

**A inserção de instrumentos antigos na música contemporânea brasileira:
reflexões sobre as *Variações para duo de flauta e cravo* de Carlos Almada**

Mayra Pereira

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
mayrapereira@gmail.com

Paula Andrade Callegari

Universidade Federal de Uberlândia
paula_callegari@yahoo.com.br

Abstract

This article deals with the use of early instruments in Brazilian contemporary music. For this purpose, the work *Variations for recorder and harpsichord duo* composed by Carlos Almada was selected as an example. The text presents considerations on the Brazilian harpsichord and recorder repertoire of the twentieth century and a brief analysis of the work presented. It is believed that the chosen work is the result of a dialogue between the composer, a harpsichordist and a recorder player, where idiomatic issues for both instruments have been preserved, culminating in a conscious composition, able to show the instruments at its fullest.

Key-words: Brazilian contemporary music, harpsichord, recorder, idiomatism, Carlos Almada.

Introdução

O panorama da música brasileira no século XX foi sendo gradativamente modificado a partir da década de 1970, quando composições camerísticas para instrumentos antigos passaram a ser mais exploradas. Certamente, o “redescobrimento” ou a “revalorização” destes instrumentos se deu pela busca de novas sonoridades por parte de uma geração de compositores interessados em vincular os recursos expressivos de certos instrumentos à riqueza e diversidade dos gestos e objetos sonoros da cultura musical do Brasil.

Um dos elementos que ganhou importância na música do século XX foi o timbre. Sua exploração levou à busca por novas fontes sonoras, à criação de novos instrumentos e à invenção de novas maneiras de se tocar os instrumentos convencionais (Barros 2010: 30). Neste sentido, encontram-se já na década de 1960, obras dedicadas à exploração de novas sonoridades com a consequente descoberta de novas técnicas instrumentais. Como exemplos tem-se o *New sounds for woodwind* (Bartolozzi 1967) e o *Il flauto dolce ed acerbo* (Vetter 1969), este dedicado à flauta de bisel.

Sob a ótica contemporânea do século XXI, verifica-se que o cravo está entre os que mais permitem inovações musicais, sobretudo timbrísticas, e por isso o aumento de composições solo para este instrumento também é destacado. No entanto, a combinação do cravo com a flauta de bisel é uma instrumentação recorrente no cenário atual. Esta feliz combinação instrumental, já consolidada na música erudita barroca, confirma-se também na música popular e contemporânea brasileira.

Baseando-se nos estudos de Pavan (2008 e 2009), e acrescentando-se ainda algumas composições mais recentes datadas de até o final do ano de 2010, foi levantado um total de 126 obras brasileiras compostas para cravo¹, onde o instrumento é explorado solo ou com outros instrumentos em formações bem diversificadas, que podem ser observadas abaixo na Tabela 1. É constatado um número considerável de peças para cravo solo, música de câmara (merecendo destaque as formações cravo e rabeca, cravo e viola caipira e cravo e viola de cabaça, que agregam a cultura regionalista brasileira), cravo e cordas, grandes conjuntos, cravo e orquestra e música mista².

Formação instrumental	Quantidade
1. Cravo solo	43
2. Música de Câmara	63

¹ É importante ressaltar que o total de obras para cravo e flauta de bisel levantado neste artigo não é sinônimo de total existente, visto que a produção de composições é contínua e pelo tamanho da extensão territorial do Brasil.

² Entende-se por música mista composições para instrumentos tradicionais e equipamentos eletrônicos como fitas magnéticas e o uso de amplificadores.

a) Cravo e rabeca	23
b) Cravo e flauta ³	11
c) Cravo e voz	4
d) Cravo e violão	3
e) Cravo e viola da gamba	2
f) Cravo e piano	1
g) Cravo e oboé	1
h) Cravo e viola caipira	1
i) Cravo e viola de cabaça	1
j) Cravo e outros	16
3. Cravo e cordas	2
4. Grandes conjuntos	14
5. Cravo e orquestra	2
6. Música mista	2

Os responsáveis por esta produção foram 53 compositores que se envolveram e se interessaram pelo cravo por razões variadas. Ainda na década de 60, o instrumento foi fortemente divulgado pelo cravista e construtor de cravos Roberto de Regina, que passou a influenciar uma geração de músicos. Algumas obras foram encomendadas por festivais, como o do Museu de Arte de São Paulo na década de 70⁴. A compra de cravos por instituições de ensino superior e técnico de música, às quais os compositores estavam vinculados, bem como o surgimento de novos construtores do instrumento, como William Takahashi e Abel Vargas, de professores com formação específica e de cursos regulares em festivais, universidades, escolas de música e conservatórios foram também decisivos para o aumento das composições para cravo (Pavan 2009: 49-51).

Já em relação à flauta de bisel, encontram-se 48 compositores brasileiros que escreveram para o instrumento. As motivações desses compositores são diversas e incluem a participação nos concursos de flauta de bisel do

³ Estão quantificadas aqui obras para flauta de bisel e flauta transversa.

⁴ Em meados da década de 1970, o MASP promoveu o grande “Curso-Festival de Interpretação Cravística” que, além de fazer a encomenda das obras para cravo, encomendou também 2 instrumentos para o evento e contou com a presença do próprio construtor brasileiro, Hidetoshi Arakawa e da cravista francesa Huguette Dreyfus.

Conservatório Musical do Brooklyn Paulista⁵; a necessidade de criar um repertório para o instrumento, com carácter pedagógico; a experiência com novos timbres e sonoridades vinculados à música contemporânea de vanguarda; a participação do compositor, como flautista, em grupos dedicados à interpretação da música antiga; as características sonoras e expressivas da flauta de bisel no que diz respeito à riqueza timbrística, variedade de articulações, possibilidade de produção de micro-intervalos, adaptação a diferentes estilos e repertórios e às novas técnicas; e especialmente, a proximidade com algum flautista, ou seja, a relação entre compositor e intérprete (Barros 2010: 67-73).

A criação brasileira para flauta de bisel no século XX perfaz um total de 160 obras, nas quais ela é explorada em solo ou combinada com outros instrumentos em diversas formações instrumentais. São localizadas obras para conjuntos de flautas de bisel, música de câmara (com expressivo destaque para a formação “flauta de bisel e piano”), flauta de bisel e cordas, grandes conjuntos, flauta de bisel e orquestra e música mista. A Tabela 2 abaixo sintetiza as informações desta produção que foram catalogadas e organizadas por Barros (2010: 311-320) de acordo com a formação instrumental.

Tabela 2 - Composições brasileiras para Flauta de Bisel

Formação instrumental	Quantidade⁶
1. Flauta de bisel solo	23
2. Conjuntos de flauta de bisel	88
a) Duos	14
b) Trios	20
c) Quartetos	43
d) Quintetos	05
e) Sextetos	02
f) Septetos	01
g) Octetos	03
3. Música de Câmara	164

⁵ Na década de 1970 houve uma série de cinco concursos promovidos pelo Conservatório Musical do Brooklyn Paulista, sendo três deles dedicados à flauta de bisel. Um dos objetivos dos concursos era aumentar o interesse de estudantes e compositores pelo instrumento. Assim, a existência dos concursos motivou a criação de várias obras do repertório brasileiro do século XX para flauta de bisel.

a) Flauta de bisel e piano	79
b) Flauta de bisel e violão	12
c) Flauta de bisel e cravo	12
d) Flauta de bisel, violino e piano	06
e) Flauta de bisel e percussão	11
f) Outras formações	44
4. Flauta de bisel e Cordas	03
5. Grandes conjuntos	14
6. Flauta de bisel e orquestra	03
7. Música mista	05

Idiomatismo e recursos composicionais

As possibilidades idiomáticas que podem ser exploradas no cravo e na flauta de bisel são vastíssimas, porém seu aproveitamento se deve exclusivamente ao conhecimento e entendimento das características e recursos dos instrumentos. Sabe-se que “o sucesso na escrita idiomática para o cravo é alcançado por compositores que são conhecedores do instrumento ou que tenham contato direto com intérpretes” (Pavan 2009: 43). Desta maneira torna-se imprescindível a observação de aspectos como extensão do instrumento, capacidade de dinâmica, tipos de ataque e articulação, registo, notação musical adequada, assim como o equilíbrio sonoro entre instrumentos distintos. Da mesma forma, é de fundamental importância compreender que uma composição cravística não se dá simplesmente pelo fato de se retirar as marcações de dinâmica de uma obra criada com bases pianísticas. Entende-se que “as dinâmicas para o cravo são melhor exploradas pensando primeiramente em termos de texturas e tessituras do que em registros” (Pavan and Ray 2008: 134). Entretanto, é válido que o intérprete, de maneira coerente, utilize-se da mudança de registo para alcançar efeitos específicos, como grande contraste tímbrico que pode ser obtido através da adição do registo “alaúde”.

Verifica-se, ainda, que o cenário contemporâneo brasileiro musical, sobretudo no desenrolar do presente século XXI, apresenta uma estética renovada “com

⁶ O somatório da coluna “Quantidade” ultrapassa as 160 obras mencionadas anteriormente. Isto se deve ao fato de que uma única obra pode ter movimentos com diferentes formações instrumentais. Nestes casos, as obras foram contabilizadas mais de uma vez, em todas as formações instrumentais que ela possui.

ingredientes musicais contrastantes, ineditismo rítmico, harmônico e improvisação em ambientes sonoros para o cravo, numa linguagem camerística em constante diálogo entre o universo erudito e popular” (Gatti 2010: 660).

Na flauta de bisel também existem características idiomáticas que podem ser exploradas. De acordo com O’Kelly (1990), o repertório do século XX para flauta de bisel pode ser dividido em música convencional e peças de linguagem moderna. No primeiro caso, estão obras compostas, em sua maioria, até a década de 1960, nas quais o tratamento dado ao instrumento permanece ligado à tradição da música antiga e às formas barrocas, com uma linguagem que se aproxima à da flauta transversal. No segundo caso, encontramos obras resultantes das pesquisas de possibilidades sonoras e aspectos como a simplicidade de construção do instrumento, as várias possibilidades de sopro, a facilidade de entoação dos quartos de tom, a riqueza na produção de harmônicos, *glissandi*, multifônicos, semelhanças com sons eletrônicos, possibilidade de manipulação do canal, o ruído branco, os inúmeros dedilhados alternativos e a existência de uma família são características que passam a ser vistas como vantagens do instrumento para a música contemporânea (Barros 2010: 21).

Sobre a produção musical brasileira do século XX para flauta de bisel, encontramos tendências e linguagens distintas de acordo com três gerações de compositores (Barros 2010: 77). Na primeira geração, encontramos compositores que utilizam um material musical convencional, com procedimentos que evidenciam influência nacionalista, tais como elementos do folclore brasileiro (escalas modais, melodias harmonizadas ou trabalhadas em tema com variações, escolha de ritmos e gêneros musicais brasileiros, forte presença de ritmos sincopados, instrumentação utilizada e temas de influência ameríndia), estruturas e formas neoclássicas (como a sonata e a sonatina, o procedimento da fuga, preferência pelas formas binária e ternária, pelo cânone e pelo rondó) e um tratamento contrapontístico (Barros 2010: 77). Também é uma característica marcante desta geração, a utilização de gêneros da música popular urbana brasileira, como o choro, a modinha, a valsa e a bossa nova. Poucos são os compositores desta geração que adotam, paralelamente à

utilização de linguagens convencionais, uma orientação contemporânea de escrita.

Os compositores da segunda geração estão mais ligados à linguagem musical contemporânea e os elementos presentes nas obras são mais próximos dos encontrados nas obras europeias para flauta de bisel das décadas de 1960 e 1970. A linguagem predominante é pós-vanguardista, com utilização de elementos da música do século XX, as peças são escritas em movimento único, nota-se a utilização da descontinuidade rítmica e da melodia fragmentada, há maior valorização das pausas e um amplo uso das técnicas expandidas do instrumento (Barros 2010: 92-93). A flauta contralto é o instrumento predominante nas composições desta geração, em oposição à predileção pela flauta soprano nas obras da primeira geração, e há músicas em que o intérprete deve mudar de flauta durante a execução.

A terceira geração de compositores é caracterizada pela coexistência de diversas tendências, dentre as quais podemos citar a utilização de elementos folclóricos e populares, neoclassicismo, serialismo, minimalismo, orientalismo, manipulação eletrônica, improvisação, entre outros (Barros 2010: 96). Nas obras destes compositores a utilização das técnicas contemporâneas da flauta de bisel está associada à linguagem e ao contexto musical, em detrimento da experimentação e exotismo com que eram utilizadas nas obras de compositores da segunda geração. Além disso, é uma característica dessa geração a escrita para os diferentes tamanhos de flautas.

No que diz respeito à escrita idiomática, Paoliello (2007: 28) destaca que “o compositor deve conhecer as possibilidades técnicas do instrumento, com suas particularidades”. Ressalta-se que, para os intérpretes de instrumentos antigos, o estudo do repertório de música contemporânea apresenta uma forma de trabalho extremamente diverso do realizado com a música antiga, principalmente pelo fato de existir a possibilidade de diálogo com o compositor. Essa relação entre compositor e intérprete se traduz na viabilidade musical da obra, já que esta é o resultado de um trabalho colaborativo entre ambos.

Apresentação e concepção da obra

As *Variações para duo de flauta e cravo* do músico brasileiro Carlos Almada, compostas em 2010, enquadram-se perfeitamente neste cenário promissor contemporâneo da coerente utilização de instrumentos antigos. A partir do prévio entendimento do idioma e recursos da instrumentação escolhida, originados do intercâmbio de informações junto a intérpretes dos específicos instrumentos, o compositor optou por empregar uma forma caracteristicamente barroca, o tema com variações.

São apresentados o tema e oito variações. De acordo com as instruções de Almada, as variações são potencialmente intercambiáveis, exceto o tema e a variação final que devem ser mantidos nos seus postos originais.

Segundo ainda o próprio compositor, a peça foi composta inspirada em outra série de variações, o Op.43, de Arnold Schoenberg (1874-1951), para banda de sopros, em sol menor. A estrutura harmônica empregada no tema das *Variações para duo de flauta e cravo* apresenta organizações distintas, considerando a arquitetura formal. São apresentadas sucessões de tríades, porém desvinculadas de relações funcionais-tonais e também a escala de tons inteiros.

Destarte, partindo do propósito de dar à peça um caráter neobarroco, as variações apresentam diversas soluções texturais, buscando não apenas emular peculiaridades estilísticas, como explorar recursos idiomáticos dos dois instrumentos e de suas combinações, em alternâncias frequentes de foco, como se observa nas seguintes passagens:



Figura 1: Trecho das *Variações* onde o foco está na flauta de bisel e o cravo faz apenas um discreto acompanhamento.



Figura 2: Trecho das *Variações* onde há alternância do foco para o cravo; já a flauta de bisel faz apenas pequenas interjeições.

No que se refere à questão do equilíbrio do volume sonoro entre os instrumentos, atesta-se a naturalidade com que esta é completamente resolvida. Uma vez escolhidos instrumentos antigos, e não a mistura entre instrumentos antigos e modernos, por exemplo, este balanço é estabilizado automaticamente com os recursos dos próprios instrumentos, não sendo necessário lançar mão de artifícios de amplificação ou abafadores.

Analisando separadamente a parte do cravo, observa-se, inicialmente, a não indicação de registo, sendo deixado a cargo do intérprete o uso de registros que melhor convier à sua concepção musical, permitindo grande liberdade criativa. Em contrapartida, há marcação de dinâmica, mas que serve como recurso para mostrar a intenção composicional do autor, o desejo de mudanças, contrastes ou nuances.

Chama a atenção também o respeito em relação à extensão padrão do instrumento, que varia de si¹ a mi⁴⁷. É válido ressaltar que o compositor previamente solicitou informações sobre os possíveis cravos a serem utilizados para a performance da obra, o que contribuiu para que a escrita musical estivesse adequada à instrumentação – cravos de um manual com extensão de fá⁰ a fá⁵.

⁷ Tomando-se como referência o dó central como dó 3.

Além disso, Almada faz marcações de articulação que são muito coerentes com o idioma cravístico. De uma maneira geral, há um predomínio no uso de *legatto* em passagens com graus conjuntos, *staccato* em passagens com saltos e notas repetidas e utilização de acordes arpejados, sobretudo onde há a intenção de um *diminuendo* ou em trechos *piano*.

Em relação à flauta de bisel, nota-se que o compositor respeita a extensão da flauta contralto e evita o uso de notas do extremo agudo do instrumento. Além disso, Almada associa a marcação de dinâmica ao registro escolhido. Em geral, os trechos escritos no registro grave correspondem a dinâmicas *piano* e os trechos que exploram registros mais agudos possuem dinâmica *forte*.

A questão da dinâmica, aliás, é um aspecto que nos chama atenção pela coerência entre o que é sugerido pelo compositor e o idioma do instrumento. Almada privilegia notas mais curtas em trechos onde sugere uma dinâmica *piano* ou *meio piano* e ligaduras onde quer dinâmicas mais fortes. Ademais, o compositor escreve *crescendo* em trechos de movimento melódico ascendente e *decrescendo* em movimentos melódicos descendentes.

No que diz respeito às articulações, o compositor utiliza os mesmos padrões que são encontrados nos tratados de flauta de bisel dos séculos XVII e XVIII. Encontram-se ligaduras em graus conjuntos e *staccatos* em saltos ou notas repetidas.

Assim, acredita-se que as *Variações para duo de flauta doce e cravo* de Carlos Almada é resultado do diálogo do compositor com uma cravista e uma flautista de bisel, onde as questões idiomáticas de ambos os instrumentos foram preservadas, culminando em uma composição consciente, capaz de mostrar os instrumentos em sua plenitude.

Referências bibliográficas

- Almada, Carlos (2010) *Variação para duo de flauta e cravo*. Partitura.
- Barros, Daniele Cruz (2010) *Flauta Doce no século XX: o exemplo do Brasil*. Recife: Ed. UFPE.
- Bartolozzi, Bruno (1967) *New sounds for woodwind*. London: Oxford University Press.

Gatti, Patricia (2010) “O cravo na cena da música brasileira popular”. *Anais do XX Congresso da ANPPOM*, Florianópolis: 658-663.

O’Kelly, Eve (1990) *The recorder today*. Cambridge: Cambridge University Press.

Paoliello, Noara de Oliveira (2007) *A flauta doce e sua dupla função como instrumento artístico e de iniciação musical*. Monografia de Graduação. Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Pavan, Beatriz Carneiro (2009) *O cravo na música de câmara contemporânea brasileira*. Dissertação de Mestrado. Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás.

Pavan, Beatriz Carneiro and RAY, Sonia (2008) “Cravo contemporâneo: análise crítica dos recursos composicionais e idiomáticos no repertório brasileiro”. *Anais do 8º SEMPEM*, Goiás: 130-139.

Vetter, Michael (1969) *Il flauto dolce ed acerbo*. Celle: Moeck.

Notas biográficas

Mayra Pereira graduou-se em Cravo no Conservatório Real de Haia, em 2008. Em 2005 concluiu mestrado em Cravo na UFRJ, defendendo a dissertação intitulada “Do Cravo ao Piano-forte no Rio de Janeiro – Um estudo documental e organológico”. Atualmente cursa Doutorado em Musicologia na UNIRIO, pesquisando sobre o comércio de instrumentos musicais no Rio antigo.

Paula Callegari obteve em 2008 o título de Mestre em Música pela UnB, com pesquisa sobre a relação indivíduo-música na educação musical. Concluiu em 2005 a Licenciatura em flauta de bisel pela UFU e em 2000 o Curso técnico no instrumento no Conservatório Estadual de Música de Uberlândia. Desde 2007 leciona flauta de bisel na UFU, onde coordena o Grupo de Flauta Doce da UFU.