente trabalho apresenta resultados de uma análise estrutural do primeiro movimento do *Concerto n. 1 para Trompete* de Edmundo Villani-Côrtes, “Ponteio para as Alterosas” e uma proposta interpretativa. A análise estrutural é inicialmente feita sob o ponto de vista de um dos autores, um compositor e depois por uma intérprete com a fundamentação teórica nos estudos de Joseph Straus. Destaca-se que, os pesquisadores desta proposta, fazem uso da Teoria dos Conjuntos dentro do contexto tonal desta obra, apesar desta ferramenta ser mais utilizada para a música pós-tonal. Além do aproveitamento dos resultados da análise, sugestões interpretativas são fundamentadas nos trabalhos de Thurmond (1983), Lima (2006), McGill (2007). A análise estrutural com os referenciais teóricos e experiência do compositor serviu como fonte essencial para a análise realizada pela intérprete com a Teoria dos Conjuntos segundo Allen Forte e Joseph Straus. A análise dos conjuntos contribuiu para o melhor entendimento da estrutura quanto ao material temático, fornecendo ao intérprete resultados que podem ser utilizados para diversificar e enriquecer a interpretação da obra. Destaca-se que, ao identificar os conjuntos formados pelas alturas de alguns trechos, é possível entender, com maior detalhe, a formação intervalar de cada um e pontuar semelhanças e diferenças entre os vários temas abordados. Quanto à proposta interpretativa realizada na linha melódica do trompete, foram atribuídas sugestões nos



trechos dos quais foram extraídos os conjuntos. O referencial teórico e os conceitos utilizados nessa proposta foram extraídos de THURMOND (1983) – que emprega o desenvolvimento do *arsis/thesis* (tempo fraco e tempo forte) na interpretação musical e a inflexão no *arsis*, além da problemática relacionada à barra de compasso nos instrumentos de metal; LIMA (2006) – o qual estabelece especificidades sobre dinâmica, articulação e andamento na interpretação da referida obra; e MCGILL (2007) – que também emprega o agrupamento de notas na identificação e interpretação das frases, atribuindo leve ênfase nas notas em anacruse e de menor valor rítmico. Como conclusão, são apresentados aos leitores dois produtos finais:

1 - A análise estrutural 1 do compositor que serviu como fonte essencial para a análise 2, realizada pela intérprete com a Teoria dos Conjuntos, segundo STRAUS. A análise dos conjuntos contribuiu para o melhor entendimento da estrutura quanto ao material temático, fornecendo aos intérpretes resultados que podem ser utilizados para diversificar e enriquecer a interpretação da obra.

2- As sugestões interpretativas baseadas nos conceitos de THURMOND, LIMA E MCGILL também podem ser tomadas como referência e comprovação da ação positiva da unidade de análise interpretativa adotada quando aplicada à música contemporânea brasileira.

Espera-se que este trabalho contribua para o enriquecimento da bibliografia sobre a obra de Edmundo Villani-Côrtés e que intérpretes e pesquisadores se sintam motivados a continuar os estudos sobre esta e outras criações deste compositor.


Ritmata nr.1 de Edmundo Villani-Côrtes: análise sob o ponto de vista da prática interpretativa.

Alfeu Rodrigues de Araujo Filho
alfeu-araujo@uol.com.br

O presente artigo traz uma reflexão analítica da *Ritmata nr.1* de Edmundo Villani-Côrtes, onde “a análise pode servir como ferramenta de ensino para o intérprete, para o ouvinte e muitas vezes para o compositor, porém, conserva sempre uma particularidade: o processo da descoberta” (IAN BENT, 1988).¹ [há uma contradição entre o ano de publicação citado no corpo do texto (1988) e o da nota de rodapé (1998)] Os processos associativos, gerados pelo trabalho analítico, ratificam uma das condições que facilita a impressão dos fenômenos na nossa mente: a atenção. Mais intensamente um fato se fixa na nossa consciência quanto maior seja o esforço de concentração voluntária com que o examinamos, contribuindo na ação da execução instrumental baseada na ferramenta racional e científica, enfatizando a “aquisição”² (KAPLAN, 1987), que consiste no contato com a informação, como uma das importantes etapas da aprendizagem, gerando uma mudança permanente no indivíduo através do exercício da observação. O texto analítico será dividido em partes, retratando procedimentos importantes para a prática da interpretação como: forma (organização textual), harmonia (ortografia), ritmo (compreensão do título da obra) e dinâmica (relações sonoras). A sistematização de dados relativos aos planos cognitivo (intelectual), afetivo (motivação) e motor (movimento/corpo), fornecidos pela ação da pesquisa, viabiliza a elaboração de uma metodologia de ensino e da execução e o desenvolvimento do complexo arsenal de potencialidades que permitirão superar as exigências de ordem musical que a interpretação das grandes obras da literatura pianística impõe a todos os intérpretes. Entre o terreno da ciência e da produção artística vale uma citação da pianista Maria Eliza Risarto:

1 Bent, Ian. *Analysis*. London: Macmillan, 1998, p.2.

2 KAPLAN, José Alberto. *Teoria da aprendizagem pianística: uma abordagem psicológica*. 2ª Ed. Porto Alegre: Movimento, 1987, p.44.



(...) De repente, buscar o melhor toque, a melhor condução sonora, são fenômenos que não podem ser verbalizados e parecem seguir o caminho da intuição, mas, no fundo, eles pressupõem um trabalho técnico. (...) Neste trabalho eu entendi justamente a lógica da interpretação musical e consequentemente a minha intuição musical ficou bem mais forte. (LIMA, 2005)³

³ LIMA, Sonia Albano de. *Uma metodologia de interpretação musical*. São Paulo: Musa Editora, 2005, p.45.

Edmundo Villani-Côrtes: erudito ou popular?

Achille Picchi
UNESP – achillepicchi@gmail.com

Em princípio vou apontar, nesta mesa dedicada a refletir sobre Edmundo Villani-Côrtes, três idéias em torno deste compositor, tão somente para abrir a discussão compositor-obra-contexto.

Os pontos são:

- 1 – Nacional ou Universal?
- 2 – Posmodernismo ou Tradicionalismo?
- 3 – Erudito ou Popular?

1. Nacional ou Universal?

Será Villani-Côrtes um nacionalista, um compositor nacional ou universal?

A questão é ampla demais para ser respondida simplesmente.

É inegável o uso que Villani-Côrtes faz da referência nacional em grande parte de sua música, inclusive a idéia da rítmica, por ser processo definidor de reconhecimento identitário.

Mas é igualmente inegável que parte significativa de sua obra utiliza as chamadas “técnicas universalistas”, isto é, elementos que não se referem intencionalmente ao nacional (como a técnica de doze sons usada no Concerto para Piano, por exemplo).

É preciso lembrar aqui a importante diferença entre nacionalismo e nacional como ação artística de expressão. Já o velho mas não ultrapassado Mário de Andrade colocava o nacional na direção da essência da individualidade de um povo e o nacionalismo como processo de aparato de Estado. As questões do nacional e do nacionalismo, no avançar do século XX, permeiam-se de um hibridismo cultural cada vez mais ingente e profundo através da globalização crescente da cultura. E da música, igualmente.

Stuart Hall (2001), sociólogo, chama a atenção para o hibridismo

cultural no sentido de mostrar que já não existem culturas puras – processo em andamento já desde há muito, mas só conscientizado no século XX.

Novamente Mário de Andrade, já mostrava que pela miscigenação dos povos surgia um ideal folclórico manifestado. E do conhecimento íntimo e interno dessa manifestação e não de sua simples citação se fazia o nacional. O conhecimento da realização desse manipular interno e sua visão externa configuravam o nacional da cultura, o que a tornava “internacional”, “universal” em sua perenidade. E, inclusive chamava esse folclore de popular por isso.

Esse elemento de pensamento e realização nacional vê-se presente na música de Villani-Côrtes.

2. Posmodernismo ou Tradicionalismo?

Edmundo Villani-Côrtes é um compositor posmoderno, tradicionalista ou de vanguarda?

Rótulos são e sempre foram redutores. Tiveram sua serventia em momentos históricos situados mas são, mais e mais, questionados entrado o século passado.

O posmodernismo não é uniforme relativamente a princípios ou técnicas. A liberdade de uso de técnicas novas e antigas, num contexto de originalidade, fica sempre a serviço da intervenção e da comunicação, da expressão e do lúdico.

Villani-Côrtes, neste particular, se desenvolve dentro de um ambiente de filosofia tonal (consideradas a tonalidade em si e a utilização da referencialidade tonal na postonalidade), assim expandindo essa tradição, caminhando lado a lado ao posmoderno.

Quanto à vanguarda que se pudesse associar – talvez no caso de TIMBRES e RITMATA, ambas para piano solo – não se pode situar o compositor nessa preocupação.

Vanguarda se situa na ponta de lança de revoluções as quais, quando sedimentadas após seus impactos-cunha, deixam de ser vanguarda. Se não for tecnicamente, a vanguarda se estilhaça na ideologia – e nem sempre é de interesse depois de deflagrada, a não ser talvez de cunho histórico.

Como dizia Luciano Berio (1989):

o conceito de vanguarda é terrivelmente sério, dinâmico e real no âmbito da ciência, das lutas sociais, econômicas e, porque não, da guerra. No campo das lutas musicais (tão necessárias quanto as outras) o termo neo-vanguarda adquire para mim um estranho sabor de morte. Não tanto porque as vanguardas têm necessariamente vida curta mas porque minha intuição me diz que quem define a si mesmo como ‘de vanguarda’ é um cretino”.

Villani-Côrtes transita no que poderia ser cunhado, até cer-

to ponto arbitrariamente, como vanguarda. Mas de um ponto de vista posmoderno essencialmente.

3. Erudito ou Popular?

Edmundo Villani-Côrtes é um compositor “culto”, “erudito” ou “popular”?

Só no século XX – e muito especialmente depois da segunda metade – agravou-se um questionamento aparentemente desprovido de sentido como expressão artística, mas muito significativo como expressão social: a contenda música culta ou erudita versus música popular.

O que quer dizer? Talvez, como já observou Adorno, um deslocamento de significações sobre um diferente uso dos mesmos significantes.

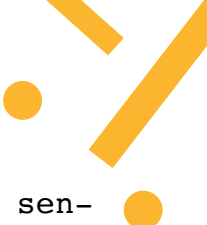
Quem consagrou o que era “popular” na música? Justamente quem não era sociologicamente estamentado como “povo” e tinha uma visão em perspectiva dessa manifestação. A apreensão em continuidade do estereótipo e a assimilação mercadológica por categorização acabou por consagrar mais facetas do fazer para quê, mais que um fazer porquê. Isto é, a música popular tem uma preocupação com a *mensagem*, com o belo instantâneo e além disso o imediato, funcional, reconhecível, já que o resultado sonoro esperado, instaurado, processado é não constantemente inovador e nem a inovação está no horizonte do provável popular.

Houve época em que popular era o folclore. Mas para onde foi o folclore na posmodernidade? Com o contínuo expandir da urbanidade, inclusive e principalmente invadindo o campo transformado em periferia, a integração cidade e tradição se mescla cada vez mais.

A música culta, ou chamada erudita, preocupa-se mais com a linguagem, com a elaboração, com o processo, com o resultado sonoro, o inesperado e só reconhecível após audição envolvida. Daí a divergência funcional de sua atuação e vigência.

Diria, no entanto, que por mais que Villani-Côrtes use elementos e memória do que se poderia chamar música popular, por mais que trabalhe com formas e tonalidade, elementos de longa tradição do que se poderia chamar erudito, por mais que algumas vezes faça experimentações, não é compositor erudito; não é compositor popular; não é compositor de vanguarda. É compositor cuja música é de grande rigor elaborativo, de grande rigor expressivo, não tanto do rigor que se busca – e que, afinal, sempre se pode achar – mas rigor que se propõe. E grande fluência na direiteza do que expressa.

Villani-Côrtes é um típico compositor posmoderno no sentido mais tradicionalista possível. É um típico compositor nacional no sentido



mais universalista possível. É um compositor típico de vanguarda no sentido mais posmoderno possível. É o erudito mais popular e o popular mais erudito possível.

Por fim, ve-se em Villani-Côrtes um compositor com grande *métier*, o que quer dizer com enorme repositório de conhecimento composicional e repertório musical. Tem aguda percepção sonora, conceitos originais e firmes de beleza e sabedoria no uso da simplicidade e da complexidade.

O poeta T.S.Eliot costumava dizer que poesia é tudo aquilo que está envolvido pelo senso poético. Perguntado então se tudo era poesia, dizia: não, só o recorte que o poeta faz através de sua habilidade, *métier*, artesanato, *craft*, sentir poético. É uma investidura e uma construção. Um fato e uma realização emocional e técnica. Uma obra.

Se trocarmos poesia por música, teremos aí a composição de Edmundo Villani-Côrtes.

Referencias Bibliográficas

BERIO, L. *Entrevista a Rossana Dalmonte*. SP: Martins Fontes, 1989.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 6ª ed. RJ: DP & A., 2001.

Edmundo Villani-Côrtes (1930): trajetória, obra e situação na música brasileira

Iracele Vera Lívero

Unicamp/CIDDIC –Pesquisadora colaboradora
iracele.livero@gmail.com

1. Trajetória

Edmundo Villani-Côrtes vem à luz ao final de um ano de transformações na feição do Brasil que se conhecia até então. Eram tempos difíceis, tempos de revolução, tempos de guerra. A família era de músicos; o pai, Augusto, flautista; o tio, também Augusto, tocava violão e, convocado para a guerra, deixou o instrumento que o pequeno Edmundo começou manipulando. Mas logo passou ao piano o qual ficou sendo seu instrumento desde os 17 anos. Este, então, começa por lhe dar as primeiras oportunidades profissionais, como pianista de bailes, como também o instiga a realizar as primeiras composições. Inclusive o levou a ingressar, em 1952, no sétimo ano do Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro, para onde viaja constantemente até, pouco depois, lá se estabelecer.

O primeiro momento composicional significativo vai ocorrer em 1955 quando, no Cine-Teatro Central de Juiz de Fora, sua cidade natal, estréia seu Concerto nº1 para piano e orquestra, tendo o compositor como solista e, como regente, Max Geffer, um violinista refugiado da guerra.

Talvez porque, como diz o próprio Villani-Côrtes, “naquela época eu não tinha tido aula de composição” o concerto tenha impressionado o público como obra de resistência pós-romântica, que ela de fato é. Lembra o poeta Affonso Romano de Sant’Anna, seu amigo, que “aos meus olhos de adolescente ele é um Tchaikovsky, um Rachmaninov, um Chopin, que arranca sonoridades românticas e patéticas”.

Desde o início de sua carreira criativa, Villani-Côrtes irá se pautar pela intuição que segue ao processo interiorizado de *métier* composicional – e sempre com uma independência particular e original.

Ele volta a residir em Juiz de Fora entre 1955 e 1959, período em que também cursa Direito (e se forma), ao mesmo tempo em que assume

a direção do Conservatório Estadual de Música.

Em 1960 muda-se para São Paulo, onde fixa-se definitivamente. Na capital paulista vai estudar com o pianista e renomado professor José Kliass (de 1960 a 1963) e participar de várias orquestras populares, como a de Osmar Milani e de Luiz Arruda Paes. Vai acompanhar ao piano diversos cantores de carreira consagrada, como por exemplo, Altemar Dutra. E ainda conseguir estudar composição com o líder da escola nacionalista, Camargo Guarnieri (entre 1963 e 1965).

Com dificuldades financeiras e muitos compromissos profissionais com artistas em *tournée* internacional, como Maysa Matarazzo, por exemplo, acaba por deixar de freqüentar as aulas com Guarnieri.

Uma das atividades capitais de Villani-Côrtes entre os anos 1960 e 1980 é a de arranjador. Compôs a trilha sonora do filme "O Matador", de Amaro César e Egídio Écio e foi o principal arranjador de estúdio da antiga TV Tupi, junto ao maestro Bernardo Federowsky. O próprio compositor testemunha que nessa época provavelmente tenha escrito mais de mil arranjos.

Esse mesmo maestro Federowsky era também diretor da então recente Academia Paulista de Música, que se situava atrás do atual Museu de Arte de São Paulo, MASP. Por esta escola passaram algumas das mais importantes personalidades e educadores musicais de São Paulo, como Barros Garboggini, Henrique Gregori, Koellreutter. E foi nessa escola que surgiu o professor Villani-Cortes. Ele ingressa em 1973, nas disciplinas de harmonia funcional, arranjo e improvisação, nas quais toda a prática e os ideais de integração da música popular e da música erudita, situados na imaginação e no impulso composicional incessante de Villani-Côrtes põem-se a serviço do ensino.

Em 1977, havendo o interesse dos seus alunos pelas aulas e pelas idéias de Hans-Joachim Koellreutter, colega de Villani-Cortes na Academia, ele não só liberou os alunos para as aulas como resolveu participar ele mesmo. Nessa época Koellreutter voltava da Índia onde tinha sido diretor do Goethe Institut e trazia, além do habitual posicionamento vanguardístico já sedimentado pela longa vivência do Música Viva e após, também novas inflexões orientalistas.

Com o fim da TV Tupi, as mudanças radicais nas maneiras de exercer o arranjo e a chegada dos 50 anos de idade, Villani-Côrtes começa a se dedicar mais sistematicamente à composição. É então que é convidado a ser professor de contraponto e composição no então recentemente criado Departamento de Música da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita, a UNESP, que incorporara o Instituto Musical João Julião de São Bernardo do

Campo. Aí Villani-Côrtés permaneceu até sua aposentadoria, em 2000.

Entre 1985 e 1988 defendeu sua dissertação de mestrado, sob o título "O uso do sintetizador na composição musical de um Concertante para clarineta, sintetizador, piano acústico e percussão", na Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, sob a orientação de Henrique Morelenbaum.

Entre os anos 1980 e 1990 recebe muitos prêmios, como regente, arranjador e compositor, como por exemplo, o primeiro e terceiro lugares no Concurso da Editora Cultura Musical em 1986, o primeiro lugar no Concurso de composição Mário de Andrade de 1993, o Concurso Noneto de Munique, de 1978, entre outros importantes. Em 1989 seu Ciclo Cecília Meireles recebeu o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) como melhor obra do ano.

Com sua produção sempre crescente, hoje Edmundo Villani-Côrtés, do alto de seus 84 anos, dedica-se em tempo integral à composição, seja sendo regente convidado da Orquestra Jazz Sinfônica, seja arranjando para ela, seja dando aulas na EMESP ou particulares, seja ainda executando ou acompanhando sua esposa, a excelente cantora Ifigênia Côrtés – compondo, incansavelmente compondo.

2. Obra

Certa feita disse Edmundo Villani-Côrtés sobre seu caminho composicional: "o meu jeito de compor está ligado à minha vida. A composição surgiu para mim como forma de expressão. Descobri que aquelas coisas que eu tinha vontade de dizer eu ia conseguir expressar através da música".

A produção de Villani-Côrtés é caudalosa e, segundo ele próprio, não se limita a "idéias", "escolas", "fases": "não consigo entender isso de fase, escola, etc. Você usa a idéia musical de acordo com o gosto, intenção, etc. Ficar aguilhoado a uma só coisa não faz sentido".

No entanto o conjunto da obra variou um pouco ao sabor dos conhecimentos adquiridos; porém, a não ser no final da década de 1970 e começo da de 1980, não houve grande ou maior investimento na contemporaneidade. Ela permanece, em sua maioria, tonal ou próxima do tonal.

A obra é extensa e variada. Villani-Côrtés escreveu obras sinfônicas (duas sinfonias, Caeté Juarê para orquestra sinfônica), para orquestra de cordas, de sopros (Congada), uma ópera (Poranduba), música concertante em profusão – piano e orquestra, clarinete e orquestra, flauta e orquestra, voz e orquestra, trompete e orquestra, entre outros – muitas e variadas combinações em música de câmara, duos, trios, quartetos, quintetos, sexteto, canções de câmara e outras peças vocais, música solística

não só para piano e violão, mas para diversos instrumentos, música sacra (cantatas e um Te Deum). Segundo o próprio compositor, “dos instrumentos de orquestra, só não escrevi concerto para harpa, fagote e tuba”.

Há a se destacar algumas obras de catálogo tão volumoso e ainda em construção, tanto pela consagração e contínuas execuções, como ilustração de caminho composicional.

Em primeiro lugar, na obra de câmara, as MINIATURAS, original para flauta e piano e com versões para várias outras formações, a ressaltar também a interrelação do criador e do arranjador idealmente.

Depois, ainda na música de câmara, ROIATI original para quarteto de cordas e piano, também com muitas versões.

Dentre as peças para piano solo destaca-se o conjunto das RITMATAS, peças com algum apoio de efeitos e escrita contemporânea. Além disso, a série de TIMBRES, escritas na fase em que Villani-Côrtes estudou com Koellreutter, com algum investimento serial. Assim também seu CONCERTO Nº2, para piano e orquestra e seu NONETO, para oboé, clarinete, fagote, dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo, vencedor do concurso Noneto de Munique, em 1997.

Da enorme quantidade de música vocal, têm destaque algumas canções de câmara importantes, como RUA AURORA, com texto de Mário de Andrade, vencedora do concurso Mário de Andrade de 1993; o ciclo CECÍLIA MEIRELLES, que consignou ao compositor o prêmio da APCA como melhor obra do ano de 1989; e também BAILE IMAGINÁRIO, com texto de Julio Bellodi; POEMA, com texto de Affonso Romano de Sant’Anna; QUANDO EU MORRER, com texto de Mário de Andrade; CONFISSÕES, com texto de Laerte Freire; VENTO SERRANO, para tenor, trompa e piano com texto de Francisco Moura Campos. Ainda na produção vocal temos a ópera PORANDUBA e uma Cantata, com textos importantes e aparentemente não musicáveis: AI-5, CARTA RENÚNCIA DE JANIO QUADROS e CARTA-TESTAMENTO DE GETÚLIO VARGAS, para mezzo soprano, quinteto de metais e piano, de 2000.


Conforme o historiador e musicólogo Vasco Mariz, Villani-Côrtes maneja a voz com bom gosto e habilidade.

Destaco, na música sinfônica, a SINFONIA Nº2 e CAETÊ JURUÊ, de 1990.

Por fim destaco CHORO PRETENCIOSO, para violão solo, de 1986 e o TE DEUM, de 1999, para solistas, coro e orquestra, composto em comemoração ao aniversário de sua cidade natal, Juiz de Fora, como obras de permanência em seu repertório.

3. Situação na música brasileira

Observa o maestro Lutero Rodrigues que o Brasil, apesar de ter



tido (e talvez continuar tendo) poucas escolas de música institucionalizadas, teve sempre um número surpreendentemente alto de bons compositores. Rodrigues pensa, naturalmente, na faceta autoinstrutiva do processo de formação musical de um grande número de compositores que, depois, procuraram, em muitos casos, expandir, completar ou, mesmo, sedimentar essa formação com outros mestres – às vezes mestres estes que tiveram a mesma trajetória...

Edmundo Villani-Côrtes aparece e passa sua primeira infância e adolescência num tempo convulso: 1930, ano de seu nascimento, revolução; 1935, intentona comunista; 1939, início da Segunda Guerra Mundial, que termina em 1945 quando Villani-Côrtes contava 15 anos e já estava definitivamente cooptado pela música como carreira e vida.


Nesse período o Brasil vivia o intenso estabelecimento do nacional e o debate do nacionalismo, com o getulismo usando, entre outros meios de ação, a música popular. Por outro lado tínhamos Mário de Andrade, propugnando o nacional e, sempre que possível e não perigoso, combatendo o nacionalismo de estado.

Em 1946 aparece o manifesto do Grupo Música Viva, tendo como promulgadores os compositores Cláudio Santoro, Cesar Guerra-Peixe, Eunice Katunda, capitaneados por Hans-Joachim Koellreutter, em prol da música da atualidade, incluindo a brasileira.

Em 1948, em Praga, acontece o Congresso que irá difundir o realismo socialista na música. Cláudio Santoro, então presente, escreve diretamente de lá. Ele, Guerra Peixe e, posteriormente, Katunda irão se distanciar do então movimento Música Viva, que já propunha o dodecafonismo como técnica composicional e uma integração possível com a expressão da música nacional.

Quando nosso compositor completou 20 anos, portanto em 1950, aparecem as polêmicas das Cartas-Abertas, os posicionamentos acerbos dos nacionalistas, tendo à frente Camargo Guarnieri, contra os musicanovistas de Koellreutter, um momento no qual a riqueza da discussão estético-musical vai para os jornais e debates públicos e inflama posições e composições.

Em 1960 o Movimento Música Nova, subscrito por Gilberto Mendes, Júlio Medaglia, Rogério Duprat, entre outros, aparece para dar uma espécie de basta no caminho nacionalismo versus universalismo – e traz a visão da contemporaneidade de certa forma globalizada, isto é, o novo no mundo para nós e para todos já. Esta década e as de 1970 a 1980 foram de grande dureza do ponto de vista político, socioeconômico e artístico no mundo, entre a Guerra Fria, ameaça constante e embate cotidiano direita/esquerda, como busca de expressão, linguagem e saída. Foram anos de gran-



de e profunda experimentação na música, à qual Villani-Côrtés ingressa a partir do contato com o serialismo dodecafônico, em princípio, depois o serialismo em geral.

De 1990 em diante Villani-Côrtés por um lado segue uma tendência mundial do pós-modernismo musical, tanto em relação à técnica quanto à filosofia: os processos e as motivações são os meios os materiais básicos do compositor. Entretanto, como que passando quase ao largo dos problemas estéticos mais infringentes ou talvez espinhosos do fim de século XX, ele continua inexoravelmente homofônico, acreditando na melodia como significação do discurso musical e na integração possível e acreditável entre música culta, elaborada e música popular, de expressão direta e socialmente interpenetrada.

Influências e confluências: de Henry Duvernoy a Ricardo Tacuchian

Zélia Chueke

Universidade Federal do Paraná– zchuekepiano@ufpr.br

Lundú da Marrequinha, do *1^{re} Mosa'ue sur des chants brésiliens op.99* (1879).

H. Duvernoy

(1830–1906)

Il Neige (1902)..... Henrique Oswald

(1832–1931)

Zélia Chueke, piano

Último poema de Stefan Zweig (1945)..... Henri Jolles

(1902–1965)

Poema Patético, do ciclo *Canções de Amor* (2002).....Ricardo Tacuchian

(1939)

Sophia Chueke, mezzo-soprano

Zélia Chueke, piano

Capoeira* (2002).....Ricardo Tacuchian

(1939)

Zélia Chueke, piano

*Peça dedicada à pianista Zelia Chueke, estreada na Steinway Hall em NY em 1997.

Recital ilustrativo de conceitos de imersão e identidade mencionados na palestra de mesmo título apresentada neste simpósio: em Paris, Duvernoy se inspira nos Lundú, Oswald combina modinha e impressionismo; no Brasil, Jolles e Zweig partilham experiências. Tacuchian se inspira nas culturas e nos sons que o circundam. Influências e confluências.

Recital comentado: música de câmara de Ricardo Tacuchian

André Luis Zocca

Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas – andre.zocca.cl@gmail.com

Valdeci Merquiori

Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas – merquiori@gmail.com

Ana Carolina Sacco

anasacco@yahoo.com.br

Toccata (1985)

Ricardo Tacuchian

(1939 -)

Xilogravura (2004)

Ricardo Tacuchian

Valdeci Merquiori, viola
Ana Carolina Sacco, piano
Ricardo Tacuchian, comentários

Trio das Águas para clarinete, viola e piano (2012) Ricardo Tacuchian

I Águas do Mar

II Águas do Rio

III Águas da Chuva

Terra Brasilis Trio
André Luís Zocca, clarineta
Valdeci Merquiori, viola
Ana Carolina Sacco, piano
Ricardo Tacuchian, comentários

Detalhamento analítico da obra *Estruturas Gêmeas* (1978), de Ricardo Tacuchian.


Gyovana de Castro Carneiro
EMAC/UFG - carneiro.gyovana@gmail.com

Essa comunicação relata o detalhamento analítico da obra para piano a quatro mãos *Estruturas Gêmeas*, de Ricardo Tacuchian, compositor carioca de sólida formação¹. Foi composta no Rio de Janeiro, em 1978, e estreada em Brasília-DF, com os pianistas Paulo Afonso de Moura Ferreira e Angélica Ketterer. A produção desse autor é elogiada pela qualidade e liberdade do tratamento sonoro. Aliás, desta preocupação com o elemento sonoro, ele desenvolveu um sistema próprio de controle de frequências denominado sistema T². Grande defensor da música contemporânea brasileira, criou na UNIRIO a disciplina Música Brasileira Contemporânea, da qual foi o primeiro professor. Além disso, fundou conjuntos musicais especializados em música de vanguarda e a renomada Série de Concertos "Panorama da Música Brasileira Contemporânea"³. A presente investigação objetiva apresentar uma análise interpretativa de *Estruturas Gêmeas*, importante obra brasileira do repertório contemporâneo que se destaca pelo tratamento dado ao material sonoro e o uso de elementos modernos pouco convencionais, explorando diferentes níveis de intensidade, registros sonoros, andamentos e ressonâncias. Cada seção se caracteriza pelo uso de diferentes pos sonoros, ora definidos, ora ambíguos, e a notação é contemporânea, com a indicação de tempo determinada, ora metronicamente, ora em segundos. A concepção do esquema formal da obra demonstra o sentimento segundo o qual a obra foi composta, uma vez que o autor coloca

1 Bacharel em piano e composição pela UFRJ e doutor pela Universidade da Califórnia. Teve como professores de composição, dentre outros, Francisco Mignone, Cláudio Santoro e José Siqueira.

2 Sistema T. criado por Ricardo Tacuchian, trata-se de um sistema de controle de alturas. Enciclopédia da Música Brasileira Popular Erudita e Folclórica, Publifolha, 1998 (p 761).

3 Sala de concertos da UFRJ.



dois pianistas lado a lado, como se fossem gêmeos, representando ele e sua amiga Esther Scliar⁴, da qual se sentia um irmão gêmeo espiritual. A peça é dividida em oito seções, geralmente separadas por indicação de andamento, adicionadas por indicações metronômicas ou de tempo em segundos. Nas seções um e dois, três e cinco, há a reutilização de mesmos elementos. Os andamentos são indicados pelas expressões de *Lento*, *Poco piu mosso*, *Grave*, *Allegro*, *Vivace*, com indicações de tempo ora metronômicas, ora em segundos. Quanto ao caráter, a ambientação proposta pelo título da peça, "*Estruturas Gêmeas*" se evidencia pela figuração da 4ª seção que utiliza *clusters* alternados entre as partes. A dinâmica apresenta uma variada gama de intensidades desde *pp* a *ff* com ocasionais indicações de *crecs. poco a poco* e também *dim poco a poco*, apresentando ainda grandes contrastes em algumas de suas seções, tendo a particularidade de ir da intensidade "*ppp*" ao "*fff*" na sua coda. Não há outras indicações de agógica registradas, salvo as metronômicas, além de um *rall* no penúltimo compasso da peça. As oito seções da obra apresentam um fraseado nem sempre claramente identificável e alguns dos trechos se apresentam como uma unidade sonora indivisível em frases, no sentido tradicional deste termo. Já outros trechos apresentam frases identificáveis, embora não sejam regulares, nem separadas por pontos cadenciais, mas por pausas. Dada a importância da obra, essa análise interpretativa visa, a partir do estudo de caso, contribuir com professores e intérpretes interessados no repertório brasileiro para piano a quatro mãos, com uma melhor compreensão da composição.

4 Scliar, Esther pianista, regente e compositora e destacada professora nasceu no RS, 1926 e faleceu no RJ em 1977. Enciclopédia da Música Brasileira Popular Erudita e Folclórica, Publifolha, 1998 (p 721)

A Composição nos detalhes

Maria Lúcia Pascoal

UNICAMP *mlpascoal@gmail.com*

Resumo: O objetivo deste trabalho é apresentar alguns detalhes da composição de Ricardo Tacuchian (1939), tendo por base as próprias declarações e textos do compositor, especialmente a respeito da teoria criada por ele para o controle das alturas, o sistema-T. Para exemplos de Análise Musical foi escolhida a peça *Capoeira* (1997) para piano, o que contribui para o entendimento dessa técnica. Como resultados, espera-se tornar mais conhecida a música contemporânea brasileira e o processo criativo de Ricardo Tacuchian.
Palavras-chave: Música contemporânea brasileira. Ricardo Tacuchian. Sistema-T. Pós-modernidade. Análise musical.

Para se responder à questão:

- como conhecer mais sobre a música contemporânea brasileira, seus compositores, quais as técnicas criadas e usadas por eles? surge uma dificuldade: não há ainda no Brasil uma literatura que trate as características da composição musical das últimas décadas do século 20, compare períodos históricos e, bem além dos dados biográficos, forneça informação técnica. Por outro lado, como no caso de Tacuchian, é possível o contato direto com o compositor, o que este I Festival de Música Contemporânea Brasileira nos proporciona, trazendo a possibilidade de se viver a história. Ouve-se a música e se recorre aos textos e entrevistas que o compositor concedeu e ainda à produção dos cursos de Pós-graduação, para esclarecer aspectos que possam nos ajudar no trabalho. Foram assim, nas considerações do 'compositor por ele mesmo', na sua esclarecedora produção bibliográfica e em um trabalho de análise da sua produção pianística desenvolvido aqui na Unicamp (1), que se reuniram estas notas sobre detalhes da composição e do pensamento de Ricardo Tacuchian.

Notas sobre pós-modernismo

Duas palavras-chave estão presentes quando se refere à música de Tacuchian: pós-modernismo e sistema T.

Na grande controvérsia que existe quanto a aplicar à música

um termo originado na arquitetura, e com bases nos aspectos culturais e filosóficos, aqui consideramos, segundo Taylor, “pós-modernidade como um período e pós-modernismo como as respostas artísticas a ele” (Taylor, 2002. p. 93-94).

Muito do que chamamos de Modernidade na música do século 20 é possível reconhecer hoje nas técnicas de composição específicas e por atualização e criação de ferramentas para analisar a música das décadas iniciais do século passado, que não mais cabiam nos conceitos da música tonal. Porém, o mesmo não se pode dizer do que é chamado de Pós-Modernidade, que na arquitetura começou com o manifesto “Complexidade e Contradição na Arquitetura” (1966), como um impacto para mudanças. Na música, o radicalismo e as polarizações, que dominaram o pensamento de renovação históricos até os anos sessenta, parecem não serem mais necessários, cresce a necessidade de comunicação e assim, hoje se consideram alguns marcos da Pós-Modernidade.

Por exemplo, a *Sinfonia* de Luciano Berio (1968), que, no III Movimento utiliza citações e colagens do Scherzo de Mahler – *Sinfonia* n. 2; e ainda trechos de Berg, Debussy, Ravel, Strauss e Stravinsky, ao lado de narrações tiradas da peça teatral de Samuel Beckett, *The Unnamable* (Clendinning, 2002. p. 130-131). Entre as muitas correntes diferenciadas que se formaram nas décadas de 1970 e 1980, podem-se citar os experimentalistas americanos no desenvolvimento do Minimalismo, uma das reações à música contemporânea europeia. O Minimalismo constituiu-se por pequenas variações de células em repetições contínuas para criar outros tipos de percepção na estrutura de uma peça, como em Terry Riley *In C* (1973); Phillip Glass *Glassworks* (1982); Steve Reich *Variations for Winds, Strings and Keyboards* (1980) e a ópera de John Adams *Nixon in China* (1987). O tratamento da textura por justaposição e superposição de material, que envolve a inclusão de discursos contrastantes na formação de grandes densidades, como na citada peça de Berio, continuou, entre outras, a caracterizar técnicas de composição do que é chamado pós-modernismo na música e pode-se lembrar, ao lado disso, a indeterminação de John Cage, em *Europera* 1-5 (1988-91). Das últimas peças desse compositor, a série utiliza intérpretes ao vivo, juntamente a gravações de trechos de ópera em discos 78 rpm (Pasler, 2001 p. 214. Simms, 1986, p. 421-8).

Em uma tentativa de procurar conceituar o pensamento dessa época no Brasil e compreender mais a prática musical, o compositor Ricardo Tacuchian apresenta uma significativa produção bibliográfica, na qual analisa o pensamento pós-moderno na música brasileira dos anos oitenta, como

a dos compositores mais ligados a aspectos sociais, nas formas de expressão e comunicação vinculadas à cultura da sociedade pós-industrial, enquanto outros compositores seguiam a postura pós-romântica e outros ainda insistiam na vanguarda (Tacuchian, 1995, p. 25).

À constatação de que a música brasileira (acústica) do final do século 20 pode ser considerada em três grandes blocos: a de vanguarda e experimental; a neo-clássica e a pós-moderna, esclarece que esta última pode ser “definida mais como um comportamento, pois é justamente oposta a definições e identificações rígidas, procurando superar polarizações”. (Tacuchian, 1998. p. 148-9). O pesquisador Paulo de Tarso Salles concorda com essa consideração, quando comenta as colocações do compositor sobre o pós-modernismo como comportamento estético e não visto como um estilo (Salles, 2003, p. 159). É possível atualizar os estudos de Tacuchian sobre as bases filosóficas que o levaram a essas considerações sobre sua composição, no ensaio que apresenta na Revista Brasileira de Música, quando afirma: “O pós-moderno faz a análise social fundamentada na razão crítica. O artista pós-moderno não acredita mais na força política de sua obra como um instrumento ‘sacralizado’, isolado da sociedade” (Tacuchian, 2011, p. 385).

No Brasil, observa-se o que é chamado de pós-moderno na música de compositores de tendências díspares, como entre outros, Gilberto Mendes a partir de *Blirium C-9* (1965) e Almeida Prado, que assim denomina sua composição de 1983 em diante, a partir dos *Poesilúdios*, na entrevista concedida à Adriana Moreira (Moreira, 2002. p. 56).

Depois de passar por várias fases desde os anos 1960, tais como clássica, nacionalista e experimental, na década de 1980, Tacuchian se lança a novos caminhos, como afirma em entrevista à *Brasiliana*: “A minha versão de pós-moderno é a expressão estética da grande cidade. (...) uma síntese” (Soffiati, 2000. p. 23).

O Sistema -T

Em mais uma entrevista, desta vez a Midori Maeshiro (Maeshiro, 2007), o compositor conta que, pesquisando sons na criação da peça *Rio L.A.* (1989), procurava o som das grandes cidades, do *urbano universal* como ele chama, e chegou ao que, na época, chamou de acorde T pelo seu formato, o que se observa na Figura 1.:



Figura 1. Acorde-T.

Usando um dos princípios do jazz, na prática da geração de linhas melódicas a partir de acordes, começou a procurar escalas, centros e intervalos com as notas desse acorde, fugindo das que caracterizariam funções tonais. Assim, chegou à escala T, experimentada na peça nomeada posteriormente, *Noneto Rio L.A.* (metais, percussões e baixo elétrico) e continuou até o que chamou de Sistema-T, como ferramenta e elemento estruturador.

Trata-se de uma proposta aberta, a qual possibilita várias formas de abordagem e sintetiza os princípios de tonal-modal; maior-menor; tonal-atonal e escalar-serial-celular. A Figura 2. apresenta a escala T em C e transposta para F#:



Figura 2. Escala-T.

Essa escala pode ser usada nos tratamentos de:

1. Rotação, começar por qualquer nota (9 possibilidades);
2. Transposição (12 possibilidades);
3. Rotação e transposição ($9 \times 12 = 108$ possibilidades)

E considerando-se o sistema modal:

1. Transposição para 8 modos, a partir de C.

Quanto à dimensão vertical, as estruturas de acordes estão presentes principalmente nos pontos culminantes e nos pontos cadenciais, em diferentes combinações, segundo maiores e menores tensões sonoras. O acorde-T pode ser tratado tanto como expressão harmônica de determinada escala-T ou como uma célula independente de qualquer escala-T (Tacuchian, 1997, p. 67). A Figura 3. mostra o acorde no compasso 14 da peça *Capoeira*:

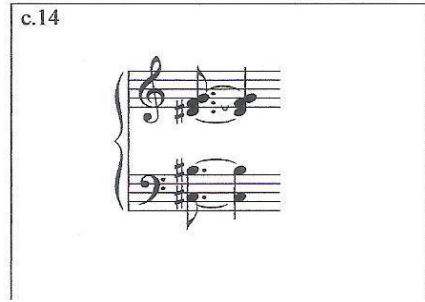


Figura 3. Acorde em pontos especiais.

O Sistema-T permite ainda mais duas organizações:

1. uma serial, com a particularidade de trabalhar uma série de nove sons. Isto acarreta uma reiteração maior de cada classe de altura da série e o resultado será uma tentativa de síntese entre tonal-atonal, superando as polaridades. A peça que ilustra essa técnica é *Giga Byte*, (para 14 sopros e piano);
2. uma celular, com base no conjunto formado pelo acorde T e suas transposições, não mais estando ligado a determinada escala T. Analisado através da Teoria dos conjuntos de notas, Tacuchian considerou preliminarmente o pentacorde 01678, que na classificação de Allen Forte vem a ser 5-7 (01267). (Cf. Straus, 2005, p. 263). A Figura 4. apresenta esse conjunto:

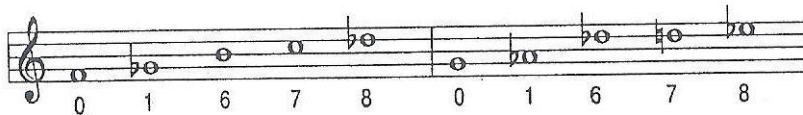


Figura 4. Conjuntos formados no acorde-T.

A peça que caracteriza seu emprego é *Pimenta do reino* (para clarineta solo).

Como ilustração, trechos de *Capoeira*, para piano (1997), em alguns detalhes da pesquisa de Doutorado realizada por Midori Maeshiro. A análise das técnicas da composição e os termos utilizados seguem conceitos propostos por Kostka (2006) e Straus (2005) para a música do século XX e aspectos do sistema-T de Tacuchian (2).

A peça apresenta três ideias básicas:

- bordão de um som (C#);
- centro;
- motivo rítmico motor tratado em *ostinato*;
- contorno melódico.

Esses três elementos estão presentes durante toda a peça e vão se acumulando nas camadas da textura; a eles se juntam escalas-T (trans-

postas) e acordes-T em pontos especiais. Na figura 5., as ideias básicas da peça e na 6., acorde sobre o centro C#:

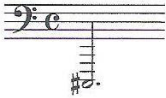


<i>Bordão</i>	c.1 
<i>Ostinato</i>	c.3 
<i>Contorno melódico</i>	c.11 

Figura 5. Elementos básicos de Tacuchian – Capoeira (1997).

c.54

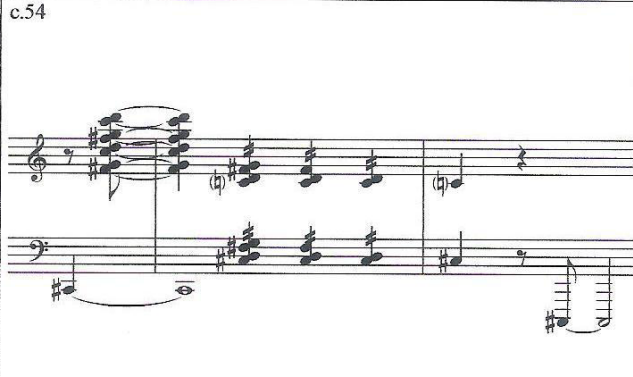


Figura 6. Acordes. Tacuchian – Capoeira, comp. 54.

Conclusão

Através da Análise, chega-se a alguns resultados quanto às técnicas desenvolvidas por Tacuchian na peça *Capoeira*:

- o centro (C#) reforça a proposta do compositor de síntese tonal-atonal e domina a peça;
- as três ideias formam a textura em camadas estratificadas (3);
- o sistema T é usado nas transposições de escalas;
- o acorde-T divide as seções da peça;
- o motivo rítmico e o contorno melódico desenvolvem variações.

A necessidade de organização de parâmetros dos elementos musicais para caracterizar suas técnicas levou Tacuchian a criar a originalidade da teoria do sistema-T, que vem sendo utilizada não somente por ele na composição. Através da divulgação de seu pensamento, é possível se analisar suas peças e, em consequência, compreender melhor seu pensamento, sua visão de pós-modernismo na arte musical e a contribuição que traz à área de Música, como compositor, pesquisador e teórico.

Notas

- (1) Pesquisa de Doutorado em Música realizada no Grupo Musicanálise, coordenado pela autora na Unicamp.
- (2) Por ocasião da realização da mesa redonda a peça foi apresentada em gravação e seus elementos percebidos auditivamente.
- (3) Cf. Kostka, 2006, p. 237.

Referências bibliográficas

- CLENDINNING, J. P. Postmodern Architecture- Postmodern Music. In: AUNER, Joseph. LOCHHEAD, Judy. (Ed.) **Postmodern Music Postmodern Thought**. New York: Routledge, 2002. p. 119-140.
- EAGLETON, T. **As ilusões do Pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- KOSTKA, S. **Twentieth-Century Music**. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2006.
- MAESHIRO, M. **Questões estruturais e interpretativas na obra pianística de Ricardo Tacuchian**. Tese de Doutorado. Campinas: IA-Unicamp, 2007.
- MOREIRA, A. L. C. **A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado. Análise Musical**. Dissertação de Mestrado. Campinas: IA-Unicamp, 2002.
- PASLER, J. Postmodernism. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2 Ed. Vol. 20. London: Mcmillan, 2001.
- SIMMS, B. **Music of Twentieth Century**. Style and Structure. New York: Schirmers, 1986.
- SALLES, P.T. **Aberturas e impasses**. O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil 1970-1980. São Paulo: UNESP, 2003.
- SOFFIATI, G.L. Tacuchian, sistema-T e pós-modernidade. Entrevista com Ricardo Tacuchian. **Brasiliana**. Rio de Janeiro: Revista da Academia Brasileira de Música, n. 6, set. 2000, p. 20-7.
- STRAUS, J. **Introduction to Post-tonal Theory**. Upper Saddle River, Pearson, Prentice-Hall, 2005.
- TACUCHIAN, R. Duas décadas de música de concerto no Brasil. Associação

Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. **Anais do XI Encontro....** Campinas: 1998. p. 148-9.

_____ Fundamentos teóricos do Sistema-T. **Debates**. Rio de Janeiro, Uni-Rio, 1997. p. 43-66.

_____ Música pós-moderna no final do século. **Pesquisa e Música**. Rio de Janeiro: Revista do Conservatório Brasileiro de Música. v. 1, n. 2. dez. 1995, p. 25-40,

_____ Sistema -T e pós-modernidade. **Revista Brasileira de Música**. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 24, n. 2. jul.dez. 2011, p. 381-397.

TAYLOR, T. Music and Musical practices in Postmodernity. In: AUNER, Joseph. LOCHHEAD, J. (Ed.) **Postmodern Music Postmodern Thought**. New York: Routledge, 2002. p. 93-118.

Gravações

Música Latino-americana para Piano. Porto Alegre: UFGRS, Instituto de Artes, 1999. Cristina Capparelli, piano.

Tacuchian música para piano. Rio de Janeiro: ABMDigital, 2000 (vários pianistas). Capoeira. Regina Martins.

Sistema-T, originalidade e intertexto¹

Acácio Piedade

UDESC - acaciopiedade@gmail.com

1. Introdução

Neste artigo vou comentar aspectos gerais do sistema T e em seguida discutirei a questão da originalidade na composição musical e a possibilidade de originalidade na música do século XXI.

2. O sistema T

Ricardo Tacuchian é de 1939, da mesma geração do saudoso Almeida Prado, que era de 1943. Esta é uma importante geração para a composição brasileira, que atravessou momentos cruciais de nossa história. Uma delas é a institucionalização da composição na universidade brasileira e, com isto, o estabelecimento de um novo lugar para a criação contemporânea, legítimo porém enfraquecido na sua conexão com o grande público. Ao mesmo tempo, a partir dos anos 1960 houve uma explosão de tendências e correntes musicais no mundo todo gerando grandes transformações em todos os níveis da vida, o que para muitos pensadores tem a ver com a mudança de paradigma do moderno para o pós-moderno. Para Tacuchian, no caso da composição, o pós-moderno gera uma síntese. Nas suas palavras, trata-se “de superação de polaridades, de abolição de compromissos estéticos rígidos e de transformações de antigas estéticas em novas técnicas ou ferramentas de ação.”¹ Tacuchian viu as vanguardas dos anos 1960 e 1970 como radicalizadoras “dos princípios do modernismo”, e pressentiu seu esvaziamento.

Foi neste sentido de síntese e de espírito pós-moderno que o compositor desenvolveu, nos anos 1990, este sistema que chamou de T e que é baseado em uma escala de 9 alturas, que comporta 11 transposições. O

¹ Este artigo foi concebido para apresentação no I Festival Brasileiro de Música Contemporânea (I FMBC), em Campinas, 2014. Ele também será apresentado e publicado nos anais da XXIV ANPPOM, São Paulo, 2014.

¹ TACUCHIAN, 2011.

sistema T foi uma experiência profícua que gerou uma série de composições importantes na carreira de Tacuchian².

O sistema T é baseado no conjunto de nove alturas que Allen Forte denominou 9-11 (0,1,3,4,5,6,8,9,11), cuja forma normal é (11,0,1,3,4,5,6,8,9) e a forma prima (0 1 2 3 5 6 7 9 T)³. Aqui está a referida escala:



Fig. 1: escala básica do sistema T

A partir de alguns cálculos se pode chegar ao vetor intervalar, que é:

6	5	4	3	2	1
3	7	7	7	6	6

Fig. 2: vetor intervalar do sistema T

Uma análise preliminar deste vetor intervalar revela que o sistema é bastante equilibrado em termos de intervalos, tendo uma leve preponderância de terças (m e M) e de quartas justas sobre as segundas (m e M), e uma incidência comparativamente bem menor de trítonos.

O conjunto de nove alturas gera vários subconjuntos interessantes e em número abundante, o que é notável já no nível dos tricordes:

3-12	3-11	3-10	3-9	3-8	3-7	3_6	3-5	3-4	3-3	3-2	3-1
------	------	------	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

2 Há alguns estudos sobre o compositor tratando de suas opções estéticas e suas fases criativas (AMORIM, 2010; SANTORO, 2007).

3 FORTE (1973).

2	11	5	5	8	10	4	8	10	10	8	3
---	----	---	---	---	----	---	---	----	----	---	---

Destaca-se, por exemplo, a alta incidência de certos tricordes:

3-3 (0,1,4) "sabor frígio"⁴

3-4 (0,1,5) "sabor frígio"

3,7 (0,2,5)

3-11 (0,3,7) tríade menor


Destaco agora algumas considerações, tomadas sempre do ponto de escuta do ouvido modal-tonal.

Estas preponderâncias podem produzir uma sonoridade geral tendendo ao frígio. Com relação aos tetracordes, o sistema gera 9 ocorrências de 4-19 (0,1,4,8), o que é um número bastante elevado, sendo que este tetracorde tem igualmente um "sabor frígio" e ao mesmo tempo, de tríade aumentada. Quanto aos pentacordes, o sistema gera um alto número de ocorrências de 5-21 (0,1,4,5,8), 7 ocorrências, o que novamente aponta para o som frígio e o som aumentado como duas instâncias fundamentais da sonoridade geral do sistema T do ponto de escuta modal-tonal.

O nonacorde portanto já é bastante rico para a composição, seja voltado para o ouvido tonal-modal ou para o pós-tonal ou ainda para o ouvido pós-moderno, sintético. Mas uma outra característica que amplifica consideravelmente este material, e creio que é isso que o configura como sistema e não apenas conjunto, é a possibilidade de diferentes usos deste nonacorde. Ele gera, por exemplo, 9 modos, dependendo de qual nota funciona como centro tonal. O nonacorde pode também funcionar como série, gerando uma matriz com 9 linhas e colunas, incluindo a original, transposições, inversões, retrógrados e retrógrados das inversões. O compositor utilizou o pensamento serial e o pensamento modal-escalar simultaneamente em algumas composições. O sistema permite também que se destile o nonacorde gerando escalas pentatônicas ou hexatônicas e escalas diatônicas parciais, propiciando seu uso como célula na composição. Qualquer um destes usos traz coerência pois todos os elementos são retirados do mesmo material básico. Portanto, o sistema T é baseado no uso do nonacorde 9-11 através de três abordagens, escalar, serial e celular, separada ou simultaneamente⁵.

4 Estou utilizando aqui este termo "sabor frígio" e outros que virão, um ponto de escuta destas coleções a partir do ouvido modal-tonal. Acho esta posição coerente com a discussão sobre pós-modernismo, onde o idioma pós-tonal pode também ser apreciado através de uma escuta modal-tonal.

5 Ver TACUCHIAN (1997). Análises de obras de Tacuchian mostram estes aspectos: *Alecrim*, para trompete solo, de 2001 (LOPES, 2010); várias obras pianísticas (MAESHIRO, 1996, 2007; GANDELMAN, 1989); entre outras.



Quanto ao sistema T como um todo, portanto, trata-se de um conjunto de técnicas adotadas para a composição que tem tanta legitimidade quanto quaisquer outras técnicas. No entanto, se a discussão vai para a questão da originalidade, há outros aspectos a considerar. Por isso, centrarei a reflexão não mais nesta técnica em particular mas na própria idéia de se desenvolver ferramentas composicionais, que é justamente um esforço de compositores e compositoras para criar uma linguagem única, pessoal, original, uma marca que distinga sua obra. A questão que hoje se coloca é: será que a originalidade é possível na “era pós-moderna”? Ou atualmente seria impossível criar algo realmente novo? Neste caso, haveria a necessidade de se reconhecer esta limitação da criatividade, de assumi-la, e este assumir é um reconhecer uma espécie de intertextualidade que hoje é inevitável. Tratarei disto a seguir.

3. A questão da originalidade na música de concerto do século XXI: originalidade e intertexto.

Parto da idéia de que não pode haver critérios absolutos no campo da estética e das artes. O próprio conceito de arte não é objetivo e não pode ser generalizado histórica e universalmente. Para discutir originalidade na obra de um compositor ou compositora seria preciso encontrar algum terreno mais ou menos seguro sobre o qual produzir um discurso, o qual seria certamente subjetivo, histórico, comunitário e comparativo:

- Subjetivo porque não há critérios objetivos possíveis que possam ser aceitáveis objetivamente: não há uma régua para medir originalidade, há muitos e diferentes parâmetros que diferentes audiências esperam de diferentes objetos musicais.

- Histórico porque todo discurso tem historicidade: na obra de um compositor ou compositora, aquele que fala é um “Eu”, é uma subjetividade que produz enunciados musicais

- Comunitário porque este discurso, como qualquer outro discurso, é direcionado ao Outro. Uma composição, assim, é feita de tal forma que possa transmitir algum sentido para uma comunidade específica que compartilha algumas noções básicas comuns, tais como o que vem a ser música e o que não o é.

- E, finalmente, comparativo porque a linguagem musical não é uma estrutura absoluta, isolada, atemporal, despregada de outras estruturas que lhe

são anteriores e posteriores: tudo o que é criado hoje é produto de uma recriação do que já foi composto, escrito, tocado e ouvido no passado. E é aqui que entra o ponto que pretendo desenvolver um pouco mais, que é a questão da intertextualidade. Isto porque acredito que é necessário reconhecer, nesta segunda década do século XXI, que a originalidade é um tipo de ficção do discurso. Este sendo o terreno para falar sobre a composição musical, um tanto liso mas a meu ver real.

Em plena segunda década do século XXI, a música de concerto enfrenta um grande vácuo de compreensibilidade e comunicabilidade. O próprio conceito de “música contemporânea” parece ter perdido seu sentido, porque exclusivista, visto que em muitos contextos ele valida um imenso conjunto heterodoxo de produções musicais que dificilmente têm entre si algo mais que o fato de serem produzidas no momento presente, no hoje. O que diferencia a música de concerto portanto não é sua contemporaneidade mas talvez seu experimentalismo e seu lugar (o lugar que é dado para se fazer experimentalismo, basicamente a sala de concerto e a universidade, lembrando a lição de Marcel Duchamp de que o lugar da arte concede ao objeto ali alocado o *status* de arte).

Insistir na pureza de uma música contemporânea erudita carrega um ranço elitista e colonialista que precisa ser derretido, e o relativismo ajuda a adotar uma postura moralmente mais tolerante. Por outro lado, o próprio relativismo acaba reproduzindo conflitos e contestações no debate que opõe o original ao comum, a seriedade autoral ao entretenimento, entre outras oposições, enfim ele acaba reforçando esses dualismos que ainda sobrevivem aos tempos. Junta-se a estes dualismos a sobrevivência do ouvido tonal-funcional, largamente difundido durante séculos e ainda hoje extremamente vivo, e o desgaste dos experimentalismos modernistas do século XX, como o serialismo. Para o compositor francês Fabien Lévy, a saída deste impasse está em desconstruir as duras gramatologias que foram erigidas ao longo do século XX sob a égide do pensamento modernista e estrutural.⁶ A meu ver, esta desconstrução passa pelo reconhecimento da impossibilidade de se criar uma música verdadeiramente nova. Ao mesmo tempo, passa por uma autocrítica que admite que a ênfase na busca do novo, que imperou no século XX, é produto de uma angústia profundamente modernista. Vamos desenvolver mais estas idéias.

Atualmente, com as estéticas posteriores ao pós-espectralismo e à música concreta instrumental de Helmut Lachenmann⁷, onde o compositor ou a compositora cria, mais do que notas, acordes ou escalas, sonorida-

6 LEVY (2014).

7 LACHENMANN (2009).

des para experiências sonoras, a composição de música de concerto vive esse dilema acima mencionado, acentuado pela aceleração do tempo e pela desconcentração das mentes⁸: como dizer musicalmente algo que faça algum sentido hoje? Como não repetir linguagens e cair no labirinto eternamente comum dos modismos e *revivals*? É possível existir um experimentalismo puro, que escapa a toda a trama de discursos musicais já produzidos anteriormente e cria uma música verdadeiramente nova?

A meu ver, podemos começar indo para além da noção de busca do novo e de novidade e nos perguntarmos: afinal, o que é uma composição musical? Meu ponto de vista, como estou tentando mostrar, é o da retórica: uma composição é uma produção do discurso de um compositor ou compositora com o qual ele ou ela procuram agir no Outro, tocá-lo, provocar sua escuta, movê-lo. Mesmo que um compositor ou compositora componha em uma total introspecção, seu discurso sempre se volta para o Outro, conscientemente ou não.

Ora, um discurso em si é tão original tanto quanto qualquer outro. Mesmo que este consista em um enunciado que, formalmente, seja uma repetição literal de outro enunciado já existente, o próprio fato de ser uma cópia faz com que ele porte um significado renovado, talvez único. Mas não verdadeiramente novo.

Portanto, uma composição não é algo apenas estritamente do domínio musical: ela visa um ouvido, ela visa uma inteligibilidade, ela visa uma fruição por parte do Outro, e, portanto, colado ao som está este sentido cristalizado na composição ou improvisação. Assim; uma obra musical não é apenas uma forma em movimento, como quis Hanslick, mas é um produto de uma subjetividade que se encontra necessariamente inscrita em uma época-contexto de vida. Inescapável deste círculo, uma música tem uma relação inevitável com outras músicas que lhe antecedem e lhe são contemporâneas.

Por exemplo, J. S. Bach, que é cultuado como um compositor original, carrega em sua linguagem musical muito de suas releituras do barroco italiano e da musicalidade de sua época, como mostram diversos autores⁹. O mesmo acontece com Haydn, Mozart, Beethoven, mesmo estes grandes compositores não partem do nada, suas idéias não têm uma origem despregada do tempo, mas eles produzem um discurso a partir de um campo sociocultural que lhes antecede, campo onde estão inevitavelmente imersos, onde articulam suas subjetividades de forma calcada nos códigos já trabalhados e compartilhados pelos seus ouvintes¹⁰.

8 Efeitos inevitáveis da conjuntura p-moderna e do capitalismo extremo (HARVEY, 1996).

9 Ver McCLARY (1987).

10 É o que mostram os trabalhos sobre o classicismo e o uso de tópicos (RATNER, 1985).

Então, o que é o original? Há a originalidade na música? Talvez muito pouco, sugiro pensar desta forma. Veja-se Schoenberg e o dodecafonismo, por exemplo. Schoenberg é um compositor original? De uma perspectiva, o dodecafonismo é uma consequência congênita do sistema tonal, um caminho que já vinha inscrito nele mesmo e cuja meta estava sendo atingida, desenvolvida ao longo de séculos, e Schoenberg foi o sujeito que levou a cabo esta potencialidade inerente ao sistema tonal. O dodecafonismo não pode ser entendido sem o tonalismo que o gera e ao qual se opõe. A ordenação rígida de 12 alturas gerando o decentramento tonal é uma técnica que dissolve o senso tonal-funcional, mas que estava nele desde o princípio enquanto virtualidade, e portanto não seria tão novo quanto se costuma afirmar.¹¹

Originalidade é melhor vista como um produto de uma subjetividade, uma peça no discurso que se gera a partir de um lugar específico na história que sempre relê seu lugar. A composição é, assim, releitura original. A composição brinca redizendo o já dito, assumindo o caráter inevitável de dizer o já dito. O compositor desmonta e remonta, desossa, devora, recola, o compositor é um bricolador. Salvatore Sciarrino é um compositor original, mas não é um compositor de música “nova”: em grande parte de sua obra, ele parte da fonte comum de forma mais assumida, retomando, relendo, rearranjando material da tradição¹².

Assim, originalidade não tem a ver com o novo: um objeto original é o que está na origem de uma série de objetos que lhe copiam. A originalidade é portanto a qualidade de produzir um discurso que, necessariamente repetidor de outros discursos, ganha significado pela forma como engaja estes textos anteriores no contexto da sua produção.

4. Conclusão

A obra de Tacuchian, em particular o sistema T de que tratamos aqui, é uma releitura que conduz a outras releituras. Ou melhor, como o compositor fala, é uma síntese de elementos anteriores. Note-se que o fato de sintetizar não é exatamente um ato pós-moderno: sempre houve sínteses nos movimentos artísticos, ainda que sob a forma de reação,

11 A meu ver, duas frentes trouxeram inovações verdadeiramente impressionantes na música ao longo do século XX foram Pierre Schaeffer e Pierre Henry, e também Stockhausen, por terem vislumbrado uma música sem instrumentos, produzida para ser tocada por alto-falantes; e também John Cage, por ter percebido que, para o ouvido humano, uma música híper estruturada como as *Structures* para dois pianos de Pierre Boulez e uma música criada pelo completo acaso, e por abrir o ouvido musical para além da música e mostrar que o som do mundo pode ser ouvido musicalmente. Isto, entretanto, seria objeto para outro artigo.

12 Ver SCIARRINO (2012). A noção de “figura” neste compositor, principalmente a “*forme-à-fenêtres*” remete diretamente à intertextualidade (GIACCO, 2001). A este respeito ver PIEDADE (2014).

retomada ou transformação; sempre se partiu de elementos anteriores os quais, por sua vez, eles mesmos eram sínteses. Assim, o sistema T é um intertexto, inevitavelmente.


Pela perspectiva da intertextualidade, o significado de uma música somente pode ser constituído de significados embutidos em outras músicas. Uma composição é uma permutação, um espaço do discurso de uma subjetividade onde outras vozes se intersectam¹³. Estas idéias levam ao reconhecimento de que a busca pelo novo resulta de uma dupla angústia: de um lado, aquela que se chamou de “angústia da influência”¹⁴, ou seja, a implacável necessidade que os compositores e compositoras têm de criar uma marca individual; a outra é a angustia modernista, aquela que é vítima de um pensamento aceleracionista e desenvolvimentista, fundado na produtividade capitalista. O discurso fala dele mesmo através da música, dentro de seus limites, circulando na história, e daí podemos dizer, parodiando Nietzsche, que compor música é humano, demasiadamente humano.

Referências

- AMORIM, Humberto. “Ricardo Tacuchian: caminhos estéticos e revisão bibliográfica”. *Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM) / XV Colóquio do PPGM/UNIRIO*. Rio de Janeiro, 2010, p. 469-478.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*, New Haven: Yale University Press, 1973.
- GANDELMAN, Saloméa. “A Obra Pianística de Ricardo Tacuchian”. *Revista Brasileira de Música*, XVIII (1989): 91-114.
- GIACCO, Grazia. *La notion de “figure” chez Salvatore Sciarrino*. Paris: L’Harmattan, 2001.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna : uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1996.
- KLEIN, Michael. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- LACHENMANN, Helmut. *Écrits et Entretiens*. Genebra: Éditions Contre-champs, 2009.
- LÉVY, Fabien. *Le compositeur, son oreille et ses machines à écrire: déconstruire les grammatologies du musical pour mieux les composer*. Paris: Vrin, 2014.
- LOPES, Maico Viegas. “Considerações sobre a interpretação da peça Alecrim para trompete sem acompanhamento”. *Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM) / XV Colóquio do PPGM/UNIRIO*. Rio de Janeiro, 2010, p. 827-836.
- McCLARY, Susan. *The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year*. In

13 Esta perspectiva se encontra parcialmente embasada nos estudos analíticos sobre a intertextualidade na música ocidental de concerto (KLEIN, 2004).

14 Uma idéia que parte do domínio da poesia, com BLOOM (1991).



Richard Leppert & Susan McClary (eds.) *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p.13-62.

MAESHIRO, Midori. *Tradição e Vanguarda no Concertino para Piano e Orquestra de Cordas de Ricardo Tacuchian*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Escola de Música/UFRJ, 1996.

MAESHIRO, Midori. *Questões estruturais e interpretativas na obra pianística de Ricardo Tacuchian*. Tese de doutorado. UNICAMP, 2007.

PIEIDADE, Acácio. *As janelas de Salvatore Sciarrino - para pensar a remissão interna e a intertextualidade na composição*. Encontro Nacional de Composição (III ENCOM). UEL, Londrina, 2014.

RATNER, Leonard. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1985.

SANTORO, Sávio. "An up-to-date view of Ricardo Tacuchian's (b. 1939) T-System". *Anais da ANPPOM*, São Paulo, 2007.

SCIARRINO, Salvatore. *Origine des idées subtiles: réflexions sur la composition*. Abbeville: L'itinéraire, 2012.

TACUCHIAN, R. Fundamentos Teóricos do Sistema-T. *Debates: Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música*, n. 1, p. 45-68, 1997.

TACUCHIAN, R. "O Sistema-T e a pós-modernidade". *Revista Brasileira de Música*, XXIV (2011): 381-397.

Ricardo Tacuchian (1939): trajetória, obra e situação na música brasileira

Iracele Vera Lívero

*Unicamp/CIDDIC –Pesquisadora colaboradora
iracele.livero@gmail.com*

1. Trajetória

Ricardo Tacuchian vem à luz no final dos anos 1930, de grande transformação no mundo e no Brasil. Carioca e filho de imigrantes armênios, graduou-se em piano em 1961, pela então Universidade do Brasil e em composição e regência pela depois e até hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ. Foi aluno de composição de três das mais importantes e históricas figuras da Música Brasileira: José Siqueira (1907–1985), Francisco Mignone (1898–1986) e Cláudio Santoro (1919–1989). Em 1990 doutorou-se em composição pela University of Southern Califórnia.

Personalidade multifacetada, tornou-se referência nacional como músico, exercendo a regência, o ensino, a atividade de animação cultural e, naturalmente, a composição, seu caminho de vida e de expressão.

Já nos anos 1960, enquanto universitário, funda, dirige e atua na Orquestra Filarmônica Estudantil e na Orquestra de Câmara Antonio Vivaldi, bem como no Coral Universitário. Também desse tempo, já ensejando o pesquisador e conferencista futuro, funda o Centro de Estudos de Música Brasileira.

Começou bem cedo a carreira de regente, tendo dirigido desde então significativas orquestras no Brasil (Orquestra da Universidade de São Paulo, OSUSP; Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia; Orquestra Sinfônica Nacional; Orquestra de Câmara da Radio MEC; Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, OSESP), tendo sido regente titular, entre 2002 e 2004, da Orquestra da UNIRIO. Regeu orquestras internacionais, entre elas a USC Community Orchestra, de Los Angeles e a Orquestra Sinfônica Artave, do Porto.

Sua carreira como professor também iniciou cedo. Tornou-se pro-

fessor titular de História da Música na Universidade Federal do Rio de Janeiro, entre 1993 e 1995; e titular de composição na UNIRIO, de 1995 a 2009. Durante o ano de 1998 também lecionou como professor visitante na State University of New York at Albany. Em Lisboa passou o período de 2002 a 2003 como professor visitante na Universidade Nova de Lisboa.

Durante essa importante trajetória universitária de 44 anos, sua contribuição inestimável constitui-se de 100 publicações editoriais em artigos para revistas, congressos e encontros, 23 dissertações de mestrado e 6 teses de doutorado orientadas, inumeráveis orientações de iniciação científica, além de participar como membro de corpos editoriais e consultoria *ad hoc* de revistas e instituições no Brasil e no exterior.

Em 1978 já criara o Panorama da Música Brasileira Atual, que continua ativo até os dias de hoje e o Ensemble Ars Contemporânea, do qual foi o primeiro regente. Foi coordenador de duas Bienais de Música Contemporânea, instituídas pela FUNARJ e membro do conselho curador e da programação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (entre 2001-2002), onde coordenou a série Música Brasileira do Século Passado. Atualmente Tacuchian é membro do Conselho Consultivo da Fundação Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.

2. Obra

Tacuchian tem um catálogo com mais de 250 obras, das quais já se encontram gravadas 73 em várias publicações em CD, sendo 5 destes somente dedicados a obras suas. São peças sinfônicas, diversas cantatas, ciclos de canções, peças para piano e câmara em diversificadas formações, coro e solistas vários.

Há sempre a possibilidade, muito freqüentada pelos musicólogos, de se dividir a obra de um compositor em fases, para maior precisão de entendimento. Mesmo que se saiba que isso não contempla desenvolvimento integral do pensamento composicional e que, muitas vezes, aquilo que se pode observar numa “fase” pode estar eventualmente sendo observado noutra, mesmo assim podemos dividir a produção de Tacuchian em momentos que encontram alguma ressonância até mesmo no pensamento do compositor. Nas palavras do próprio compositor —“são apenas referencias, não separação rígidas.”

O primeiro momento é o nacionalista/neoclássico, aproximadamente ocupando a década de 1960. Destaca-se principalmente IMAGEM CARIOCA, para orquestra de cordas sinfônica. De um modo geral, os anos 60 foram o início da carreira, das primeiras tentativas como compositor. Obras como Sonatinas para violoncelo e piano (1960) e Quarteto de Cordas n. 1 (1963). Obras convencionais, tonais/modais em estrutura clássica. Do ponto de vista do conteúdo são nacionalistas.

Na década de 1970 predomina, num segundo momento, a vanguarda e o experimental. Datam deste momento os estudos com Claudio Santoro, encontro que se fez necessário para dar respaldo às suas idéias mais avançadas em termos de pensamento musical. Esse momento, como diz o próprio compositor, é de preservação de um certo equilíbrio entre experimentalismo e emoção. São fundamentais nesse momento as 8 peças da série ESTRUTURAS, para várias formações camerísticas e para orquestra.

Na década de 1980, se afasta dessa fase e entra numa espécie de síntese. O pós-moderno domina, havendo a intenção de coligar texturas, timbres, dinâmicas e rítmicas e alturas, com expressão mais lírica. As temáticas voltam-se para o urbano como preocupação sonora e expressiva, como são NÚCLEOS para pequena orquestra e, principalmente, o noneto RIO/LA, principal representante do momento. Esta última obra emprega o baixo elétrico, a cuíca e o agogô, elementos de jazz, samba e *pop music* interligados numa estrutura em permanente transformação dentro de técnicas composicionais contemporâneas, no dizer do próprio compositor.

Um momento diferenciado, na década de 1990, acontece pelo uso de um novo sistema de composição, o sistema-T, que será base de sua tese de doutoramento. O sistema-T é uma técnica ou ferramenta de controle de alturas e toda sua produção nesse momento passa a ser composta usando este sistema. Destacam-se as obras GIGABYTE para 14 sopros e piano *obbligato*; TERRA ABERTA, para soprano e orquestra; e TOCCATA URBANA, para quarteto de madeiras, piano e quinteto de cordas.

A partir dos anos 2000, Tacuchian trilha um segundo momento pós-moderno, onde freqüenta a si mesmo em diversos outros momentos anteriores, fazendo deste a síntese de mais de 50 anos de composição. As obras para violão são importantes nesta fase (série RIO DE JANEIRO, Concerto para violão e orquestra).

Suas últimas produções incluem: para orquestra LE TOMBEAU DE ALEIJADINHO (2011) e PINTURA RUPESTRE (2012); SINFONIA DAS FLORESTAS, para soprano e orquestra (2012); TRIO DAS ÁGUAS para clarinete, viola e piano (2012); LÍRICAS para voz e violão (2012); TRES CANTICOS PARA A QUARESMA, para coro misto a capella (2011).

3. Situação na Música Brasileira

Partindo de um inevitável nacionalismo com o apoio necessário de um neoclassicismo pós-tonal, Tacuchian avança desde logo, com firmeza e excelente *métier*, em direção à vanguarda e o experimentalismo, que suplanta já a partir da década de 1990 com o seu Sistema-T.

Ingressando no pósmodernismo musical, Tacuchian, já num texto dos

muitos que produziu, sobre essa tendência do século XX analisa os parâmetros possíveis para tal manifestação e neles, vivencialmente, se enquadra:

- superação da polaridade nacional/universal (já na década de 1970 com a produção da série ESTRUTURAS, mostra este aspecto), como também a
- superação da polaridade tradição/renovação;
- transformação das estéticas composicionais do século XX em técnicas composicionais (vê-se claramente no seu posicionamento textural, tímbrico, dinâmico, rítmico da década de 1980, bem como a preocupação urbana, circunstancial da vivência da música);
- superposição original de diferentes técnicas composicionais (o que se percebe, cada vez mais, a partir do fim da década de 1980 e da de 1990, quando o sistema-T tem vigência e modifica a visão de mundo do processo);
- maior rigor da excelência profissional e acadêmica do compositor (como se vê na carreira do compositor e professor universitário, bem como regente e animador cultural no meio acadêmico, além da intersecção de articulista e compositor na mesma medida);
- retorno da supremacia do som e do silêncio e
- adoção de novas técnicas minimalistas, eletroacústicas, etc., sem desprezar as técnicas tradicionais (a volta à expressão sem o pudor do rigor técnico/tecnológico, das vanguardas ultraístas e delimitadoras, bem como o uso, se necessário da emoção da sonoridade);
- alternância de parâmetros texturais, tímbricos, dinâmicos, espaciais e
- alternância de expressão lírica com forte impulso rítmico (o pensamento profundo das raízes regionais, quando não "nacionais", confluindo na globalização das vivências metropolitanas);
- simplicidade sem populismo;
- expressão cosmopolita e urbana do mundo;
- síntese estética conciliada com a individualidade criativa do compositor (demonstrando claramente o compromisso que o compositor contemporâneo assume com a música de criação, de uso, de transformação e de redenção do mundo em que vive).

Essas importantes posições exaradas por Tacuchian mostram as diversas facetas de sofisticação elaborativa e expressiva desse compositor, que diz que " a música pós-moderna é um novo humanismo alicerçado na ciência", bem como "não se trata de uma arte revolucionária, mas o resultado da nova sociedade pós-industrial". Um compositor que não nega nem abole o mundo em que vive, com suas vicissitudes e complicações, com suas maravilhas e horrores, mas acredita que "a verdadeira revolução só será feita pelo homem com ajuda da tecnologia. A arte, porém, poderá ser uma grande aliada".

Tacuchian transita num "continuum", como ele mesmo afirma. Dependendo do momento, para o lado conservador ou em outro para o lado mais moderno.



PRODUÇÃO:



APOIO:



PARCEIROS:



MOIO

PATROCÍNIO:



REALIZAÇÃO:

