

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM MÚSICA: MÚSICAS DOS
SÉCULOS XX E XXI - PERFORMANCE E PEDAGOGIA

Guilherme de Moura Glienke

***SUITE PARA CONTRABAJO Y GUITARRA FLAMENCA DE ANDRÉS
MARTÍN:***
UMA PROPOSTA INTERPRETATIVA

Santa Maria, RS
2023

Guilherme de Moura Glienke

**SUITE PARA CONTRABAJO Y GUITARRA FLAMENCA DE ANDRÉS MARTÍN:
UMA PROPOSTA INTERPRETATIVA**

Monografia apresentada ao curso de Pós-Graduação Especialização em Música - Músicas dos Séculos XX e XXI - Performance e Pedagogia, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Especialista em Música**.

Orientador: Prof. Dr. Diogo Baggio Lima

Santa Maria, RS
2023

Guilherme de Moura Glienke

**SUITE PARA CONTRABAJO Y GUITARRA FLAMENCA DE ANDRÉS MARTÍN:
UMA PROPOSTA INTERPRETATIVA**

Monografia apresentada ao curso de Pós-Graduação Especialização em Música - Músicas dos Séculos XX e XXI - Performance e Pedagogia, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Especialista em Música**.

Aprovada em 21 de julho de 2023.

**Diogo Baggio Lima, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)**

Claudia Fernanda Deltrégia, Dra. (UFSM)

Glaubert Gleizes Faber Nüske, Me. (UFSM)

Santa Maria, RS
2023

AGRADECIMENTOS

Acredito que reconhecer aqueles que estiveram comigo durante o meu processo de formação que culminou neste trabalho é de extrema importância para demonstrar minha gratidão a estes, portanto, agradeço:

- à minha família, que sempre me deu todo o suporte necessário para que eu chegasse até aqui;

- ao meu irmão Felipe (*in memoriam*), minha primeira e maior inspiração para seguir os caminhos da música;

- à Natália Huber, por estar comigo, lado a lado, me incentivando a crescer e trazendo mais brilho aos meus dias;

- ao professor Diogo Baggio Lima, por todas as orientações para esse trabalho e para a vida, e também, por empreender junto comigo esta caminhada pioneira da pós-graduação em contrabaixo no Rio Grande do Sul;

- ao Patrick Köhler, pela parceria e pela disposição em, brilhantemente, tocar junto comigo a obra estudada neste trabalho;

- a todos os meus amigos que de diversas formas fizeram com que eu seguisse firme nos meus propósitos dentro e fora da música;

- à Universidade Federal de Santa Maria que propiciou a minha formação acadêmica;

- aos professores e servidores do Curso de Música da UFSM, por todos os conhecimentos a mim proporcionados;

- ao Kicho, meu parceiro de quatro patas e meu melhor amigo em todos os momentos;

- e a todos aqueles que de alguma forma contribuíram na minha trajetória até aqui.

“De ningún lado del todo
De todos lados un poco”

(DREXLER, 2017).

RESUMO

SUITE PARA CONTRABAJO Y GUITARRA FLAMENCA DE ANDRÉS MARTÍN: UMA PROPOSTA INTERPRETATIVA

AUTOR: Guilherme de Moura Glienke
ORIENTADOR: Diogo Baggio Lima

O presente trabalho tem como objetivo elaborar uma proposta interpretativa para uma obra que transita entre a música erudita e a música popular, a *Suite para Contrabajo y Guitarra Flamenca* do compositor e contrabaixista argentino Andrés Martín. Esta proposta foi desenvolvida a partir da análise da obra, feita através de algumas diretrizes apontadas por Rink (2019), e envolveu o entendimento da forma da música, assim como a reescrita de alguns trechos da obra. Como a milonga, gênero musical sul-americano, além de estar presente na obra, acabou por ser fio condutor que ligou as minhas vivências na música popular com esta Suíte, no trabalho também se discute alguns aspectos culturais e musicais desta, o que se fez necessário para uma melhor compreensão da obra e para fundamentar algumas escolhas interpretativas. Além disso, também se discute de que maneira algumas habilidades, como a improvisação, que geralmente são adquiridas por músicos através da aprendizagem informal podem ser aplicadas no processo de estudo e interpretação desta obra.

Palavras-chave: Performance musical. Contrabaixo. Violão. Aprendizagem informal.

ABSTRACT

SUITE PARA CONTRABAJO Y GUITARRA FLAMENCA DE ANDRÉS MARTÍN: AN INTERPRETATIVE PROPOSAL

AUTHOR: Guilherme de Moura Glienke

ADVISOR: Diogo Baggio Lima

The present work aims to elaborate on an interpretive proposal for a composition that transitions between classical and popular music: the *Suite para Contrabajo y Guitarra Flamenca* by the Argentine composer and bassist Andrés Martín. This proposal was developed through the analysis of the composition, following certain guidelines outlined by Rink (2019). It involves understanding the musical structure and rewriting certain sections of the piece. Furthermore, the milonga, a South American musical genre, not only appears in the composition but also serves as the connecting thread between my experiences in popular music and this Suite. The study also discusses cultural and musical aspects related to milonga, which were necessary for a better understanding of the composition and to provide a foundation for interpretive choices. Additionally, it explores how skills such as improvisation, typically acquired by musicians through informal learning, can be applied in the process of studying and interpreting this composition.

Keywords: Musical performance. Double bass. Guitar. Informal learning.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Célula rítmica da milonga arrabalera	17
Figura 2 - Variações rítmicas da milonga arrabaleira	18
Figura 3 - Padrão rítmico da milonga pampeana	18
Figura 4 - Variações rítmicas da milonga pampeana	18
Figura 5 - Compassos 1 a 4 do acompanhamento do violão, I. <i>Lamento</i>	34
Figura 6 - Variação do acompanhamento do violão, I. <i>Lamento</i>	34
Figura 7 - Compassos 25 e 26, II. <i>Canción</i>	37
Figura 8 - Compassos 29 a 32, II. <i>Canción</i>	37
Figura 9 - Compassos 37 e 38, II. <i>Canción</i>	38
Figura 10 - Compassos 61 e 62, II. <i>Canción</i>	38
Figura 11 - Compasso 39, parte do contrabaixo, II. <i>Canción</i>	38
Figura 12 - Habanera e Sincopa, ritmos em notação	38
Figura 13 - Exemplo do contrabaixista Rufus Reid utilizando um Bow Quiver	41
Figura 14 - Compassos 20-24, III. <i>Milongitana</i>	41
Figura 15 - Compasso 139, III. <i>Milongitana</i> . Em destaque as notas em que foram sugeridas alterações	42
Figura 16 - <i>Pizzicato</i> com um dedo na corda Sol	43
Figura 17 - <i>Pizzicato</i> com os dois dedos na corda Sol	43
Figura 18 - Compassos 1 a 22 da <i>Milongitana</i> , versão original	45
Figura 19 - Versão reescrita correspondente aos compassos 1 a 18 da <i>Milongitana</i>	45
Figura 20 - Compassos 19 e 20, <i>Milongitana</i> , parte do violão	46
Figura 21 - Compassos 50-53, <i>Milongitana</i>	46
Figura 22 - Compassos 50-53 da <i>Milongitana</i> reescritos	46
Figura 23 - Compassos 50-53 da <i>Milongitana</i> com acentos	47
Figura 24 - Compassos 91-95, <i>Milongitana</i>	47

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVA	9
1.1	OBJETIVOS.....	12
1.1.1	Objetivo geral	12
1.1.2	Objetivos específicos	12
2	REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	13
2.1	TIPO DE PESQUISA.....	13
3	REFERENCIAL TEÓRICO	16
3.1	MILONGA	16
3.2	APRENDIZAGEM INFORMAL E PERFORMANCE MUSICAL	20
3.3	ANÁLISE E PERFORMANCE MUSICAL	24
3.4	IMPROVISACÃO	27
4	A SUITE PARA CONTRABAJO Y GUITARRA FLAMENCA DE ANDRÉS MARTÍN	29
4.1	ANDRÉS MARTÍN	29
4.2	PRIMEIRO MOVIMENTO: <i>LAMENTO</i>	30
4.2.1	A aprendizagem informal como caminho para improvisação	31
4.3	SEGUNDO MOVIMENTO: <i>CANCIÓN</i>	35
4.4	TERCEIRO MOVIMENTO: <i>MILONGITANA</i>	39
4.4.1	Evidenciando a Milonga	44
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
	REFERÊNCIAS	50

1 INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVA

Este trabalho surgiu a partir de dois desejos: a performance de música popular latino-americana no contrabaixo e a prática camerística em diferentes ambientes e contextos. O primeiro, acredito que surgiu de um movimento de “volta às raízes”, visto que toda minha formação musical inicial se deu através do violão e da música popular, mais especificamente a música tradicionalista gaúcha. O segundo, por sua vez, vem das minhas experiências durante a graduação em Música, onde a grande maioria das obras estudadas pertencem ao repertório tradicional do contrabaixo. Esse repertório, porém, tende a restringir os espaços, lugares e contextos (exige piano e teatros tradicionais) e esses espaços, por sua vez, podem limitar o público, a temática e o caráter das performances.

A partir disso, passei a buscar por obras que aproximassem essas práticas musicais que, até então, me pareciam incompatíveis. Como dito, o início da minha formação na música se deu através de outro instrumento e de maneira informal. Por pelo menos cinco anos, estudei violão em cursos livres de música, e as vivências musicais mais relevantes que tive foram tocando junto com amigos na escola ou na igreja, sendo que, na grande maioria dessas práticas, o repertório estudado e executado era voltado à música popular gaúcha.

Posteriormente, minha formação musical mudou de rumo e essa mudança aconteceu quando comecei a estudar formalmente no curso de extensão em Música da Universidade Federal de Santa Maria e, em seguida, no curso de graduação desta mesma universidade. Durante esse período, dediquei a minha prática musical quase que exclusivamente ao contrabaixo acústico e ao estudo do repertório que faz parte do currículo do bacharelado, e minhas vivências passaram a circular por ambientes acadêmicos de música de câmara e orquestra. Considero isso como uma prática distinta da anterior, já que nesse período deixei de estudar violão, bem como deixei de transitar pelos ambientes que até então permeavam minhas vivências.

Neste ensejo, passei a buscar por obras que transitassem entre essas duas práticas e que pudessem torná-las, para mim, como uma só. Para isso, busquei por obras que oferecessem um diálogo entre música popular e música de concerto, e que também tivessem algumas características específicas, tais como: presença de ritmos latino-americanos e uma formação camerística.

Na busca por essas obras, encontrei também interessantes discussões sobre o contrabaixo nesses dois ambientes musicais, assim como sobre os diálogos que vem ocorrendo. Sobre isso, Borém e Santos (2003) evidenciam que o repertório do contrabaixo, historicamente, teve um desenvolvimento irregular. Segundo eles, “Na música erudita, prevaleceu a escrita para o contrabaixo com arco. [...] Já, na música popular, predominou o contrabaixo tocado em *pizzicato*” (BORÉM; SANTOS, 2003, p. 60). Por outro lado, Korman (2013, p. 4) diz que “a história da música do século XX é plena de explorações e considerações do potencial que existe na combinação entre as músicas erudita e popular”, e completa afirmando que:

Compositores e instrumentistas utilizaram técnicas e ferramentas de *performance* e composição, sejam nas obras para piano ou violão solo, música de câmara ou orquestral, buscando frequentemente maneiras de inserir o balanço do popular nas formas e estruturas da música erudita ou aplicando tais estruturas e formas no balanço da música popular (KORMAN, 2013, p. 4).

Dentro dessas explorações entre música erudita e popular, podemos incluir o álbum *Cerca*, do compositor e contrabaixista argentino Andrés Martín. Nele se encontra a estreia da obra que será estudada neste trabalho, a *Suite para Contrabajo e Guitarra Flamenca*, interpretada pelo próprio compositor ao contrabaixo, junto do violonista Jorge López Ramos. A escolha dessa suíte se deu, justamente, por ser uma obra que permeia e põe em xeque diferenças entre música erudita e popular. O próprio compositor, na apresentação do álbum, questiona “quando um músico para de ser erudito e se torna popular?” (CERCA..., 2016, tradução nossa) para, logo em seguida, complementar afirmando que prefere acreditar que não há fronteiras em sua música. Também justifica a escolha desta obra o reconhecimento que o compositor está recebendo atualmente, tendo obras suas executadas no mundo todo em importantes eventos e festivais.

Sendo assim, a presente pesquisa se justifica pela necessidade de se ampliar ferramentas interpretativas e contribuir com a performance de obras que interagem tanto com a música de concerto, quanto com a música popular. A esse respeito, Borém e Santos (2003, p. 62) afirmam:

A interação entre os estilos erudito e popular, traduzido nos desafios dos processos de composição ou transcrição, permitem a exploração e o desenvolvimento de novas técnicas instrumentais e ampliação das práticas de performance, técnicas e práticas de interesse dos compositores e

instrumentistas e que levarão algum tempo para serem divulgadas, assimiladas e disponibilizadas nos tratados de composição e métodos de contrabaixo.

A importância de uma aproximação de correntes populares à academia e de repertórios que quebrem essas barreiras aparentes também aparece no trabalho de França (2020, p. 58), que diz o seguinte:

Apesar de algumas universidades já terem incorporado em seus programas disciplinas de música popular/folclórica “o currículo é estruturado a partir de processos imanentes a este produto: a música erudita”. Mesmo quando a música popular se encontra presente, ela é vista sempre em contraponto a música erudita [...].

Portanto, explorar repertórios onde essas práticas, que, segundo França (2020), são vistas como contrapontos, se torna cada vez mais necessário para aproximar esses repertórios e não distanciá-los cada vez mais. Além disso, o autor também evidencia que uma formação mais abrangente está cada vez mais se tornando necessária para o mundo do trabalho. Sobre isso, o autor aponta que:

Os cursos de bacharelado, em geral, restringem-se ao ensino da música de concerto europeia ocidental, independentemente do mercado de trabalho em questão. Uma das críticas é que o mercado de trabalho voltado para a música de concerto está em retração ou manteve-se estável nas últimas décadas (FRANÇA, 2020, p. 57).

Da mesma forma, Couto (2014) ressalta a importância da versatilidade para o músico atual quando argumenta sobre a necessidade de se desenvolver habilidades musicais além daquelas, como leitura e técnica, que foram superestimadas no modelo de ensino tradicional. Dessa forma, ela afirma que:

[...] o desenvolvimento de outras habilidades tem sido prejudicado: o tocar de ouvido, e habilidades criativas tais como improvisação, se mostram hoje indispensáveis para aquisição de algo que talvez traduza a maior característica requerida dos músicos pelo atual mercado de trabalho: versatilidade (COUTO, 2014, p. 50).

Ademais, o presente trabalho também pretende contribuir para que o diálogo entre música popular e a música erudita deixe de ser visto por vezes como controverso. Isso será demonstrado com base no processo de interpretação da obra e pela análise de alguns trechos desta. Além disso, também serão apresentadas discussões sobre a milonga, ritmo latino-americano presente na obra a ser estudada,

questões sobre aprendizagem formal e informal na música popular e na música erudita, análise e performance e improvisação.

Tudo isso culminará nas ferramentas interpretativas que serão apresentadas. Cabe destacar que, por ferramentas interpretativas, compreendo o conjunto de ações práticas que surgem a partir da análise da obra e que, através da técnica do instrumento, são realizadas a fim de externar durante a performance musical as intenções artístico-musicais do intérprete.

1.1 OBJETIVOS

1.1.1 Objetivo geral

Elaborar uma proposta de interpretação da *Suite para Contrabajo y Guitarra Flamenca* de Andrés Martín (2007).

1.1.2 Objetivos específicos

- a) fazer a análise da obra a fim de melhor compreendê-la e com isso embasar algumas das escolhas interpretativas, assim como identificar quais elementos da música popular se apresentam nela e de que forma isso é feito;
- b) refletir sobre a relação das diferentes formas de aprendizagem musical com a minha formação e compreender como isso pode resultar em ferramentas interpretativas para a obra estudada;
- c) contextualizar a milonga e a improvisação e refletir como estes se conectam com a obra apresentada;
- d) contribuir com estudos que considerem a atuação do contrabaixista tanto no contexto de música erudita quanto no da música popular.

2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

2.1 TIPO DE PESQUISA

Encontram-se aqui os trabalhos consultados durante a elaboração desta pesquisa e que serviram de base para o entendimento de alguns conceitos necessários para a proposta interpretativa da *Suite para Contrabajo y Guitarra Flamenca* de Andrés Martín.

Um trabalho que auxiliou no entendimento do plano de fundo histórico e que, de mesma forma, contribuiu para a contextualização da obra foi o *Performing Tango on the Double Bass: A Performance guide to Andrés Martín's Tres Tangos para Duo de Contrabajos*, escrito por Darren Cueva (2018), onde é abordada uma obra com características semelhantes à da obra escolhida para este trabalho, visto que ambas apresentam elementos vindos da música erudita e da música popular. Sobre isso, Cueva (2018, p. 2, tradução nossa) afirma: “Essa peça mistura tango com música erudita ocidental em um estilo frequentemente chamado de ‘*nuevo tango*’ (novo tango), o qual foi popularizado por Astor Piazzola”. Além disso, o trabalho apresenta uma breve biografia do compositor, e uma breve história e contextualização dos ritmos que deram origem ao tango, e informações sobre a sua execução no contrabaixo.

Como o interesse inicial na obra *Suite para Contrabajo y Guitarra Flamenca* foi dado por uma certa identificação com um dos ritmos utilizados na composição - no caso a milonga - também busquei referências que falem sobre a origem deste ritmo e sua inserção no Rio Grande do Sul. Por sua vez, o trabalho *Milonga, Chamamé, Chimarrita, e Vaneira: Origens, inserção no Rio Grande do Sul e os princípios de execução ao contrabaixo*, de Felipe Batistella Alvares (2007), traz informações muito relevantes sobre a história da milonga no Rio Grande do Sul, suas células rítmicas e a execução no contrabaixo elétrico. Além disso, os trabalhos de Ramil (2004), Cardoso (2006), Trombetta e Carraro (2020), Ayestarán (1967), Silva (2010), Medeiros e Souza (2014) e Araujo (2020) contribuíram para um melhor entendimento de questões sociais e características musicais da milonga.

Outro assunto que permeia minha pesquisa são os diálogos entre a música erudita e a música popular que ocorrem na obra de Andrés Martín. Tal tema é abordado no artigo *Práticas de performance "erudito-populares" no contrabaixo: técnicas e estilos de arco e pizzicato em três obras da MPB*, de Fausto Borém e Rafael

Santos, publicado em 2003 na revista *Música Hodie*. Nele, os autores discutem sobre o estreitamento da distância entre a música erudita e a música popular, e trazem algumas reflexões sobre a integração dessas duas práticas no contrabaixo e no piano (BORÉM; SANTOS, 2003).

Um trabalho que foi de suma importância também para a minha revisão bibliográfica foi a tese de doutorado de Ricardo Bessa Magalhães França (2020), *O ensino de contrabaixo em cursos de graduação em universidades públicas brasileiras*, defendida em 2020 no programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. Neste trabalho foi feito um levantamento sobre os cursos de graduação em contrabaixo no Brasil, assim como também um levantamento e uma categorização de todas as teses e dissertações publicadas sobre contrabaixo no Brasil de 1992 a 2020, buscando compreender e reunir informações sobre como ocorre a formação dos contrabaixistas. Também é feito no trabalho uma revisão de literatura sobre o ensino de música e o modelo conservatorial, assim como traz algumas críticas a esse modelo. Esse panorama contribuiu para entender melhor a situação de pesquisas acadêmicas no Brasil que tem como tema o contrabaixo, e possíveis lacunas a serem preenchidas.

Outrossim, buscou-se também trabalhos que pudessem embasar a questão da análise em relação à performance musical. Com base nisso, o capítulo do livro *Musical Performance: A Guide to Understanding*, de John Rink (2002), *From score to sound*, de autoria de Peter Hill (2002), assim como os capítulos “Análise e (ou?) performance” escrito por John Rink (2019) e “A análise e o ato da performance”, de William Rothstein (2019), ambos do livro “Leitura, escuta e interpretação”, organizado e traduzido por Zelia Chueke.

Acredito também ser importante incluir nessa listagem alguns textos que embasaram o que será apresentado neste trabalho sobre a aprendizagem formal e informal, assim como práticas comuns na música popular sendo aplicadas num contexto erudito. Sendo assim, do livro *Musicians in the Making: Pathways to creative performance* (RINK; GAUNT; WILLIAMON, 2017) cito o capítulo seis (*Informal learning and musical performance*), escrito por Tim Smart e Lucy Green (2017) e o capítulo onze (*Incorporating improvisation into classical music performance*), escrito por Juniper Hill (2017). Ademais, temos o livro de Lucy Green (2017), *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*, e o capítulo do livro *Vergleich in der musikpädagogischen Forschung: comparative research in music education*,

organizado por Bernd Clausen (2011), intitulado *Musical identities, learning and education: Some cross-cultural issues* e escrito também por Lucy Green (2011), que contribuíram para o aprofundamento no tema e para o entendimento de alguns conceitos.

Por fim, não poderia deixar de mencionar o uso da própria partitura da *Suite para Contrabajo y Guitarra Flamenca* de Andrés Martín, e da gravação dessa obra que está presente no álbum *Cerca*, também de Andrés Martín. Esses serviram como base para a análise e estudo da obra, assim como para a criação de referências auditivas.

3 REFERENCIAL TEÓRICO

3.1 MILONGA

De acordo com Ramil (2004), a milonga é comum a Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, e até mesmo a discussão acerca de sua origem evidenciam esse cruzamento de fronteiras, visto que existem teses que sugerem que sua origem possa ser desses três lugares. Cascudo (1972) e Cardoso (2006) afirmam que a origem desse termo vem do vocábulo *mulonga*, que significa palavra, e o plural, *milonga*, viria a significar palavrada/palavreado¹. Ainda, Cardoso (2006, p. 344, tradução nossa, grifo do autor) complementa que:

Ao final do século XIX, no Brasil, milonga era sinônimo de emaranhado, burburinho, e toda reunião muito alegre; enquanto que em Buenos Aires nesta mesma época, se usava milonga para fazer referência a uma festa dançante, a um *bailongo*, sendo usado com o mesmo significado que *fandango*.

Ainda, sobre a origem da milonga, de acordo com Vega (1998), citado por Alvares (2007, p. 8): “[...] a Milonga tem seu batismo por volta do ano de 1860 em Buenos Aires, sendo que possivelmente era um gênero já existente (ou em processo de formação) em tempos anteriores, porém não conhecido com esta denominação”.

Todavia, Ayestarán (1967) aponta que, por volta do ano de 1870, já se tinha a presença de um movimento perfeitamente definido na música uruguaia e que, depois de 20 anos sendo gestado, passou a ser chamado de milonga. Da mesma forma, Trombetta e Carraro (2020) confirmam esses argumentos quando dizem que a milonga não reconhece fronteiras claras, e que também existem muitos relatos de sua presença no meio oeste sul-rio-grandense. Ademais, dizem que esta “pode ser concebida como um fenômeno estético amplo, com representações identitárias que invadem e entrelaçam-se no espaço platino e na pampa meridional” (TROMBETTA; CARRARO, 2020, p. 519).

Acerca de suas características musicais, segundo Alvares (2007), a milonga apresenta diversas variações, sendo que, no Rio Grande do Sul, duas delas ganham

¹ Cascudo (1972, p. 578) traz o significado do plural como “palavrada, palavras tolas ou insolentes”, enquanto Cardoso (2006) traz o significado em espanhol como “*palabrerío*”, que pode ser traduzido para o português como palavreado.

maior destaque por serem as mais usadas: a milonga arrabalera e a milonga pampeana.

Sobre as características dessas duas variações, ainda pode-se dizer que “O primeiro de balanço bastante contagiante e pulsante e o segundo normalmente em ritmo mais cadenciado que sustenta composições de cunho normalmente contemplativo e reflexivo” (TROMBETTA; CARRARO, 2020, p. 521). Da mesma forma, sobre o caráter da milonga, Ramil (2004, p. 22) complementa:

Existe a milonga para dançar, alegre, em tom maior, apropriada ao som forte do acordeom. Mas eu estava pensando na milonga pampeana ou campeira, ou ainda milonga-canção, como for, quase sempre em tom menor; simples e monótona, segundo a definição de um dicionário; lenta, repetitiva, emocional; afeita à melancolia, à densidade, à reflexão; apropriada tanto aos vãos épicos como aos líricos, tanto à tensão como à suavidade, e cuja espinha dorsal são o violão e a voz.

Falando especificamente sobre cada uma dessas variações, a milonga arrabalera, de acordo com Silva (2010), também pode ser conhecida como milongão e, devido as suas acentuações, possui um caráter forte e vigoroso. Em relação à harmonia, “pode ser encontrada em tonalidade menor ou maior. Se menor, é tensa, densa. Se maior, torna-se mais leve, porém, suas características rítmicas permanecem” (SILVA, 2010, p. 77).

Além disso, sobre os ambientes em que se difundiu no Rio Grande do Sul, pode-se observar que “A Milonga Arrabalera tem como seus principais espaços de divulgação os festivais nativistas e os bailes gauchescos” (ALVARES, 2007, p. 10). Sua célula rítmica básica é binária (2/4), e pode ser escrita da forma apresentada na Figura 1.

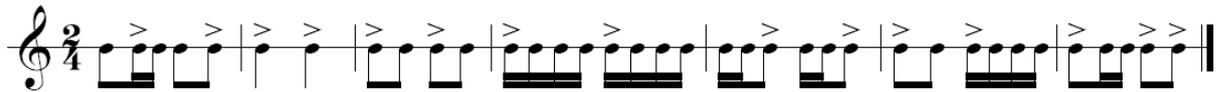
Figura 1 - Célula rítmica da milonga arrabalera



Fonte: Alvares (2007, p. 10).

Essa célula pode apresentar algumas variações rítmicas que podem ser utilizadas em trechos melódicos ou de acompanhamento, conforme apresentado por Silva (2010) (Figura 2).

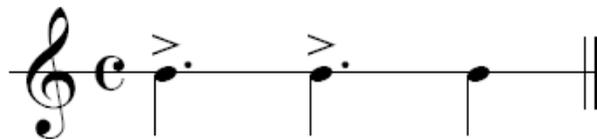
Figura 2 - Variações rítmicas da milonga arrabaleira



Fonte: Silva (2010, p. 83).

A milonga pampeana, por sua vez, é geralmente em andamento lento, e escrita em compasso 4/4. Segundo Alvares (2007, p. 11), “é utilizada como canção, como dança, e assim como a Cifra, como acompanhamento para os pajadores”. Para Silva (2010), essa é a milonga mais utilizada no Rio Grande do Sul, sendo costumeiramente referida apenas como “milonga” e apresenta o padrão rítmico mostrado na Figura 3.

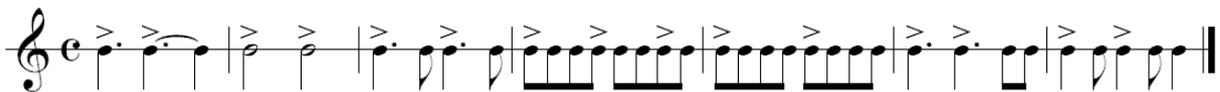
Figura 3 - Padrão rítmico da milonga pampeana



Fonte: Silva (2010, p. 76).

Esse padrão também pode sofrer algumas variações, sendo algumas das possibilidades apresentada na Figura 4.

Figura 4 - Variações rítmicas da milonga pampeana



Fonte: Silva (2010, p. 76).

Em relação à sua estrutura, Araujo (2020) afirma que a milonga pampeana pode ter diversas formas, sendo que geralmente se tem uma sucessão de partes A, que são intercaladas por trechos instrumentais que servem tanto de interlúdio quanto de introdução. Tem harmonia tonal, pode ser maior ou menor (geralmente menor), e é estruturada basicamente por funções de tônica, subdominante e dominante. Sobre a melodia, é simples e subordinada à palavra.

A instrumentação da milonga, segundo Trombetta e Carraro (2020) e Araujo (2020), tem como base a voz e o violão, sendo que posteriormente passou a ser utilizada também a gaita (também conhecida como acordeom ou sanfona), assim como o baixo acústico, o bombo leguero.

Ademais, considero importante destacar algumas das características da milonga que são trazidas no documentário *El origen de las especies* (2016), produzido para o canal argentino *Encuentro*. Nele é abordada a *Milonga Surera*, uma variação da milonga que apresenta características semelhantes às da milonga pampeana. No documentário, se afirma que esta *milonga surera* se canta geralmente a uma só voz com um acompanhamento de um violão, e mantém um ritmo cadencial e um tom intimista. Também diz que o espírito da milonga pode ser refletido em uma imagem: “um paisano que à sombra entoa e canta acompanhado de seu violão” (ENCUENTRO, 2016).

Além disso, destacam que, sendo a milonga parte da cultura de três países diferentes, ela já sofreu e sofre diversas reinterpretações e ressignificações devido aos contextos nos quais passou a ser difundida. Por sua vez, Ramil (2004, p. 22) diz que: “Para o compositor uruguaio Alfredo Zitarrosa, que chamava a milonga de *blues de Montevideo*, a capacidade de fundir-se a outros gêneros sem dificuldade era uma de suas características”. Essa característica também é evidenciada por Trombetta e Carraro (2020, p. 521):

Artistas como o compositor Vitor Ramil, o acordeonista Renato Borghetti e violonista Yamandu Costa, tem extrapolado as fronteiras do gênero, mesclando uma infinidade de formações instrumentais e harmonizações que ultrapassam as maneiras tradicionais de como ouvimos a milonga. Eles estabelecem um novo patamar desta sonoridade fronteiriça que contribui para uma ideia de fronteira musical ampliada e descentralizada, que constrói diálogos e fricções constantes, incorporando novas influências, trocando partículas sem se desvincular das raízes típicas do gênero.

Por fim, a milonga tem esse destaque neste trabalho por ser o fio condutor que conecta a minha história na música popular gaúcha com a obra escolhida para ser estudada. Isso se dá pelas características interculturais da milonga, que são evidenciadas quando Ramil (2004, p. 23) afirma que a milonga é um elo entre Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, que sua presença no imaginário dos rio-grandenses faz “[...] dela uma justa e comprovada expressão da nossa sensibilidade [...]”. Essa interculturalidade se deve muito às características fronteiriças do Rio Grande do Sul, que “estabelece uma região cultural que transcende os territórios nacionais, configurando um espaço paralelo, transnacional que abrange o Uruguai, parte da Argentina e o pampa sul-rio-grandense” (TROMBETTA; CARRARO, 2020, p. 520).

3.2 APRENDIZAGEM INFORMAL E PERFORMANCE MUSICAL

Como dito anteriormente, a escolha da obra sobre a qual estou escrevendo se deu por alguns fatores, dentre eles a possibilidade de unir práticas musicais que para mim, até então, eram quase que distintas. A partir da busca por entender estas práticas e como elas se relacionam, cheguei aos conceitos de aprendizagem formal, não formal e informal, os quais serão discutidos neste capítulo, assim como o conceito de enculturação e identidade musical.

A aprendizagem formal costuma ser definida como aquela que ocorre em instituições como escolas e universidades. Tem como características ser em grande parte intencional, ou seja, quem está aprendendo tem a consciência de que está aprendendo, ou tentando fazê-lo. Além disso, ela geralmente acontece sob a orientação de um professor reconhecido e credenciado, e tem um programa ou currículo estruturado e aprovado. Todavia, dependendo do contexto, essa aprendizagem pode ocorrer de maneiras diferentes desta (SMART; GREEN, 2017).

Por aprendizagem não formal, podemos entender que é aquela que acontece intencionalmente e de maneira estruturada, porém fora de instituições credenciadas (SCHUGURENKSY, 2000 apud SMART; GREEN, 2017). Nesse contexto, dentro da música, podemos exemplificar essa aprendizagem com a que ocorre em aulas de instrumento quando não estão vinculadas a um currículo ou exame de credenciamento, ou quando o professor não possui qualificações relacionadas ao ambiente formal. Da mesma forma, pode-se citar como exemplo as atividades musicais que ocorrem em programas de música comunitária ou em algumas práticas escolares (SMART; GREEN, 2017).

Outrossim, “a aprendizagem informal encontra sua expressão mais completa fora desses dois contextos, embora possa ocorrer dentro deles” (SMART; GREEN, 2017, p. 109, tradução nossa). Ela pode ser encontrada nas aprendizagens que ocorrem individualmente ou em grupos em contextos não institucionais, sejam eles de música popular ou erudita. Ainda, a aprendizagem informal pode ocorrer de maneira consciente ou não consciente:

O primeiro tipo, aprendizagem informal consciente, incluiria vários métodos de autoaprendizagem, como tocar junto com uma gravação, estudar mídia online, inventar exercícios técnicos ou ir a uma biblioteca de música e examinar partituras. O último tipo, aprendizagem não consciente, incluiria aprendizagem por "osmose" ou enculturação, ouvindo música e observando

outros músicos, como um processo contínuo que informa os “ritmos, padrões tonais e combinações, timbres preferidos e modos de desempenho” de uma cultura (MANS, 2009 apud SMART; GREEN, 2017, p. 109, tradução nossa).

Além dessas características, pode-se destacar cinco princípios fundamentais da aprendizagem informal que ocorre na música popular:

- 1) a música é escolhida pelos próprios músicos, o que tende a ser um repertório que eles já conhecem, gostam e se identificam;
- 2) o principal método de aquisição de competências envolve copiar gravações de ouvido;
- 3) as formas de aprendizagem são: aprendizagem autodirigida, aprendizagem em pares e em grupo;
- 4) as competências e os conhecimentos são assimilados de forma holística;
- 5) profunda integração entre ouvir, executar, improvisar e compor (GREEN, 2012a, 2012b apud VIEIRA; DELTRÉGIA, 2016, p. 3)

Ademais, também é discutido pelos autores quais são as habilidades musicais mais valorizadas pelos próprios músicos. De acordo com Smart e Green (2017), essas habilidades geralmente estão ligadas à criatividade, dentre elas pode-se destacar a capacidade de tocar ou cantar algo musicalmente, a capacidade de se expressar emocionalmente através da música e trazer algo novo e original para a performance. Todavia, “muitas dessas habilidades não são abordadas explicitamente em ambientes educacionais formais, nem aparecem nos currículos ou nos critérios de avaliação dos exames de música” (SMART; GREEN, 2017, p. 116, tradução nossa).

Como um possível caminho para o desenvolvimento dessas habilidades e conhecimentos, Smart e Green (2017) nos apontam para a aprendizagem informal. Uma das primeiras formas de adquirir algumas habilidades dessa maneira consiste no hábito de usar gravações como referência para aprender uma música, algo bem comum na prática de músicos populares. De acordo com os autores, essa cópia de gravações pode ser um caminho para o desenvolvimento da própria voz do músico, contribuindo para o desenvolvimento de sua criatividade e individualidade. Sobre isso, a pesquisa aponta que:

Muitos acham que ouvir música e tocar junto com ela pode fornecer um banco essencial de conhecimento, necessário para tomar decisões musicais em relação à performance estilística, por exemplo. Esse banco de conhecimento é então usado não apenas para copiar ‘servilmente’ outros músicos, mas como base para internalizar a música, ‘torná-la sua’ e então usá-la no processo de performance criativa (SMART; GREEN, 2017, p. 118, tradução nossa).

Além disso, essa prática de ouvir música combinada com a transcrição de performances gravadas contribui para o desenvolvimento de uma conexão mais próxima e internalizada da música, o que pode vir a influenciar positivamente a criatividade em práticas como a improvisação (SMART; GREEN, 2017). Outras maneiras de adquirir essas habilidades também são trazidas pelos autores, porém, destaco apenas esta por ser a que melhor se conecta com o que será discutido no restante do trabalho.

Por fim, os autores destacam que a base do conhecimento e das habilidades é desenvolvida em parte através da aprendizagem formal, contudo, na prática dos músicos, destaca-se uma variedade de ambientes e maneiras pelas quais isso pode ser aprendido informalmente. E complementam afirmando que: “Este campo, sem dúvida, exigirá um desenvolvimento adicional para investigar como todos os músicos aprendem informalmente e não formalmente, além da educação musical formal, em diferentes estilos musicais” (SMART; GREEN, 2017, p. 121, tradução nossa).

Essa interação entre a aprendizagem informal e formal será discutida pela perspectiva da minha formação, e também da aplicação de algumas habilidades relacionadas à aprendizagem informal na interpretação da *Suite para Contrabajo y Guitarra Flamenca* de Andrés Martín.

Além disso, os conceitos de identidade musical e enculturação, apresentados por Green (2011, 2017), podem se conectar a este trabalho por contribuírem para reflexões acerca do processo de formação musical. De acordo com Green (2011), as identidades musicais se formam da combinação entre diversos elementos, como gostos musicais, valores, habilidades e conhecimentos, além das práticas musicais em que a pessoa pode se envolver, sejam elas relacionadas à produção (tocar e cantar, por exemplo), ou de recepção (ouvir e dançar). Esse processo ocorre em ambientes de aprendizagem formal, não-formal e informal. Também, Green (2011, p. 14) explica que:

As identidades musicais são formadas tanto a nível individual quanto a nível de grupo. Este último pode envolver um grupo social em larga escala, como nação, classe, gênero, etnia, religião ou idade; ou um grupo "sociomusical" em menor escala, como "músicos de jazz", "compositores" ou "fãs".

A partir de discussões entre a relação da aprendizagem musical e da formação de identidades musicais, Green (2011, p. 28):

Sugere que a educação musical pode se beneficiar se continuar a agir em paridade e de forma intercambiável com as tradições e práticas musicais globais e locais; e que tradições e práticas musicais globais e locais podem complementar e preencher muitas lacunas deixadas por abordagens mais formais de ensino e aprendizagem de música.

Ademais, o conceito de enculturação musical trazido por Green (2017, p. 22) diz respeito à “aquisição de habilidades e conhecimentos musicais por meio da imersão na música cotidiana e nas práticas musicais do seu contexto social”. Esse processo acontece, principalmente, de três maneiras: tocando, compondo e ouvindo.

A primeira destas, que envolve tocar ou cantar, pode ser experienciada quando alguém bate na mesa com um objeto, tentar tocar algumas notas em um instrumento, ou cantarola uma melodia qualquer. Para algumas pessoas, esse processo termina aí, enquanto algumas aprofundam o seu conhecimento e buscam desenvolver mais habilidades e conhecimentos, seja aprendendo um instrumento musical, ou participando de cursos de música, ou até mesmo explorando a música de maneira autodidata (GREEN, 2017).

Em relação à composição, a autora destaca que esse termo inclui diversas atividades criativas, incluindo improvisação e experimentação. Isso pode ocorrer quando alguém está aprendendo um instrumento e usa da experimentação para explorar sons e timbres, ou até mesmo através de encontros em pequenos grupos de amigos para improvisar e tocar em conjunto (GREEN, 2017).

A parte da escuta, por sua vez, pode ocorrer de três maneiras: a escuta intencional, que é aquela feita com um propósito, como quando um músico ouve uma música com a intenção de aprender a tocá-la; a escuta atenta, é aquela onde a pessoa pode ter o mesmo nível de atenção da escuta intencional, porém sem ter um propósito específico para fazê-la; e, por fim, a escuta distraída, que é aquela que ocorre quando a música é ouvida de maneira intermitente, sem nenhum objetivo além de diversão, e isso pode incluir até mesmo aqueles momentos em que se está ouvindo a música, mas sem prestar nenhuma atenção nela (GREEN, 2017).

Em conclusão, a autora discute a relação desses tipos de escuta com as práticas dos músicos afirmando que:

Qualquer um destes tipos de escuta é uma atividade crucial para todos os músicos. A escuta intencional, em particular, faz parte tanto da aprendizagem informal de música quanto da educação musical formal. No entanto, para aqueles que se tornam músicos populares, assim como outros tipos de músicos vernaculares, todos os tipos de escuta - incluindo escuta atenta,

escuta distraída e até mesmo a simples audição - também fazem parte central do processo de aprendizado (GREEN, 2017, p. 24, tradução nossa).

Essas discussões serão utilizadas neste trabalho no sentido de guiarem a interpretação e de conectá-las com as práticas de aprendizagem informal, assim como compreender a relação da milonga para o processo de desenvolvimento da minha identidade musical, e o papel da música popular sul-rio-grandense no processo de enculturação de quem cresce em um ambiente cercado por essa expressão musical.

3.3 ANÁLISE E PERFORMANCE MUSICAL

John Rink (2019) em seu texto “Análise e (ou?) Performance” apresenta alguns conceitos sobre a relação entre a análise musical e a performance. Algumas dessas considerações feitas pelo autor serão trazidas aqui, pois direcionaram as partes que envolvem análise deste trabalho.

De acordo com Rink (2019), não existe um consenso sobre a relação da análise e da performance. Para alguns, ela está implícita no trabalho do intérprete, podendo ela ser até mesmo intuitiva e, para outros, o intérprete deve fazê-la de forma rigorosa e teoricamente informada. Entretanto, independentemente dessa discussão, o autor ressalta que a interpretação de uma obra musical vai exigir decisões, sejam elas conscientes ou não, acerca das características da obra e de como estas podem ser projetadas. Acima de tudo, sendo essas decisões intuitivas ou não, esse processo de tomada de decisões, em muitos aspectos, será uma análise.

Tendo como base essas discussões sobre a forma como essa análise deve ser feita, Rink (2019, p. 20) expõe suas ideias acerca disso com as seguintes afirmações:

[...] “os intérpretes estão continuamente engajados em algum processo de ‘análise’, diferente daqueles empregados nas análises publicadas. Esta forma de ‘análise’ não é um procedimento independente aplicado à interpretação”, mas ‘parte integral do processo da performance’. Referindo-me a esta “análise feita por *performers*”² (ou seja, “estudo minucioso da partitura com atenção especial às funções contextuais e aos meios de projetá-las”).

Além disso, o autor também propõe o conceito de “intuição informada”, onde reconhece a importância da intuição no processo de interpretação, e “também o fato de ela ser geralmente sustentada por uma bagagem considerável de conhecimento e

² No original: *performers' analysis*.

experiência – em outras palavras, que a intuição não deve surgir do nada e muito menos ser fruto de um mero capricho” (RINK, 2019, p. 21).

Complementando a ideia de “análise do intérprete”, Rink (2019, p. 25) apresenta cinco princípios desta, sendo eles:

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

Para músicos mais experientes, a análise e a identificação de elementos da música provavelmente ocorrerão de maneira natural, através da chamada intuição informada. Ressaltando que isso, de forma alguma, impede qualquer tipo de análise deliberada que possa vir a ser necessária posteriormente (RINK, 2019).

Por fim, o autor apresenta algumas técnicas que podem ser incorporadas pelos intérpretes a fim de complementar a maneira de comunicar e aprofundar o conhecimento que é obtido através da intuição informada. Neste trabalho, serão utilizadas principalmente duas delas: a identificação das divisões formais da música e a reescrita da partitura.

Segundo Rink (2019), determinar a forma da música e seus centros tonais é uma das maneiras mais deliberadas de análise desempenhadas pelo intérprete. Entender a forma pode auxiliar a evidenciar as principais seções, assim como também determinar trechos mais relevantes da obra. Sobre isso, Rink (2019, p. 33) afirma que:

Modelos tais como a forma binária e ternária, rondó, etc., são familiares para a maioria dos músicos, e analisar uma obra nestes termos logo no começo pode ser produtivo, seguindo-se talvez um delinear mais detalhado, individual, revelando as principais sessões e subseções da música, plano tonal e outros aspectos relevantes.

Em relação à reescrita da partitura, Rink (2019, p. 43) destaca que a notação musical convencional não captura toda a complexidade da música, e, portanto,

“Recriar a partitura de uma peça pode às vezes atenuar as inadequações da notação original iluminando certas particularidades obscurecidas ou ausentes da partitura”. A partir disso, sugere que reescrever algumas partes com uma nova métrica pode contribuir para destacar os tempos fortes que, se escritos de outra maneira, podem ficar ocultos. Apesar disso, Rink (2019, p. 44) alerta que:

Isto não quer dizer que esta nova notação capte totalmente “a música”: deveras, é na tensão entre o original e as novas versões que reside o interesse para o intérprete, que precisa reconhecer que “a música” não se conforma com nenhuma destas opções, mas encontra-se nos interstícios entre elas.

Complementando essas ideias, apresento aqui também o que Rothstein (2019) diz sobre a função da análise para a performance. Segundo o autor, algumas decisões como quais aspectos da música devem ser evidenciados, e até mesmo quais devem ser disfarçados, devem ser tomadas pelo intérprete. Sendo assim, “determinar quais são esses aspectos é a função da análise – a análise que será mais bem realizada através de uma combinação de intuição, experiência e razão” (ROTHSTEIN, 2019, p. 114).

Além disso, Rothstein (2019) afirma que desenvolver uma narrativa para a performance também é trabalho do intérprete, e que a análise provê uma série de ferramentas que o ajudam neste trabalho. Ainda, o autor sugere alguns tipos de análise que podem ser utilizadas nesse processo de construção de uma narrativa musical, sendo estes:

[...] análise baseada nos temas e motivos; análise métrica (incluindo a versificação musical); análise fraseológica; e análise de encadeamento de vozes do tipo schenkeriano. A análise harmônica tradicional não está incluída aqui, mas ela provê informação a todas as abordagens que listei [...] (ROTHSTEIN, 2019, p. 115).

Levando em conta o que foi apresentado neste capítulo, ressalto que a escolha da análise como uma ferramenta para a interpretação da obra se justifica principalmente pelo fato de haverem poucas gravações disponíveis desta. Também, cabe destacar que as análises que serão apresentadas têm a intenção de descrever o processo de interpretação da obra como uma maneira de complementar a compreensão da mesma, não serem um único meio para se chegar à interpretação,

dado que, como um dos autores consultados afirma, “acreditar exclusivamente em uma abordagem pode ser perigoso” (ROTHSTEIN, 2019, p. 116).

3.4 IMPROVISACÃO

Considerando a relevância da improvisação para a interpretação do primeiro movimento da obra em análise, neste capítulo apresento algumas discussões sobre este tema. Acerca disso, Juniper Hill (2017, p. 222, tradução nossa) propõe uma definição ampla de improvisação como sendo “uma atividade criativa e espontânea onde as decisões artísticas são tomadas no momento da performance”. Dentre outras definições mais específicas do que se pode considerar improvisação, a autora cita o que ocorre no caso desse movimento que seria a invenção de linhas melódicas sobre estruturas harmônicas dadas.

Ademais, a autora também apresenta discussões acerca de alguns mitos que permeiam esse tema, com a intenção de desmistificá-los. O primeiro mito diz respeito à espontaneidade da improvisação, para a autora:

Em primeiro lugar, só porque uma decisão é espontânea não significa que seja despreparada ou que surja do nada. A improvisação pode ser muito facilitada por meio de treinamento geral para melhorar os conjuntos de habilidades e sessões práticas específicas para preparar o material e explorar ideias (HILL, 2017, p. 223).

O segundo mito apresentado também diz respeito à parte prática da improvisação, mas no enfoque da criatividade. Acerca disso, a autora destaca que um trabalho criativo nem sempre precisa ser totalmente original, e que pode se utilizar de materiais já existentes para a criação de algo novo. “O processo criativo envolve um entrelaçamento de reciclagem, transformação e inovação” (HILL, 2017, p. 223, tradução nossa).

Por fim, o terceiro mito diz respeito à relação entre a improvisação e a música erudita³, pois às vezes se tem a imagem de que a improvisação pertence ao jazz e outros tipos de música de tradição vernácula, mas não à música erudita séria, especialmente quando se trata da música dos períodos clássico e romântico (HILL, 2017). Complementando, a autora nos diz que em suas entrevistas encontrou “alguns que achavam que era historicamente inautêntico e moralmente errado improvisar ao

³ No original a autora usa o termo “Western Art Music”.

tocar materiais desses períodos” (HILL, 2017, p. 224), apesar de que, nos séculos XVIII e XIX, era comum encontrar várias formas de improvisação, sendo que, em alguns casos, a improvisação era algo esperado do intérprete. Mesmo no período romântico, os intérpretes conseguiam fazer performances mais livres, apesar de alguns compositores buscarem fazer com que se seguisse a partitura de forma mais literal (HILL, 2017).

Dessa forma, se pode destacar que:

A escassez de improvisação na prática de performance da música erudita ao longo do último século é, portanto, uma anomalia. Além da cena da música antiga e de certos círculos musicais contemporâneos que abraçam a improvisação livre e composições indeterminadas, as abordagens convencionais para a performance do repertório de estilo clássico e romântico tendem a restringir excessivamente as liberdades criativas do intérprete. Em pequenos bolhas e círculos ao redor do mundo, no entanto, a improvisação está voltando, às vezes praticada mais ou menos em suas formas tradicionais e às vezes encontrando novos papéis e novos significados na vida dos músicos clássicos de hoje (HILL, 2017, p. 224).

Neste ensejo, Hill (2017) apresenta a improvisação como uma importante ferramenta tanto para o desenvolvimento técnico de estudantes, quanto para a prática de profissionais. Essa conclusão vem a partir de entrevistas com músicos que constataram que a improvisação pode ser:

[...] útil para a aprofundar a compreensão do repertório tradicional, aprimorar habilidades técnicas e auditivas, expandir as possibilidades interpretativas e expressivas, descobrir uma voz pessoal e diminuir a ansiedade de performance (HILL, 2017, p. 225).

Sendo assim, acredito ser de extrema importância a exploração de um repertório que cria oportunidades para a prática da improvisação, visto que um dos principais fatores citados por Hill (2017) para os músicos não incorporarem a improvisação na sua prática musical é o risco de receber avaliações negativas por estar fugindo do que está na partitura ou das normas tradicionais de interpretação.

4 A SUITE PARA CONTRABAJO Y GUITARRA FLAMENCA DE ANDRÉS MARTÍN

Esta obra foi escrita no ano 2007 e é composta em três movimentos: o primeiro, um recitativo improvisado, denominado “*Lamento*”, o segundo, uma Canção lenta, e o terceiro, uma milonga agitada, intitulada “*Milongitana*”. É uma obra que tem muita influência da música popular latino-americana e que combina de maneira muito interessante o contrabaixo com o violão.

Apesar de a obra ser para contrabaixo e “*guitarra flamenca*”, ou violão flamenco, e apesar de, segundo Viana (1995), haverem algumas diferenças técnicas e de timbre do violão clássico para o violão flamenco, no presente trabalho utilizarei apenas o termo “violão” para se referir a este instrumento. Essa escolha se deve ao fato de que abordar este tema poderia fugir um pouco da proposta do trabalho, que é focar na parte do contrabaixo. A parte do violão será discutida e apresentada em alguns momentos, mas somente como complementação de ideias interpretativas.

Posto isso, o restante deste capítulo apresentará cada um dos movimentos da *Suíte*, trazendo para alguns deles uma análise baseada em algumas técnicas de interpretação sugeridas por Rink (2019), assim como a descrição de alguns processos e sugestões técnicas e de interpretação. Como disse Rink (2019) em seu trabalho, essas técnicas devem ser consideradas como um meio de aumentar o senso do processo musical, e não como um fim.

Portanto, resalto aqui que as ideias e alternativas de interpretação que serão apresentadas são sugestões, e não tem a intenção de estabelecer regras de como a obra deve ser analisada e/ou executada. Também será apresentada neste capítulo, de maneira breve, uma biografia do compositor da obra.

4.1 ANDRÉS MARTÍN

O contrabaixista, arranjador e compositor Andrés Martín é natural de Buenos Aires, Argentina, e tem atuado como solista, tendo se apresentado junto de renomadas orquestras, assim como também em grupos de câmara por diversos países da América Latina, Estados Unidos e Europa, além de ser regularmente convidado a dar recitais em festivais, convenções e universidades. Atualmente reside na cidade de Tijuana, no México, onde também desenvolve um trabalho voltado para o ensino de contrabaixo.

Um dos resultados do seu trabalho como professor foi a fundação, em 2011, da *Contrabajos de Baja California*, uma organização sem fins lucrativos que busca promover atividades voltadas à formação profissional de novos contrabaixistas. Essa mesma organização também é responsável por promover anualmente o *Encuentro Latinoamericano de Contrabajos*, evento que oferece aulas, masterclasses, recitais e concertos em Tijuana, e que conta com participantes de todo o México e também dos Estados Unidos.

Como compositor, Andrés Martín se dedica integralmente a escrever novas obras todos os anos, que são interpretadas e encomendadas por renomados solistas, grupos de câmara e orquestras de todo o mundo. Sua composição mais relevante é o Concerto no.1 para contrabaixo (2012), que se tornou uma obra *standart* do repertório do contrabaixo, sendo escolhida para ser tocada na final pelos vencedores da *Bradetich Foundation International Double Bass Competition 2017*, *International Society of Double Bassists Double Bass Competition* e *One World Symphonic Festival Camerata* de 2019. Também foi escolhido como obra obrigatória no *Bradetich Foundation International Double Bass Competition* de 2017 e na *Sphinx Strings Competition* de 2020, 2021 e 2022.⁴

4.2 PRIMEIRO MOVIMENTO: *LAMENTO*

Para mim, este movimento foi o mais peculiar no que diz respeito ao processo de interpretação. As minhas práticas de estudo de novas obras ao contrabaixo eram, até então, extremamente ligadas ao repertório tradicional do instrumento, ou seja, obras de música erudita europeia. Geralmente, nesse tipo de repertório, a interpretação tem como base principalmente a partitura, convenções já estabelecidas sobre como se deve interpretar obras de determinado período ou compositor e gravações destas obras (que por se tratar de um repertório tradicional, facilmente são encontradas na internet). Contudo, essas três estratégias não podem ser aplicadas neste movimento.

Isso ficou claro para mim assim que tive acesso à partitura desta obra, pois logo surge um desafio: a improvisação. De acordo com as instruções trazidas pelo compositor, “Este movimento deve funcionar como um prelúdio, seguindo a tradição

⁴ Informações retiradas do site do compositor. Disponível em: <https://www.andresmartin.net/copy-of-about>. Acesso em: 31 maio 2023.

cigana, sugere-se que a melodia deve ser improvisada sobre os acordes escritos” (MARTÍN, 2007, tradução nossa). Ainda, complementa orientando que “A melodia sugerida NÃO É OBRIGATÓRIA, e o executante pode e DEVE trazer seu próprio Lamento” (MARTÍN, 2007, grifo do autor, tradução nossa). Além disso, o caráter sugerido para a obra é *Recitativo Improvisado*, deixando bem claro que, mesmo o compositor tendo escrito uma sugestão de melodia para este movimento, seu desejo é que o intérprete o improvise. Desse modo, a utilização da partitura como base para a construção da interpretação deixa de ser algo primordial.

Da mesma forma, apesar de haver muitas convenções estilísticas e técnicas de como se deve interpretar obras tradicionais do repertório erudito do contrabaixo, e também de como se executar o contrabaixo em alguns contextos de música popular como o jazz, essa obra nos traz um contexto relativamente novo para o contrabaixo: um ambiente de música de câmara, que traz fortes influências da música popular, onde muitas vezes o contrabaixo está num papel de solista. Essas questões dificultam a aplicação de diversas convenções neste movimento.

Também, por ser uma obra relativamente nova, a disponibilidade de gravações dela é muito pequena, sendo que, durante a realização desta pesquisa, só foi encontrada uma gravação que foi feita pelo próprio autor. Todo esse panorama trouxe um grande questionamento: Quais caminhos devo seguir para interpretar este movimento? A seguir apresento algumas alternativas para resolver esse questionamento.

4.2.1 A aprendizagem informal como caminho para improvisação

Como dito anteriormente, a minha formação musical contou com momentos dentro da música popular e momentos dentro da música erudita, sendo que este segundo, ultimamente, tem sido o mais proeminente. Além disso, momentos de confluência desses dois ambientes também foram raros até o momento, e a improvisação surgiu como uma maneira de diminuir este distanciamento. Esse meu pensamento dialoga com o que Hill (2017) diz sobre músicos eruditos que encontram o caminho da improvisação de maneira autodidata e fora da educação musical tradicional.

Na busca por entender um pouco o processo de aprendizagem de músicos populares, Green (2017) explica que jovens estudantes de música popular geralmente

ensinam a si mesmos a tocar músicas com as quais se identificam e estão culturalmente inseridos. Também complementa que:

Uma prática central do processo de aprendizagem inicial envolve a escuta atenta e com propósito, ligada com a cópia muito próxima de gravações, bem como ouvir de maneira mais distraída, levando à imitação livre e à improvisação adaptada. Alguns músicos consultam livros e usam notação convencional, tablatura ou cifra, mas a escrita é sempre secundária à audição (GREEN, 2017, p. 96, tradução nossa).

Ainda, sobre as práticas informais de aprendizado, Green (2017) afirma que a enculturação aparece como um fator intimamente ligado à aquisição de habilidades e conhecimentos necessário para o fazer musical. Da mesma forma, ressalta que, ao observar a maneira como os músicos populares utilizam a prática de ouvir e copiar para a autoaprendizagem, podemos encontrar uma chave para revitalizar a criação musical de maneira geral.

Levando em conta isso, fica evidente como o processo de audição tem um papel importantíssimo no aprendizado de música popular. No entanto, como relatado anteriormente, há uma pequena disponibilidade de gravações desta obra, e ouvir repetidamente somente uma gravação poderia não ser suficiente para desenvolver alguma habilidade relevante para sua interpretação. Em situações assim, Green (2017) sugere que se ouçam outras músicas que sejam estilisticamente similares.

Dessa forma, como maneira de desenvolver esse senso de estilo e posteriormente incorporá-lo à improvisação, buscou-se ouvir diversas referências musicais que pudessem colaborar com isso. Como uma das minhas ideias para este movimento foi incorporar elementos da milonga a ele, busquei referências neste escopo. Assim, procurei ouvir o trabalho de artistas que tenham a milonga inserida em suas obras, mas com uma estética ampliada. Como exemplo, cito Yamandu Costa, Vitor Ramil, Renato Borghetti, Jorge Drexler e o grupo Rédea Solta.

Dentro desse processo de aprendizagem informal, em que se usam gravações como referência, uma prática muito comum é a de tocar junto com a gravação. Além disso, geralmente quando se estuda improvisação na música popular, é muito comum fazer o uso de acompanhamentos gravados durante a prática. Dentro da música erudita, isso também vem sendo utilizado, um exemplo disso é o site *String Virtuoso*, que além de oferecer tutoriais e vídeo aulas, também traz diversas gravações de acompanhamentos de piano para serem utilizadas durante o estudo.

Como a ideia do processo de estudo deste movimento foi explorar o improviso, tocar junto com a gravação não possibilitaria isso. E por se tratar de uma obra recente, também não se encontram acompanhamentos gravados para ele. Novamente surgiu a pergunta: Que alternativa eu teria frente a isso?

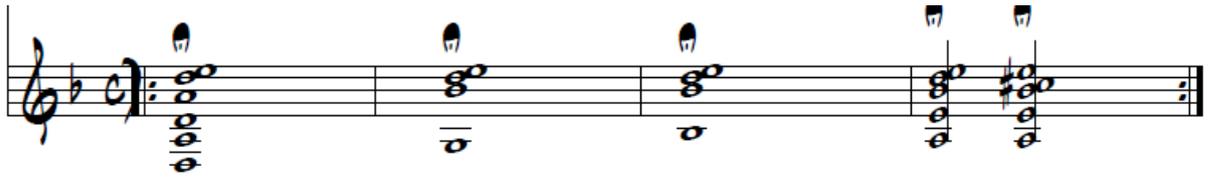
Se algo não existe, talvez a solução mais óbvia seja criá-lo. Nesse caso, então, a solução foi criar esse acompanhamento. E é nesse ponto que, mais uma vez, a aprendizagem informal apontou para uma alternativa: produzir este acompanhamento. Ressalto aqui o papel da aprendizagem informal, pois a minha formação no violão foi feita quase que integralmente de maneira informal.

Sendo assim, o próximo passo para o processo de estudo desta obra foi a gravação de acompanhamentos com o violão. Isso foi feito através de um gravador digital e do *Reaper*, software de edição de áudio. Para a preparação do material a ser gravado, segui algumas ideias da partitura, junto com algumas outras que surgiram a partir da audição de referências musicais e de uma imagem artística pré-estabelecida da obra.

Antes de seguir discutindo o processo de gravação, gostaria de apresentar brevemente a forma da música que é sugerida pela partitura. Nela, apresentam-se apenas sete compassos, e sugere-se que os quatro primeiros compassos sejam repetidos quantas vezes for desejado. Depois de feitas as repetições desejadas, segue-se para os últimos três compassos que funcionam como uma *Coda*, e que preparam para o segundo movimento.

Dessa maneira, os primeiros acompanhamentos foram gravados tocando apenas os acordes de maneira plana, assim como estavam escritos na partitura, somente variando o andamento em que foram gravados. Apesar de o compositor indicar que os compassos podem ter uma duração livre, optei por gravá-los com uma duração delimitada para que seja mais fácil de tocar junto com o acompanhamento. Em relação às repetições, os quatro primeiros compassos foram gravados somente uma vez, porém, através da edição, foi possível variar o número de repetições quantas vezes seja desejado.

Figura 5 - Compassos 1 a 4 do acompanhamento do violão, I. *Lamento*



Fonte: Martín (2007).

Além desse acompanhamento, optei por gravar um acompanhamento com uma variação rítmica baseada na milonga. Para isso utilizei referências escritas de acompanhamentos de milonga, assim como referências auditivas desta. Também, nesta gravação, decidi dobrar a duração de cada acorde, o resultado desta gravação está transcrito na Figura 6.

Figura 6 - Variação do acompanhamento do violão, I. *Lamento*

Fonte: Autor (2023).

A partir dessas gravações, se iniciou o último processo de estudo da obra: tocar junto com os acompanhamentos. Esse processo se dividiu em duas partes. Inicialmente, busquei explorar a sonoridade de cada acorde e quais notas soariam mais interessantes em cada um deles. Para isso, foram utilizadas as gravações com os acordes planos, tocando principalmente notas lentas.

Em seguida, passei a explorar as características da milonga com o acompanhamento demonstrado na Figura 6. Para isso, tive como orientação, além das referências auditivas, também algumas ideias de Vitor Ramil (2004) acerca da

milonga, que, segundo ele, deve ser simples, monótona, lenta, repetitiva, emocional, afeita à melancolia, densidade e à reflexão. A maneira que encontrei de trazer essas ideias para o contrabaixo foi através do uso de notas mais longas, graus conjuntos e intervalos pequenos, e a utilização do registro médio-grave do instrumento.

Assim sendo, aplicar processos de aprendizagem informal neste movimento permitiram uma abordagem criativa para a sua interpretação. Essa abordagem demonstra a importância de se explorar essas ferramentas da aprendizagem informal, assim como, permitiu que eu conseguisse encontrar uma maneira mais própria de expressão através da improvisação.

4.3 SEGUNDO MOVIMENTO: *CANCIÓN*

O segundo movimento dessa *Suíte*, como o nome sugere, é uma canção. Seu caráter é lento e singelo, e o andamento indicado no início da partitura é o Adagio. Em relação à sua forma, trata-se de uma canção A-B-A, com uma parte introdutória feita pelo violão. No segundo tempo do compasso 22, o contrabaixo começa a tocar a melodia, com um acompanhamento do violão. Isso ocorre até o compasso 38. Do compasso 39 ao compasso 46, essas funções se invertem. Por fim, do compasso 47 até o final, o tema A volta com o violão tocando a melodia junto com o contrabaixo, e com uma variação no final do tema.

Quadro 1 - Estrutura do segundo movimento, *Canción*

Compassos	Seção	Linha melódica	Acompanhamento	Quantidade de Compassos	Tonalidade
1-22	Introdução	Violão		22	Ré maior/Ré menor
22.2-38	A	Contrabaixo	Violão	16.1	Ré maior
38-46	B	Violão	Contrabaixo	8	Ré menor
46-68	A'	Contrabaixo/Violão	Violão	22	Ré maior/Ré menor

Fonte: Autor (2023).

Todas essas informações foram trazidas pela audição da obra, mas principalmente pela partitura. Ainda, de acordo com Peter Hill (2002, p. 129, tradução nossa):

As partituras estabelecem informações musicais, algumas exatas, outras aproximadas, juntamente com indicações de como essas informações podem ser interpretadas. Mas a própria música é algo imaginado, primeiro pelo compositor, depois em parceria com o intérprete e, finalmente, comunicado em som.

Além disso, o autor também complementa essa ideia apresentando uma proposta de análise dos compassos iniciais da obra *Wandrer's Nachtlied* de Schubert, feita pelo pianista Gerald Moore. Segundo Moore, essa é uma obra considerada fácil, e a escolheu justamente para exemplificar que, neste caso, a exigência da obra não é somente reproduzir as notas escritas na partitura, mas sim fazer o som dar vida ao que está na partitura (HILL, 2002).

Essas ideias dialogam com as minhas percepções acerca desse movimento. Do ponto de vista formal, ele é bem simples. Do ponto de vista técnico, ele também não apresenta muitas dificuldades, sendo que o principal desafio desse movimento é o controle do arco nas notas mais longas e o vibrato. Dessa forma, o processo de preparação deste movimento se deu na busca de elementos que poderiam indicar possíveis caminhos interpretativos e escolhas técnicas.

A partir disso, a alternativa encontrada para guiar esta interpretação foi principalmente a análise harmônica de alguns trechos da obra. A partir dessa análise, pode-se identificar quais as notas de tensão e, com isso, buscar caminhos técnicos para executá-las de maneira mais expressiva. A seguir apresentarei alguns excertos em que isso foi aplicado.

No compasso 29 deste movimento, o violão está tocando o acorde de Ré maior, com sexta e nona adicionadas, e o contrabaixo, nos dois primeiros tempos do compasso, está tocando a nota Mi, de maneira semelhante ao que acontece no compasso número 25. Entretanto, no compasso 25, essa nota Mi resolve em um Fá#, que é uma nota do acorde, enquanto, no compasso 29, a nota seguinte é um Dó#, que seria a sétima maior do acorde. Pode-se perceber a intenção do compositor de destacar esta tensão pelas indicações de dinâmica.

No primeiro caso, há uma indicação para diminuir a dinâmica, enquanto no segundo, para aumentar. Como recurso expressivo para deixar essa intenção mais clara, pode-se iniciar a nota quase sem vibrato e, conforme for aumentando a dinâmica, aumentar também a velocidade e amplitude do vibrato. Algo semelhante acontece no compasso 31, onde temos um acorde de Mi menor tocado pelo violão e

o contrabaixo tem a nota Ré. Usar um vibrato mais rápido nesta nota pode contribuir para destacá-la das outras.

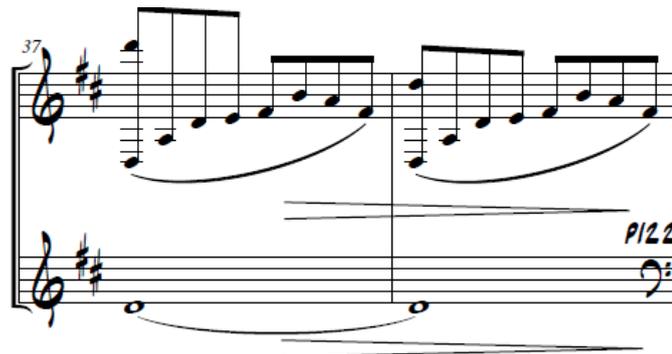
Figura 7 - Compassos 25 e 26, II. *Canción*

Fonte: Martín (2007).

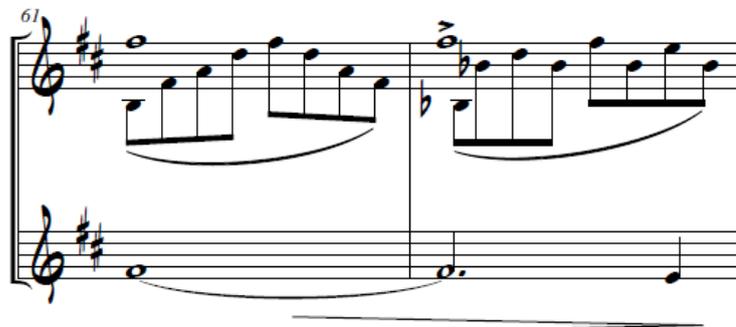
Figura 8 - Compassos 29 a 32, II. *Canción*

Fonte: Martín (2007).

Outro paralelo interessante que pode ser traçado e que colabora com a interpretação se dá entre os compassos 37 e 38 e os compassos 61 e 62. Nos compassos 37 e 38, temos a resolução que conclui a parte A do movimento, onde o violão toca o acorde da tônica, e o contrabaixo a fundamental do acorde. Caso a parte A fosse repetida da mesma forma após o B, o compasso 61 também seria de resolução, porém não é isso que acontece. No compasso 61, em vez de resolver no acorde da tônica, o violão toca um acorde de Si menor com sétima e o contrabaixo a nota Fá#, porém, no compasso 62, o violão muda para o acorde de Si bemol maior, enquanto o contrabaixo segue tocando a mesma nota. Aqui, se tem na partitura uma indicação de diminuição de dinâmica, porém, neste caso, pode-se ter um ganho de expressividade mantendo a dinâmica e diminuindo somente nos compassos seguintes. O aumento gradual da velocidade e amplitude do vibrato neste Fá# também pode ser bem-vindo, visto que, da mesma forma, colaboraria para evidenciar a tensão gerada por essa nota.

Figura 9 - Compassos 37 e 38, II. *Canción*

Fonte: Martín (2007).

Figura 10 - Compassos 61 e 62, II. *Canción*

Fonte: Martín (2007).

Em conclusão, não poderia deixar de destacar um aspecto rítmico do acompanhamento do contrabaixo na parte B. Durante todos os oito compassos desta seção, o contrabaixo executa o mesmo padrão rítmico, muito característico da *habanera*. Isso, de certa forma, conecta ainda mais essa obra com a milonga, visto que alguns autores apontam que *habanera* pode ter influenciado ritmicamente a milonga e o tango (AYESTARÁN, 1967; CUEVA, 2018; SLONIMSKY, 1947 apud MEDEIROS; SILVA, 2014).

Figura 11 - Compasso 39, parte do contrabaixo, II. *Canción*

Fonte: Martín (2007).

Figura 12 - Habanera e Sincopa, ritmos em notação



Fonte: Cueva (2018, p. 6).

4.4 TERCEIRO MOVIMENTO: *MILONGITANA*

Este terceiro movimento da *Suíte*, além de ser o mais extenso é o mais complexo formalmente dos três. Nele, o contrabaixo e o violão alternam por diversas vezes o papel de solista e acompanhador, além de fazerem diversas intervenções tocando a mesma melodia em oitavas. Segue uma descrição mais aprofundada de sua forma, assim como considerações técnicas e estilísticas.

Em relação à forma desse movimento, ele pode se encaixar de alguma maneira na descrição estrutural de uma milonga pampeana apresentada por Araujo (2020) anteriormente, visto que apresenta uma parte A que se intercala durante a música com outras seções. Ele inicia com uma seção introdutória onde o contrabaixo e o violão tocam a mesma linha melódica em um intervalo de oitava. Depois disso, temos uma transição que nos leva até o tema A, onde o contrabaixo executa a melodia e o violão faz um acompanhamento.

Logo após uma pequena transição, o violão apresenta também o tema A com o contrabaixo acompanhando. Posteriormente é apresentada mais uma seção de transição bem ritmada que conduz para o que considero ser o tema B, onde o violão novamente se torna acompanhador, e o contrabaixo faz a parte melódica. Em seguida, após outra transição o tema A é apresentado novamente pelo violão e, ao final deste, a seção C se inicia. Outra transição precede a volta do tema A, que da mesma forma é apresentado pelo violão, e encaminha a obra para uma variação do tema C, que culmina na seção final da obra, formada por temas já apresentados na primeira transição e na introdução. Essa estrutura apresenta-se no Quadro 2.

Quadro 2 - Estrutura do terceiro movimento, *Milongitana*

(continua)

Compassos	Seção	Subseção	Linha melódica	Acompanhamento	Quantidade de Compassos
1-18	Introdução		Ambos		18
19-26	Transição 1				8
27-43	A		Contrabaixo	Violão	17
44-49	Transição 2				6
50-65	A'		Violão	Contrabaixo	16
66-91.2	Transição 3				26.2
91.3-113	B		Contrabaixo	Violão	22.2
114-124	Transição 4		Contrabaixo	Violão	11
115-140	A''		Violão	Contrabaixo	16
141-156.2	C	C1	Violão	Contrabaixo	15.2

(conclusão)

Compassos	Seção	Subseção	Linha melódica	Acompanhamento	Quantidade de Compassos
156.3-180	C	C2	Contrabaixo	Violão	24.2
181-198	Transição 5				18
199-214	A''		Violão	Contrabaixo	16
215-230.2	C'	C1	Violão	Contrabaixo	15.2
230.3-237	C'	C2'	Contrabaixo	Violão	8.2
238-245	Seção Final	Transição 1'	Contrabaixo	Violão	7
246-251	Seção Final	Intrdução'	Ambos		6

Fonte: Autor (2023).

A apresentação da estrutura desta maneira, com a descrição e o quadro acima, não visa ditar e não reflete necessariamente o processo de preparação da performance, visto que o entendimento destas seções foi feito principalmente de maneira intuitiva, de acordo com o conceito de “intuição informada” trazido por Rink (2019) e discutido anteriormente. Portanto, pode-se considerar esta descrição como um resultado do processo de interpretação da obra e uma maneira mais palpável de apresentar estas conclusões intuitivas.

Posto isso, apresento agora algumas questões mais pontuais referentes à técnica e que acabaram vindo à tona durante o processo de estudo da obra. Durante todo este movimento o contrabaixo alterna entre seções tocadas em *pizzicato*⁵ e seções tocadas com o arco. Algumas destas serão discutidas a seguir.

Quando se está em um contexto de música erudita, tocando contrabaixo com arco, é muito comum que o instrumentista continue com o arco na mão enquanto executa segmentos da música que utilizem a técnica de *pizzicato*. Porém, em trechos mais rápidos e que exigem mais destreza da mão direita, o fato de estar segurando o arco e tocando ao mesmo tempo pode aumentar o grau de dificuldade de execução de maneira significativa, e é o que ocorre neste movimento da Suíte.

O contrabaixo inicia o movimento já tocando em *pizzicato*⁶, portanto acredito que seja contributivo à performance o instrumentista iniciar a obra sem estar segurando o arco. Isso, todavia, acaba gerando um problema quando no compasso 23, é necessário o uso do arco. Para resolver isso, uma possibilidade é utilizar um acessório chamado “*Bow Quiver*”, um tipo de estojo para o arco que é fixado junto ao

⁵ Técnica na qual o instrumentista utiliza a ponta dos dedos para produzir o som no instrumento.

⁶ Esta afirmação é feita com base na gravação ouvida da obra e que foi realizada pelo próprio compositor, pois na partitura não consta esta indicação.

estandarte do instrumento, e que permite um fácil acesso ao arco durante a execução. Na Figura 13, é possível observá-lo. Outra possível solução seria deixar o arco sobre alguma superfície próxima, como uma estante de partituras ou até mesmo um banco.

Figura 13 - Exemplo do contrabaixista Rufus Reid utilizando um Bow Quiver



Fonte: Reid (2023).

Estas transições entre *pizzicato* e arco, e vice-versa, ocorrem entre os compassos 22 e 23, 49 e 50, e dentro do compasso 91. No caso dos compassos 22 e 23, essa troca é facilitada por uma nota longa que pode ser executada com corda solta, deixando a mão direita livre (Figura 14).

Figura 14 - Compassos 20-24, III. *Milongitana*



Fonte: Martín (2007).

Em relação aos compassos 49 e 50, se trata de uma transição entre duas seções da obra, sendo que no compasso 49 há notas longas tanto na parte do

contrabaixo quanto na do violão. Desta forma, é possível interromper a nota um pouco antes para que seja possível soltar o arco, enquanto o violão sustenta o acorde. No compasso 91, por sua vez, uma sugestão para facilitar a mudança para o arco seria alongar a pausa que se tem no segundo tempo do compasso, visto que também que coincide com uma mudança de seção da música.

Em outros momentos, como entre os compassos 124 e 125, seguir tocando em *pizzicato* com o arco na mão se faz necessário pois a partir deste momento as mudanças são mais rápidas, como no compasso 139 (também no compasso 213, onde isto se repete). Para ajudar na passagem para o arco neste compasso, sugere-se a execução da nota lá (semibreve) com *pizzicato* de mão esquerda, enquanto a mão direita se prepara rapidamente para executar, com o arco, as outras notas que vêm em seguida (Figura 15).

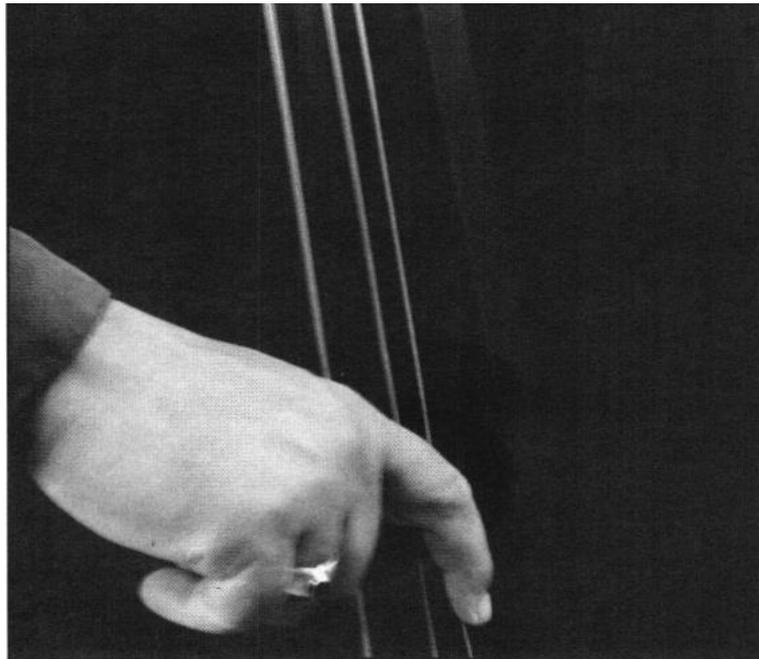
Figura 15 - Compasso 139, III. *Milongitana*. Em destaque as notas em que foram sugeridas alterações



Fonte: Martín (2007).

No que se refere a sugestões relacionadas à técnica do instrumento, considero relevante salientar algumas questões relacionadas ao *pizzicato*. Por se tratar de uma obra com muita influência da música popular, busquei um timbre de *pizzicato* que remetesse mais a este estilo. Para isso utilizou-se como referência o que o contrabaixista Rufus Reid apresenta em seu método *The Evolving Bassist*. De acordo com Reid (2000), pode-se executar o contrabaixo utilizando a técnica de um dedo só, usando o dedo indicador, de forma que se tenha a maior parte possível do dedo em contato com a corda (Figura 16). Assim como, recomenda que seja usado todo o braço para se ter mais força e controle do som, já que o dedo sozinho não teria força suficiente.

Figura 16 - *Pizzicato* com um dedo na corda Sol



Fonte: Reid (2000, p. 20).

Outra maneira de executar seria com os dois dedos. Para Reid (2000), a técnica é muito semelhante, com exceção da posição em que a mão fica em relação ao instrumento (Figura 17). Neste caso, o som não será tão cheio em relação à técnica de um dedo, mas permite mais destreza. Reid (2000) também diz que esta se aproxima muito da maneira de se tocar do violão clássico.

Figura 17 - *Pizzicato* com os dois dedos na corda Sol



Fonte: Reid (2000, p. 21).

Sendo assim, a exploração de diferentes formas de se tocar em *pizzicato* contribuiu para que se conseguisse obter uma sonoridade mais adequada através da combinação destas técnicas, pois em algumas seções da obra, como na introdução, buscou-se uma maneira de tocar que permitisse mais agilidade, enquanto em outros momentos a intenção foi obter um som mais cheio e potente.

4.4.1 Evidenciando a Milonga

A principal intenção que norteou as decisões técnicas e musicais ao interpretar este movimento foi a de deixar em evidência os elementos estilísticos que caracterizam uma milonga. Para que isso pudesse acontecer, primeiro se fez necessário um certo grau de familiaridade com este gênero musical. E foi neste momento que a aprendizagem informal e o conceito de enculturação vieram à tona.

Conforme dito no início do trabalho, minha formação musical inicial foi feita de maneira informal, e em grande parte transitando dentro da música popular rio-grandense, onde a milonga está muito presente. Portanto, muitos conceitos deste estilo, sonoridades e caráter já estavam presentes na minha identidade musical. Então, a partir disso, o trabalho se pautou principalmente em conectar essas vivências com esta obra.

Sendo uma das características mais marcantes da milonga a sua célula rítmica, os esforços se focaram principalmente em identificar onde estas células aparecem neste movimento e como isso pode ser evidenciado durante a performance.

Com base na perspectiva de Rink (2019), onde apresenta a reescrita da partitura como alternativa para uma melhor compreensão da música, serão apresentados alguns trechos deste movimento com algumas notações alternativas, com o objetivo de contribuir para um melhor entendimento da métrica e de alguns deslocamentos rítmicos que ocorrem na *Milongitana*. Ademais, também destacarei alguns dos trechos em que células rítmicas da milonga aparecem na obra, a fim de fortalecer a compreensão da milonga presente neste movimento.

O primeiro fragmento a ser destacado é o que considero a introdução da obra. Na escrita original da obra, com exceção do compasso 12 que é um 3/2, todo o restante está escrito no compasso 2/2. Contudo, este trecho apresenta diversos deslocamentos rítmicos, os quais buscou-se representar de maneira alternativa com

o uso de outras métricas de compasso, como 5/4, 12/8, 7/8, 6/8 e 5/8. Abaixo apresento a versão original e a versão alternativa.

Figura 18 - Compassos 1 a 22 da *Milongitana*, versão original

Milonga $\text{♩} = 100$

Fonte: Martín (2007).

Figura 19 - Versão reescrita correspondente aos compassos 1 a 18 da *Milongitana*

pizz.

Fonte: Autor (2023).

Na introdução, a célula rítmica da milonga ainda não aparece explicitamente, isso ocorre apenas depois, na parte do violão, através do padrão métrico 3-3-2⁷, destacado na Figura 20. É sobre este padrão, que de acordo com Medeiros e Silva (2014), praticamente todas as variantes de milonga se encontram apoiadas.

Figura 20 - Compassos 19 e 20, *Milongitana*, parte do violão



Fonte: Martín (2007).

Este *ostinato* rítmico se mantém durante toda a primeira transição que aparece na obra, assim como em toda parte A. Isto remete à descrição da milonga trazida anteriormente, que diz que ela geralmente é composta por uma melodia cantada com um acompanhamento do violão. Neste caso, a melodia é “cantada” pelo contrabaixo.

Todavia, quando no compasso 50 o violão passa a tocar a melodia do tema A, o contrabaixo não faz um acompanhamento com a célula rítmica da milonga, e sim, uma espécie de estilização desta. Aqui, no lugar do padrão 3-3-2, é feita uma combinação destes agrupamentos, que resulta no padrão 3-3-3-2-2-3, que ocorre a cada dois compassos (Figura 21). Esse padrão pode ser reescrito usando compassos irregulares, a fim de fazer com que as acentuações coincidam com os tempos fortes do compasso (Figura 22), ou ainda manter a mesma escrita, porém, adicionando acentos nas notas que podem ser destacadas (Figura 23).

Figura 21 - Compassos 50-53, *Milongitana*



Fonte: Martín (2007).

Figura 22 - Compassos 50-53 da *Milongitana* reescritos



Fonte: Autor (2023).

⁷ Quando for usado este termo, me refiro ao que Medeiros e Silva (2014, p. 149) afirmam: “Considerando um compasso 4/4 subdividido em oito colcheias, acentuam-se a primeira, a quarta e a sétima, o mesmo valendo para um compasso 2/4, porém subdividido em semicolcheias, configurando o padrão 3-3-2”.

Figura 23 - Compassos 50-53 da *Milongitana* com acentos



Fonte: Autor (2023).

Outra seção da música em que a milonga se evidencia é na parte B, onde mais uma vez o contrabaixo está “cantando” uma melodia, enquanto o violão executa um acompanhamento. Todavia, neste excerto, a célula 3-3-2 aparece ritmicamente dobrada nos baixos do violão, enquanto o restante do acorde é arpejado em colcheias. Nota-se que aqui o compositor inclusive indicou com acentos as notas que caracterizam a milonga.

Figura 24 - Compassos 91-95, *Milongitana*

The image shows two staves of music. The top staff is for guitar and the bottom staff is for arco (bass). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The guitar part consists of eighth notes in a rhythmic pattern. The arco part consists of quarter notes. There are accents (>) above the notes in the second, third, and fourth measures of both staves. There is a triplet of eighth notes in the fifth measure of the arco part. The word "ARCO" is written in the first measure of the bottom staff.

Fonte: Martín (2007).

Todos estes padrões rítmicos são recorrentes durante toda a obra, portanto, muito do que foi citado aqui em relação a isso pode ser aplicado em toda a obra. Além disso, também há a influência do Flamenco nesta obra, contudo, optou-se por focar exclusivamente na questão da milonga por ser o elemento que conectou, nesta obra, a minha vivência na música sul-rio-grandense com a da música erudita, e que, acima de tudo, foi o que contribuiu para que pudesse interpretá-la a imprimir minha identidade musical na performance da obra.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a intenção de elaborar uma proposta interpretativa da *Suite para Contrabajo y Guitarra Flamenca* de Andrés Martín, este trabalho buscou abordar diferentes aspectos que podem ser considerados no momento de construir a performance de uma obra. A partir de uma “intuição informada” (RINK, 2019), buscou-se através da análise da obra utilizar habilidades adquiridas principalmente pela aprendizagem informal e, com isso, sugerir alternativas técnicas e interpretativas para a obra. Esta proposta, acima de tudo, visou demonstrar como abordagens vindas tanto da música popular quanto música erudita podem contribuir para a performance musical, focando-se muito mais em suas confluências, e não em possíveis divergências.

Desta maneira pude entender como a formação da minha identidade musical, que se deu inicialmente de maneira informal, em um ambiente de música popular, e depois se estendeu para um ambiente formal, relacionado a música erudita, se reflete no momento de interpretar uma nova obra. Isso, somado à compreensão de como habilidades adquiridas nestes dois meios poderiam se complementar, possibilitou a sugestão de algumas ferramentas interpretativas para um tipo de repertório relativamente recente e que ainda carece de convenções estilísticas e técnicas e de referências.

O desenvolvimento de habilidades musicais que contribuam para nosso fazer musical têm se mostrado necessário para a formação de um profissional mais bem preparado para encarar o mercado de trabalho atual, conforme o que foi dito por França (2020) e Couto (2014), sendo assim, explorar um repertório que fomente o desenvolvimento destas habilidades se mostra de extrema valia.

Além disso, morar no Brasil e, conseqüentemente, na América Latina, é estar em contato com diversas culturas a todo momento. Isto foi demonstrado através da contextualização da milonga e de sua capacidade de transpor barreiras geográficas. Nesse sentido, a música é um ambiente que tem a capacidade de propiciar a diálogos interculturais, e estudar uma obra que tenha isso em sua gênese é de extrema importância para demonstrar que, da mesma forma que a milonga transpassa fronteiras geográficas, ela pode fazer o mesmo com algumas barreiras musicais que ainda possam existir.

Gostaria de salientar também a importância deste estudo para o desenvolvimento da minha identidade artística como intérprete e também para a exploração da expressão musical. Um fator relevante para isso foi o estudo da improvisação, exigida para a interpretação do primeiro movimento da Suíte, visto que, como observado por Hill (2017), o estudo da improvisação, que ocorre em grande parte das vezes de maneira informal, pode contribuir muito para o desenvolvimento de uma voz própria.

Por fim, ressalto a importância de buscarmos ampliar as nossas vivências musicais. Vivemos em um mundo globalizado, onde se tem a possibilidade de acessar as mais diversas culturas, e, portanto, agregar conhecimentos delas em nosso fazer musical. Acredito que seja muito bem-vindo fazê-lo, para que desta forma possamos servir ao nosso grande propósito como músicos: fazer música.

REFERÊNCIAS

- ALVARES, F. B. **Milonga, chamamé, chimarrita e vaneira**: origens, inserção no Rio Grande do Sul e os princípios de execução ao contrabaixo. 2007. 33 f. Monografia (Licenciatura em Música) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2007.
- ARAUJO, L. B. **Milonga Pampeana**: estratégias de aprendizagem informal para o ensino do violão popular. 2020. 29 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de Brasília, Brasília, 2020.
- AYESTARÁN, Lauro. **El folklore musical uruguayo**. Montevideo: Arca Editorial, 1967.
- BORÉM, F.; SANTOS, R. Práticas de performance "erudito-populares" no contrabaixo: técnicas e estilos de arco e pizzicato em três obras da MPB. **Música Hodie**, Goiânia, v. 3, n. 1-2, p. 59-74, 2003.
- CARDOSO, J. **Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay**. 1. ed. Posadas: EDUNaM - Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones, 2006. 392 p.
- CASCUDO, L. C. **Dicionário do folclore brasileiro**. 3. ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972. v. 2.
- CERCA. Compositor: Andrés Martín. [S. l.: s. n.], 2016. Disponível em: <https://andresmartn.bandcamp.com/album/cerca>. Acesso em: 5 jun. 2023.
- CLAUSEN, B. (Org.). **Vergleich in der musikpädagogischen Forschung**: comparative research in music education. [S. l.]: Verlag Die Blaue Eule, 2011.
- COUTO, A. C. N. Repensando o ensino de música universitário brasileiro:: breve análise de uma trajetória de ganhos e perdas. **Opus**, Porto Alegre, v. 20, n. 1, jun. 2014.
- CUEVA, D. **Performing Tango on the Double Bass**: a performance guide to Andrés Martín's Tres Tangos para Duo de Contrabajos. 2018. 52 f. Tese (Doutorado em Artes Musicais) - Arizona State University, Tempe, 2018.
- EL ORIGEN de las especies. Intérprete: Juan Quintero. In: MILONGA Surera, Episódio 2. **Encuentro**, [S. l.], 2016. Disponível em: <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8507/5892?temporada=1#>. Acesso em: 05 jun. 2023.
- FRANÇA, R. B. M. **O ensino de contrabaixo em cursos de graduação em universidades públicas brasileiras**. 2020. 224 f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.
- GREEN, L. **How popular musicians learn**: a way ahead for music education. London: Routledge, 2017.

GREEN, L. Musical identities, learning and education: some cross-cultural issues. *In*: CLAUSEN, B. (Org.). **Vergleich in der musikpädagogischen Forschung: comparative research in music education**. [S. l.]: Verlag Die Blaue Eule, 2011. p. 11-34. Disponível em: https://www.pedocs.de/frontdoor.php?source_opus=8969. Acesso em: 10 jul. 2023.

HILL, J. Incorporating improvisation into classical music performance. *In*: RINK, J.; GAUNT, H.; WILLIAMON, A. **Musicians in the making: pathways to creative performance**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2017. p. 222-240.

HILL, P. From score to sound. *In*: RINK, J. **Musical performance: a guide to understanding**. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 129-143.

KORMAN, C. Prefácio. *In*: TAVARES, G.; FARIA, N. J. S. **Música Brasileira para violoncelo e violão: Na esquina do erudito com o popular**. 1. ed. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2013. p. 4.

MARTÍN, A. About Andres. **Andrés Martín**, Buenos Aires, 2017. Disponível em: <https://www.andresmartin.net/copy-of-about>. Acesso em: 31 maio 2023.

MARTÍN, A. **Suite para contrabajo y guitarra flamenca**. [S. l.: s. n.], 2007. 1 partitura.

MEDEIROS, D. R.; SILVA, D. K. Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 9, n. 11, p. 144-168, 2014.

MOVIMIENTO. Intérprete: Jorge Drexler. Compositor: Jorge Drexler. *In*: DREXLER, J. **Salvavidas de Hielo**. [Compositor e intérprete]: J. Drexler. [S. l.]: Warner Music Spain, 2017. faixa 1. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/7pBoi7yWCPzn3UjeMsGKg6?autoplay=true>. Acesso em: 10 jul. 2023.

RAMIL, V. **A estética do frio: Conferência de Genebra**. Pelotas: Satolep Livros, 2004.

REID, R. Photos. **Rufus Reid**, [S. l.], 2023. Disponível em: <https://rufusreid.com/photos/>. Acesso em: 22 fev. 2023.

REID, R. **The evolving bassist: a comprehensive method in developing a total musical concept for the aspiring jazz bass player**. New Jersey: Myriad Limited, 2000.

RINK, J. Análise e (ou?) performance. *In*: CHUEKE, Z. **Leitura, escuta e interpretação**. Tradução: Zelia Chueke. Curitiba: Editora UFPR, 2019. p. 17-48.

RINK, J. **Musical performance: a guide to understanding**. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

RINK, J.; GAUNT, H.; WILLIAMON, A. **Musicians in the making: pathways to creative performance**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2017.

ROTHSTEIN, W. A análise e o ato da performance. *In*: CHUEKE, Z. **Leitura, escuta e interpretação**. Tradução: Zelia Chueke. Curitiba: Editora UFPR, 2019. p. 81-121.

SILVA, D. K. **O gesto musical gauchesco na composição de música contemporânea**. 2010. 375 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

SMART, T.; GREEN, L. Informal learning and musical performance. *In*: RINK, J.; GAUNT, H.; WILLIAMON, A. **Musicians in the making**: pathways to creative performance. Nova Iorque: Oxford University Press, 2017. p. 108-125.

TROMBETTA, G. L.; CARRARO, G. Sonoridades fronteiriças no sul da América: O caso da milonga. **Revista História e Cultura**, Franca, v. 9, n. 2, p. 511-523, 2020.

VIANA, P. R. F. **Contribuições do rasgueado, segundo a técnica flamenca, à escola moderna do violão**. 1995. 90 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

VIEIRA, B. M. L.; DELTRÉGIA, C. F. Da aprendizagem informal ao ingresso em um Curso Superior de Música. *In*: ENCONTRO REGIONAL NORDESTE DA ABEM, 13., 2016, Teresina. **Anais [...]**. Teresina: Abem, 2016. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/anais_ernd/v2/papers/1761/public/1761-6904-1-PB.pdf. Acesso em: 06 jul. 2023.