



IV CICLO MÚSICA EM MOVIMENTO PROJEÇÕES SONORAS 2024

Congresso Regional/Internacional sobre Práticas Musicais

CADERNO DE RESUMOS

12 - 14 JUN.

Conferências
Comunicações de Pesquisa
Recitais-Palestra
Mesas Redondas
Concertos

Informações:



tinyurl.com/projecoessonoras



Realização:



Apoio:



Parceiros:



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA

Reitor

José Fernando Fragalli

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

Francisco Henrique de Oliveira

Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Comunidade - PROEX

Rodrigo Figueiredo Terezo

Coordenadoria de Cultura - CCULT

Thais Lopes Nicolau

CENTRO DE ARTES, MODA E DESIGN

Diretora Geral

Daiane Dordete Steckert Jacobs

Direção de Pesquisa e Pós-Graduação

Viviane Beineke

Direção de Extensão

Neide Kohler Schulte

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Chefe

Luiz Henrique Fiaminghi

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Coordenadora

Teresa Mateiro

COMISSÃO ORGANIZADORA

Coordenação Geral

Maria Bernardete Castelan Póvoas (UDESC)

Membros

Cláudia Deltregia (UFSM)

Guilherme Antonio Barros Sauerbronn (Udesc)

Maurício Zamith Almeida (Udesc)

William Teixeira da Silva (UFMS).

Comissão científica

Coordenação

William Teixeira da Silva (UFMS)

Avaliadores

Alisson Alípio (UNESPAR)

Cláudia Deltrégia (UFSM)

Felipe de Almeida Ribeiro (UNESPAR)

Flora Holderbaum (UDESC/UNESPAR)

Germano Gastal Mayer (UFPel)

Gustavo Rodrigues Penha (UFMS)

Luigi Irlandini (UDESC)
Luís Cláudio Barros (UDESC)
Luiz Henrique Fiamingui (UDESC)
Maurício Zamith (UDESC)
Pedro Bittencourt (UFRJ)
Taiur Agnoletto Fontana (UFSM)
Teresa mateiro (UDESC)
William Teixeira (UFMS)

Comissão Artística

Maurício Zamith
Alexandre Dietrich
Weliton de Carvalho

Comissão de Divulgação

Maria Bernardete Castelan Póvoas
Alexandre Dietrich

Comissão de Apoio

Welington de Carvalho

Eduardo Erik Trojan
Daniel Augusto Vieira
Daniel Santiago
Gustavo Fey
Isabel Helena de Franceschi
Isadora Farias Lopes
João Pedro Niespodzinski
Maicy Coelho
Marina Sobral
Raquel Turra Loner
Samuel Machado
Simón Cerezo
Raquel Turra
Vinícius Borges de Mendonça
Vitor de Souza Leite

Apoio Técnico

Eduardo Erik Trojan
Simón Cerezo
Will Sabino João Pedro

Apresentação

Saudamos a todos os participantes deste **IV Ciclo Música em Movimento - Projeções Sonoras**. A realização deste evento concretiza o desejo de prover à área de pesquisa em música um ambiente enriquecedor para a partilha de projetos baseados nas práticas musicais, sejam elas composicionais ou interpretativas, em qualquer estilo ou gênero for. Dessa forma, agradecemos a todos os pesquisadores presentes, tanto palestrantes quanto apresentadores, por se disporem a expor seus projetos atuais. Acreditamos que a partir da troca e de uma discussão franca e centrada nas próprias práticas musicais é que conseguiremos solidificar uma prática de pesquisa cujos resultados de fato contribuam para a formação humana e artística que nossa área objetiva.

A quarta edição do Ciclo Música em Movimento: Projeções Sonoras, é realizada no Centro de Artes, Moda e Design (CEART) da UDESC, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Música, cujas Direção e Coordenação agradecemos enfaticamente por todo apoio institucional. O evento ocorre no período de 12 a 14 de junho, no Departamento de Música (DMU), em Florianópolis/SC, com o indispensável financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação de Santa Catarina. Agradecemos à FAPESC por possibilitar que este seja um evento a reunir tantos pesquisadores internacionais e de várias partes do Brasil, mantendo-se gratuito a todos, o que é parte fundamental de nosso desejo em democratizar a pesquisa sobre práticas musicais, expandindo seu alcance. O ciclo de 2024 também conta com a parceria das Universidades Federais do Mato Grosso do Sul (UFMS) e de Santa Maria (UFSM), e na UDESC, com o apoio do Departamento de Música e Programa de Pós-Graduação em Música e dos programas de extensão Piano em Foco e Pianíssimo CEARTUDESC.

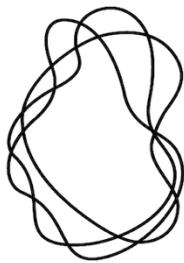
O Ciclo conta com instrumentistas, compositores(as), investigadores(as) com interesse em aspectos da criação, performance e abordagens interdisciplinares. Todas as sessões de comunicações foram estruturadas de forma a proporcionar um diálogo direto entre interesses de pesquisa, portanto convidamos todos os pesquisadores a participarem ativamente de toda a programação, buscando contribuir de maneira aberta e saudável com as demais pesquisas.

Prosseguindo com a proposta das edições anteriores, realizadas desde 2021, nossa programação contém concertos, oficinas e palestras, cujo intuito, a partir das temáticas apresentadas, é desenvolver uma abordagem da música enquanto fenômeno sonoro, incluindo aspectos do movimento enquanto fenômeno/ação também responsável pela produção sonora e processos cognitivos de criação e fruição de músicas. Dessa forma, fazemos voto para que todas as atividades da programação realizem seu potencial transformador no percurso de pesquisa de todos.

Profa. Dra. Maria Bernardete Castelan Póvoas
(Coordenação geral)

Prof. Dr. William Teixeira da Silva
(Coordenação científica)

Florianópolis 2024



IV CICLO MÚSICA EM MOVIMENTO PROJEÇÕES SONORAS 2024

Congresso Regional/Internacional sobre Práticas Musicais

Programação Geral

quarta-feira

Departamento de Música - DMU

Local

12/06		
08h30	Credenciamento	Hall do Departamento de Música
10h00	Abertura	
10h30	Conferência de abertura Lecture: "From the Finger, Hand, Forearm and Upper Arm into the Key: historical and aesthetic approaches, and autoethnographic reflections, on piano timbre, technique and choreography" Ian Pace , City University of London	Auditório Ione Urbano Sant'Anna
12h00 (13h15 -13h45)	Intervalo/Almoço Encontro Musical 3 em 30'	Auditório Ione Urbano Sant'Anna
14h00	Comunicações Orais Comunicações Artísticas	Auditórios, Salas 13 e 15
16h00	CAFÉ	Hall do Departamento de Música
16h30	Mesa-redonda 1 "Repertório e práticas pedagógicas musicais" Alisson Alípio (UNESPAR) Cláudia Deltrégia (UFSM) Teresa Mateiro (UDESC) Luís Cláudio Barros da Silva (Mediador)	Auditório Cristina Pessi (Bloco Amarelo)
18h30	Recital-Palestra Duo Movimiento Paralelo (PUC-Chile) Karina Fischer - Paola Muñoz	Auditório Ione Urbano Sant'Anna



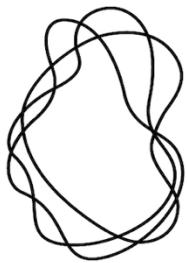
IV CICLO MÚSICA EM MOVIMENTO

PROJEÇÕES SONORAS 2024

Congresso Regional/Internacional sobre Práticas Musicais

Programação geral

13/06	Quinta-feira Departamento de Música - DMU	Local
08h30	Seminário (Sessão 1) “What are practice-research and artistic research? Approaches to embedding practice in academia” Ian Pace , City University of London	Hall do Departamento de Música
10h00	Café	Hall DMU
10h30	Palestra Corpos artísticos acadêmicos como laboratório de Investigação Artística: a atividade do Coro Contemporâneo de Campinas e do Ópera Estúdio da UNICAMP" Ângelo José Fernandes , UNICAMP	Auditório Ione Urbano Sant'Anna
12h00 (13h15 -13h45)	Intervalo/Almoço Encontro Musical 3 em 30'	Auditório Ione Urbano Sant'Anna
14h00	Comunicações Orais Comunicações Artísticas	Auditórios, Salas 13 e 14
14h00	LABPiano I	Salas 02
16h00	Café	Hall DMU
16h30	Mesa-redonda 2 “Colaboração, criação e realização musical” Luiz Mantovani (UDESC) William Teixeira (UFMS) Maurício Zamith Almeida (Mediador)	Auditório Cristina Pessi (Bloco Amarelo)
18h30	Recital-Palestra Pedro Bittencourt (UFRJ)	Auditório Ione Urbano Sant'Anna
20h30	Recital Piano Solo Ian Pace – City University of London	Teatro Ademir Rosa CIC



IV CICLO MÚSICA EM MOVIMENTO PROJEÇÕES SONORAS 2024

Congresso Regional/Internacional sobre Práticas Musicais

Programação Geral

Sexta-feira

Departamento de Música - DMU

Local

14/06

08h30

Palestra
Roberto Wu (UFSC)

Auditório Ione Urbano
Sant'Anna

10h00

Café

Hall DMU

10h30

Oficina de Côro
Ângelo José Fernandes, UNICAMP

Sala 3 DMU

Seminário (Sessão 2)

“What are practice-research and artistic research? Approaches to embedding practice in academia”
Ian Pace, City University of London ”

Auditório Ione Urbano
Sant'Anna

12h00

Intervalo/Almoço

Auditório Ione
Urbano Sant'Anna

13h15 -13h45

Encontro Musical 3 em 30'

14h00

Comunicações Orais
Comunicações Artísticas

Auditórios,
Salas 13 e 14

14h00

LABPiano

Salas 02

16h00

Café

Hall DMU

16h30

Mesa-redonda 2

“Teoria, análise e interpretação musical”
Any Carvalho (UFRGS)
Caio Facó (UDESC)
Guilherme S. Barros (UDESC)
Luiz Henrique Fiaminghi (Mediador)

Auditório
Cristina Pessi
(Bloco Amarelo)

18h30

Recital UDESC
Duo Movimiento Paralelo (PUC-Chile)
Karina Fischer - Paola Muñoz

Auditório Ione
Urbano
Sant'Anna



IV CICLO MÚSICA EM MOVIMENTO

PROJEÇÕES SONORAS 2024

Congresso Regional/Internacional sobre Práticas Musicais

Florianópolis/Santa Catarina
12-14 de junho

Músicos/Pesquisadores convidados

Ian Pace (Inglaterra) é um pianista e musicólogo focado em questões de performance, música e sociedade e na vanguarda. Nascido em Hartlepool, Inglaterra, em 1968, ele estudou na Escola de Música Chetham, no The Queen's College, Oxford e como Bolsista Fulbright, na Juilliard School, em Nova York. Seu principal professor e uma grande influência em seu trabalho foi o pianista húngaro György Sándor, discípulo de Bartók.

Residente em Londres desde 1993, Ian tem uma carreira internacional ativa, se apresentando por toda a Grã-Bretanha, Europa e Estados Unidos. Seu vastíssimo repertório de todos os períodos foca especialmente na música do século XX e XXI, incluindo uma ampla gama de obras de compositores contemporâneos britânicos, franceses, alemães, italianos e de outros países, bem como os clássicos da música moderna de compositores como Boulez, Stockhausen, Barraque, Xenakis, Ligeti, Nono, Kagel e Cage. Ele estreou mundialmente mais de 100 peças para piano solo, incluindo obras de Richard Barrett, Luc Brewaeys, William Brooks, Aaron Cassidy, James Clarke, James Dillon, Gordon Downie, Pascal Dusapin e muitos outros. Renomado por sua programação ambiciosa e engenhosa, e por sua capacidade de superar os desafios pianísticos mais transcendentes, Ian também é diretor artístico do ensemble *Topologies* e colabora regularmente com outros solistas e grupos, especialmente o *Arditti Quartet*.

8

Ian já se apresentou em 23 países e na maioria dos principais locais e festivais europeus, incluindo o Festival D'Automne em Paris, Agora, IRCAM, Archipel, Genebra, Ars Musicae em Bruxelas e muitos outros. Ele também colaborou com diversas orquestras e suas performances foram transmitidas por várias rádios em diferentes países. Além de suas atividades como solista, Ian é chefe de Performance na City University London e tem publicado extensivamente sobre história musical, performance e avant-garde, entre outros temas. Sua contribuição para a música contemporânea e sua dedicação ao piano o estabelecem como uma figura central no cenário musical internacional.

<https://ianpace.com/>

<https://www.youtube.com/watch?v=c0IAiOtNEXY>

Duo Movimiento Paralelo (Chile) é formado por Karina Fischer e Paola Muñoz nasceu em 2013, após a estreia mundial no Chile da peça homônima do compositor italiano Gabriele Manca. Ambas as intérpretes desenvolveram diferentes projetos de pesquisa e criação guiados pela motivação de reencontrar essas duas famílias instrumentais das flautas e desvendar um universo de possibilidades sonoras ainda não exploradas. O Duo Movimiento Paralelo está interessado em expandir o repertório de música de câmara para ambas as famílias de flautas, criando um espaço onde pesquisa, performance, reflexão e disseminação artística se funde

Karina Fischer (Chile) realizou seus estudos com Lars Nilsson e Beatriz Plana na Argentina e com Mario Ancillotti no Conservatório de Lugano. Cursou o Mestrado em Interpretação de Música Latino-Americana do Século XX pela Universidade Nacional de Cuyo, em Mendoza, Argentina. Intérprete de Flauta Transversal, tanto em repertório solo, de câmara, quanto integrando o Ensemble de Música Contemporânea UC, o Workshop de Música Contemporânea e o duo Movimento Paralelo.

Realizou numerosas estreias de obras. Desde 2002, é professora da Cátedra de Flauta e do curso de pós-graduação da Faculdade de Artes da UC, especializada em Flauta Transversal e Nova Música para flauta. Desde outubro de 2018, é Diretora do Instituto de Música da PUC-Chile. Seu campo de pesquisa está centrado na Música Nova, propondo sempre um espaço conjunto de trabalho e reflexão entre compositores e intérpretes. Em torno dessa temática giram seus projetos, gravações de áudio, masterclasses, conferências e publicações.

Paola Muñoz (Chile), intérprete de Flautas Doces, graduada em Música pela Universidade de La Serena (Chile) e Mestre em Interpretação de Música Latino-Americana do Século XX pela Universidade Nacional de Cuyo, Argentina. Participou de numerosos projetos de Música Contemporânea, colaborando com compositores de diversas nacionalidades, com o apoio de concursos públicos e privados.

Fez parte do Trio Croma (flautas doces, violão e voz), do Workshop de Música Contemporânea da Pontifícia Universidade Católica do Chile e do Ensemble 9desN em Lyon. Atualmente é integrante do DriftEnsemble, grupo de criação e improvisação na cidade de Huddersfield, Inglaterra. Desde 2013, forma o duo Movimento Paralelo para a divulgação e criação de nova música ao lado da flautista Karina Fischer.

Em seu país, trabalhou como membro da equipe de Música da Unidade de Currículo e Avaliação do Ministério da Educação, como professora de seu instrumento e dirigindo Práticas Laborais na Universidade Alberto Hurtado, Consultora Pedagógica na Rede de Escolas SIP e professora de seu instrumento no Inacap e na Universidade Silva Henríquez. Desde 2020, faz parte da produtora e consultora em educação artística Integrartes (<https://integrartes.com>). Destaca-se em sua pesquisa a fundação do portal de divulgação de música chilena para seu instrumento:

www.flautadulcecontemporanea.com.

Alisson Alípio (Brasil) iniciou os estudos musicais com o pai, o engenheiro e violonista Alípio Cardoso Monteiro. Nos períodos de formação e graduação estudou com o professor Luiz Cláudio Ribas Ferreira, com quem concluiu o bacharelado em Música pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná e, na pós-graduação, com o professor Daniel Wolff, tendo obtido os títulos de mestre e doutor em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Em cursos e festivais teve *masterclasses* com Alvaro Pierri, Carlos Eugenio Santi, Catarina Domenici, Eduardo Fernández, Eduardo Meirinhos, Fabio Zanon, Henrique Pinto, Jaime Zenamon, Luciano Lima, Luis Soria, Luiz Mantovani, Luz María Bobadilla, Mario da Silva Junior, Ney Fialkow, Nicholas Ciraldo, Orlando Fraga, Pedro Jesús Gómez, Ruben Seroussi e Victor Villadangos.

Como intérprete, foi laureado no XVIII Concurso Latino-Americano de Violão da Escola de Música Rosa Mística, no XIV Concurso Nacional de Violão do Conservatório Musical Souza Lima, no III Concurso de Interpretação Musical da Arte & Som Escola de Música, no IV Concurso Internacional de Violão César Cortinas (Uruguai), no III Concurso de Violão da Faculdade Cantareira e no II Concurso Eustáquio Grilo, da Associação Brasiliense de Violão. Participou da gravação dos CDs *Violão Brasileiro, Releitura* e *O*

violão plural de Waltel Branco, dedicados, respectivamente, a um recorte do cenário brasileiro do violão de concerto, às homenagens do Maestro João José Felix Pereira e às obras para violão do compositor Waltel Branco.

Atualmente é Professor Associado da Universidade Estadual do Paraná – Campus I (EMBAP), orientador no mestrado acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Música da mesma instituição e um dos líderes do Grupo de Estudos em Performance Musical e do Grupo de Pesquisa em Violão, nos quais dedica-se à pesquisa das teorias e processos de digitação e dedilhado ao violão.

Angelo José Fernandes (Brasil) - Tem se destacado com grande sucesso por sua dedicação à música vocal e à pedagogia do canto. Músico de diversas possibilidades, desenvolve uma ampla atividade artística e pedagógica como regente, pianista, cantor e professor de canto, sendo constantemente convidado para realizar concertos e ministrar cursos e palestras no Brasil e exterior.

É Professor Livre-Docente do Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP, universidade na qual leciona canto lírico, dirige o Coro Contemporâneo de Campinas e o Ópera Estúdio UNICAMP, além de ser coordenador do CIDDIC – Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural. Doutor em Música, teve entre seus principais mestres Carlos Alberto Pinto Fonseca, Sérgio Magnani, Amin Feres, Eliane Fajoli, Inácio de Nonno, Adriana Kayama, Eduardo Hazan e Lucas Bretas. Como pesquisador, foi bolsista de Pós-Doutorado do CNPq e tem se dedicado ao estudo da técnica vocal na prática coral dos diversos períodos históricos e estilos de música composta para coro e sua aplicação na performance coral atual, além de trabalhar intensamente no resgate e análise musical da obra vocal do compositor mineiro Carlos Alberto Pinto Fonseca.

10

À frente do Coro Contemporâneo de Campinas desenvolve um amplo trabalho que engloba a formação de cantores e regentes e a pesquisa constante, tanto na área da performance quanto da musicologia. O espectro de atuação deste grupo ainda engloba, além da realização de diversos concertos *a capella* com obras de diferentes estilos, com ênfase na música dos séculos XX e XXI, a colaboração e parceria com orquestras da cidade de Campinas e da região em montagens de um vasto repertório coral-sinfônico e operístico. Recentemente, sob regência de Angelo José Fernandes, o Coro Contemporâneo de Campinas gravou o CD intitulado “De Batuque e Acalanto: Missa Afro Brasileira e outras obras sacras de Carlos Alberto Pinto Fonseca” como fruto de projeto aprovado no Programa de Ação Cultural (ProAC) da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

Any Raquel Souza de Carvalho (UFRGS) é a primeira doutora em órgão no Brasil, com formação pela University of Georgia, USA (mestrado e doutorado), recebendo orientação do Dr. Egbert Ennulat. Possui bacharelado em Piano e Órgão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, Porto Alegre), onde estudou com Leo Schneider e Dirce Knijnik. Nesta universidade, atua como professora titular e orientadora de mestrado e doutorado no Departamento de Música e Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes. Leciona órgão de tubos e contraponto, além de outras disciplinas ligadas ao órgão.

Como pesquisadora do CNPq, desenvolveu trabalhos na área de contraponto e música brasileira para órgão, com participação em eventos no Brasil e exterior e publicações em periódicos nacionais e internacionais. Atualmente pesquisa estratégias de estudo aplicadas ao órgão. É autora de dois livros didáticos (ambos na sua 3^a edição): *Contraponto Modal/Manual prático* (2000; 2006; 2014) e *Contraponto Tonal e Fuga/Manual Prático* (2002; 2011; 2022), os quais são utilizados em várias

universidades brasileiras. Realizou diversos concertos de órgão no Brasil e exterior. É sócia-fundadora da Associação Brasileira de organistas e da Associação dos Organistas do Rio Grande do Sul. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9748-8054>

Caio Facó, natural do Ceará, é compositor e doutor em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Suas peças orquestrais foram interpretadas pela Orquesta de Câmara de Valdivia (Chile), Orquestra Filarmônica de Minas Gerais e Orquestra Metropolitana de Lisboa (Portugal).

Sua obra para câmara recebeu estreias dos grupos Mivos Quartet (EUA), Ensemble CEPROMUSIC (México), Ensemble Voxes Contemporânea (Argentina) e International Contemporary Ensemble (EUA). Premiado no Concurso Internacional Novos Compositores (Portugal), primeiro prêmio no International Composers Competition (Bósnia e Herzegovina), premiado em três edições do Prêmio Funarte de Composição Clássica e finalista, por três anos consecutivos, do Festival Tinta Fresca (Orquestra Filarmônica de Minas Gerais).

Trabalhou como artista convidado da Orquesta de Câmara de Valdivia (Chile - 2017, 2018, 2019) e como compositor residente do Ensemble MPMP (Portugal - 2017). Recebeu, em 2018, sua primeira encomenda da Fundação OSESP. Em 2021, foi nomeado o primeiro compositor residente do Quarteto de Cordas da OSESP. Facó foi Professor da Escola de Música da UFRN (2022-23) e atualmente é Professor Substituto do Curso de Música da UDESC.

Cláudia Deltrégia (UFSM) - É professora associada do Curso de Música da Universidade federal de Santa Maria (RS). Possui Bacharelado em Piano e Mestrado em Artes pela Unicamp (bolsa FAPESP) e Doutorado em Pedagogia do Piano e Performance pela University of South Carolina – EUA (Bolsa Capes/Fulbright). Entre seus principais mentores, destacam-se Elizabete Barthelson, Homero Magalhães, Mauricy Martin, Charles Fugo e Marina Lomazov. Durante seu mestrado e doutorado recebeu orientação teórica da Profa. Dra. Maria Lúcia Pascoal e do Prof. Dr. Scott Price respectivamente, pesquisando materiais didáticos para a introdução da música contemporânea para alunos iniciantes de piano.

Tem ministrado masterclass de piano, cursos e palestras em diversas universidades brasileiras e estrangeiras, atuado como banca julgadora de concursos de piano também no Brasil e exterior, além de participar de congressos e conferências nacionais e internacionais. Atua com frequência como solista e camerista, desenvolve intensa atividade didática e promove ações de pesquisa e extensão na área de pedagogia do piano. É idealizadora e coordenadora do projeto “Encontros sobre Pedagogia do Piano” que culmina em uma conferência internacional sobre Pedagogia do Piano, o *VI Encontro Internacional sobre Pedagogia do Piano*, a última edição desse evento que aconteceu entre os dias 12 e 15 de novembro de 2021. O referido projeto também promove uma série de ações que envolvem pesquisa, ensino e extensão, tendo como foco principal a formação inicial e continuada de professores de piano.

Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros (Brasil) possui graduação em Música – Bacharelado em Instrumento Piano pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UNIRIO (1994), Mestrado em Música – Instrumento Piano (1998) e Doutorado em Musicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ (2005). É professor Titular na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC e vice coordenador do PPGMUS/UDESC, onde orienta trabalhos de mestrado e doutorado e coordena projetos de pesquisa.

Tem vasta experiência como camerista e desenvolve pesquisa nas áreas de análise musical, estética e interpretação musical, abordando os seguintes temas: piano, análise musical, Schenker, Ernst Mahle, harmonia, estética, música de salão. Em 2017 lançou, juntamente com o violoncelista Hugo Pilger, o CD A Integral para Violoncelo e Piano de Ernst Mahle, premiado em 2019 no Prêmio Açorianos (RS) nas categorias: melhor CD erudito, melhor intérprete, melhor compositor.

Foi editor da revista DAPesquisa (2009 a 2013) e atualmente é membro do corpo editorial da revista Debates (UNIRIO), editor convidado do Art Research Journal (desde 2017) e editor permanente e fundador da revista Orfeu, do PPGMUS-UDESC (desde 2015). É membro da diretoria da TeMA - Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical nos biênios desde 2018, onde atualmente ocupa o cargo de Vice-Presidente.

Luís Carlos Mantovani (Brasil) - O violonista brasileiro Luiz Mantovani é dono de uma bem-sucedida carreira internacional que combina performance, ensino e pesquisa. Em 2002, foi vencedor do Pro Musicis International Award em Nova York, o que levou a recitais solo em salas como o Carnegie Hall e a Salle Cortot em Paris, entre outras. Em uma destas ocasiões, o *The New York Times* descreveu sua interpretação das *Five Bagatelles* de William Walton como “poderosa, belamente delineada e praticamente impecável”. Um dedicado camerista, ele foi membro do Quarteto Brasileiro de Violões (Brazilian Guitar Quartet) por 11 anos, tendo recebido o Grammy Latino de 2011 pelo álbum *BGQ plays Villa-Lobos*. Sua produção discográfica inclui ainda álbuns pelos selos Delos (EUA) e Stradivarius (Itália).

12

Luiz Mantovani possui um PhD pelo Royal College of Music de Londres, no qual investigou as sonatas camerísticas do compositor vienense Ferdinand Rebay. Considerado uma das principais autoridades em Rebay, suas publicações incluem um verbete para o *Grove Music Online* e artigos em periódicos especializados. Recentemente, recebeu o Best Paper Award 2022 da *Musicologica Austriaca*, o periódico da Sociedade Austríaca de Musicologia. Luiz foi o primeiro violonista a obter o prestigiado Artist Diploma no New England Conservatory of Music em Boston, sendo Mestre em Música também pelo NEC e Bacharel em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Seus professores de violão foram David Leisner, Nicolas Barros e Antônio Guedes.

Desde 2003, Luiz Mantovani é professor da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, trabalhando nos âmbitos da graduação e pós-graduação. Além de suas atividades pedagógicas como professor universitário, Luiz é frequentemente convidado para ministrar masterclasses e apresentar palestras em âmbito internacional.

Pedro Bittencourt (Brasil) – É saxofonista, pesquisador e diretor artístico dedicado à música de concerto, contemporânea e mista. Professor associado em regime de dedicação exclusiva de saxofone do departamento de sopros e de percussão da Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro. Professor e pesquisador do PPGM/UFRJ e do PROMUS/UFRJ. Diretor do Conjunto de Sax da UFRJ. Fundador, diretor artístico e saxofonista do ABSTRAI ensemble, grupo dedicado à música de câmara contemporânea que em 2024 completa 19 anos de intensas atividades musicais.

Doutor em Música pela Escola Doutoral Estéticas, Ciências e Tecnologias das Artes da Universidade Paris 8, Vincennes Saint-Denis, França, vinculado ao CICM (Centro de Informática e Criação Musical) sob orientação do compositor Horacio Vaggine. Bolsista de doutorado da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Portugal. Artista residente do Instituto de Música e Acústica do ZKM, Karlsruhe, Alemanha. Mestre em Musicologia pela Universidade Michel de Montaigne/Bordeaux 3, França.

de Marie-Bernadette Charrier. Pedro Bittencourt toca saxofones Selmer (sopranino, soprano, alto, tenor, barítono e baixo) com boquilhas e palhetas Vandoren.

Bacharel em Comunicação/Radialismo pela Escola de Comunicação da UFRJ, Brasil. Diploma de Estudos Musicais e Aperfeiçoamento em saxofone e música de câmara contemporânea no Conservatório Nacional de Região de Bordeaux, França, na classe

Roberto Wu (Brasil) - É professor do curso de Filosofia na Universidade Federal de Santa Catarina. Foi coordenador do PPGFIL/UFSC (2016-2019) e presidente da Sociedade Brasileira de Retórica (SBR) (2021-2023). A sua pesquisa envolve os seguintes tópicos: hermenêutica, ontologia, fenomenologia, retórica, filosofia da arte e filosofia da tecnologia.

Website: <https://robertowu.ufsc.br/>

Teresa Mateiro (Brasil) – É Professora Titular do Departamento de Música (DMU) e dos Programas de Pós-Graduação, Mestrado e Doutorado em Música (PPGMUS) e Mestrado Profissional em Artes (PROF-ARTES), da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Foi professora de música em escolas, públicas e privadas, de educação básica. É PhD em Filosofia da Educação pela Universidade do País Vasco, Espanha. Realizou Pós-Doutorado na Universidade de Lund, Suécia.

É editora da Revista ORFEU (PPGMUS/UDESC). Como pesquisadora, é líder do Grupo de Pesquisa Educação Musical e Formação Docente (ForMusi/UDESC/CNPq) e desenvolve pesquisas na área de Formação Docente privilegiando temas como prática pedagógica, programas curriculares, conhecimento profissional, práticas musicais escolares e abordagens (auto)biográficas em educação musical.

E-mail: teresa.mateiro@udesc.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3527-8366>

13

William Teixeira (Brasil) - É Professor Adjunto no Curso de Música da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul desde 2016. Atuou como pesquisador visitante na Universidade de Harvard (Fulbright Junior Faculty 2022/2023) e no IRCAM (ERC-CONFAP-FUNDECT 2023). É Bacharel em música com habilitação em violoncelo pela UNESP (2012) e completou seus estudos de Pós-Graduação sob a orientação do compositor Silvio Ferraz, sendo bolsista FAPESP. Obteve os títulos de Mestre em música pela UNICAMP (2014) e Doutor em música pela USP (2017), realizando estágios de pesquisa na Paul Sacher Stiftung (Suíça) e na Akademie der Künste, Berlim (Alemanha).

Proseguiu sua formação por meio de Pós-Doutorado em Filosofia na PUC-RS, concentrando-se na pesquisa sobre filosofia analítica da arte. Iniciou seus estudos de violoncelo em Rio Claro/SP com o professor Francisco Paes, continuando com Eduardo Bello e Rodrigo Andrade, até se tornar discípulo de André Micheletti. Aprofundou sua formação por meio de masterclasses com os professores Hans Jensen, Gaetano Nasillo e Xavier Gagnepain. Foi selecionado pelo Instituto Goethe para seu programa de mentoria em música contemporânea com o Ensemble Modern (Alemanha), onde teve aulas com Michael Maria Kasper.

Dedica-se ao diálogo entre a Música Antiga e a Contemporânea, estreando dezenas de obras de compositores brasileiros de várias gerações. Atua como solista frente a diversos grupos, incluindo a Orquestra Sinfônica da UNICAMP, Orquestra Sinfônica de Rio Claro, Orquestra de Câmara da USP, USP-Filarmônica, entre outras orquestras e grupos de câmara.



Conferência de abertura

Ian Pace, City University of London

Lecture: **“From the Finger, Hand, Forearm and Upper Arm into the Key: historical and aesthetic approaches, and autoethnographic reflections, on piano timbre, technique and choreography”**

In this paper, which will be supplemented by demonstrations at the keyboard and some videos, I will consider issues implicit in particular technical approaches to the piano specifically in terms of the relationship between the human performing mechanism, and the keyboard, as distinct from the rest of the piano (hammers, strings, etc.). In particular, I will focus on the parameter I call ‘key noise’, the specific sound of the finger(s) striking the key as a separate part of a composite timbre together with the sound of the hammer hitting the string. I will survey a range of treatises, other documents and videos relating to a range of pianists and pianistic schools from the early nineteenth century onwards, from Hummel, Kalkbrenner and Field, through Chopin, Liszt and Thalberg, Anton Rubinstein, Saint-Saëns, Leschetizky, then the methods of Rudolf Breithaupt, Eugen Tetzel, Ludwig Riemann, Otto Ortmann and others, then relate this to post-1945 pianism, with examples including Vladimir Horowitz, Earl Wild, Glenn Gould, and my own teacher György Sándor. Then I will relate this to my own experiences studying with Sándor and adopting (and teaching) his pianist methods, then adapting and modifying these in line with requirements of a contemporary repertoire which he did not play, but are at the heart of my own. I will also attempt a taxonomy of technical approaches to be found (based especially on video evidence) in a range of post-1945 players specifically in terms of aspects of the choreography of performance, in particular noting approaches which primarily work from the wrist, forearm, or whole arm, and subsets thereof, and give views on the expressive dimensions of these in both sonic and theatrical terms.



Auditório Ione Urbano Sant'Anna – DMU, 10h30

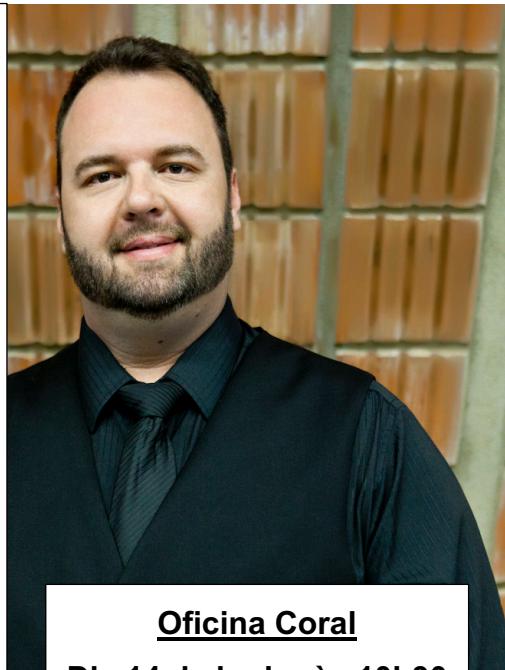
Palestra - 13 de junho

“Corpos artísticos acadêmicos como laboratórios de investigação artística: a atividade do Coro Contemporâneo de Campinas e do Ópera Estúdio da UNICAMP”

Ângelo José Fernandes – UNICAMP

Por meio de sua conferência, Ângelo José Fernandes, professor associado do Departamento de Música da UNICAMP, regente do Coro Contemporâneo de Campinas desde sua criação em 2009 e diretor artístico do Ópera Estúdio da UNICAMP desde 2012 apresentará o perfil desses dois corpos estáveis formados por alunos de graduação e pós-graduação que contempla atividades de ensino, pesquisa e extensão, especialmente o funcionamento de ambos como espaços adequados à realização de projetos de pesquisa artística ao longo de suas trajetórias. Criados para a performance e aperfeiçoamento técnico e artístico de alunos de graduação, as duas atividades têm se configurado como terrenos férteis da pós-graduação em Música e também em Artes da Cena, em que se realizam pesquisas nas áreas da técnica vocal, análise musical, musicologia, performance vocal, regência, expressão corporal, encenação e atuação em ópera.

Auditório Ione Urbano Sant'Anna, 10h30



Oficina Coral

**Dia 14 de junho às 10h30
Sala 3, Depto de Música**

15

Palestra - 14 de junho.

“Improvisação musical e materialidade”

Roberto Wu, UFSC



Website: <https://robertowu.ufsc.br/>

Auditório Ione Urbano Sant'Anna, 08h30

A improvisação musical é usualmente contraposta a uma forma de execução mais rígida, em que o músico se atém fielmente à partitura musical, sendo esta última concebida como o conjunto de instruções que caracteriza a obra musical. Defendo, entretanto, que a improvisação musical não se reduz a uma escolha estilística sobre a execução da obra, senão que ela é correlativa ao caráter de abertura da compreensão e da interpretação humanas, antecedendo e permeando qualquer atividade em nosso envolvimento de mundo. Improvisar significa, tal como o concebo, uma apreensão das possibilidades musicais em um horizonte de sentido concreto. É nesse contexto que pretendo explorar a materialidade do âmbito de execução, discutindo aquela relativa aos instrumentos musicais, mas também aquela concernente à própria ambiência em que ocorre a performance da música. Concluo indicando que toda improvisação realiza um movimento duplo: o do enraizamento na materialidade e, simultaneamente, o da descoberta de possibilidades expressivas imprevisíveis.

Duo Movimiento Paralelo (PUC-Chile)
Karina Fischer # Paola Muñoz



Duo Movimiento Paralelo (Chile) é formado por Karina Fischer e Paola Muñoz nasceu em 2013, após a estreia mundial no Chile da peça homônima do compositor italiano Gabriele Manca. Ambas as intérpretes desenvolveram diferentes projetos de pesquisa e criação guiados pela motivação de reencontrar essas duas famílias instrumentais das flautas e desvendar um universo de possibilidades sonoras ainda não exploradas. O Duo Movimiento Paralelo está interessado em expandir o repertório de música de câmara para ambas as famílias de flautas, criando um espaço onde pesquisa, performance, reflexão e disseminação artística se funde.

www.flautadulcecontemporanea.com

Auditório Ione Urbano Sant'Anna

16

“Criatividade na performance musical participativa”

Pedro Bittencourt (UFRJ)



Neste recital-palestra, exploramos o fundamental do instrumentista no processo criativo e performativo de composições mistas. Investigamos a ideia de como a participação ativa do instrumentista pode influenciar a forma da obra, uma perspectiva “morfológica”, como discutido por Vaggione em seu próprio processo composicional. Destacamos a importância do engajamento e da cumplicidade entre os músicos para criar uma rede participativa, promovendo alta conectividade durante a performance. Ao examinar esses elementos, descobrimos como a colaboração entre os músicos pode moldar e enriquecer a experiência musical em composições mistas.

Auditório Ione Urbano Sant'Anna

RECITAL

*Jan
Pace
INGLATERRA*

IV CICLO MÚSICA EM MOVIMENTO PROJEÇÕES SONORAS 2024

Congresso Regional/Internacional sobre Práticas Musicais

13 JUN. • 20H30

TEATRO ADEMIR ROSA - CIC

ENTRADA GRATUITA • SYMPLA

RECITAL DE PIANO

BEETHOVEN-LISZT • DEBUSSY • GERSHWIN

Robert Schumann - *Arabesque in C Major, Op 18*
(1820-1859)

Ludwig van Beethoven/Frans Liszt

(1770 – 1827)

Symphony No.7 in A major Op.92/S.464

I. *Poco sostenuto - Vivace*

II. *Allegretto*

III. *Presto*

IV. *Allegro con brio*

Claude Debussy - *Images, Book 2*

(1866-1918)

. *Cloches à travers les feuilles*

. *Et la lune descend sur le temple que fut*

. *Poissons d'Or*

George Gershwin / Earl Wild

(1898 – 1937)

- *Fantasy on Porgy and Bess*

Mesa Redonda 1

“Repertório e práticas pedagógicas musicais”

Alisson Alípio (UNESPAR)

Cláudia Deltrégia (UFSM)

Teresa Mateiro (UDESC)

Luís Claudio Barros da Silva (Mediador)



Alisson Alípio (UNESPAR)

“A trajetória e as perspectivas da prática da digitação ao violão e suas interfaces como processo deliberado na pedagogia instrumental e na construção da performance musical”

A trajetória e as perspectivas da prática da digitação ao violão e suas interfaces como processo deliberado na pedagogia instrumental e na construção da performance musical. São reunidos e analisados, à luz da triangulação de dados, os trabalhos acadêmicos que versam sobre a digitação ao violão propriamente dita e, também, aqueles que a abordam tangencialmente através das suas interfaces: discussões sobre técnica, interpretação e demais parâmetros os quais têm em sua resultante um cenário digital. O referencial desta pesquisa se verifica como teórico- metodológico — por reunir conceitos estabelecidos e processos delineados — e parte da premissa de Alípio (2014) de que as problemáticas em relação ao objeto digitação residem em nove parâmetros interdependentes: texturais, estilísticos, instrumentais, técnicos, individuais, motores, sonoros, temporais e contextuais.



18

Claudia Deltregia (UFSM)

“Repertório, práticas pedagógicas e ensino instrumental”



Uma tarefa bastante complexa no ensino instrumental é a escolha do repertório de acordo com as especificidades e nível de aprendizado de cada aluno, de modo a alinhar as atividades de performance com o desenvolvimento da compreensão da linguagem musical de maneira integral e ampla. Alguns autores apontam que a definição do repertório, realizada pelo professor ou pré-estabelecido por instituições de ensino, para cada fase do ensino instrumental muitas vezes não considera planejamentos e planos de aulas que direcionem o aprendiz ao entendimento musical íntegro, (HARDER, 2005; GLASER, 2008).

MENTO - PROJEÇÕES SONORAS - 2024



IV CICLO MÚSICA EM MOVIMENTO PROJEÇÕES SONORAS 2024

Congresso Regional/Internacional sobre Práticas Musicais

No ensino do instrumento, um desenvolvimento musical íntegro pressupõe que o aprendiz possa conquistar gradualmente, sua autonomia como músico, compreender uma grande variedade de estilos e técnicas e realizar performances expressivas. Esse objetivo é atingido quando a escolha e o ensino do repertório em qualquer fase do aprendizado – elementar, intermediário e avançado – alia aspectos mais objetivos tais como realização rítmica, desenvolvimento da percepção e leitura, realização de diferentes articulações e dinâmicas, fraseado, sonoridade adequada, refinamento técnico, com aspectos mais subjetivos tais como imagem, criatividade, afetividade e cultura artística. Ao mesmo tempo, a busca por performances expressivas pode ser perturbada se a avaliação da performance, seja no contexto da aula de instrumento, seja em nível institucional (provas, concursos ou seleções) privilegia muito mais a complexidade das obras apresentadas do que performances verdadeiramente artísticas (FRANÇA, 2004).

Com base em experiências de ensino, livros de referência, artigos, trabalhos acadêmicos, métodos, materiais suplementares e programas de algumas instituições (*syllabi*), sobretudo na área do ensino do piano, essa exposição pretende discutir: 1) problemas na identificação do nível de dificuldade do repertório para estudantes nas várias fases do desenvolvimento musical, sobretudo na iniciação e no nível intermediário; 2) a importância do contato com uma ampla variedade de linguagens musicais, cuja qualidade artística deve prevalecer frente às características meramente didáticas, de lazer ou aquelas ditadas pela indústria do entretenimento; 3) problemas nos processos de avaliação da performance.

19

Teresa Mateiro (UDESC)



“Sobre as várias músicas no contexto escolar”

É Professora Titular do Departamento de Música (DMU) e dos Programas de Pós-Graduação, Mestrado e Doutorado em Música (PPGMUS) e Mestrado Profissional em Artes (PROF-ARTES), da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Foi professora de música em escolas, públicas e privadas, de educação básica. É PhD em Filosofia da Educação pela Universidade do País Vasco, Espanha. Realizou Pós-Doutorado na Universidade de Lund, Suécia. É líder do Grupo de Pesquisa Educação Musical e Formação Docente (ForMusi/UDESC/CNPq). É editora da Revista ORFEU (PPGMUS/UDESC). Desenvolve pesquisas na área de Formação Docente privilegiando temas como prática pedagógica, programas curriculares, conhecimento profissional, práticas musicais escolares e abordagens (auto)biográficas em educação



Dr. Luiz Mantovani (UDESC)

“Colaboração entre Violonistas e Compositores”

A colaboração entre violonistas e compositores é um dos alicerces da grande transformação ocorrida no repertório do violão a partir dos anos 1920. Nesta apresentação, discorrerei sobre como este novo repertório, em grande parte escrito por compositores que não tocavam o violão, se diferencia daquele do século XIX, dominado por violonistas-compositores. Após esta breve perspectiva histórica, investigarei as abordagens colaborativas observadas entre violonistas e compositores, argumentando que elas não podem ser artificialmente separadas da tradição de performance das obras resultantes. Em seguida, apresentarei os resultados de minhas próprias colaborações, de obras solo a concertos com orquestra, analisando como o conhecimento prévio do instrumento por parte do compositor pode influenciar na concepção da obra e condicionar a colaboração. Finalmente, trarei alguns insights sobre como este tipo de colaboração artística pode integrar a pesquisa acadêmica, particularmente no campo da Pesquisa Artística.



William Teixeira (UFMS)

“Dos limites da criação colaborativa aos novos ecossistemas de performance”

A relações de colaboração entre uma entidade composicional e uma entidade interpretativa abundam na história da música ocidental, quer sejam elas representadas por um ou mais indivíduos. Após uma cisão mais evidente no século XIX, composição e performance se aproximaram ao longo do século XX buscando reunir suas capacidades especializadas em novas criações que combinassem a elaboração composicional às singularidades expressivas de determinados intérpretes. Ao examinar alguns casos relacionados ao repertório do violoncelo, propõe-se



problematizar tal colaboração, entendendo como certos pontos de tensão não apenas ocorrem em meio ao processo criativo, como podem ser os responsáveis pela expressividade de seus resultados musicais. A partir dessa perspectiva, mediada por autores que tratam da ontologia da música, como Gisèle Brelet e Nicholas Wolterstorff, iremos examinar algumas configurações colaborativas presentes em projetos atuais que relacionam a composição e a performance através de suportes tecnológicos, observando como a interação entre estímulos notacionais, auditivos, visuais, intelectuais e existenciais pode estar ligada a um agenciamento coletivo, resultando naquilo que Simon Waters denomina de “ecossistemas de performance”. Em meio a essa exposição, serão apresentados projetos em andamento do autor, buscando apontar possibilidades futuras para a colaboração musical.

“Teoria, análise e interpretação musical

- . Any Carvalho (UFRGS)
- . Caio Facó (UDESC)
- . Guilherme S. Barros (UDESC)
- . Luiz Henrique Fiaminghi (Mediador)



Any Carvalho (UFRGS)

“Teoria, Análise e Interpretação: juntos ou separados?”

Quando pensamos em teoria, análise e performance, a primeira cosia que vem à mente é que são 3 disciplinas separadas, mas na verdade, uma “desemboca” na outra, a meu ver, teoria – análise – performance. Janet Schmalfeldt (1985) afirma que as diferenças entre o analista e o performer pode ser resolvido através de um diálogo entre os dois. Cynthia Folio (1993) foca na diferença entre teóricos e performers quanto à aplicação da análise à performance.

A maioria das decisões interpretativas de um instrumentista é intuitiva, mas há momentos na música onde é necessário parar e examinar o que acontece. Como o intérprete é o “mensageiro do compositor” de certo modo, ou o “elo de ligação” entre o compositor e a plateia, saber dados sobre o compositor, a obra, época e estilo é importante. Mas até que ponto a análise influencia a interpretação? Lembro-me quando comecei a estudar piano, praticávamos inúmeros exercícios: escalas, arpejos, exercícios técnicos para podermos tocar certas obras. Havia conversa sobre técnica e análise, mas nunca tive alguém que ligasse estes conhecimentos à minha interpretação da obra. Acho que isto é um ponto que precisamos rever no ensino instrumental. Os currículos de graduação continuam dividindo as matérias em práticas ou teóricas. Deixamos a critério do aluno para fazer as ligações?

Nossa responsabilidade como músicos é extremamente grande com relação à plateia e ao compositor. A partitura é nosso “plano de voo” – temos instruções (armadura de clave, indicações de andamento, fraseado etc.), mas isto só não transforma estas notas em música. Nós as transformamos em música. Nós decidimos o que queremos fazer. Para mim, cada obra ou movimento deve contar uma história ou ao menos uma cena. Precisamos determinar quem são os personagens; quantos são? O que fazem? Tem uma única melodia? (personagem central) Se esta obra fosse a música de um filme, qual seria a ação? O que sinto quando ouço esta peça? Como que o título da peça se relaciona com sua estrutura? Quais as indicações que o compositor deixou na partitura? Saber estas informações é nossa responsabilidade. Mudei muito como leciono órgão, talvez devido ao amadurecimento musical, maior conhecimento com o passar dos anos, e em decorrência de ser pesquisadora. Acho que hoje meus alunos estão recebendo um feedback mais consistente, com “dicas” que ajudam a perceber melhor como é importante analisar e refletir sobre a performance. É nosso dever entender o máximo sobre o que vamos tocar, pois só assim teremos condições de tomarmos decisões interpretativas. A responsabilidade é nossa.





IV CICLO MÚSICA EM MOVIMENTO PROJEÇÕES SONORAS 2024

Congresso Regional/Internacional sobre Práticas Musicais

Caio Facó (UDESC)

“A análise como ferramenta de estímulo à composição musical.”



Ao longo dos séculos, na história da música ocidental, a análise de obras do passado esteve presente na formação do compositor. O termo “análise” não se limita aqui a um método ou modelo analítico específico, mas sim ao estudo de uma obra (partitura ou gravação) com o intuito de compreendê-la melhor - a relação entre seus materiais e forma, o estudo de sua estrutura, uma discussão sobre padrões estéticos, dentre outros. Citando um exemplo bem conhecido, Bach, compositor que realizou durante a vida diversas cópias à mão de partituras de outros compositores. Copiar é um ato de análise? Arranjos e orquestrações exigem uma análise prévia? Obras como a Sinfonia, de Berio, ou seus Folk Songs, são certamente derivadas de análises detalhadas de músicas que a precedem. Busca-se discutir aqui a relação entre análise e composição musical, pelo olhar de que a primeira pode ser um incentivo e estímulo à segunda - o estudo analítico pode assim relevar ideias, técnicas e caminhos que inspirem composições contemporâneas.

22

Guilherme S. Barros (UDESC)

“Análise, formação e performance”

A análise musical é uma atividade constante no meu fazer musical. Tem sido através da conexão entre teoria e prática que a análise musical propicia que tenho encontrado conceitos adequados a situações musicais concretas, que me permitem compreender relações estruturais e sua conexão com imagens estéticas, sentimentos, representações. Caracterizaria ainda este investimento pessoal na análise como uma busca pela precisão conceitual e pela capacidade de comunicar assuntos musicais de forma simultaneamente técnica e poética, enxergando poesia na técnica e técnica na poesia. Para ilustrar esta relação, apresentarei uma performance do primeiro movimento da sonata op. 18 de Domingos Bomtempo (1775-1842), acompanhada de gráficos analíticos schenkerianos e de comentários estruturais.



COMUNICAÇÃO ARTÍSTICA E DE PESQUISA

(pp. 23-50)

12/06 - Auditório Ione Urbano Sant'Ana, DMU (Comunicação artística)

14h00 - Uma Experimentação em Expressividade: Acordes arpejados e deslocamento da melodia na música de Ferdinand Rebay.

Luiz Mantovani

14h30 - Gesto, silêncio e máquina: tensão em duas obras contemporâneas para violoncelo solo
Juan Ignacio Ferreras

17h00 - Estudo de três peças para piano de Osvaldo Lacerda: reconhecimento de tradições Populares brasileiras e propriedades cognitivas.

Weliton de Carvalho

Uma Experimentação em Expressividade: Acordes arpejados e deslocamento da melodia na música de Ferdinand Rebay (Recital-Comunicação)

Luiz Carlos Mantovani Junior (UDESC) - luiz.mantovani@udesc.br

Entre os desafios que encontro ao lidar com a música para violão de Ferdinand Rebay (Viena, 1880-1953), está o de interpretar a sua rica notação expressiva. Esta reflete não apenas idiossincrasias do compositor, mas também convenções interpretativas de seu tempo com as quais o intérprete atual não mantém conexão direta. Livremente inspirado pela metodologia experimental de pesquisa artística proposta por Assis (2018) e aplicando a minha estratégia tripartite (MANTOVANI, 2021), que envolve compreensão da notação, adequação estilística e adequação técnica, este recital-palestra aborda um aspecto singular da música de Rebay, que é a sua meticulosa notação de acordes arpejados e notas deslocadas. Dentre as fontes que informam a minha investigação, encontram-se tratados e métodos do século XIX e início do XX, bem como registros fonográficos de violonistas e pianistas contemporâneos de Rebay, que em geral revelam maneiras de tocar distanciadas das convenções atuais. Partindo da arqueologia para a genealogia, torna-se possível especular sobre uma “interpretação historicamente informada” da música de Rebay que remete ao que Haynes (2007) chama de “estilo romântico”, e de cujo protocolo de performance a prática de arpejar acordes e deslocar a melodia do acompanhamento era elemento integral. A experimentação criativa com tal protocolo integra um “mindset estilístico expandido”, potencialmente aplicável não apenas à música de Rebay, mas também a repertórios análogos do Romantismo e início do século XX.

PROGRAMA

Ferdinand Rebay - *Adagio: Sehr ruhig und ausdrucksvooll* (da Segunda Sonata em Mi Maior)
(1880 – 1953)

Gesto, silêncio e máquina: tensão em duas obras contemporâneas para violoncelo solo (Recital-Comunicação)

Juan Ignacio Ferreras (UFRN) - juanignaciocello@gmail.com

Este recital se concentra em duas obras contemporâneas para violoncelo solo, que foram dedicadas ao pesquisador e intérprete que apresenta este trabalho. Parte de seu interesse reside no fato de que há uma proposta interpretativa peculiar em cada uma dessas peças, produto dos diferentes desafios que emergem a partir delas. Por um lado, em “El pescador sin mar” (2023), de Caio Facó (1992), parte do desafio está na tensão entre as frases -compostas a partir de citações de obras de Britten, Shostakovich e Scelsi-, nos silêncios que funcionam não como “pausas”, mas como elementos essenciais que ajudam a tecer o discurso. Assim, a partir do gesto do intérprete, da consistência do silêncio que surge do fim do que aconteceu e antecipa o novo, esses diferentes fragmentos se entrelaçam. No caso de “Rastra” (2021), de Diego Taranto (1976), não há antecipação por meio do gesto, mas sim



o contrário: as mudanças ocorrem como saltos maquinais de um material para outro, surgindo de forma surpreendente para o ouvinte e quase também para o corpo do performer. Dessa forma, a proposta é agir como algo não natural, inorgânico, maquínico. ""Rastra"" foi estreada em setembro de 2023, no Festival Internacional Atemporánea, no Conservatório Ciudad de Buenos Aires ""Astor Piazzolla"" , Buenos Aires, Argentina. ""El pescador sin mar"" , ainda inédita, será estreada nesse recital.

PROGRAMA

Rastra (2021), de Diego Taranto (1976, Argentina)
El pescador sin mar (2023), de Caio Facó (1992, Brasil)

Notas de programa

Rastra (2021), de Diego Taranto (1976, Argentina), é uma peça para violoncelo na qual o material perceptível é a expressão de uma apropriação física, em uma dimensão humana, da gestualidade digital em suas propriedades angulares na dinâmica e em suas características rítmicas de máquina disfuncional. O conceito de glitch instrumental está presente em toda a peça, como um fator orientador de intervenção e desvio das expressividades tradicionalmente humanas, como a periodicidade e a evolução linear e unidirecional. O design formal, nos quatro níveis perceptíveis, é regulado por proporções temporais fixas, assimétricas e replicadas, que produzem uma tendência pendular na percepção da velocidade de evolução do discurso. A direcionalidade da peça só é perceptível em retrospecto, em termos do aumento inexorável da inércia, causado pelos volumes de informação gerados pelo alto grau de descontinuidade micro e macroformal.

El pescador sin mar (2023), de Caio Facó (1992, Brasil), é uma obra para violoncelo solo, escrita para Juan Ferreras. A peça faz referência à música de Shostakovich, Britten e Scelsi. Citações dos três compositores são dispostas em um ambiente sonoro diferente daquele de seu contexto original. Estas ideias musicais são conectadas e modificadas, buscando um ponto de coesão entre elas - explorando contrastes e semelhanças. A busca por uma sonoridade original, por uma estética pessoal, é realmente necessária? Talvez exista algo que está além da análise, da própria narrativa sonora. Um pescador, buscando por algo em um mar, cada vez mais distante..."

24

Estudo de três peças para piano de Osvaldo Lacerda: reconhecimento de tradições populares brasileiras e propriedades cognitivas (Recital-Comunicação)

Welinton de Carvalho (UDESC) - wecarv@gmail.com

Após observar perspectivas fenomenológicas e de cognição corporificada em ação pianística, vislumbram-se possibilidades de ativar conceitos como corpo próprio, agência sensório-motora, motricidade e percepção rítmica no estudo e expressão de repertório pianístico brasileiro. Pesquisas recentes trabalham envolvimentos gestuais e corpóreos em processos criativos. Póvoas e Barros (2015), por exemplo, investigam aspectos motores de sincronia e antecipação na interpretação de estilos típicos do populário brasileiro em Brasilianas para piano a quatro mãos do compositor Osvaldo Lacerda (1927-2011). Nesse sentido, com base em propriedades cognitivas corporificadas explanadas no programa de pesquisa "enativista" (Rolla, 2021), propõe-se uma associação entre estruturas sonoras, fatores cognitivos e características culturais manifestos em três danças de Osvaldo Lacerda: *Ponto da Brasiliana 6* (1972), peça II, *Bendito* e *Forró da Brasiliana 9* (1984): peças III e IV. Ao manipular o *Ponto*, identifica-se uma "circularidade" em linhas melódicas e pontuações rítmicas que se assemelha àquela preconizada pelo enativismo em relação ao funcionamento cognitivo. Tal dinâmica circular se apresenta em sua manifestação cultural originária, cantos aos orixás e caboclos em rituais religiosos afro-indígenas. No *Bendito*, a estrutura musical inicialmente homófona e uníssona expande-se harmonicamente ao longo das variações. De forma semelhante, soam vozes em louvor e prece nas tradições católicas de rua, associando-se, por sua vez, ao fator de "simultaneidade" do comportamento cognitivo. Esse fator considera a multiplicidade de etapas paralelas do organismo para conduzir e adaptar o movimento, neste caso, dentro das ocorrências espaço-temporais simultâneas manifestadas em diferentes modos harmônicos, camadas sonoras e politonalidade. No *Forró* salienta-se o elemento rítmico pelo qual busca-se compreender, em sentido cognitivo atuacionista, a "interatividade sensório-motora" com sentidos sonoros e socioculturais das práticas musicais originárias da peça. Este reconhecimento gera um "modo de tocar" os elementos harmônicos de maneira associada ao tresillo, não à acentuação métrica, como



tecido de fundo no qual articulam-se os elementos melódicos com referência ao canto de embolada nordestino (Lacerda, 2013; Rolla, 2021; Sandroni, 2002). Na performance dessas peças das *Brasilianas* 6 e 9 a interação cognitiva com práticas socioculturais como pontos cantados, benditos populares e forró, se dá por meio da escuta do corpo na modelação do tempo vivido em experiência musical. Através de uma atuação sensório-motora do corpo artista, referenciais culturais e rítmicos interagem perceptivamente na ação pianística, guiando a expressão de efeitos sonoros evocados pela composição. Tal vivência teórico-prática remete à necessidade de aprofundar o estudo relacionado às características apontadas, em busca de uma análise estrutural e cultural (Agawu, 2006) mais detalhada.

PROGRAMA

Osvaldo Lacerda - *Ponto* (*Brasiliana* 6: peça II, 1972)
(1927-2011) - *Bendito* (*Brasiliana* 9: peça III, 1984)
- *Forró* (*Brasiliana* 9: peça IV, 1984)

12/06 - Auditório Cristina Pessi, CEART (Comunicação de pesquisa)

14h00 - Técnicas estendidas no repertório brasileiro para piano solo: composições de 2000 a 2015
Lorraine Gregório de Oliveira

14h30 - A recusa da Torre de Babel: propostas de Willy Corrêa de Oliveira para o ensino da composição musical em tempos de ausência de uma prática comum.
Raphael de Lima Puccini

15h00 - Compondo com modalismo pentatônicos: uma análise descritiva da obra Khi.
Luiz Eduardo Gonçalves

15h30 - Estruturas surrealistas na composição e performance musical: o gesto composicional e suas consequências.
Paulo Eduardo Flores da Silva

25

Técnicas estendidas no repertório brasileiro para piano solo: composições de 2000 a 2015

Lorraine Gregório de Oliveira (UNESP) - lorraine.oliveira@unesp.br

O presente resumo deriva da pesquisa de mestrado, em andamento, sobre as técnicas estendidas no repertório para piano solo de compositores brasileiros entre os anos de 2000 a 2015. O objetivo da pesquisa é estabelecer uma definição para as técnicas estendidas, selecionar as obras do período designado e descrever as características de cada técnica, determinando sua categoria e indicando a notação empregada pelos compositores, analisando possíveis semelhanças e diferenças entre elas. Para tanto realizou-se, inicialmente, um levantamento bibliográfico para discussão do termo a fim de estabelecer uma definição válida para seleção das obras, pontuando as variações terminológicas encontradas. Outro dado identificado na pesquisa foi a necessidade de organizar uma classificação das técnicas de acordo com as categorias pré-estabelecidas por Reiko Ishii (2005) e Luk Vaes (2009). Os autores estabelecem duas tabelas distintas, sendo a primeira baseada na ação e nos materiais utilizados em cada técnica e a segunda baseada na gradação de impropriedade, um conceito desenvolvido por Vaes. O objetivo é aplicar essas classificações no repertório analisado com o intuito de facilitar a abordagem de cada técnica pelo intérprete. A pesquisa revelou um grande volume de obras, o que atendeu ao objetivo inicial para descrição e categorização destas de maneira robusta. Concluiu-se que a definição das técnicas estendidas ainda se encontra em constante discussão, uma vez que seu significado não é apresentado de forma clara e concisa em diversos trabalhos e pretende-se que, com a presente pesquisa, a compreensão das técnicas estendidas analisadas viabilize um aprofundamento do ponto de vista da performance e auxilie os intérpretes na preparação do repertório contemporâneo.



A recusa da Torre de Babel: propostas de Willy Corrêa de Oliveira para o ensino da composição musical em tempos de ausência de uma prática comum (Comunicação de pesquisa)

Raphael de Lima Puccini (UNESP) - raphael.puccini@unesp.br

Esta pesquisa estuda a atuação pedagógica de Willy Corrêa de Oliveira voltada ao ensino da composição musical, observada em dois momentos: na virada do século XXI, quando professor da Escola de Comunicações e Artes da USP, e também a partir da nova abordagem, baseada no uso do dodecafônismo como código musical, para um laboratório de prática criativa. Como objetivos, o estudo busca compreender as estratégias adotadas perante o problema da ausência de linguagem musical universalizante na Música Erudita Ocidental, surgido em paralelo com o desenvolvimento do capitalismo. Adicionalmente, estuda as direções adotadas para a aprendizagem musical e artística, o conteúdo político e ideológico, as relações destes com o conteúdo específico, bem como o alcance que tal proposta efetivamente apresenta na formação individual dos estudantes. A pesquisa adota como base o pensamento marxista – conteúdo fundamental estruturante do pensamento de Willy Corrêa de Oliveira – fundamentando-se também nos textos escritos pelo professor, e demais fontes bibliográficas citadas, decorrentes ou implicadas no seu pensamento. Outros materiais fundamentais para o presente estudo foram as transcrições de suas aulas, presentes na dissertação de mestrado de Alexandre Ulbanere, concluída em 2005; entrevistas e questionários respondidos pelo próprio professor e outros atuais e ex-estudantes de seus cursos. Observa-se o compromisso de tais propostas pedagógicas com a formação política dos estudantes, em termos de crítica ao modo de produção capitalista como um todo, e também em relação aos problemas resultantes de sua especificidade como sistema econômico, ideológico, e social, sobre a prática musical e artística na atualidade. Tendo como horizonte uma abordagem pedagógica libertadora e de formação integral abrangente e dialética, também se faz presente o aprofundamento em aspectos específicos musicais, que tomam a histórica da música e o desenvolvimento dialético da linguagem musical como ponto de partida para a compreensão da música erudita. Neste contexto, considera, para a criação musical, a tendência à metalinguagem como caso geral. Em relação ao Curso de Composição Dodecafônica, há a especificidade da inclusão de um código musical em potencial para uso em sala de aula, que atua como simulacro de linguagem e apoio referencial que perpassa toda a extensão do curso.

26

Compondo com modalismo pentatônicos: uma análise descritiva da obra Khí (Comunicação de pesquisa)

Luiz Eduardo Gonçalves (UDESC/UFG) - luiz2345@ufg.br

Neste artigo apresento os resultados parciais de minha pesquisa de doutorado “Composição e Reencantamento: diálogos interculturais através do modalismo” cujo portfólio artístico abrange sete composições, a última delas sendo a obra Khí. Neste duo para flauta doce e piano utilizo materiais modais da tradição musical japonesa, em especial da música de corte e da música para koto. A obra é um resultado criativo da pesquisa sobre modos pentatônicos semitônicos e seus padrões de graus auxiliares e metabólicos. As pentatônicas Hirajoshi e Okinawa foram estudadas e utilizadas na composição, numa concepção de modo que vai além do conceito de escala ou coleção de alturas, pois abrange comportamentos melódicos e sentimentos. A palavra khí significa “energia vital” em tailandês. Esse título evidencia um contrato intercultural com as músicas e as filosofias do sudeste asiático, no sentido de transcender qualquer traço de exotismo, e a partir de um forte fascínio, configurar novas poéticas que reencantem o mundo. A noção de reencantamento do mundo se dá pela valorização e incorporação de pensamentos musicais de culturas antigas e não-ocidentais, aquelas que não passaram pelo processo de desencantamento do mundo da modernidade ocidental. O fascínio e a “imitação criativa” de padrões musicais das culturas sul-asiáticas são vistos pela ótica da busca pelo pensamento mágico, anterior ao desencantamento do mundo pela ciência moderna. Junto com as reflexões sobre a reencantamento do mundo, é feito uma reflexão sobre a não-linearidade intrínseca ao modalismo, em especial o modalismo pentatônico, no qual prevalece o sentido de circularidade.



Estruturas surrealistas na composição e performance musical O gesto composicional e suas consequências (Comunicação de pesquisa)

Paulo Eduardo Flores da Silva (UDESC) - pauloeflores@hotmail.com

O surrealismo, colocado por André Breton, em seu Manifesto Surrealista de 1924 (Breton 1924), seria algo como a expressão da arte através do “automatismo psíquico em estado puro”, uma manifestação do “eu” sem nenhuma interferência da razão e sem preocupações estéticas ou morais. Na prática algo como a manifestação espontânea do inconsciente (Freud, [1915] 1996), coisa que sempre pratiquei em minhas composições, sair tocando, um se deixar levar, assim como escrever o que vier na cabeça: “ente doente come diabo em forma de luz carvão que demonstra o ego do real tipo escandaloso de ser que propicia a arte de nada comer”. Quantos significados existem nessa frase? Quantos caminhos de desenvolvimento podem ser tomados? Quantas discussões sobre o seu real significado podem acontecer? Essa liberação do inconsciente, do Id, talvez seja uma ilusão, assim como com os médiuns, que saem psicografando mensagens do além (Zangari; Maraldi 2009). Somos um processo de aprendizado e condicionamento eterno, por toda a nossa vida, cada situação que passamos, vivemos com nossos 5 sentidos, criam memórias, porém, teimamos em trabalhar só com as memórias palpáveis e acima de tudo com objetivos pré-determinados que geralmente buscam agradar, assim perpetuando estéticas e trazendo os conceitos do certo, errado, bonito, feio, melhor, pior, para dentro da arte (Adorno; Horkheimer 1947). De um ponto de vista metodológico, nessa apresentação, veremos duas formas de ação do conceito de “automatismo psíquico” na prática da composição e da performance, com as quais venho trabalhando por décadas. Essa maneira de trabalho é feita sempre através da gravação espontânea assim como a escrita automática (Annateresa Fabris 2004). A primeira forma de trabalho que analisaremos será o absoluto, onde o resultado da ação composicional se mescla com o da performance resultando num produto final imediato, sem edições ou qualquer outro tipo de intervenção. Aqui devemos também abrir um espaço para qualificação do instrumento totem (Flores; Barros 2024), onde o condicionamento instrumental interfere no resultado da composição, muda-se o instrumento, muda-se o resultado. A primeira composição analisada será Prelúdio 1 para detuned piano A segunda forma será o automatismo psíquico relativo, onde a ação composicional vai sendo feita por etapas, em partes, numa construção que mescla o performer autônomo com o compositor analítico, podendo assim processar os resultados do automatismo gravado a vontade. A composição analisada será a trilogia: Supernova, Minuto Supernova e seu vídeo surrealista.

27

12/06 – Sala 13, DMU (Comunicação de pesquisa)

14h00 - TDAH e a prática musical: efeitos no comportamento e nas estruturas cerebrais.

Liliane Maria Dias

14h30 - O autoconhecimento para o músico na performance.

Karolina Santos de Lima

15h00 - Music, Humans, and Machines: Initial Reflections for the Development of Research with Collaboration between Composers and Artificial Intelligence in the Creative Process of Brazilian Music.

Marilia Paula dos Santos e Ivan Eiji Simurra

O TDAH e a prática musical: efeitos no comportamento e nas estruturas cerebrais (Comunicação de pesquisa)

Liliane Maria Dias (UNESP) - liliane.dias@unesp.br

Esse resumo se refere a pesquisa de mestrado que está em andamento, sob a orientação da Prof. Dra. Graziela Bortz, intitulada ‘O TDAH e a prática musical sob a ótica da neurociência’. O objetivo da pesquisa é identificar se estudar um instrumento musical pode afetar as estruturas cerebrais e os comportamentos em alunos com TDAH. Para alcançar essas respostas, utilizaremos como metodologia



a revisão de literatura crítica. Após o processo de levantamento bibliográfico e triagem foram selecionadas 9 pesquisas (Mullins, 2017; Santos et al, 2012; Paiva, 2013; Hansen, 2012; Groß et al, 2022; Seither-Preisler; Parncutt e Schneider, 2014; Krudhark, 2012; Serrano et al, 2022) que serão analisadas, a fim de encontrar elementos que auxiliem no cumprimento do objetivo da pesquisa. Até o presente momento, três pesquisas foram lidas na íntegra e sua análise realizada. Santos et al (2012) buscou encontrar quais efeitos no comportamento e no desenvolvimento musical poderiam ser provocados em pessoas com Transtorno de Déficit de Atenção e Hiperatividade (TDAH), por meio de um estudo experimental com aulas de violoncelo. Paiva (2013) buscou identificar como a metodologia de ensino do violoncelo poderia contribuir com a aprendizagem musical de crianças e adolescentes com e sem transtornos do desenvolvimento e dificuldades de aprendizagem, partindo da descrição dos dados. E, Mullins (2017) realizou um estudo, por meio de um survey, aplicado a professores particulares de piano, com o objetivo de identificar quais impactos poderiam afetar o comportamento de alunos com TDAH, ao participar de aulas individuais de piano. As pesquisas realizadas por Santos et al (2012) e Paiva (2013) apresentaram problemas na aplicação das metodologias escolhidas e nas análises dos dados apresentados, comprometendo assim suas conclusões. Já a pesquisa realizada por Mullins (2017) teve um número amostral muito abaixo do esperado, mas a aplicação e análise dos dados não apresentou nenhum erro. Esperamos que as próximas leituras possam apresentar contribuições mais significativas, a fim de atingirmos o objetivo dessa pesquisa.

28 **O autoconhecimento para o músico na performance (Comunicação de pesquisa)**

Karolina Santos de Lima (UDESC) - karollimamusic@gmail.com

O autoconhecimento tem origem antropológica, variando enormemente entre os indivíduos em um âmbito, abrangendo manifestações com origem na inconsciência até domínios aprofundados e desenvolvidos deliberadamente. Portanto, é um traço cognitivo inerente a todos os seres humanos (e quiçá exclusivo da espécie). O autoconhecimento é desenvolvido por caminhos que vêm sendo explorados por diferentes culturas ao longo da história humana, com impactos tanto amplos como relacionados a especificidades como a performance de tarefas. O autoconhecimento ocorre quando aprendemos a respeito de nós mesmos a partir de nossas experiências, vivencias e história de vida. Essa ferramenta da psicologia nos possibilita compreender e monitorar nossos comportamentos e acolher nossas emoções. Por meio do autoconhecimento, desenvolvemos a autoconsciência a respeito das causas que nos induzem a determinados comportamentos que não nos agradam. Sendo assim, com o autoconhecimento teríamos benefícios emocionais e psicológicos usando para reconhecer comportamentos que fazem bem ao nosso cotidiano. Temos assim a opção de reconhecer, avaliar e escolher quais dos nossos comportamentos podem contribuir ao nosso convívio social, profissional e pessoal. O músico enfrenta diferentes desafios ao longo de sua formação. Estudos mostram que durante a performance, por exemplo, muitos músicos experimentam diferentes emoções e, em alguns casos, são prejudicados quando há excesso de preocupações, inseguranças, ansiedade e estresse. Esses estados emocionais podem causar problemas que comprometem a saúde psicológica e física do músico. A falta de apoio ao músico para a performance resulta em diferentes dificuldades, carecendo de estratégias para desenvolver novos repertórios comportamentais que os auxiliem. Apesar dos benefícios que estudos têm contribuído e agregado no bem-estar psicológico, emocional e comportamental de músicos, o autoconhecimento carece de pesquisa e aplicação nesse âmbito. Portanto, o principal objetivo foi investigar as estratégias do autoconhecimento e aplicá-las aos músicos em uma de suas principais atividades: a performance. Os resultados indicam que o autoconhecimento, assim como tem contribuído com indivíduos em diferentes contextos, pode também contribuir com o músico no âmbito da performance, tendo-se em vista que por meio dele podemos corrigir e aprimorar nossos comportamentos indesejados, e compreender as prováveis causas que nos condicionaram a tê-los.



Music, Humans, and Machines: Initial Reflections for the Development of Research with Collaboration between Composers and Artificial Intelligence in the Creative Process of Brazilian Music (Comunicação de pesquisa)

Marilia Paula dos Santos (UFPB) - marilia.503031@gmail.com
Ivan Eiji Simurra (UFAC) - ieysimurra@gmail.com

In the 1950s, Americans Hiller and Isaacson pioneered computer-generated music: the Illiac Suite. Despite advancements in artificial intelligence (AI) systems, currently music generation through machines still employs the paradigm established by Hiller and Isaacson (Aços 2022). Concurrently, emergent research on human-machine co-creation is reshaping the creative industries, enabling computers to contribute to music, art, and cultural production in ways that were previously unimaginable. Computers now 'create' music art, and culture with potential for consumption (Comitê Gestor da Internet no Brasil 2022). These transformations may alter music in epistemological and even ontological terms, fields have sought foundations in the humanities, particularly in art-based research, to underpin their studies (Caramiaux, Donnarumma, 2022). In this regard, there is an urgent need for research stemming from the academic field of music to establish a balanced dialogue with the field of computer science and other technologies. It is worth noting that in a context where music generation and all projects are funded by professional software-producing company, with economic investment driven by 'usability' (Rutz, 2022), it is practically impossible for the music field to conduct practical researches on collaborative music generation between humans and machines since most current systems are not available for experimentation. Therefore, this work aims to discuss the possibilities and challenges faced by researchers in the music field to conduct practical research on human-machine collaboration for music generation. This discussion has proven to be crucial due to the difficulties encountered in conducting a doctoral study, which seeks to investigate whether collaborations between composers and AI music generation systems can preserve Brazilian cultural elements in musical outputs, specifically, for the musical practices associated with Northeastern musical region. This discussion is vital as it addresses both the methodological barriers encountered in a doctoral study and the broader implications of integrating AI with cultural and creative expressions. The research aims not only to assess the feasibility of such collaborations but also to explore their potential to expand creative and cultural boundaries.

29

**12/06 – Sala 15, DMU
(Comunicação de pesquisa)**

14h00 - No tempo/espacão da canção - Estimativas e antecipações do compositor.
Silvio Mansani da Silva e Acácio Tadeu de Camargo Piedade

14h30 - Compondo para corpos dançantes O exemplo da obra “Verdade” dentro do projeto “Contato”: um instrumento musical para ser dançado.
Lenine Vasconcellos de Oliveira

15h00 - A música enquanto tecnologia social da memória: *Meu corpo na pesquisa sobre Letieres Leite*.
Breno Domingos de Oliveira

15h30 - Percepção Musical e Movimento: pesquisa-ação fundamentada no frevo.
Janete Florencio de Queiroz Albuquerque

No tempo/espacão da canção - Estimativas e antecipações do compositor (Comunicação de pesquisa)

Silvio Mansani da Silva (UDESC) - silvio.mansani@gmail.com
Acácio Tadeu de Camargo Piedade (UDESC) - acaciopiedade@gmail.com

Esta comunicação baseia-se em uma pesquisa em andamento dentro da linha de processos criativos em composição. O objetivo principal é compreender as estratégias comunicativas do compositor popular de canções a partir de conceitos da análise do discurso de língua francesa, semiótica e fenomenologia. A primeira parte do artigo concebe o gênero da canção popular como um fenômeno



IV CICLO MÚSICA EM MOVIMENTO
PROJEÇÕES SONORAS 2024
Congresso Regional/Internacional sobre Práticas Musicais

urbano do século XX, associado ao mercado cultural e que se instituiu com o surgimento dos meios mecânicos de reprodução (fonógrafo, rádio, televisão). Resultado da fusão de práticas vocais da cultura oral de diferentes povos (indígenas, africanos e europeus), a canção se desprendeu das práticas coletivas ditas folclóricas para circular no meio capitalista como mercadoria. Nesse contexto, observa-se a emergência da função-autor, que incide sobre a figura do compositor e ressignifica o seu trabalho criativo. Nesse sentido, a análise do discurso de linha francesa busca compreender a maneira como os discursos adquirem significado no contexto social e como os emissores, conscientes desse processo, empregam estratégias para controlar a eficácia de suas mensagens. Por outro lado, identifica-se uma mecânica discursiva no fenômeno da canção que se manifesta no plano da elaboração lítero-melódica, cujos meandros são esquadinhados pela semiótica. A fenomenologia, por sua vez, faz a crítica das abordagens meramente semânticas, concebendo a fala (atributo do corpo) como o núcleo essencial da linguagem. Nessa perspectiva, a fala é tratada como um gesto, um ato de expressão que se origina do corpo circunscrito no espaço e no tempo. Tal entendimento favorece um olhar analítico sobre a faceta performática da canção porque inclui os elementos materiais da expressividade na constituição do objeto artístico, evitando sua redução a um mero fenômeno comunicativo. Na segunda parte, o ensaio propõe a análise de uma canção a partir do ponto de vista do compositor, buscando descrever de que maneira as noções teóricas antes delineadas operam no contexto da criação musical exigindo estratégias para o controle da polissemia envolvida no contexto da sua obra.

Compondo para corpos dançantes. O exemplo da obra “Verdade” dentro do projeto “Contato”: um instrumento musical para ser dançado (Comunicação de pesquisa)

Lenine Vasconcellos de Oliveira (UFRJ) - leninevas@eefd.ufrj.br

30

A composição musical com relação à técnica instrumental, pode ser abordada em duas vertentes: permanece dentro do vocabulário idiomático consagrado de determinado instrumento ou expande esses mesmos limites. A segunda opção será a única na elaboração de repertório inédito para um novo instrumento musical. Esse é o caso desta pesquisa, onde a essa modalidade de luteria contemporânea apresenta ainda a singularidade do seu produto ser destinado ao uso por bailarinos. A pesquisa iniciou inspirada pela performance de Kaiji Moriyama (Yamaha, 2018). Naquela cena musical/coreográfica o bailarino é equipado com sensores de movimento e através de processamento digital em tempo real realiza-se a fusão música/gesto, implicando que o processo de composição musical negocie com a poética coreográfica, em uma artesania que permite amplificar o gesto musical/coreográfico, de modo similar àquele praticado na obra *Musique de Tables* de Thierry de Mey. Nesta pesquisa, porém, com maiores possibilidades corporais dada a natureza e intensidade da integração entre dança e música. Resultado da pesquisa Contato, iniciada em 2020 com o desenvolvimento de um instrumento musical digital para ser dançado, em natural desdobramento do doutorado em artes cênicas. Quando ouvir é ver: reflexões sobre o músico em cena (Oliveira, 2014), esta comunicação traz uma análise da obra *Verdade* (Oliveira, 2023), a partir da movimentação e do próprio processo criativo de montagem cênica do Grupo de Pesquisa Partitura Encenada. Neste caso o gesto do performer musical/coreográfico habita uma temporalidade e espacialidade (Castellani, 2019) simbiótica peculiar que exige tanto do exercício da composição como da percepção do espectador/ouvinte sua ressignificação, dadas as camadas expressivas em sobreposição. Este se configura como um trabalho inherentemente cênico, onde o compositor precisa considerar e prever que aos aspectos do gesto musical compulsório (Chaib, 2013) são acrescidas camadas expressivas de natureza coreográficas, tornando o processo em uma indissolúvel trama interdisciplinar.



A Música como Tecnologia Social da Memória: Relatos de Experiência em uma Pesquisa sobre Letieres Leite (Comunicação de pesquisa)

Breno Domingos de Oliveira (UFBA) - brenoddoliv@gmail.com

Esta comunicação visa compartilhar a jornada investigativa do papel da música na preservação da memória social, com foco na trajetória do maestro e educador Letieres Leite e sua influência na educação musical. Este estudo busca compreender as intersecções entre música, memória e identidade, especialmente no contexto da metodologia de ensino UPB (Universo Percussivo Baiano) e do projeto educacional Rumpilezzinho - Laboratório Musical de Jovens. A metodologia empregada na pesquisa incluiu técnicas da história oral, valorizando o protagonismo das vozes dos interlocutores para uma compreensão mais profunda dos contextos sociais e culturais em que Letieres Leite viveu e trabalhou. Ao analisar a biografia e as práticas educacionais do maestro, o estudo explora como seu método de ensino contribui para a formação de identidades culturais e memórias coletivas, especialmente em um contexto onde questões de raça, racismo e antirracismo desempenham papéis fundamentais. Um aspecto importante da pesquisa foi o processo de "Transcri(a)ções", que envolveu a meticulosa análise e cruzamento de diversos depoimentos fornecidos por Letieres Leite sobre sua vida. Esse método permitiu uma compreensão abrangente e minuciosa de cada episódio narrado por ele, assemelhando-se à montagem de um quebra-cabeça, onde a intersecção de suas memórias fornecia uma imagem mais detalhada de sua trajetória. Além disso, as questões relacionadas à morte e ao luto de Letieres Leite também foram abordadas, especialmente em um contexto pós-pandemia da Covid-19, onde o maestro foi uma das vítimas do vírus. Dessa forma, os resultados desta pesquisa incluem insights enriquecedores sobre a pedagogia musical afrocentrada e o potencial transformador da música como ferramenta de mudança social e educacional.

Percepção Musical e Movimento: pesquisa-ação fundamentada no frevo (Comunicação 31 de pesquisa)

Janete Florencio de Queiroz Albuquerque (UFPB) - janetefqa@gmail.com

Este trabalho é fruto da tese "Mexe com Tudo: Percepção Musical no Movimento do Frevo," sob a orientação da Prof. Dr. Maura Penna na UFPB. O objetivo foi compreender fundamentos e diretrizes de práticas de percepção musical baseadas no frevo, utilizando o movimento corporal, para o desenvolvimento musical de estudantes de nível técnico. A percepção musical é um fenômeno complexo que deve ser abordado de forma inter e transdisciplinar, mas na pesquisa foi observado que nos meios acadêmicos, têm como práticas, as mensurações e comparações dos parâmetros musicais. A base teórica inclui a noção do corpo como principal mediador entre o sujeito e o mundo, dos conceitos de enação, treinamento, das evidências neurofisiológicas do sistema neurônio-espelho, que inspiraram a teoria da cognição incorporada da música, principal referencial teórico desse trabalho, que preconiza que a forma como sentimos, experimentamos, percebemos e compreendemos a música é moldada pelo nosso envolvimento corporal. Nove princípios pedagógicos foram usados na pesquisa: 1) Ação do corpo para desenvolver o autoconhecimento e a percepção musical sem julgamentos; 2) Percepção musical construída colaborativamente através da interação social; 3) Improvisação e a elaboração de movimentos corporais individuais e coletivos na construção de conhecimentos relativos à percepção musical; 4) Escolha do frevo (com sua diversidade de arranjos) como expressão da cultura musical pernambucana; 5) Uso de movimentos do frevo-dança vinculados à cultura do frevo para a formação percepção musical dos estudantes; 6) Percepção musical, o movimento e o jogo; 7) Percepção musical, o movimento e a emoção; 8) Criação de frevos realizada de forma colaborativa como fechamento do processo; 9) Participação dos estudantes nos processos de avaliação. A análise dos dados revelou que fazer música em conjunto é significativamente mais enriquecedor do que individualmente. A participação interativa no coletivo promoveu a descentralização do ensino e aprendizado, despertando um sentimento de pertencimento no grupo. Em conclusão, a vivência no fenômeno cultural do frevo mostrou que abordagens baseadas em interações musicais, sociais, afetivas, científicas, históricas e culturais, através do corpo em movimento, favorecem a percepção musical de estudantes de música.



**13/06 - Auditório Ione Urbano Sant'Ana, DMU
(Comunicação artística)**

14h00 - Ritual das cordas: *A cinestesia como ferramenta na composição*

Ricardo Capra Pauletti

14h30 - Categorização das técnicas estendidas na obra *Miragem* (2009) de Marisa Rezende
Lorraine Gregório de Oliveira

15h00 - Processo Contato: Um encontro poético de movimentos, sons, tecnologia e fé
Lenine Vasconcellos de Oliveira

15h30 - Alternativas de atuação do violoncelo na interpretação do choro brasileiro
Joaquin Rebollo Couto

Ritual das Cordas: A cinestesia como ferramenta na composição (Recital-Comunicação)

Ricardo Capra Pauletti (UDESC) - ricardopauletti.production@gmail.com

No recital são apresentadas quatro composições minhas para violão solo que fazem parte do álbum *Ritual das Cordas* (2021). As peças estão conectadas à minha pesquisa de doutorado (em fase de conclusão) que investiga como a utilização de um instrumento musical no processo de criação pode interferir na obra por meio da cinestesia. A tese tem como principal referencial teórico um texto do etnomusicólogo John Baily (1985) que faz profundas reflexões sobre como a interação entre o movimento humano e a superfície ativa de um instrumento musical gera padrões sonoros e estruturas musicais. A pesquisa está diretamente conectada ao meu trabalho artístico no universo do violão brasileiro e do violão de concerto onde, além do processo de composição, também envolve a performance musical. Ao longo da pesquisa foi possível constatar que, dentro da complexa rede que envolve os processos criativos, a cinestesia pode interferir de diferentes formas e em diversas camadas e graus de profundidade em cada obra. Nas obras que apresento, utilizei a cinestesia como uma ferramenta no processo de composição a partir da experimentação em conjunto com a percepção artística (SALLES, 1998), explorando uma (ou mais) estrutura prévia idiomática, mapeada na superfície ativa do instrumento.

PROGRAMA

Ricardo Pauletti

I- Ritual das Cordas

II- Dança das Segundas

III- O Voo da Arraia

IV- Vento Errante

**Categorização das técnicas estendidas na obra *Miragem* (2009) de Marisa Rezende
(Recital-Comunicação)**

Lorraine Gregório de Oliveira (UNESP) - lorraine.oliveira@unesp.br

O presente recital-comunicação fundamenta-se na pesquisa de mestrado (em andamento) sobre técnicas estendidas no repertório para piano solo de compositores brasileiros entre 2000 e 2015. O objetivo da pesquisa é caracterizar as técnicas empregues em cada obra, analisando suas particularidades quanto à notação e resultado sonoro. A categorização utilizada, de Reiko Ishii (2005, p. 13), elenca 9 conjuntos de técnicas de acordo com ação/gesto e material. São eles: efeitos especiais produzidos no teclado; performance somente dentro do piano; performance dentro do piano com uma das mãos e outra no teclado; materiais externos (piano preparado); uso do som da caixa de madeira do piano; microtons; amplificação sonora; uso de dispositivos extra-musicais como voz humana, enquanto se toca o instrumento; e novos efeitos de pedal. A obra selecionada para apresentação, *Miragem* (2009), de Marisa Rezende, inclui clusters realizados nas teclas e efeitos produzidos no interior do instrumento, com as unhas e baqueta. A baqueta deve ser utilizada tanto com a parte de feltro como com a haste em diversos movimentos como círculos, deslizando e golpeando verticalmente. Já as ações com os dedos são pontuais e abarcam apenas o trecho final em glissandos com as unhas. Das categorias listadas por Ishii (ibidem), a obra contempla a categoria 1, efeitos produzidos no teclado, e a categoria 2, performance



somente dentro do piano. Ao intérprete cabe experimentar com os sons, pesquisando gestos e resultado sonoro de acordo com a concepção da performance, para escolher os mais convenientes do ponto de vista interpretativo. A obra permite tempos muito livres, uma vez que não inclui fórmulas de compasso demarcando o andamento geral. É preciso, no entanto, atentar-se para algumas indicações como acelerandos e acalmandos que determinam um caráter específico de andamento em certas passagens. Com a categorização proposta, o objetivo é auxiliar o performer em suas decisões, facilitando a abordagem das técnicas baseando-se no gesto, som e notação demandados por cada uma, amparando a pesquisa e o estudo interpretativo.

PROGRAMA

Marisa Rezende - *Miragem* (2009)

Processo Contato: Um encontro poético de movimentos, sons, tecnologia e fé (Recital-Comunicação)

Lenine Vasconcellos de Oliveira (UFRJ) - leninevas@eefd.ufrj.br

O Grupo de Pesquisa Partitura Encenada (GruPPEn) desenvolve desde 2020 um instrumento musical digital, concebido para utilização em cenas de dança. A pesquisa foi inspirada pela performance de Kaiji Moriyama, resultante da parceria entre a Universidade de Tókio e a Yamaha, com o sistema de inteligência artificial Disklavier (YAMAHA, 2018), onde o bailarino “controla” um piano através de sensores embarcados em seu corpo. O GruPPEn modificou o conceito no sentido de dispensar o uso do instrumento musical externo físico, atribuindo notas musicais a determinadas posições do instrumento Contato-01. Neste Recital/coreografia/palestra “Processo Contato” o GruPPEn partilha algumas das obras que integram o espetáculo Contato, em processo de criação. Trata-se de composições músico/coreográficas inéditas, elaboradas sob medida para o instrumento Contato-01. As demandas específicas do processo de desenvolvimento tecnológico somam-se as vicissitudes de uma pesquisa de linguagem artística interdisciplinar, livremente inspirada em passagens bíblicas (dos livros de Gênesis, Apocalipse e de trechos da Paixão em vários evangelhos), onde o gesto musical se funde ao movimento coreográfico. As características cênicas presentes em toda a performance musical (Oliveira, 2014), nesse caso são levadas ao limite quando o bailarino se torna também performer musical. A observação das características do gesto musical (Chaib, 2013) torna-se ambígua, extrapolando-se sua compreensão em um convite à ressignificar as relações entre temporalidades musicais e espacialidades coreográficas (Castellani, 2019). Quebra-se uma expectativa convencional, que indicaria a dança servil à música, e facilita-se a observação de camadas poéticas sobrepostas em cena.

PROGRAMA

Verdade (Lenine Vasconcellos, 2023)

Música de Estrondos (Lucas Cassano, 2022)

Descontato (Cley, 2023)

Gênesis III (Cley, 2023)

Silêncio (Lucas Cassano, 2023)

Canticum Corpus (Pedro Garcia, 2023)

Intérpretes: Grupo de Pesquisa Partitura Encenada

33

Alternativas de atuação do violoncelo na interpretação do choro brasileiro (Recital-Comunicação)

Joaquin Rebollo Couto (UDESC) - ollo.jqn@gmail.com

Apesar da formação consolidada de flauta, cavaquinho e violão, verificável em todas as regiões da América que passaram pelo processo de colonização portuguesa, como demonstra Cazes (1998), a roda de choro não impõe um instrumental específico, permitindo grande combinação de instrumentos. E se levarmos em consideração a versatilidade do violoncelo e sua grande extensão, de no mínimo quatro oitavas, como se pode atestar em Teixeira et al. (2021) ele pode, com muita propriedade, se inserir em uma performance de roda de choro, inclusive assumindo várias funções diferentes dentro dela, bastando



familiarizar-se com a forma de interpretação típica desse tipo de música. No entanto, como bem observa Sève (1999), verifica-se uma dificuldade em estabelecer um compêndio de técnicas para a interpretação desse estilo, já que é um conhecimento que se dissemina na prática, através da tradição oral da roda de choro, até mesmo para instrumentos consagrados dentro do gênero. O violoncelo já conta uma vasta bibliografia entre métodos e literatura. Porém, como bem observa Fiamminghi (2009), é pouco aconselhável buscar os elementos para a interpretação do choro nesses métodos, via de regra baseados em uma estética europeia do século XIX. Em vista disso, este trabalho, originado a partir da minha dissertação de mestrado, procura identificar e classificar elementos da performance instrumental que permitam ao violoncelista inserir-se com propriedade na interpretação de repertórios do choro brasileiro. Para isso, lança mão da análise interpretativa sobre a performance de um repertório de choro por quatro violoncelistas consagrados. Nessas análises, norteadas por Sève (1999 e 2015), Ulhôa (1999), Fiamminghi (2009), Sandroni (2012), Mendonça (2006) e Fillat (2018), os elementos que compõem uma execução de choro, forma, harmonia, vocabulário, fraseado, ritmo (e sincopa), além de texturas, efeitos percussivos e técnicas estendidas, serão analisados isoladamente e comparados com o objetivo de identificar como eles podem ser utilizados, ou em que medida alterados, para a estética característica da música instrumental urbana brasileira, especialmente do choro e do samba-choro. A identificação dessas possibilidades servirá tanto para nortear a interpretação do repertório de choro como também para embasar processos de composição e arranjos para violoncelo. De posse dessas observações, aplicarei esses elementos em um exemplo prático – um arranjo da música *Brasileirinho* para quarteto.

**13 de junho - Auditório Cristina Pessi, CEART
(Comunicação de pesquisa)**

34

14h00 - Sons da Praça 24 de Outubro - Site-specific em centros urbanos da zona norte do Rio de Janeiro
Luiz Henrique Reis Machado

14h30 - Relationship between SoundDesign and Musical Composition in Audiovisual
Marina Marcon Moreira

15h00 - De Repente: aproximações multimodais entre arte sonora e antropologia
Gustavo Guimarães Elias

15h30 - Transcrição, indeterminação e simulacro
Flávio Henrique Monteiro Gomes Carmina Simulacra

Sons da Praça 24 de Outubro - Site-specific em centros urbanos da zona norte do Rio de Janeiro (Comunicação de pesquisa)

Luiz Henrique Reis Machado (UNIRIO) - henrique.machado@edu.unirio.br

Esta comunicação tem como objetivo descrever um relato de experiência acerca da realização da peça musical “Sons da Praça 24 de Outubro”, na qual é utilizada a prática do site-specific (nome dado à obras e performances que possuem forte relação e diálogo com o espaço de atuação) como norte, pesquisa e definição do contexto para justificar a escolha da praça homônima, conhecida popularmente também como “Praça de Inhaúma”, situada em posição central e de destaque no bairro de Inhaúma, localizado na zona norte da cidade do Rio de Janeiro. A referida peça foi idealizada e composta durante uma residência artística pelo evento SomaRumor, promovido pela Universidade Federal Fluminense, via edital do Programa de Fomento Carioca - FOCA - a qual o compositor foi selecionado. Sua ideia provém dos estudos teóricos e resultados práticos obtidos durante a realização do mestrado acadêmico, onde realizei pesquisa acerca da prática do site-specific e sua relação com a composição musical, trazendo o contexto e o local pretendido como elementos essenciais e norteadores para a modelagem e concepção da composição. Os objetivos consistiram em difundir a música contemporânea experimental em centros de zonas urbanas, escutar e pesquisar sobre o local com o intuito de refletir e trazer novos olhares para um cenário rotineiro, criar interesse regional por intervenções sonoras, e aproximar pesquisas e trabalhos acadêmicos dos centros urbanos comumente não familiarizados com este tipo de produção cultural. A metodologia de trabalho consistiu inicialmente de etapas comuns quando lidamos com o site-specific.



Começamos o projeto com uma pesquisa de campo na região escolhida para a intervenção, seguida de momentos de reflexão sobre as características de especificidades do site pretendido. Depois dessa etapa, foram criados esboços de materiais para fins de experimentação no local, os quais, por questões técnicas e de viabilidade, se tornaram os materiais finais para interpretação. Durante todo o trajeto composicional tive acompanhamento e recebi orientações de por onde prosseguir dos professores da instituição promotora. Após o momento de criação e conclusão da peça, realizou-se o convite aos seis trompetistas necessários para a performance e, concluída a peça, foram colhidos os depoimentos dos mesmos para fins de entendimento de suas compreensões e receptividade da obra. Tais depoimentos possuem importância essencial para o trabalho, de modo que uma parte da comunicação será destinada a mostrar e dialogar sobre as formas que os intérpretes e público recebem e reagem a uma peça que se propõe a integrar-se ao espaço, ao invés de usá-lo apenas como palco de apresentação. A conclusão desse trabalho dá origem ao projeto de doutorado em desenvolvimento, o qual aborda o site-specific em seu conceito mais amplo e inter-relacionado com outros com os demais campos das artes e fora dela, refletindo em como uma composição musical pode simultaneamente considerar os três principais sites durante o processo de concepção da obra: o lugar, o intérprete e o ouvinte.

Relationship between Sound Design and Musical Composition in Audiovisual (Comunicação de pesquisa)

Marina Marcon Moreira (UFMG) - marinamarcon@outlook.com.br

Relationship between Sound Design and Musical Composition in Gravity (2013): There is no silence, we are always hearing noises. In the study developed by John Cage in 1950, it was found that even in an environment like the anechoic chamber we will hear sounds coming from our own body. Considering that in audiovisual media, such as cinema, we reproduce the sounds of our daily lives with the intention of creating immersion in history, through sound design we can recreate noises produced by the characters' bodies in contact with the environment - foley - , effects that give a sense of location - background - and effects produced by machines - hard effects. In this way, these sounds present in the audiovisual narrative can be thought of as base material for the composition. In fact, electroacoustic musical procedures can construct a sonic narrative from these noises, as can be observed in Once Upon a Time in the West (1968), directed by Sérgio Leone, in which we have a sequence of more than seven minutes in which the entire composition is built from the noises of the scenes, organised by concrete musical techniques and a compositional logic divided into three sections with intercalations between gestures and textures. Therefore, the objective of this communication "Relationship between Sound Design and Musical Composition in Gravity (2013)" is to present an analysis of the effects created by sound design from the perspective in which they can be thought of as potential materials for musical composition in the music scene debris rain in Gravity (2013), a film directed by Alfonso Cuarón.

35

De Repente: aproximações multimodais entre arte sonora e antropologia (Comunicação de pesquisa)

Gustavo Guimarães Elias (UDESC) - gustavoelias.mus@gmail.com

O presente trabalho dedica-se às aproximações entre a arte sonora (CAMPESATO, 2007) e a antropologia multimodal (COLLINS; DURINGTON; GILL, 2017). Reflete sobre os processos criativos na composição de "De Repente", um projeto de arte sonora baseado na manipulação de gravações de campo obtidas em pesquisa etnográfica junto aos poetas repentistas. "De Repente" foi concebido em interface com a etnomusicologia, a partir de um estudo sobre a esfera de vocalizações (REILY, 2014) da cantoria de viola, também conhecida como poesia de repente (SAUTCHUK, 2012). O projeto explora criativamente as características fonético fonológicas da voz cantada, declamada e falada pelos cantadores durante sua performance pública, no "ritual" da cantoria, mas também no contexto mais amplo desse campo social. Desde a crise do realismo etnográfico, a etnografia, como a "escrita da cultura" (CLIFFORD; MARCUS, 2016), vem passando por revisões sistemáticas em suas dimensões epistemológicas, políticas e poéticas. Ao mesmo tempo, a extração dos modos convencionais de produção artística promove a abertura de um campo de criação multimodal - sob o amplo guarda-chuva conceitual do termo "arte sonora" - em que não apenas diferentes modalidades artísticas são imbricadas, mas também outras modalidades de saber,



IV CICLO MÚSICA EM MOVIMENTO
PROJEÇÕES SONORAS 2024
Congresso Regional/Internacional sobre Práticas Musicais

como os saberes científicos e tecnológicos. O presente trabalho propõe a criação de arte sonora como uma forma de experimentação da “escrita” etnográfica, uma maneira de organizar e apresentar a experiência, os dados e registros (sonoros, imagéticos, gráficos) empíricos do trabalho de campo. Dessa maneira, busca contribuir com a prospecção de métodos e processos criativos nas artes, nas ciências e em seus interstícios.

Carmina Simulacra: Transcrição, indeterminação e simulacro (Comunicação de pesquisa)

Flávio Henrique Monteiro Gomes (UNESP) - flavio.m.gomes@unesp.br

O presente trabalho apresenta a noção de transcrição musical aplicada à interpretação, especialmente associada à ideia de indeterminação em música. Ambos os conceitos, transcrição e indeterminação, são discutidos tendo como plano de fundo uma composição recente intitulada *Carmina Simulacra*. A peça, ainda inédita, pode ser apresentada de duas formas distintas: como uma obra acusmática ou como uma obra indeterminada, para qualquer instrumento ou grupo de instrumentos. Como em uma contradição dialética, dois opostos – a música fixa e a variável – são apresentados como possibilidades distintas de uma mesma obra, sendo ambas reciprocamente determinantes: a acusmática existe para ser realizada pelos instrumentos, e os instrumentos devem interpretar a peça a partir da acusmática, como uma “partitura sonora”. Para isso, a proposta é que se aplique um procedimento transcriativo, ou seja, construir um discurso musical como uma espécie de “transcrição” da peça acusmática. Podemos entender “transcrição” como um ato criativo que, diferentemente da transcrição tradicional, não busca apenas transpor ideias musicais de um instrumento a outro(s), mas sim a criação de novas ideias, novas poéticas, mas mantendo com uma outra obra uma relação de paramorfismo. Em outras palavras, a transcrição deve manter uma semelhança estrutural com a peça que lhe deu origem, uma relação de paralelismo, ao mesmo tempo que busca conscientemente a diferença, acrescentar ao original algo que lhe é alheio. Em *Carmina Simulacra*, proponho que o intérprete tome parte também na criação, realizando escolhas que extrapolam as inerentes às práticas interpretativas, o que pode ser relacionado com a já sedimentada ideia de indeterminação em música. Um terceiro conceito estruturou a composição da obra: a de simulacro, tido como uma das características fundamentais de nosso tempo, a pós-modernidade ou capitalismo tardio. Quando a própria imagem é reificada, quando “parecer-ser” se torna mais importante do que “ser-de-fato”, a sociedade passa a ser um mundo de simulacros. Em *Carmina Simulacra*, esta ideia inspirou a apresentação em duas possibilidades – acusmática ou instrumental – da peça, e também a escolha dos sons eletrônicos, simulacros de instrumentos e sons cuja origem parece indefinida, parecendo ser o que não são.

36

**13 de junho – Sala 15, DMU
(Comunicação de pesquisa)**

14h00 - O violão na música de câmara: interações dialógicas a partir de M. Bakhtin
Rafael Pedrosa Salgado

14h30 - Habilidade de leitura musical na perspectiva do piano colaborativo: a regulação da capacidade de atenção como fator de aprimoramento do desempenho
Taiur Agnoletto Fontana

15h00 - Beethoven e a criação da sonata para violoncelo e piano como gênero composicional.
Rodrigo Falson Pinheiro

15h30 - Ação Pianística e Controle Motor: as práticas de estratégias técnicas no estudo de repertório com vistas a interdisciplinaridade.
Marina Bortoluzzi Sobral



**O violão na música de câmara: interações dialógicas a partir de M. Bakhtin
(Comunicação de pesquisa)**

Rafael Pedrosa Salgado (UFMS/UDESC) - rafaelsalgado@hotmail.com

Nesta pesquisa são investigadas complexidades que ocorrem na performance musical em grupos de câmara a partir da perspectiva de um violonista-pesquisador. Para analisar as dinâmicas polifônicas na música de câmara é aplicada a teoria do dialogismo de Bakhtin, destacando a interação entre compositores, intérpretes e os próprios instrumentos musicais. Trazemos um conceito em que o autor russo discute o que chama de romance polifônico da obra literária do escritor russo Fiódor M. Dostoevski (1821 – 1881), em que a principal ideia desse conceito está em uma relação onde o autor, narrador e personagens dialogam entre si de maneira autônomas e autossuficientes. Nesse sentido traçamos um paralelo entre autor e compositor, e entre personagem(ens) e intérprete(s). A partir dessa relação, temos uma interação dialógica em música de câmara, em que a vivência e experiência musical entre compositor e performers estão em constante diálogo na construção da performance musical. A análise das interações dialógicas entre os performers e entre performer(s) e compositores vem mostrando que esse diálogo é fundamental na construção de uma performance musical expressiva. Por meio da aplicação de conceitos bakhtinianos de polifonia dialógica e seus modelos de interações, o estudo pretende identificar estratégias e procedimentos adotados por violonistas para promover interações expressivas e coesas em grupos de câmara. Os resultados, até o presente momento, apontam para a importância do diálogo e da interação entre os músicos na criação de uma expressão musical coerente e autêntica.

Habilidade de leitura musical na perspectiva do piano colaborativo: a regulação da capacidade de atenção como fator de aprimoramento do desempenho (Comunicação de pesquisa)

Taiur Agnoletto Fontana (UFSM) - taiur.fontana@ufts.m.br 37

A presente investigação buscou elucidar caminhos para o aprimoramento do desempenho em leitura musical através da regulação da capacidade de atenção por meio da construção de automatismos, desde a perspectiva da área de piano-colaborativo, onde a leitura musical figura como base para consolidação das demais. Considerou-se a faculdade atencional como a capacidade de aplicar as potências intelectivas a um determinado objeto através de um ato deliberado. Para adquirir-se destreza em assimilar diferentes elementos concomitantes como pode ocorrer, por exemplo em uma partitura de redução orquestral para piano, faz-se mister transpor o impasse do fluxo linear contínuo do foco atencional, prerrogativa que lhe determina a deter-se em um objeto a cada vez, enquanto se requer do pianista que este assimile vários objetos presentes em uma determinada partitura. Uma possível via para a consolidação dessa habilidade se fundamenta no gerenciamento e regulação da capacidade de atenção através de automatismo enquanto recurso cognitivo-motor que permite o desempenho de tarefas envolvendo baixo esforço de atenção. O automatismo foi explicado enquanto hábito, reflexo condicionado e enquanto resultado de processos analíticos reflexivos através dos quais se converte em princípio ordenador do aglutinamento de unidades menores em um todo coeso (chunking). Neste último caso, uma determinada estrutura musical passa a ser assimilada como um único agrupamento de vários objetos sob um mesmo princípio de coesão, que lhe confere unidade, ao contrário de considerá-los um a um, individualmente. Em decorrência disso, há um melhor aproveitamento da capacidade de atenção cujos recursos são otimizados. Constatou-se desse modo que, na medida em que mais desenvolvidos estão os automatismos sob os três vieses elencados, com maior destreza e aprimoramento o pianista colaborador poderá debruçar-se sobre aspectos interpretativos do significado expressivo contido no discurso musical particular de cada obra, bem como atuar com maior grau de reciprocidade com os demais músicos do conjunto. Neste último caso, uma determinada estrutura musical passa a ser assimilada como um único agrupamento de vários objetos sob um mesmo princípio de coesão, que lhe confere unidade, ao contrário de considerá-los um a um, individualmente. Em decorrência disso, há um melhor aproveitamento da capacidade de atenção cujos recursos são otimizados. Constatou-se desse modo que, na medida em que mais desenvolvidos estão os automatismos sob os três vieses elencados, com maior destreza e aprimoramento o pianista colaborador poderá debruçar-se sobre aspectos interpretativos do significado expressivo contido no discurso musical particular de cada obra, bem como atuar com maior grau de reciprocidade com os demais músicos do conjunto.



**Beethoven e a criação da sonata para violoncelo e piano como gênero composicional
(Comunicação de pesquisa)**

Rodrigo Falson Pinheiro (IFMS/UFMS) - rodrigo.pinheiro@ifms.edu.br

Nesta pesquisa são investigadas complexidades que ocorrem na performance musical em grupos de câmara a partir da perspectiva de um violonista-pesquisador. Para analisar as dinâmicas polifônicas na música de câmara é aplicada a teoria do dialogismo de Bakhtin, destacando a interação entre compositores, intérpretes e os próprios instrumentos musicais. Trazemos um conceito em que o autor russo discute o que chama de romance polifônico da obra literária do escritor russo Fiódor M. Dostoievski (1821 – 1881), em que a principal ideia desse conceito está em uma relação onde o autor, narrador e personagens dialogam entre si de maneira autônomas e autossuficientes. Nesse sentido traçamos um paralelo entre autor e compositor, e entre personagem(ens) e intérprete(s). A partir dessa relação, temos uma interação dialógica em música de câmara, em que a vivência e experiência musical entre compositor e performers estão em constante diálogo na construção da performance musical. A análise das interações dialógicas entre os performers e entre performer(s) e compositores vem mostrando que esse diálogo é fundamental na construção de uma performance musical expressiva. Por meio da aplicação de conceitos bakhtinianos de polifonia dialógica e seus modelos de interações, o estudo pretende identificar estratégias e procedimentos adotados por violonistas para promover interações expressivas e coesas em grupos de câmara. Os resultados, até o presente momento, apontam para a importância do diálogo e da interação entre os músicos na criação de uma expressão musical coerente e autêntica.

Ação Pianística e Controle Motor – As práticas de estratégias técnicas no estudo de repertório com vistas a interdisciplinaridade (Comunicação de pesquisa)

38
Marina Bortoluzzi Sobral (UDESC) - mbsobral@gmail.com

Este trabalho de pesquisa interdisciplinar é vinculado ao projeto “Ação pianística, análise e coordenação motora – Aplicações Interdisciplinares na organização da prática e desempenho musical” (PÓVOAS, 2008, 1999) cujo objetivo vincula a teoria à práxis, ou seja, a prática de estratégias técnicas no estudo de repertório com vistas à otimização do estudo. Durante essa pesquisa de iniciação científica, o contato e compreensão de conteúdos relacionados a aspectos fisiológicos e biomecânicos contribuíram para a autoconscientização dos movimentos e aprendizado motor. Como resultado, na prática pianística, tornou-se possível identificar e entender: aspectos envolvidos na realização de movimentos mais eficientes, causa de rigidez muscular e propensões a lesões. (PÓVOAS, 1999; SILVA, PÓVOAS 2008). Com a identificação e compreensão de ações e atitudes que seriam mais saudáveis durante nossa prática pianística, percebe-se que é possível otimizar não somente nosso tempo de prática ao piano, como também pode-se evitar fatores de risco para lesões. “Uma compreensão minuciosa de vários aspectos do movimento humano pode facilitar um melhor ensino, treinamento bem-sucedido, melhor prescrição de exercícios com conhecimento e novas ideias de pesquisa.” (HAMIL, KNUTZEN 2015). A partir de revisão bibliográfica sobre técnica pianística e do movimento humano, controle motor humano e aprendizagem motora torna-se evidente a importância do conhecimento de anatomia e aspectos da biomecânica do movimento. A biomecânica é uma ciência multidisciplinar que estuda os movimentos humanos a partir dos estudos da anatomia, fisiologia e mecânica, sendo responsável pela investigação e análise dos sistemas biológicos. (SINK, 2015; LATASH, 2006). Já no âmbito do controle motor, a propriocepção envolve a identificação das características do movimento do corpo e membros como orientação, localização espacial e velocidade, e a visão contribui e se relaciona com a propriocepção ao determinar características importantes da situação como a direção, distância e tamanho do alvo. (MAGGIL, 2000, 2016). Com base nesses conceitos, utilizou-se de um trecho de repertório para piano para descrever os movimentos realizados. Este trabalho visa relacionar o conhecimento da anatomia do pianista com aspectos da biomecânica do movimento.



**13 de junho – Sala 14, DMU
(Comunicação de pesquisa)**

14h00 - Duas facetas da guitarra no Rock Progressivo: características estilísticas de Robert Fripp e Steve Howe
Thomas Silveira Cavalcanti de Albuquerque (UDESC), thomascostelloguitar@gmail.com

14h30 - Pesquisa artística em canção popular: como investigar processos criativos de cancionistas?
Leandro Ernesto Maia (UFPel) - leandromaia.ufpel@gmail.com

15h00 - A relação entre poética verbal e musical: a tradução intersemiótica no processo criativo de três canções da compositora cubana Marta Valdés
Claudia Garcia Rivera (UFSC) - claugarivera@gmail.com

15h30 - Adeus meus Demônios: uma pesquisa artística sobre processos criativos em canção popular =
Bernard Rehermann Loureiro da Silva (UFPel) - rehermann.be@gmail.com

Duas facetas da guitarra no Rock Progressivo: características estilísticas de Robert Fripp e Steve Howe (Comunicação de pesquisa)

Thomas Silveira Cavalcanti de Albuquerque (UDESC) - thomascostelloguitar@gmail.com

O Rock Progressivo é um estilo que se caracteriza pela aproximação e fusão da música clássica de concerto com o Rock, com processos criativos complexos envolvendo alta habilidade técnica e a busca por um progresso artístico dentro do gênero. Desta forma, é um estilo de Rock que incorpora muitos elementos externos, tornando suas bandas singulares e com sonoridades significativamente distintas, mesmo sendo classificadas no mesmo estilo. Neste contexto, o presente artigo enfoca-se na investigação de características estilísticas compostionais dos guitarristas Robert Fripp, da banda King Crimson, e Steve Howe, da banda Yes. Para compreender os processos criativos de duas das bandas mais influentes do Rock Progressivo, foram investigadas as formações musicais de seus guitarristas prévias às bandas e analisados trechos de composições que caracterizam suas individualidades. Robert Fripp introduziu a linguagem da música clássica minimalista do século XX em suas composições do período de 1981 a 1984, como exemplo deste processo é abordada a composição Discipline do álbum homônimo de 1981. Para tal análise, foram comparados trechos de Discipline, com trechos de composições de Steve Reich e Phillip Glass, a fim de compreender os processos minimalistas utilizados por Robert Fripp nesta composição, tais como polimetria e defasagem. Steve Howe, juntamente com o Yes explorou formas clássicas, e suítes em suas composições, incluindo muitas passagens acústicas, com violões de aço e nylon, frequentemente se utilizando da técnica compostional de violão clássico, além de peças solo, sendo analisado neste trabalho um excerto da composição The Ancient/Giants Under the Sun do álbum Tales of Topographic Oceans de 1973. A análise deste excerto foca na estrutura formal e seus processos contrapontísticos e melodia acompanhada, comuns ao repertório violonístico e inaugural dentro do repertório rock. Na proposta do gênero de transcender fronteiras e convenções pré-estabelecidas, estas duas abordagens guitarrísticas trouxeram novos olhares para a sua técnica instrumental e para os processos compostionais dentro do Rock, se tornando influência para músicos de sua geração e músicos e bandas posteriores, exercendo seu de prestígio até tempos atuais.

39

Pesquisa artística em canção popular: como investigar processos criativos de cancionistas?

Leandro Ernesto Maia (UFPel) - leandromaia.ufpel@gmail.com

Uma das mais profícias formas de criação artística é a canção popular, gênero disseminado nas mais infinitas culturas sob as mais diversas formas de manifestação, estilos e finalidades. Sob o ponto de vista fenomenológico, criadores populares realizam suas práticas musicais sem dependerem de instrução formal prévia, certificação ou diploma. Em muitos casos, terminologias associadas à música sequer são conhecidas e nem são pertinentes à prática criativa de muitos cancionistas. Assim, torna-se desafiador o estudo de processos criativos em música popular com estes agentes, uma vez que não faz parte da prática de um cancionista popular teorizar sobre seus próprios processos ou realizar formulações sobre



seu fazer, muitas vezes definido como fruto da "inspiração". Com base na pesquisa "Poetics of song: songwriting habitus in the creative process of Brazilian music" concluída como tese de doutorado defendida junto à Bath Spa University/Reino Unido, propõe-se a reflexão sobre metodologias para o estudo de processos criativos em canção popular que levem em consideração suas características enquanto conhecimento tácito, oralidade e aprendizado informal. De modo a contemplar os dispositivos incorporados por cantoristas populares em seus processos criativos, a proposta visa conciliar diversas técnicas de coletas de dados entrelaçando observação, colaboração artística, análise musical, entrevista, transcrição, transcrição, entre outras abordagens. A partir da triangulação de dados obtidos através da investigação com três artistas brasileiros - Dona Conceição Rosa Teixeira, Ivan Lins e Vitor Ramil - o trabalho investigativo se articula através das categorias propostas por Pierre Bourdieu (1930-2002) ao abordar a interrelação entre habitus, capital e campo em sua sociologia reflexiva, com especial ênfase em seu esboço para uma teoria da prática e o campo da produção cultural. O resultado desta investigação é uma proposta metodológica baseada num esquema multidimensional de pesquisa artística que pode, por vezes, assumir a forma de sistematização de experiências.

A relação entre poética verbal e musical: a tradução intersemiótica no processo criativo de três canções da compositora cubana Marta Valdés (Comunicação de pesquisa)

Claudia Garcia Rivera (UFSC) - claugarivera@gmail.com

O presente trabalho busca compreender a relação entre o texto verbal e o musical, e a tradução intersemiótica no processo criativo da canção, através da análise de três obras da compositora cubana Marta Valdés: "En la imaginación", "Llora" e "Tú no sospechas". O estudo se insere no contexto da canção cubana, dentro do subgênero "filin", e destaca a importância da obra de Marta Valdés, com a intenção de dar visibilidade à produção intelectual de mulheres na indústria musical, assim como expandir a apreciação da música cubana. A pesquisa tem como objetivos principais, demonstrar que, no âmbito da canção, há uma relação de horizontalidade e não de hierarquia entre a língua e a linguagem musical, assim como reunir informações relevantes para as pessoas interessadas na composição musical vinculada a outras linguagens e ampliar os conhecimentos sobre abordagens criativas e inovadoras. Com este trabalho, espera-se não apenas aproximar as áreas acadêmicas das Letras e da Música, como também contribuir com a compreensão das estratégias de composição de canções desde o ponto de vista da tradução intersemiótica. A fundamentação teórica parte primeiramente da contextualização da vida e obra de Marta Valdés, que é, segundo Alicia Valdés (2011, p. 368) "Una de las más sólidas y prestigiosas compositoras de la canciónística cubana", e, para incorporar a definição de tradução intersemiótica, o artigo do Dr. Alfredo Tenoch Cid Jurado. Por outro lado, o trabalho da Dra. Mônica Pedrosa de Pádua apresenta ferramentas para o entendimento da canção como um produto multimídia de múltipla tradução e a pessoa compositora como tradutora. Sob o mesmo ponto de vista, o escritor e compositor Luiz Tatit detalha questões mais específicas sobre o texto verbal e musical no processo criativo. Em resumo, os materiais coletados proporcionam elementos suficientes para adentrar a discussão sobre a relação entre a linguagem verbal e a musical, sem esgotar todas as possibilidades de desenvolvimento do assunto, porém com expectativas de contribuir para o estudo contínuo dos saberes científicos e culturais.

Adeus meus Demônios: uma pesquisa artística sobre processos criativos em canção popular (Comunicação de pesquisa)

Bernard Rehermann Loureiro da Silva (UFPel) - rehermann.be@gmail.com

Adeus meus Demônios é o título do meu álbum de estreia como cantor, sendo sua produção fonográfica, ainda em desenvolvimento, parte da pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso. Em formato de EP (Extended Play), o álbum é integrado por cinco faixas intituladas como: 1 - *Quebranto*; 2 - *Sol Nublado*; 3 - *Cidade*; 4 - *As Velhas Leis Universais*; 5 - *Demônios*. Partindo do pressuposto que uma obra de arte é uma representação autônoma, o conceito artístico e estético da obra desenvolveu uma linha narrativa que recria o arquétipo da "Jornada do Herói" de Joseph Campbell. Seguindo esta lógica, o "herói", ou "anti-herói", criado para a história de *Adeus meus Demônios* é o personagem Cabelo que busca por cura e redenção. As faixas foram pensadas como atos da jornada do herói Cabelo, cada uma representando as fases do processo de superação do personagem e que também retratam suas



emoções. Estas faixas estão organizadas da seguinte maneira: 1 - *Erro*; 2 - *Culpa*; 3 - *Medo*; 4 - *Reflexão*; 5 - *Superação*, respectivamente às faixas do álbum. A fim de analisar, exemplificar, categorizar, refletir e sistematizar o processo de criação de minha identidade artística assim como o processo composicional das canções que integram a obra, a metodologia adotada para sua realização foi a investigação artística com abordagem autoetnográfica, tratando-se de uma pesquisa qualitativa. Busquei evidenciar que a criatividade é um fenômeno social que sofre influência do nosso entorno sócio-cultural. Neste sentido, articulei o diálogo e a coleta de dados com a minha e as experiências de Nandico Saldanha e Léo Vidal, coautores da canção *Quebranto*, por meio de entrevistas semiestruturadas, conectando a prática artística com seus aspectos sociais. Diante desta observação, análise e reflexão, o resultado que a pesquisa gerou, além da própria produção fonográfica, foram o acompanhamento dos processos criativos das canções, pontuando suas diferenças do início do processo até sua finalização, o fonograma, e minha concepção e realização como artista cantautor, desenvolvendo habilidades e necessidades que a academia não supre como o trabalho elaborado dentro do estúdio e a construção conceitual de uma obra e carreira artística.

**14 de junho - Auditório Ione Urbano Sant'Ana, DMU
(Comunicação artística)**

14h00 - Entre cordas e ornamentos: investigando a adaptação de um concerto para alaúde executado na guitarra barroca
Vitor de Souza Leite (UDESC) - vitorgw@hotmail.com

14h30 - Arranjo para cavaquinho à capella.
Washington Oliveira Souza

15h00 - Les Silences d'un étrange jardin e Bewölker Schatten: tempo real à distância.
Silvio Ferraz e Cássia Carrascoza Bomfim

15h30 - Três Corpo-Identidades: Diadorim-Guaípeca-Infinito e Além.
Leandro Ernesto Maia e Maria Fonseca Falkembach

41

Entre cordas e ornamentos: investigando a adaptação de um concerto para alaúde executado na guitarra barroca (Recital-Comunicação)

Vitor de Souza Leite (UDESC) - vitorgw@hotmail.com

Neste trabalho propõe-se explorar a prática comum do compartilhamento de repertório e ornamentação em uma obra musical do século XVII, neste caso, compartilhamento entre cordas dedilhadas, executando na viola de arame (uma modalidade de guitarra barroca) uma obra originalmente para alaúde. Trata-se de uma pesquisa de cunho artístico-musicológico, que faz um levantamento bibliográfico alinhado à época da obra proposta, apoiado por pesquisas que compartilham propostas semelhantes. Efetuou-se uma busca sistematizada em fontes primárias sobre diretrizes técnicas e interpretativas da guitarra barroca, sendo escolhido, por seus aspectos práticos e pedagógicos, o tratado *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1697) de Gaspar Sanz (1640–1710). Complementando informações sobre ornamentações, no âmbito das notas de passagem, está o tratado sobre composição e interpretação: *Der Vollkommene Capellmeister* (1739) de Johann Mattheson (1681–1764). Com base no conhecimento sistematizado principalmente por estes tratados, será explorado especialmente o largo do concerto em ré maior, Rv 93 de Antonio Vivaldi (1678–1741), escrito para alaúde solista e grupo de cordas, onde o solista toca exclusivamente uma linha melódica. Tal linha, realizada na guitarra barroca, a qual, devido à afinação reentrante e suas regras de execução, pode ganhar uma resultante sonora que implica em uma harmonia implícita, através da sustentação de sons e ressonância gerada. A dinâmica da construção performática será discutida através das escolhas técnicas e interpretativas valendo-se de gráficos e comparativos, enfatizando aquelas que contribuem de maneira significativa para evidenciar as idiossincrasias da guitarra aplicada a este repertório, somadas aos protocolos de ornamentação de um movimento lento.



PROGRAMA

Antonio Vivaldi – Concerto, RV 93

- I - Allegro giusto
- II - Largo
- III - Allegro

Arranjo para cavaquinho à capella (Recital-Comunicação)

Washington Oliveira Souza (UFBA) - washingtoncavaco@hotmail.com

Neste trabalho, apresento o processo final de elaboração de arranjo e performance musical para o “Cavaquinho à Capela”, na obra “Pedacinhos do Céu” do compositor e cavaquinista Waldir Azevedo. Esta nomenclatura “Cavaquinho à Capela” é usada para diferenciar a forma de execução do cavaquinho, que executa a melodia principal e também faz o acompanhamento harmônico. O cavaquinho solo sempre teve a sua forma de execução em uma só voz, para tocar a melodia sempre precisou de um instrumento acompanhador que realizasse a condução harmônica, que se tratando do choro, geralmente é o violão. Em (1988), Cazes, o atual professor do Bacharelado em Cavaquinho da UFRJ, lançou o método de estudo “Escola Moderna do Cavaquinho”. A partir daí, através das propostas de técnicas e estudos melódicos apresentados no método, surgiu uma nova maneira de execução para o cavaquinho solo, que é a “melodia acompanhada”, técnica originada da guitarra e do violão clássico, ou seja, o “Chord Melody”, onde o cavaquinho realiza a melodia e também a própria condução harmônica. Na elaboração do arranjo e da execução artística, trago ideias sobre o conceito de arranjo para cavaquinho solo e da performance cavaquinística. A escolha do tom é um fator crucial para a elaboração do arranjo. A tonalidade escolhida pode interferir bastante nas ideias de criação, como também, na sonoridade que será obtida. Cada instrumento tem a sua peculiaridade específica, que é nomeada de idiomatismo. No processo de criação e execução, foram usadas técnicas para realizar pontes com arpejos de forma distribuída pela extensão do braço do instrumento, arpejos a duas vozes e também com a posição fixa da mão esquerda para conduzir até o alvo que é a melodia principal. Além disso, utilizamos também conduções harmônicas e acordes priorizando a melodia original sempre como nota mais aguda e alternância da melodia na forma rítmica, diminuindo ou aumentando o seu andamento, que é caracterizado no choro como “interpretação”.

42

Les Silences d'un étrange jardin e Bewölker Schatten: tempo real à distância (Recital-Comunicação)

Silvio Ferraz (USP) – silvioferraz@usp.br

Cássia Carrascoza Bomfim (USP) - cassiacarrascozabomfim@usp.br

Este recital-comunicação tem por objeto os resultados de performance interativo instrumento-dispositivo eletroacústico em duas obras Les Silences d'un Étrange Jardim (1994) e Schatten (2024). A segunda, sombra da primeira. Com trabalhos em conjunto desde os anos 90 com apresentações de Les Silences em versão acústica solo e live-electronics (estreia na BKA - Berlim Kabarett Anstalt Unerhörte MUSIK, 2024) nesse recital-comunicação compositor e instrumentista desfazem seus lugares, assumindo o compositor o lugar de performer da eletroacústica e o instrumentista lugar de compositor ao elaborar composição autônoma oriunda de sua percepção da versão eletroacústica da peça e conhecimento da partitura original da obra. Do mesmo modo, o dispositivo computacional realiza, a partir da captação de áudio, modelagem com contrações, expansões e deformações com base nos dados espectrais nota a nota da flauta. O concerto será apresentado em versão telemática, com o compositor em presença virtual e instrumentista em presença física.

PROGRAMA

Silvio Ferraz - Les Silences d'un étrange jardin

Bewölker Schatten: tempo real à distância - Improvisação e colaboração

Silvio Ferraz - composição e live-disklavier

Cássia Carrascoza Bomfim – flauta, e eletrônica



Três Corpo-Identidades: Diadorim-Guaípeca-Infinito e Além (Recital-Comunicação)

Leandro Ernesto Maia (UFPel) - leandromaia.ufpel@gmail.com
Maria Fonseca Falkembach (UFPel) - maria.falkembach@ufpel.edu.br

O espetáculo Corpos-Identidades Guaípecas apresenta resultados da interação criativa entre compositor-intérprete e bailarina-coreógrafa através do conjunto de canções concebidas em parceria artística envolvendo performance musical e cênica. O trabalho apresenta retroalimentações criativas através da exploração de processos, leituras e diálogos com a literatura, o audiovisual, outras artes e linguagens. A pesquisa artística engloba interferência dos modos e ferramentas de composição de uma linguagem artística na outra (dança e música) através de interações entre materialidades tais como corpos, vozes cantadas, faladas, paralinguismos, piano, violão e espacialidades. Os processos envolvem compartilhamentos de motifs, matrizes corporais e gestos criativos que integram arcabouços conceituais e práticos na perspectiva dos estudos da performance de Schechner, pesquisa artística e da teoria da prática de Bourdieu. Desta forma, os corpos em ação materializam dispositivos criativos/habitus e comportamentos restaurados na busca pela criação de performance em conexão e escuta do outro. Concebido entre 2015 e 2019 como performance antifascista resultante de reflexões sobre identidade, gênero, raça e sociedade, os trabalhos derivam da pesquisa de doutorado "Poetics of Song: songwriting habitus in the creative processes of Brazilian music", de Leandro Maia, e da pesquisa "Dramaturgias do Corpo" de Maria Falkembach, ampliada para a compreensão da formação do corpo-performer antifascista. As obras musicais são canções de autoria de Leandro Maia e contam com coreografias, performances poéticas e direção cênica de Maria Falkembach. A palavra "Guaípeca", de origem indígena, é o designativo sulista para "vira-lata". Conforme Aldyr Schlee, em seu "Dicionário da Cultura Pampeana Sul-Riograndense", trata-se de "cusco, cachorrinho, cachorro de pequeno tamanho e de raça indefinida". O termo sintetiza a abordagem conceitual desenvolvida durante a produção do álbum homônimo, lançado no ano de 2023 em formato de disco de vinil (LP), realizado através de financiamento coletivo, com apresentações no Brasil e na Costa Rica.

43

PROGRAMA

1) Milagres do Barão de Itararé	4) Perto de Você
2) Guaípeca	5) Infinito e Além
3) Diadorim	. Leandro Maia (composições, voz, violão e piano)
	. Maria Falkembach (performance poética, coreografia e direção cên

14/06 - Auditório Cristina Pessi, CEART (Comunicação de pesquisa)

14h00 - A presença da Dinamogenia em Fantasias Brasileiras para Piano e Orquestra de Francisco Mignone
Alexandre Dietrich e Maria Bernardete Castelan Póvoa

14h30 - Princípio da Relação e Regulação do Impulso-Movimento: uma análise com vistas à ação violonística
José Rui Fernandes Pedroso e Maria Bernardete Castelan Póvoas

15h00 - Técnica pianística, corpo e cognição: uma revisão em busca de abordagens musicais corporificadas
Weliton de Carvalho e Maria Bernardete Castelan Póvoas

15h30 - Walking – um recurso técnico-estratégico: proposições para a sua aplicação na prática Violonística
Raquel Turra Loner e Maria Bernardete Castelan Póvoas



A presença da Dinamogenia em Fantasias Brasileiras para Piano e Orquestra de Francisco Mignone (Comunicação de pesquisa)

Alexandre Dietrich (UDESC) - dietrichalexandre08@gmail.com
Maria Bernardete Castelan Póvoas (UDESC) - bernardetecastelan@gmail.com

Francisco Mignone (1897-1986) escreveu quatro Fantasias Brasileiras para Piano e Orquestra entre 1929 e 1936. O compositor, segundo manifestações suas (1929), teve Mário de Andrade como incentivador em suas decisões estilísticas. A partir de 1925 Mário de Andrade (1893-1945) realizou estudos e proposições acerca da dinamogenia, os efeitos de sua utilização na música e consequências físicas nos intérpretes e receptores desse fenômeno. Segundo ele, a dinamogenia possuiria o poder agregador de multidões e foi utilizada para propagar os preceitos defendidos por ele em manifestações artísticas. O emprego e manuseio de elementos nacionais em composições, pós Semana de Arte Moderna, vieram em consonância com os princípios propostos por Mário de Andrade que defendia a estética nacionalista e conexões de seus estudos com a divulgação da música brasileira. Em seus estudos sobre o efeito dinamogênico Andrade foi contundente quanto à decorrência aglutinadora que o ritmo gera nas multidões. Para ele considerava que, exclusivamente ritmo sem texto ou fala, possui atuação biológica nos seres humanos sendo capaz de originar reações fisiológicas. Consecutivamente, compositores simpatizantes com as ideias de Andrade criaram obras com vistas à utilização de componentes musicais influenciados pela cultura popular. Neste contexto, inclui-se as quatro Fantasias Brasileiras para Piano e Orquestra de Mignone. O objetivo nessa comunicação é mostrar ferramentas interpretativas para se obter recursos de entendimento no percurso da assimilação musical na interpretação artística das peças em foco. Também, a possível conexão com procedimentos técnicos pianísticos que auxiliam na execução musical das peças. Acredita-se que, com o entendimento da conceitualização do fator dinamogênico por meio do estudo e levantamento de literatura concernente à

44 Francisco Mignone e às Fantasias Brasileiras, e sobre a dinamogenia em Mário de Andrade, é possível observar-se tal fator na construção musical das Fantasias Brasileiras de Francisco Mignone, mais especificamente na Terceira Fantasia para Piano e Orquestra, na qual pode-se considerar em determinados trechos o emprego de aspectos da estética nacionalista já citados, bem como a combinação de efeitos sonoros oriundos da utilização de ritmos característicos do diálogo e união entre piano e orquestra, obtendo assim indicações do emprego da dinamogenia, com a observação do resultado sonoro final.

Princípio da Relação e Regulação do Impulso-Movimento: Uma análise com vistas à ação violonística (Comunicação de pesquisa)

José Rui Fernandes Pedroso (UDESC) - jfernandespedroso@gmail.com
Maria Bernardete Castelan Póvoas (UDESC) - bernardetecastelan@gmail.com

A presente comunicação é uma etapa de pesquisa que investiga aspectos da ação instrumental violonística a partir de uma perspectiva interdisciplinar, visando à elaboração de uma estrutura conceitual que potencialize o desenvolvimento e desempenho de habilidades técnico-musicais. Neste recorte de abordagem bibliográfica, exploramos intersecções conceituais que podem conduzir a novas possibilidades na prática violonística. Para tanto, analisamos o *Princípio da Relação e Regulação do Impulso-Movimento* (Póvoas, 1999) um recurso desenvolvido no contexto da ação pianística que representa uma proposta de organização da ação pianística em *ciclos de movimento* a partir do agrupamento e coordenação dos impulsos motores utilizados. Da análise do *Princípio da Relação e Regulação do Impulso-Movimento*, são destacados os seguintes aspectos relevantes ao estudo de uma interface conceitual interdisciplinar voltada à ação violonística, elaborados a seguir. O PRRIM pressupõe em sua estrutura a classificação e categorização dos movimentos utilizados na ação pianística. Os *movimentos gerais* são estabelecidos a partir dos movimentos relativos entre as duas mãos e são a base conceitual para o estabelecimento dos pontos de apoio dos *ciclos de movimento*. Assumindo que os movimentos gerais servem de base para expedientes técnicos contextualizados, cabe verificar se esta abordagem do campo pianístico se faz presente na literatura técnica do violão. Destacamos que o PRRIM tem como referência básica para sua operacionalização os *movimentos gerais* da ação pianística,



classificados pelo movimento relativo entre as mãos e em perspectiva ao teclado. Uma vez que a técnica violonística é mediada por habilidades interdependentes entre as mãos, cabe verificar a possibilidade de encontrar uma classificação de *movimentos gerais* para a ação violonística. A distinção básica será que, no violão, uma mesma ação motora poderá ter funções distintas em cada mão. Ao considerarmos os *movimentos gerais* como ações discretas, representantes do *suporte motor* aos movimentos digitais de menor amplitude, é importante reforçar a diferença entre a habilidade executada (objetivos e condições) dos movimentos que a representam. Descrever e catalogar todas as combinações motoras possíveis para uma tarefa seria contraproducente e desnecessário. Nesse contexto, avaliamos que a organização dos movimentos em níveis, para o violão, necessitaria de uma estrutura conceitual que abranja intermediações negativas entre movimento, ação e resultado. Isto é, a descrição de movimentos (em níveis ou categorias) em relação ao expediente técnico realizado explicitando o movimento que não deve ser usado e a justificativa para tal classificação.

Técnica pianística, corpo e cognição: uma revisão em busca de abordagens musicais corporificadas (Comunicação de pesquisa)

Weliton de Carvalho (UDESC) - wecarv@gmail.com

Maria Bernardete Castelan Póvoas (UDESC) - bernardetecastelan@gmail.com

Uma revisão de publicações acadêmicas brasileiras de 2013 a 2023 sobre técnica pianística e corporeidade possibilita categorização de teses, dissertações, artigos e comunicações em seis abordagens. Tais tendências emergem da análise de conceitos presentes na literatura, tais como: corpo, mente, cérebro, sensação e movimento. Este trabalho visa problematizar concepções implicadas no uso desses termos a partir de um mapeamento do caminho crítico-reflexivo percorrido por autores consultados, o qual reflete paradigmas representacionais e dinâmicos de cognição em música (Oliveira, 2014; 2016). Posições funcionalistas se encontram refletidas em abordagens denominadas (1) mecanicista e (2) neurofisiológica, esta, apesar de perpetuar perspectivas cerebralistas, viabiliza conhecimento da estrutura cinestésica do corpo humano. Desdobramentos da “escola psicomotora” encaminham abordagens perceptivo-motoras, como a de Kaplan (Oliveira Filho, 2020), que trabalha conscientização proprioceptiva. Consequentemente, uma dimensão sensório-motora é refletida em abordagens (3) corpóreas ou gestuais, as quais criticam a dicotomia corpo-mente e a noção mecanicista de corpo, diante do que oferecem concepções fenomenológicas como corpo “vivido” ou “próprio” (Araújo, 2020; Merleau-Ponty, 1945). Pode-se identificar na abordagem corpórea-gestual (Milani, 2016) um desdobramento em duas vias: (3.1) cognitiva, sobretudo na aproximação com estudos de cognição corporificada, mais recentemente Cognição 4E, e (3.2) somática, que busca metodologias para apropriação sensorial de corpo em movimento (Cicarelli, 2023). Ademais, a abordagem (4) transpessoal de Bezerra (2023) utiliza estratégias psicológicas e metacognitivas para organização da prática e autorregulação na vivência pianística enquanto “pianear”. O precursor trabalho de Jaëll (1896; 1897), entre fisiologia psicologia, investiga “sensibilidade tátil” ao toque pianístico. Na mesma direção, Kaplan (1987) propõe um “estudo de sensações” que guia a aprendizagem motora ao piano e Póvoas (1999; 2006) elabora princípios cinesiológicos e cinestésicos para construção espacial-sonora de “ação pianística”. Neste escopo, “ação pianística” é recuperada como terminologia que agrupa, teoricamente e em práxis, estudos instrumentais e perspectivas atuacionistas da cognição (Rolla, 2023). Diante da possibilidade de superar ideais de representação mental internamente processada como único caminho para saberes e práticas, admite-se uma possível atuação cognitiva através de interação sensório-motora com ambiente, instrumento, fontes históricas e socioculturais, performadas em meio aos movimentos musicais, na integração entre ação e percepção.

45

Walking – um recurso técnico-estratégico: proposições para a sua aplicação na prática violonística (Comunicação de pesquisa)

Raquel Turra Loner (UDESC) - r.turra.loner@gmail.com

Maria Bernardete Castelan Póvoas (UDESC) - bernardetecastelan@gmail.com

Nesta comunicação é abordado um recurso técnico-estratégico em formulação, o *Walking*, e uma das etapas para sua aplicação. O *Walking* pode ser definido como a sucessão de movimentos da mão



esquerda ao violão que possibilitam a sustentação do som entre as notas, uma sucessão de *intenções* (Loner; Alípio, 2020). Sua realização pressupõe que um ou mais dedos permaneçam em contato com a corda durante uma mudança de configuração da mão esquerda e que, concomitantemente, haja um movimento direcionado ao próximo expediente. Para que o *Walking* ocorra, os movimentos devem ser planejados em constante projeção, com vista a sua integração em gesto instrumentais mais amplos. As etapas previstas para aplicação do recurso são: planejamento ou organização da prática, treinamento e avaliação (Jørgensen, 2004; Póvoas, 1999), sendo a primeira delas objeto desta comunicação. Compreende-se o planejamento de uma execução instrumental como a sistematização da prática (Gabrielsson, 2003; Barros, 2008; Póvoas, 2017). São ações constituintes desta etapa, em maior ou menor grau: 1. reconhecimento e análise do texto musical; 2. definição dos resultados musicais pretendidos; 3. seleção de recursos técnicos de acordo com as habilidades individuais do intérprete. Tais ações encontram paralelo nas etapas metodológicas (instâncias) necessárias ao processo de digitação ao violão e, portanto, propõe-se que o planejamento da ação de mão esquerda ao violão contemple estas instâncias (Alípio, 2014). A decodificação do texto musical possibilita a sua segmentação em partes (Jørgensen, 2004; Barros, 2008; Póvoas, 2017), as quais podem ser praticadas por meio de sistemas e/ou métodos que contemplam o estudo por partes progressivas. Ao realizar a segmentação, é indicado considerar quais componentes (movimentos) da ação de mão esquerda ao violão são independentes e quais se agrupam como interdependentes, constituindo uma “unidade natural” (Magill; Anderson, 2017) com vistas à otimização da prática instrumental.

46

**14/06 – Sala 12, DMU
(Comunicação de pesquisa e comunicação artística)**

14h00 - Perfectivas para a Performance Musical a partir de Paul Ricoeur: os processos narrativos e o tempo

Caio Cezar Braga Bressan e William Teixeira

14h30 - Stylus Phantasticus e a Sonata X do Rosário “Crucificação” de H. I. F. Biber: “não tenho palavras para expressar meus sentimentos”

Luiz Henrique Fiaminghi

15h00 - Obras de Câmara de José Vieira Brandão

Mauren Liebich Frey Rodrigues

15h30 - Variedade e Coesão nos Prelúdios de S. Rachmaninoff: um extrato do op. 23 e sua tipificação.

Germano Gastal Mayer

Perspectivas para a Performance Musical a partir de Paul Ricoeur: os processos narrativos e o tempo (Comunicação de pesquisa)

Caio Cezar Braga Bressan (UFMS) - redentorms@gmail.com
William Teixeira (UFMS) – wiliam.teixeira@ufms.br

Este trabalho inicia uma investigação sobre a interação entre a teoria narrativa de Paul Ricoeur e as práticas interpretativas na música. Partindo da premissa de que a mimese, processo apresentado pelo autor em três estágios, transcende a mera imitação para alcançar a figuração e a refiguração, o trabalho busca explorar vias para a representação de relações subjetivas a partir das composições musicais, em que os mecanismos narrativos interagem no âmbito da estrutura musical. Como ponto central desta ligação, questiona-se se é possível a partir da hermenêutica de Paul Ricoeur traçar uma discussão que possa subsidiar o ato interpretativo e performático. Concebendo a narrativa como a encenação de um enredo, com base no francês “récit” como “narração”, o trabalho defende que a compreensão de uma obra musical implica a compreensão de si próprio, o sujeito. Consequentemente, são delineados percursos hermenêuticos, em que a estrutura da obra é analisada juntamente com um



retrato da visão do mundo do intérprete. Para além disso, o trabalho investiga brevemente o vínculo entre narrativa e temporalidade, propondo um processo circular em que o tempo físico deriva coerência da narrativa, enquanto as narrativas derivam significado da existência temporal incorporada na performance musical. A partir dessa perspectiva, entende-se que exista uma pluralidade de resultados interpretativos a serem determinados pelo sujeito que, atravessando suas subjetividades, seja expressivo por meio da performance. Essa proposta busca, portanto, promover um corpo conceitual para a interpretação musical em que o sujeito comprehende a dinâmica estrutural da obra e se posicione a partir da sua relação com o mundo, escapando de dicotomias do tipo sujeito x objeto que acometem a análise com fins de performance.

Stylus Phantasticus e a Sonata X do Rosário “Crucificação” de H. I. F. Biber: “não tenho palavras para expressar meus sentimentos” (Comunicação de pesquisa)

Luiz Henrique Fiaminghi (UDESC) – lhfiaminghi@yahoo.com.br

No âmbito das mudanças estilísticas do séc. VII, é ponto de acordo tomarmos como parâmetro a máxima de Caccini que categoriza a “música [como] serva da palavra”. O estilo de Monteverdi, chamado de *seconda pratica*, o nascimento da ópera, o *stilo concitato* de seus madrigais guerreiros e amorosos e a emergência de uma poética musical que emula o sistema retoricamente regrado baseado nos afetos da alma, são marcas que evidenciam a relação de subalternidade da música instrumental em relação à vocal, e, portanto, à palavra. Neste sentido, a perspectiva de uma epistemologia logocêntrica pode ser aplicada neste contexto, tendo em vista a incapacidade semântica da música como signo auto-referencial. Pode parecer anacrônico atribuir à música instrumental do séc. XVII uma autonomia que só seria reificada posteriormente, entretanto, esta era uma questão latente entre os teóricos daquele século, como o polímata e jesuíta alemão Athanasius Kircher (1601-1680). No tratado *Musurgia Universalis* (1650), ele cunhou o termo *Stylus Phantasticus* para classificar um estilo de música puramente instrumental: *Fantasia*, *Capriccio*, *Ricercata*, *Toccata*, *Sonata*, *Balletto*, que foram gêneros derivados da *Canzona per sonar* do século anterior. *Phantasticus* aqui pode ser entendido a partir do que João Adolfo Hansen diz acerca de *alegoria*: é ao mesmo tempo “metáfora (substituição) mas também anáfora (repetição) [...] que substitui o próprio pelo figurado, repete, como paráfrase, a própria operação de substituição e referência contínua do próprio”. Kircher, por sua vez, ancora sua explicação ao (des)ligamento natural para sua época entre som e palavra: “o estilo fantástico é adequado aos instrumentos; é o mais livre e irrestrito método de compor, não é ligado a palavra ou a um sujeito harmônico; ele foi concebido para ostentar de forma natural a secreta razão harmônica e a engenhosidade de cláusulas harmônicas e dos contextos fugatos”. Nesta comunicação, que toma como exemplo a Sonata X “Crucificação”, conhecida como “Sonatas do Rosário” (Salzburg 1670-1680) do músico/violinista austríaco Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704), tratamos de evidenciar como uma retórica sem palavras ou uma retórica musical é articulada e entra em operação através de artifícios engenhosos, efeitos que provocam afetos, incitando a *meraviglia*, sob o viés da prática da música instrumental e da gestualidade condicionada às noções de *decoro* e *sprezzatura*.

Obras de Câmara de José Vieira Brandão (Recital-Comunicação)

Mauren Liebich Frey Rodrigues (UFPel) - mauren.frey@gmail.com

Este recital apresenta 3 obras de Câmara de Vieira Brandão (1911-2003): Romance e Canto Sertanejo, ambas escritas em 1935, para violino e piano; e Divagação para Violino, Viola, Violoncelo e Piano, de 1991. As peças integram o álbum Brandão Instrumental, lançado em abril de 2024 pelos autores do presente trabalho. A performance das obras, todas inéditas, foi construída a partir dos manuscritos autógrafos disponíveis no Museu Villa-Lobos, acervo organizado pelo próprio compositor. A distância temporal entre as obras exemplifica a estética do compositor ao longo do tempo, enquanto se pode observar a manutenção dos principais traços identitários da estética pessoal, tais como densidade textural e a complexidade técnico instrumental. Além disso, as obras do programa evidenciam seu vínculo com o nacionalismo musical com o qual Brandão deliberadamente dialogava. A reflexão sobre a estética e estrutura das obras se dá a partir da abordagem da intertextualidade, na medida em que um compositor absorve as características de seus homenageados, convertendo-as em influências sobre sua própria



estética. O Romance é a primeira obra de Câmara escrita por Brandão de que se tem notícia, e o manuscrito encontrava-se incompleto. Para a execução, foi necessário montar as partes faltantes e elaborar uma edição prática. O Canto Sertanejo, tem uma sonoridade densa, principalmente na sobreposição de vozes na parte do piano. A Divagação apresenta uma estrutura em que quatro ideias principais ora se alternam, ora se sobrepõem, sem obediência a um modelo formal preestabelecido.

PROGRAMA: José Vieira Brandão - *Canto Sertanejo* para violino e piano

(1911-2002) - *Romance* para Violino e Piano
- *Divagação* para Violino, Viola, Violoncelo e Piano

Mauren Liebich Frey Rodrigues, piano

Fernando da Costa Bresolin, violino

Raisa Diatel, viola

Lucas Ropelato Voltolini, violoncelo

Variedade e Coesão nos Prelúdios de S. Rachmaninoff: um extrato do op. 23 e sua tipificação (Comunicação de pesquisa)

Germano Gastal Mayer (UFPel) - germanogm@gmail.com

É de amplo conhecimento que as peças do Op. 23 de Sergei Rachmaninoff constituem um recorte do que veio a ser sua coleção de vinte e quatro prelúdios para piano em todas as tonalidades, seguindo a fórmula básica adotado por J. S. Bach, e F. Chopin. Mas o planejamento sistemático da totalidade do conjunto recebeu tração, aparentemente, a partir da estruturação do op. 23. Como resultado, as 24 peças ficaram distribuídas em três publicações distintas: o isolado, mas onipresente, op. 3 no. 2, em Do# menor, que foi integrado a um conjunto de 5 peças de fantasia (1892); o op. 23, com seus 10 prelúdios, que veio à público nove anos mais tarde, em 1904 e, finalmente, op. 32, com os restantes 13 prelúdios, depois de um período mais curto, no ano de 1910. Demonstrando a unidade motívica presente em toda a coleção, este recital-palestra se focará em três prelúdios do op. 23: o “Maestoso”, nº 2, em Sib Maior, encapsulando referências a sinos e cânticos, elementos basilares da estética do compositor; o “Tempo di minuetto”, nº 3, em Ré menor, como testemunho da habilidade de coesão temática do compositor com a estilização de uma dança barroco; e o “Allegro” em Do menor, nº 7, por assumir os contornos de um prelúdio convencional pelo uso de um mesmo motivo, costurando progressões harmônicas. Considerando o valor musical do conjunto e seus desafios inerentes, a comunicação abordará os poucos aspectos históricos que sobreviveram associados às peças executadas e oferecerá possibilidades de abordagem de estudo.

48

(Comunicação de pesquisa)

14h00 - Resquícios histórico-culturais dos sambas-enredo das escolas de samba da cidade de Lages

Alexsandra de Oliveira Nassiff, Isabel Nercolini Ceron, Schayla Letyelle Costa Pissett

14h30 - Que açoriano é esse de Santa Catarina?: repensando concepções sobre a identidade catarinense a partir da musicalidade do Boi-de-mamão

Vitor Vieira Machado e Ana Luisa Fridman

15h00 - Da composição à estreia: fontes e modificações notacionais no Concerto para Piano e Orquestra de Octávio Maul

Rodrigo Warken



Resquícios histórico-culturais dos sambas-enredo das escolas de samba da cidade de Lages (Comunicação de pesquisa)

Alexsandra de Oliveira Nassiff (UNIPLAC) - alexsandra.nassiff@gmail.com
Isabel Nercolini Ceron (UNIPLAC) - isabelnceron@gmail.com
Schayla Letyelle Costa Pissetti (UNIPLAC)

Observa-se um declínio nas atividades das escolas de samba na cidade de Lages/SC, identificado pela não participação, há vários anos, nos desfiles de carnaval, que são realizados apenas por blocos carnavalescos. Essa temática foi escolhida porque não foram encontradas, a nível acadêmico, pesquisas locais sobre o samba, assim como são escassas as atividades da educação básica sobre o tema, mesmo que o samba-enredo tenha sido reconhecido, oficialmente, como um patrimônio cultural do Brasil. Há escassez de registros históricos do samba na cidade de Lages, especialmente no que se refere a transcrições em partituras das melodias dos sambas-enredo. O objetivo da pesquisa foi fazer um resgate dos resquícios histórico-culturais do samba-enredo de Lages, identificando os temas escolhidos para os enredos e a sua relação com aspectos históricos, sociais, políticos e religiosos da época. Com a criação, no Brasil, das primeiras escolas de samba, no final da década de 1920, surgiu uma nova modalidade de samba, denominada de samba-enredo, a qual narra um tema predeterminado pela escola. O IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional recomenda ações que promovam a salvaguarda da tradição do samba, especialmente a pesquisa histórica e a produção de biografias. Esta pesquisa destacou a importância do samba-enredo para a sociedade catarinense, pois sua letra narra o cotidiano, os costumes e as crenças do povo, levando para a avenida temas diversos, tanto de cunho histórico, como político, racial e religioso. As atividades das escolas de samba locais diminuíram, o que significou, também, a queda na composição de sambas-enredo, impacto relevante para a história da música local. A pesquisa realizada foi documental, qualitativa, aplicada e exploratória, valendo-se de documentos privados, como letras de sambas-enredo (distribuídas aos foliões nos desfiles de carnaval, publicações jornalísticas e croquis de fantasias, num recorte temporal das décadas de 1970 a 2000. Pretende-se, com esses resultados, destacar a importância da produção musical de sambas-enredo na cidade de Lages; evidenciar a luta dos afrodescendentes por igualdade de direitos e oportunidades, além de manter viva sua cultura, fé e tradições; dar visibilidade ao legado de lutas e conquistas que devem continuar sendo transmitidas de geração a geração.

49

Que “açoriano” é esse de Santa Catarina?: repensando concepções sobre a identidade catarinense a partir da musicalidade do Boi-de-mamão (Comunicação de pesquisa)

Vitor Vieira Machado (USP) - vieiramachado.vitor@usp.br
Ana Luisa Fridman (USP) - tempoqueleva@yahoo.com.br

Este trabalho se propõe a refletir sobre a identidade “açoriana” na Ilha de Santa Catarina a partir da musicalidade do Boi-de-mamão, tradição cultural sincrética oriunda da região, e símbolo contemporâneo de sua identidade. A ideia de “identidade açoriana” vem do Primeiro Congresso de História de Santa Catarina, em 1948, que objetivava desvincular a imagem do Estado como uma região marcada principalmente pela presença alemã e italiana, devido à associação dessas identidades culturais aos governos fascistas da Segunda Guerra Mundial. Ao popularizar-se a identidade açoriana nas décadas seguintes, consolidou-se uma narrativa que, além de cristalizar essa identidade, contribuiu e segue contribuindo para o apagamento histórico-cultural dos elementos de outras matrizes formadoras do universo cultural do litoral catarinense, como no caso das matrizes indígenas e negras. Esta dinâmica pode ser observada na manifestação do boi-de-mamão, que, embora seja frequentemente associada à identidade açoriana, não há registros de uma manifestação semelhante nos Açores. Sendo a música uma manifestação cultural viva, sujeita ao seu contexto geográfico e histórico, é comum que incorpore traços de outras manifestações culturais presentes na região. À vista disso, o presente trabalho propõe apontar para estes possíveis rastros históricos de tradições indígenas e afro-brasileiras que tenham marcado a musicalidade dos bois-de-mamão da Ilha de Santa Catarina, com destaque para seus paralelos com as musicalidades Mbyá-Guarani, do Cacumbi e da Capoeira Angola. Estes paralelos apontam para um distanciamento estético, principalmente em sua dimensão rítmico-musical, do universo musical do arquipélago açoriano; e, ao mesmo tempo, aproximam a musicalidade do Boi-de-mamão a outras



musicalidades brasileiras, como a caiçara, identidade que se faz presente do litoral sul do Rio de Janeiro até o litoral paranaense; geográfica e culturalmente muito próxima daquilo que no litoral catarinense se chama de “cultura açoriana”. Reconhecida por assumir matrizes não-brancas em sua constituição, além da açoriana, a existência da cultura caiçara nos proporciona um exemplo interessante para que possamos refletir e quiçá compreender sob outras perspectivas a identidade cultural da Ilha de Santa Catarina e do litoral catarinense.

Da composição à estreia: fontes e modificações notacionais no Concerto para Piano e Orquestra de Octávio Maul (Comunicação de pesquisa)

Rodrigo Warken (UDESC) - rodrigowarken@gmail.com

O Concerto para Piano e Orquestra de Octávio Baptista Maul (1901-1974), composto em 1950, teve sua primeira e provavelmente única execução pública em 1951 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, tendo como solista Maria Apparecida Prista e regência pelo compositor. O objetivo com este trabalho é mostrar parte de pesquisa em que se investiga modificações feitas no texto musical do citado Concerto entre a composição da obra, enquanto fonte manuscrita autógrafa, e a sua primeira audição. Em pesquisa na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ e na Fundação Biblioteca Nacional localizamos quatro fontes distintas da obra: um manuscrito autógrafo, uma cópia manuscrita que inclui as partes cavadas da orquestra, uma “adaptação” para dois pianos e uma partitura da parte do piano solo. Ao compararmos o texto original do compositor com as demais cópias é possível verificar modificações. Especificamente na parte do piano, há divergências em sequências melódicas e indicações de acidentes, na formação de acordes e armaduras de clave, dentre outras. Figueiredo (2014), cita a classificação da Cambraia (2005: 7ff) para definir dois tipos de modificações trazidas pelo copista: as involuntárias, decorrentes de erros e, portanto, fora do estilo da obra, e as voluntárias que seriam as que surgem por razões práticas ou estéticas. No caso das cópias do Concerto para Piano e Orquestra é possível inferir que algumas das modificações tenham sido fruto de adequações notacionais ou correções introduzidas pelo copista. Grier (1996: 110, 111), afirma que fontes musicais são quase sempre funcionais e que a principal preocupação do copista não é necessariamente replicar o texto da peça com exatidão, mas criar um texto utilizável para o propósito. No caso de marcações de execução (performing materials) associadas com uma execução que esteve sob a supervisão do compositor, estas podem ser divididas em duas classes: indicações de realização suplementares e mudanças substantivas do texto. Como resultado, busca-se expor particularidades que melhor definam o testemunho expresso pelo autor da obra, Octávio Baptista Maul, por ocasião da sua primeira audição, período entre composição e estreia do Concerto para Piano e Orquestra.

#

Laboratório de Piano 1 e 2

LABPiano 1

Dia 13 de junho, 14h00, Sala 2 DMU

Prof. Dr. Germano Gastal Mayer - UFPEL, Brasil

Integra o quadro docente do Centro de Arter da Universidade de Pelotas (RS como professor de piano e disciplinas afins. Doutorou-se pela Universidade de Iowa (EUA) em performance e pedagogia do piano (2017). É bacharel em música (2003) e mestre (práticas interpretativas – 2005 pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Ao longo de sua carreira, foi substituto da UFPEL, professor colaborador da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), pianista instrutor da Escola de Teatro Bolshoi do Brasil e assistente de ensino na Universidade do Texas (Lubbock, TX-EUA). Sua experiência abrange a docências musical voltada para as práticas interpretativas, extensão e pesquisa. Vem desenvolvendo trabalhos artísticos como pianista solista e em conjuntos de câmara e exterior. Atualmente é coordenador dos cursos de Bacharelado em Música de UFPEL.

LABPiano 2

Dia 14 de junho, 14h00, Sala 2, DMU

Prof. Dr. Ian Pace - London City University, England

Residente um pianista e musicólogo focado em questões de performance, música e sociedade e na vanguarda. Nascido em Hartlepool, Inglaterra, em 1968, ele estudou na Escola de Música Chetham, no The Queen's College, Oxford e como Bolsista Fulbright, na Juilliard School, em Nova York. Seu principal professor e uma grande influência em seu trabalho foi o pianista húngaro György Sándor, discípulo de Bartók. Residente em Londres desde 1993, Ian tem uma carreira internacional ativa, se apresentando por toda a Grã-Bretanha, Europa e Estados Unidos. Ele também colaborou com diversas orquestras e suas performances foram transmitidas por várias rádios em diferentes países. Ian é chefe de Performance na City University London e tem publicado extensivamente sobre história musical, performance e avant-garde, entre outros temas. Por sua contribuição para o piano contemporâneo o estabelece no cenário musical internacional. <https://ianpace.com/>



ENCONTROS MUSICAIS 3 em 30"

Auditório Ione Urbano Sant'Ana, DMU

Recital 1

12 de junho, 13h15

Agustín Barrios Mangoré - *La Catedral*
(1885 - 1944) II *Andante Religioso*
III *Allegro Solemne* (1921)

Heitor Villa-Lobos - **Doze estudos para violão**
(1887 - 1959) XI *Un peu animé*
XII *Animé*
Max Tavares, violão

Edmundo Villani-Côrtes - Prelúdio No. 6 (1949)
(1930) Simón Pedro Moreira Cerezo, piano

Kurt Weill - *Alabama Song, Ascensão e Queda da Cidade de Marragon* (1930)
(1900 - 1950) Eduardo Victor Bassani, piano

Camille Saint-Saëns - *Introdução e Rondó Capriccioso* (1863)
(1835 - 1921) Allan Jordan de Souza Pereira, violino
João Pedro Niespodzinski, piano

Recital 2

13 de junho, 13h15

Daniel Santiago - *Tema e Variações I* (2018)
(1991) Daniel Santiago, violão

Radamés Gnattali - *Concerto para Viola e Orquestra* (1967)
(1906 - 1988) I *Allegro*
II *Saudoso*
Pedro Bernardo, viola
Weliton de Carvalho, piano

Jose David Duque Aragon - *Currubass* (2023)
(1995) Jose Duque, baixo elétrico e pedais
Ayu, sons eletrônicos e automações

Recital 3

13 de junho, 13h15

Alberto E. Ginastera - *Três Danzas Argentinas* Op.2 (1937)
I *Danza del viejo boyero*
II *Danza de la moza donosa*
III *Danza del gaucho matrero*
Daniel Green, piano

Antonio Vivaldi - *Concerto para alaúde, 2 violinos e baixo contínuo*
(1678-1741) Vitor Leite, guitarra barroca
Luiz Fiaminghi, violino barroco
Vinícius Chiaroni, violino barroco
Lucas Ropelato, cello barroco
Marcos Holler, cravo

Gilberto Gil - *O Seu Amor*
Arranjo e regência: Maitê Fontalva

Chico Buarque e Tom Jobim - *Sabiá*
Arranjo: José Gustavo Julião de Camargo
Regência: Luiz Felipe Guimarães

Liniker, Mahmundi, Tássia Reis, Tulipa Ruiz: *Baby 95*
Arranjo: Lucas Fontalva
Regência: Eduardo Trojan

RECITAL DE ENCERRAMENTO

Auditório Ione Urbano Sant'Ana – DMU

14 de junho, 18h30

PROGRAMA

Johann Sebastian Bach - *Suite n.3 em Dó Maior, BWV 1009*

I *Prelúdio*

Roberto Victório - *Chronos III*

William Teixeira, violoncelo

Francis Poulenc - *Elégie em accords alternés, pour deux pianos*

Maria Bernardete Castelan Póvoas, piano

Maurício Zamith, piano

Astor Piazzolla - *Le Grand Tango*

Leonardo Piemartiri, viola

David Pierre Ardigo, Piano

Felix Mendelssohn - *Sonata n.2 em Ré Maior, Op. 58, para violoncello e piano*

II *Allegretto scherzando*

Adriana Jarvis Twitchell. Piano

Hans Twitchel, violoncello

Heinrich Ignaz Franz von Biber - *Partia V, Harmonia Artificiosa.*

. *Intrata*

. *Balletto*

. *Gigue*

. *Passacaglia*

Luiz Fiaminghi e Vinícius Chiaroni, violinos

Lucas Ropelatto, violoncello

Marcos Holler, cravo

Antonio Vivaldi - *Concerto para alaúde, 2 violinos e Baixo Contínuo*

Vitor Leite, guitarra barroca

Luiz Fiaminghi e Vinícius Chiaroni, violinos

Lucas Ropelatto, violoncello

Marcos Holler, cravo

#

REALIZAÇÃO



Departamento de Música



Programa de Pós-Graduação em Música



APOIO



PARCEIROS

