



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

EDSON DE AGUIAR LIMA

**O USO DA TÉCNICA ESTENDIDA PARA ACORDEON COMO
ESTÍMULO COMPOSICIONAL**

Salvador
2017

EDSON DE AGUIAR LIMA

**O USO DA TÉCNICA ESTENDIDA PARA ACORDEON COMO
ESTÍMULO COMPOSICIONAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Composição

Orientador: Prof. Dr. Wellington Gomes da Silva

Salvador
2017

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Lima, Edson de Aguiar

O uso da técnica estendida para acordeon como estímulo composicional / Edson de Aguiar Lima. -- Salvador, 2018.

141 f. : il

Orientador: Prof. Dr. Wellington Gomes da Silva.

Dissertação (Mestrado - Composição - Programa de Pós-graduação em Música) -- Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2018.

1. Composição (Música). 2. Composição e o acordeon. 3. Técnicas estendidas para acordeon. I. da Silva, Prof. Dr. Wellington Gomes. II. Título.

EDSON DE AGUIAR LIMA

**O USO DA TÉCNICA ESTENDIDA PARA ACORDEON COMO
ESTÍMULO COMPOSICIONAL**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música,
Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 31 de janeiro de 2018

Wellington Gomes da Silva - Orientador _____
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia

Ângelo Tavares Castro _____
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia

Pedro Augusto Silva Dias _____
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia

AGRADECIMENTOS

Acima de tudo, agradeço a Deus.

Aos meus pais, Antônio Sobrinho de Lima e Marineide Rosa de Aguiar Lima.

Aos meus irmãos Henrique e Edcarlos.

A Joanna Vieira, por sua companhia e muito amor.

Ao amigo acordeonista compositor e pesquisador espanhol Gorka Hermosa, que mesmo não o conhecendo pessoalmente, sendo apenas através das redes sociais, muito me ajudou a conseguir uma grande parte da literatura necessária para a realização deste trabalho.

Ao amigo acordeonista e professor, Álvaro Couto, a quem também muito contribuiu com outra importante parte da literatura utilizada.

Aos meus professores de acordeon, Danilo Tognolo e Regina Weissmann, que no passado durante a minha formação como acordeonista, ao compartilhar seus conhecimentos certamente contribuíram para a realização deste trabalho.

Aos amigos e colegas compositores, Natanael Ourives pela motivação de sempre, e Vinícius Amaro por estar sempre pronto para toda e qualquer ajuda solicitada.

Ao CAMARÁ (Conjunto de Câmara da Bahia), grupo o qual integro como acordeonista e que tornou possível a estreia de duas das peças compostas para este trabalho.

Ao MAB (Música de Agora na Bahia), por também proporcionar a estreia de uma das três composições aqui apresentadas.

Ao virtuose amigo Gigito Rios, com seu banjo, por de imediato aceitar a proposta para a realização do duo entre acordeon e banjo, através da peça EdGito, que também é fruto desta pesquisa.

Ao amigo e professor orientador Wellington Gomes, por sempre inspirar a criatividade e confiança através de suas palavras motivadoras, as quais ditas sempre no momento certo.

E por fim, à CAPES, pelos recursos de suma importância via bolsa.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a apresentar o uso de técnicas estendidas para acordeon como estímulo composicional. Com este intuito, tal estudo aborda especificidades sobre o universo deste instrumento, mostrando o seu potencial técnico, tímbrico e particularidades de sua escrita, revelando assim, dados que podem contribuir para o processo criativo musical. Dentro deste campo, pretende-se abordar características dessas técnicas estendidas num repertório de música contemporânea para acordeon, motivado pela carência do assunto em manuais de orquestração, bem como, de modo geral, faremos uma revisão da literatura do ponto de vista histórico e de perspectivas técnicas que envolve este instrumento. E como produto final deste trabalho de pesquisa, apresentamos três obras compostas especificamente sob esta perspectiva, acompanhadas de um memorial analítico.

Palavras-chave: Acordeon. Acordeon baixo solto. Técnica estendida. Técnica expandida. Efeitos. Técnicas avançadas no acordeon. Composição.

ABSTRACT

This work proposes to present the use of extended techniques for accordion as a compositional impulse. In this direction, this study approaches specificities on the universe of this instrument, showing its technical and timbre potentials, and particularities of its writing, thus revealing data that can contribute to the musical creative process. Within this field, we intend to approach characteristics of these techniques extended in a repertoire of contemporary music for accordion, motivated by the lack of subject in orchestration manuals, as well as, in general, we will review the literature from the historical point of view and perspectives techniques that this instrument involves. And as the final product of this research work, we present three works composed specifically from this perspective, accompanied by an analytical memorial.

Keywords: Accordion. Accordion free bass. Bayan. Extended technique. Effects. Advanced accordion techniques. Composition.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Instrumentos de proximidades físicas e que tem em comum o mesmo princípio de funcionamento: a) Acordeon ‘cromático a piano’; b) Acordeon ‘cromático de botões’; c) Concertina; d) Bandoneon.....	30
Figura 2 - <i>Cheng</i> e seu princípio de funcionamento: a) cheng com palheta livre; b) palheta em movimento, similar à do cheng.....	31
Figura 3 - Palhetas livres comuns ao acordeon	32
Figura 4 - Acordeon de Demian (1829).....	33
Figura 5 - Patente do acordeon de Demian	34
Figura 6 - Cassoto sem palhetas e com palhetas: a) Cassoto sem palhetas; b) Cassoto com palhetas.....	36
Figura 7 - Manuscrito especificando a afinação diatônica do acordeon de Isoard - França 1831.....	36
Figura 8 - Forneaux - França 1835	37
Figura 9 - Acordeon diatônico com teclado para mão esquerda - Alemanha 1840.....	37
Figura 10 - Patente do acordeon de Douce -França 1840.....	38
Figura 11 - Acordeon de Mirwald -Alemanha 1891	38
Figura 12 - Acordeon de Ignoto - França -1860.....	39
Figura 13 - Aparência física dos teclados baixos standard e baixos soltos.....	40
Figura 14 - Teclado esquerdo do mecanismo de baixos anexados.....	40
Figura 15 - Extensão de MI no Acordeon Conversor	42
Figura 16 - Mecanismo Baixo Standard (MII).....	44
Figura 17 - Particularidades da escrita para teclado MII	45
Figura 18 - Mecanismo de Baixos Soltos	47
Figura 19 - Acordeons mais comuns atualmente: a) Acordeon Diatônico; b) Acordeon Baixo Standard; c) Acordeon Conversor	48
Figura 20 - Símbolo de identificação dos registros para (MI)	49
Figura 21 - Resultado sonoro em consequência dos registros	50
Figura 22 - Símbolo de identificação de registros em MII	50
Figura 23 - Escrita para notas soltas em MII	51
Figura 24 - Resultado sonoro em consequência do registro	51
Figura 25 - Região de escrita para os acordes em MII	51

Figura 26- Resultado sonoro em consequência do registro utilizado	52
Figura 27- Símbolo para registros em MIII	52
Figura 28 - Resultados sonoros em consequência dos registros utilizados.....	53
Figura 29- Bula para a peça Anatomic Safari	65
Figura 30- Símbolo que representa a válvula de escape de ar (associação feita com os valores das figuras musicais).....	66
Figura 31- Bellow shake e ricochete: a) bellow shake; b) ricochete	85

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 - Válvula de escape de ar 1	66
Exemplo 2 - Válvula de escape de ar 2	67
Exemplo 3 - Válvula de escape de ar 3	68
Exemplo 4 - Clique dos registros	69
Exemplo 5 - Clique dos registros	70
Exemplo 6 - Percussão com o pé	71
Exemplo 7 – ruído das teclas	72
Exemplo 8 - Band.....	73
Exemplo 9 - Band.....	73
Exemplo 10 - Válvula de escape de ar 1	77
Exemplo 11 - Válvula de escape de ar 2	79
Exemplo 12 - Clique dos registros e percussão sobre os botões do teclado esquerdo.....	80
Exemplo 13 - Trinado percussivo	81
Exemplo 14 - Vibrato percussivo.....	82
Exemplo 15 - Tipos de percussão	83
Exemplo 16 - Percussão sobre o fole	84
Exemplo 17 - Técnica estendida - band	85
Exemplo 18 – Ricochete 1.....	86
Exemplo 19 – Ricochete 2.....	87
Exemplo 20 – Ricochete 3.....	87
Exemplo 21 - Cluster.....	89

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	REVISÃO DE LITERATURA I	16
2.1	UMA VISÃO GERAL SOBRE TÉCNICA ESTENDIDA	16
2.1.1	Notação Musical Contemporânea	25
3	REVISÃO DE LITERATURA II.....	28
3.1	O ACORDEON/ ASPÉCTOS HISTÓRICOS E ESTRUTURAIS; TRAJETÓRIA REGIONAL/ UNIVERSAL; TÉCNICAS ESTENDIDAS PARA ACORDEON	28
3.1.1	Aspectos históricos e estruturais da evolução do acordeon.....	29
3.1.2	O Cheng chinês	31
3.1.3	Categorização do acordeon	31
3.1.4	O acordeon de Cyrill Demian (Viena 1829).....	33
3.1.5	Sistema de ação única (<i>single action</i>) ou bissonoro e sistema de ação dupla (<i>double action</i>) ou unissonoro	34
3.1.6	Primeiros acordeons diatônicos	36
3.1.7	Primeiro acordeon do tipo unissonoro.....	37
3.1.8	Estruturas dos teclados para mão esquerda a partir do final do século XIX... 	39
3.1.9	O Acordeon Conversor atual	40
3.1.9.1	Mecanismos que compõe o Acordeon Conversor atual	41
3.1.9.2	Teclado para a mão direita (MI).....	42
3.1.9.3	Mecanismo para a mão esquerda – ‘Baixo Standard’ (MII).....	42
3.1.9.4	Mecanismo para a mão esquerda – ‘Baixo Solto’ (MIII)	46
3.1.10	Acordeons mais utilizados nos dias atuais	48
3.1.11	Registros	48
3.1.11.1	Registros para teclado da mão direita- MI	49
3.1.11.2	Registros para teclado da mão esquerda- MII.....	50
3.1.11.3	Registros para teclado da mão esquerda- MIII.....	52
3.2	TRAJETÓRIA REGIONALISMO/UNIVERSALISMO	53
3.2.1	O Acordeon Diatônico/música folclórica	53
3.2.1.1	A relação Acordeon Diatônico e os imigrantes no Brasil.....	54
3.2.2	Acordeon Baixo Standard e a música folclórica e ou popular	55

3.2.3	O Acordeon Baixo Standard e o Acordeon Conversor inseridos no universo da música de concerto.....	57
3.2.4	Similaridades técnicas do acordeon com outros instrumentos	62
3.3	CONTEXTUALIZAÇÃO DAS TÉCNICAS ESTENDIDAS UTILIZADAS NAS PEÇAS ANATOMIC SAFARI, FRAGILLISIMO E SIEBEN WORTE COM NECESSÁRIOS ESCLARECIMENTOS DE PARTICULARIDADES DA ESCRITA PARA ACORDEON.....	63
3.3.1	Válvula de escape de ar 1	66
3.3.2	Técnicas estendidas com características percussivas	69
3.3.3	Band	72
4	MEMORIAL DAS OBRAS EDGITO, ALMA NORDESTINA E O PASSEIO	75
4.1	PARÁGRAFOS INTRODUTÓRIOS DAS PEÇAS	76
4.2	ANÁLISE DAS TÉCNICAS ESTENDIDAS UTILIZADAS.....	76
4.2.1	Válvula de escape de ar	76
4.2.2	De características percussivas	79
4.2.3	Band	84
4.2.4	Ricochete.....	85
4.2.5	Cluster.....	88
	PARTITURAS	91
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	136
	REFERÊNCIAS.....	139

1 INTRODUÇÃO

Entre meados do século XX e início do XXI, houve modificações significativas em diversas subáreas da atividade musical. Processos, métodos, sistemas, técnicas e/ou teorias relacionados à composição, ao ensino, à pesquisa e à performance musical foram criados, transformados e caíram em desuso conforme as necessidades específicas da época. Tangente à composição musical, uma das características mais evidentes da música composta neste período foi o grande número de novos recursos tímbricos que passaram a ser utilizados na criação musical. *Edgar Varèse* destaca a importância desta exploração tímbrica ao considerar que “[...] são os sons como tais os componentes estruturais básicos da música, mais essenciais que a melodia, a harmonia e o ritmo” (GROUT; PALISCA, 1994)¹. Durante este período houve assim o que foi denominado como emancipação do timbre, no qual o parâmetro passou a ter uma importância similar a parâmetros musicais que, durante muito tempo, estiveram favorecidos hierarquicamente no imaginário do compositor erudito, tais como a altura e a duração (SCHNITKKE, 2002).

A busca por novos timbres resultou no uso de novos recursos tanto eletrônicos, quanto voltados à construção, ao aperfeiçoamento e ao desenvolvimento de novas técnicas de execução aplicadas aos instrumentos tradicionais, denominada então de **técnicas estendidas**². Dizem Padovani e Ferraz (2011):

Tradicionalmente associada às técnicas de performance instrumental, a expressão *técnicas estendidas* se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX, referindo-se aos modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico. (PADOVANI e FERRAZ 2011, p.11)

Partindo desta definição, alguns exemplos de técnicas estendidas que foram desenvolvidas e/ou exploradas durante meados do século XX são: o cluster, o piano preparado, novos harmônicos, multifônicos, utilização do vibrato com a língua nos instrumentos de sopro; nos instrumentos de cordas, o uso de partes do corpo do instrumento para sons percussivos, alguns tipos de trêmulo, glissandos, além de sons falados e murmurados (palavras, sílabas, letras, ruídos) nas peças vocais e, por vezes, em peças instrumentais. Para melhor fundamentar alguns dos exemplos recém-elencados e podermos

¹Na peça *Ionization* (1993), escrita para uma enorme bateria de instrumentos de percussão (incluindo piano e campainhas), além de correntes, bigornas e sirenes, Varèse criou uma forma que se define pelas massas e blocos sonoros contrastantes.

²Tradução direta da expressão em inglês “extended technique” (TOKESHI 2004, P. 52).

compreender melhor a inserção dos mesmos em um contexto como sendo técnicas estendidas, Tokeshi diz: “Recursos considerados tradicionais como, harmônicos, *pizzicato* e vibrato, quando tratados de forma não convencional, também são objeto de estudo de técnica estendida” (TOKESHI 2004, p.53). Compositores como: Brian Ferneyhough (ver obra *Unity Capsule*), Helmut Lachenmann (ver obra *Gran Torso*), Felipe Ribeiro (ver obra *Desassossego Latente*), Arthur Kampela (ver obra *Percussion Study I*), dentre muitos outros, passaram a explorar cada vez mais toda a potencialidade de instrumentos acústicos e eletrônicos, ampliando ainda mais a paleta de recursos tímbricos disponíveis na literatura.

Apesar desta exploração tímbrica cada vez mais crescente, na busca por novas sonoridades e técnicas de execução, observa-se ainda uma grande lacuna sobre o assunto referente a muitos instrumentos, sejam estes tradicionais ou não convencionais ao âmbito orquestral. Esta busca está relacionada à curiosidade, inventividade do compositor e ao domínio técnico do intérprete sobre o seu instrumento. Neste âmbito, um dos instrumentos que muito tem chamado atenção no cenário da música contemporânea principalmente na Europa, graças à sua evolução no que diz respeito às possibilidades sonoras e técnicas, é o Acordeon. Considerado um instrumento aerofônico, este tem como seu “antepassado” o *Cheng*, instrumento Chinês criado a cerca de 3.000 anos A.C.

O Acordeon pode ser classificado em dois tipos básicos: o **diatônico** e o **unissonoro**. Os dois (sub)tipos que tem despertado o fascínio de compositores e instrumentistas são os do tipo unissonoro: Primeiro surge o acordeon conhecido como BAIXO STANDARD e em seguida o acordeon BAIXO SOLTO ou *Free Bass*, estas duas denominações estão relacionadas diretamente aos distintos mecanismos para a mão esquerda (baixos). Para a mão direita, tanto no acordeon Baixo Standard quanto no Acordeon Baixo Solto, está disponível um teclado semelhante ao do piano, ou podendo este ser um teclado de botões. Posteriormente, após muitos experimentos e inquietude por parte de instrumentistas e fabricantes pesquisadores, estes dois mecanismos para a mão esquerda puderam estar contidos em um mesmo instrumento, sendo acionado um ou outro com um rápido click por meio de uma chave conversora, surge então o ACORDEON CONVERTOR. O moderno Acordeon Conversor tem tido uma inserção progressiva no âmbito orquestral e camerístico, tanto como um instrumento solista, quanto fazendo parte de um conjunto. Compositores como *Ole Schmidt, Nils Viggo Bentzon, Per Norgard, Poul Rovsing Olsen, Torbjörn Lundquist, Arne*

*Nordheim, Kayser, Norholm, Vagn Holmboe*³ se dedicaram à escrita orquestral, na qual o Acordeon Conversor assume um papel de grande relevância (HERMOSA, 2012).

É importante salientar que, embora no decorrer desta pesquisa sejam apresentadas as vantagens da dualidade do mecanismo para a mão esquerda do moderno Acordeon Conversor, as obras compostas para este trabalho farão uso do acordeon Baixo Standard. Sendo este último o instrumento de posse do mestrando, esta decisão foi tomada pensando na viabilidade de execução das peças pelo mesmo⁴.

O desejo de aprofundar melhor sobre o tema “técnicas estendidas” direcionadas ao acordeon, motivado pela carência de literatura sobre o assunto nos manuais de orquestração, motivado pela carência de literatura sobre o acordeon de modo geral, e ao mesmo tempo pensando na contribuição que esta pesquisa pode trazer para a inventividade do compositor, para a pesquisa na área de composição, para a área de performance e de criação composicional; todas estas questões se encontram ainda significativamente obscuras e muitas vezes de difícil acesso para a realidade de muitos compositores de diversos países pelo mundo, inclusive no Brasil. Isto se deve ao fato das grandes escolas de acordeon, desde o início do século XX, concentrarem-se principalmente na Europa: a Escola Alemã, a Escola Soviética, a Escola Francesa, a Escola Italiana, e atualmente a Escola Russa. Além destas escolas, podemos citar também os Estados Unidos que, entre 1908 e 1960, viveu a “*Golden Age*” do acordeon, (HERMOSA, 2008).

Quanto à organização deste trabalho, encontra-se em três partes: 1) Revisão de literatura I, sobre técnicas estendidas em uma perspectiva geral, que trará uma proximidade com o tema, serão também mencionadas o surgimento das novas grafias, a importância de instrumentos oriundos de outras culturas além Europa. 2) Revisão de literatura II, Apresentação do acordeon, sob uma perspectiva histórica e estrutural (sua evolução), suas particularidades, características da sua escrita. Desta forma, conseqüentemente virão à tona tangentes como as recém-mencionadas no parágrafo anterior envolvendo o instrumento. Finalizando esta parte, será realizada uma análise de técnicas estendidas para acordeon em peças de diferentes compositores de destaque no cenário internacional concomitante a uma breve biografia dos mesmos. 3) O memorial, onde serão analisadas contextualmente as técnicas estendidas para acordeon presentes nas três composições do mestrando: O Passeio

³Um dos responsáveis pelas obras compostas por estes autores foi o virtuose acordeonista dinamarquês Mogens Ellegard (1935-1995).

⁴ Esta decisão nos traz algumas limitações que conseqüentemente acabam interferindo na inventividade do compositor, mas não nos acarreta limitações relacionadas à técnicas estendidas.

(acordeon solo), EdGito (acordeon e banjo) e Alma Nordestina (acordeon, zabumba e triângulo); estas três peças são escritas para o Acordeon Baixo Standard, é importante frisar que as técnicas estendidas encontradas nestas obras estão relacionadas e contextualizadas sob uma perspectiva tanto universal quanto regional, onde a inserção de elementos que julgo remeter à cultura nordestina, em particular, será essencial.

Portanto, é com o intuito e desejo de apresentar a relação acordeon e técnicas estendidas, além de preencher as demais lacunas mencionadas que envolvem este instrumento, que este trabalho ganha força para a sua concretização.

2 REVISÃO DE LITERATURA I

Neste capítulo são apresentadas as principais discussões que envolvem este tema na atualidade, buscando sempre através de autores que tratam o assunto demonstrando empenho, dedicação e compromisso. Concordâncias e divergências se fazem presentes, diferentes pontos de vista, diferentes contextualizações, porém todos apresentam relevantes contribuições sobre o tema.

2.1 UMA VISÃO GERAL SOBRE TÉCNICA ESTENDIDA

Tendo como ponto de partida o caráter radicalmente experimental da denominada **Nova Música**, o qual rege o pensamento composicional da primeira metade do século XX, é possível constatar que com a emancipação da dissonância, fato este que muito corrobora para a também emancipação e autonomia do timbre, faz com que este parâmetro venha elevar-se a um patamar até então nunca alcançado, onde o mesmo não mais se encontra subordinado hierarquicamente a parâmetros como altura, forma, duração (SCHNITKKE, 2002, p.101). Uma das características mais evidentes da música composta neste período foi o grande número de novos recursos tímbricos que passaram a ser utilizados na criação musical. Dentre os compositores que seguiram com este experimentalismo sempre buscando obter novas cores sonoras através de instrumentos tradicionais destacam-se: Edgar Varèse (1883-1965), Henry Cowell (1897-1965), John Cage (1912-1992), Iannis Xenakis (1922-2001), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Krzysztof Penderecki (1933-), Luigi Nono (1924-1990) dentre outros. (ISHII, 2005, p. 4; PRADA, 2010). Varèse, através de sua obra, é tido como decisivo para o reconhecimento do timbre na “nova música”; o mesmo, dando ênfase a importância da exploração do timbre chega a dizer que: “[...] são os sons como tais os componentes estruturais básicos da música, mais essenciais que a melodia, a harmonia e o ritmo”. (GROUT; PALISCA, 1994, p.744). Vejamos uma fala de Schoenberg sobre a relevância do timbre:

De toda forma, nossa atenção voltada aos timbres está cada vez mais ativa, está se aproximando cada vez mais da possibilidade de descrevê-los e organizá-los [...] Agora, se é possível criar padrões fora dos timbres que são diferenciadas de acordo com alturas, padrões podem ser chamados de "melodias", progressões, cuja coerência evoca um efeito análogo a processos do pensamento, então pode ser possível construir essas progressões fora dos timbres de outra dimensão, além daquilo que chamamos simplesmente de "timbre", progressões cujas relações uma com a outra trabalham com uma

espécie de lógica equivalente àquela lógica que nos satisfaz na melodia das alturas.⁵ (CARTER, 1978, p.421) (Tradução nossa).

Schoenberg (1938, apud ISHI, 2005)⁶ destaca não somente a importância deste parâmetro, mas já nos deixa transparecer aqui o que podemos entender como já sendo uma atitude técnico/composicional de manipulação do timbre. Outro que dedicara esforços, tendo consciência quanto ao protagonismo do timbre, é Schnittke. Este compositor parece dar seguimento ao pensamento de Schoenberg ao se ocupar com a busca pela definição e esclarecimento de termos como: consonância tímbrica, harmonia tímbrica, dissonância tímbrica, polifonia tímbrica, modulação tímbrica e contraponto tímbrico (SCHNITTKE, 2002, p.102).

Em decorrência desta busca por novas cores sonoras a partir da utilização de novas maneiras ou de novas técnicas não habituais de se tocar um instrumento, houve então uma atenção específica por parte de pesquisadores, que passaram a denominar tais técnicas como **técnicas estendidas**. Tanto no Brasil quanto em outros países, entre as diferentes áreas da música, com ênfase nas áreas da composição e da performance, muitos têm sido os pesquisadores que vêm se dedicando a este tema. Padovani e Ferraz (2011) dizem:

Tradicionalmente associada às técnicas de performance instrumental, a expressão técnica estendida se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX, referindo-se aos modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período **clássico-romântico**. (PADOVANI e FERRAZ 2011, p.11)

Outra definição de técnica estendida, desta vez segundo Ishi, é: “O termo [...] comumente usado para descrever uma técnica **não convencional** de se tocar um instrumento [...]” (ISHI 2005, p. 1)⁷ (Tradução nossa).

Partindo destas definições, e buscando evidenciar de uma forma mais palpável o contexto que define algo como sendo técnica estendida, temos então alguns exemplos destas

⁵ *Anyway, our attention to tone colors is becoming more and more active, is moving closer and closer to the possibility of describing and organizing them[...] Now, if it is possible to create patterns out of tone colors that are differentiated according to pitch, patterns we call 'melodies', progressions, whose coherence evokes an effect analogous to thought processes, then it must be possible to make such progressions out of the tone colors of the other dimension, out of that which we simply call 'tone color', progressions whose relations with one another work with a kind of logic equivalent to that logic which satisfies us in the melody of pitches.* (CARTER, 1978, p.421)

⁶ Schoenberg, Arnold. *Drei Klavierstücke, Op. 11*. Vienna: Universal Edition, 1938.

⁷ *The term extended techniche is commonly used to describe an unconventional techniche of playing a musical instrument. (ISHI, 2005, P.1)*

técnicas que foram desenvolvidas e/ou exploradas desde o início do século XX: O piano preparado, novos harmônicos, multifônicos, utilização do vibrato com a língua nos instrumentos de sopro; nos instrumentos de cordas, o uso de partes do corpo do instrumento para sons percussivos, alguns tipos de trêmulo e glissandos, além de sons falados e murmurados (palavras, sílabas, letras, ruídos) nas peças vocais e, por vezes, em peças instrumentais e muitos outros recursos.

Atualmente mesmo com o considerável número de literatura destinada ao tema técnica estendida ou *extended techniques*, alguns pontos, algumas abordagens, assim como a levantada por Tokeshi que recém foi apresentada, são tidos(as) ainda como obscuros e carecem de um debate mais objetivo na tentativa de um consenso que melhor delimite este território, ou seja: O que de fato podemos considerar como sendo técnicas estendidas? Um segundo ponto que neste momento inicial desta dissertação enfatizaremos e que também tem gerado controvérsia é: em se tratando de Brasil, a importância de um consenso a respeito da tradução do inglês para o português da terminologia *extended techniques*; isto pois, foi possível observar em muitos trabalhos a utilização quase que sem distinção ou sem o devido discernimento tanto dos termos ‘técnica estendida’ como também ‘técnica expandida’ ao se referir à essência deste escopo. O reflexo destas duas questões abordadas, é que, primeiramente no cenário internacional, temos uma relevante incerteza quanto às delimitações deste território, e segundo, para as pesquisas no Brasil, temos entraves ou impasses que podem dificultar a busca de informações por parte de estudantes interessados neste assunto.

A revista *Hodie*, volume 11, n.2 (2011), que tem como responsável a pesquisadora e contra baixista Sonia Ray, traz nesta edição importantes contribuições com textos apresentando as principais discussões envolvendo técnicas estendidas na prática musical da atualidade. No editorial desta publicação Ray diz:

Alguns dos conceitos de técnica estendida aqui apresentados são conflitantes, o que muito interessa a discussão proposta. Os conflitos conceituais são parte de nossos debates em sala de aula, em congressos e em seminários de pesquisa na área, [...]. Acredito ser menos urgente definir um conceito para a técnica que discuti-la e registrar as várias abordagens que tem sido publicadas em textos da área de música, [...]. Talvez o ponto mais conflitante esteja nas tentativas de definir se ‘estendidas’ são ‘técnicas inovadoras’ ou ‘técnicas tradicionais que evoluíram’ até se transformarem em uma nova técnica. Se inovadoras, tende-se a querer definir se são estendidas por seu ineditismo na ‘forma de execução’ ou no ‘contexto em que são executadas’. (RAY 2011, p. 1)

A esta fala de Ray é possível ainda acrescentar outro ponto a fazer parte desta discussão, ou seja, a recorrente presença do termo ‘não usual’ associado às definições de técnica estendida. Sobre este termo, Toffolo diz: “[...] o termo ‘não usual’ na maneira de se tocar um instrumento mudou sensivelmente ao longo da história” (TOFFOLO, 2010). Isto nos mostra que as técnicas instrumentais, historicamente estão em uma constante transformação, e o que fora considerado em algum momento como não usual, pode em outro vir a ser considerado convencional. Muitos podem ser os fatores que corroboram para estas transformações e estas considerações, por exemplo, a evolução dos instrumentos, curiosidade dos instrumentistas, a inventividade dos compositores, dentre outros. Vejamos ainda o que diz Cerqueira (2007), onde se referindo à inquietude e o desejo pelo “novo”, embora particularmente acreditando que o mesmo não tenha a pretensão de se referir diretamente a técnicas estendidas, mesmo assim, entendo através da seguinte fala como sendo algo que fomenta este ponto desta discussão:

[...] as obras artísticas são objetos incômodos, não tanto por serem estranhos, mas por serem diferenciados, tendendo a desviar-se, propositadamente, de toda função convencional, mesmo quando a servidão histórica os obriga. A mudança e a ruptura dos estilos são a resposta dos criadores à pressão das sociedades e dos modelos tradicionais para que a expressão artística se torne um consenso, uma linguagem pública e transparente, acomodada ao gosto e à comunicação cotidiana (CERQUEIRA, 2007, P. 161)

A fala de Cerqueira certamente nos ajuda a compreender melhor, dentre outras coisas, as razões, os estímulos que impulsionaram e/ou motivaram as transformações técnico-instrumentais sofridas ao longo da história.

Sendo assim, com base nos levantamentos sobre técnicas estendidas colocados nesta dissertação até o momento, e com o intuito de contribuir com o avanço das pesquisas, sigo agora com o posicionando particular a respeito da tradução do termo em inglês, *extended techniques* para o português, onde para isto, veremos quais os direcionamentos que alguns dicionários apontam referindo-se aos entrelaces das traduções e seus sinônimos relacionados à terminologia; ao mesmo tempo busca-se aqui evidenciar estas definições que naturalmente nos fará associá-las a conceitos sobre técnicas estendidas já abordados e que por ventura ainda serão aqui discutidas.

Pesquisadores como: Caricini; Oliveira; Ray (2010), Padovani; Ferraz (2011), Borém; Campos (2016), Rosa (2014), Nunes (2014), Cardassi (2011) e Daldegan (2009), Bertissolo; Rios; Pereira; Marques (2017) adotaram a tradução para o português como “técnica

estendida”. Enquanto pesquisadores como: Tokeshi (2005), Onofre; Alves (2010), Cuervo (2009), Sousa (2013), Aquino (2017), Oliveira, O; Oliveira, H.(2012) adotaram como tradução o termo “técnica expandida”.

Os dicionários *The Landmark Dictionary* (2010, p.89), *Cambridge Dictionary Online*⁸, *Collins Dictionary*⁹, nos traz para o português as seguintes traduções do verbo *extend*; o primeiro define como: estender, prolongar, prorrogar; o segundo define como: ampliar, aumentar; e o terceiro como: prolongar, aumentar, estender, prorrogar. O resultado desta consulta nos mostra grande similaridade entre as definições encontradas, e certamente como esperado, temos a presença do verbo ‘estender’, o qual, de acordo com o Dicionário Aurélio de Português Online¹⁰, apresenta as seguintes definições: desenrolar, esticar, prolongar, desenvolver, dilatar-se, desdobrar, entre outras. Este último dicionário nos traz uma maior quantidade de sinônimos, mas sempre mantendo a essência do significado de origem, em inglês, e as ligações com conceitos de técnica estendida, como por exemplo, os de Tokeshi (2014), já mencionados, e os de Padovane e Ferraz, onde agora estes dois últimos autores, de modo mais abrangente, dizem que técnicas estendidas são:

[...] modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico. Em um contexto mais amplo, porém, percebe-se que em várias épocas a experimentação de novas técnicas instrumentais e vocais e a busca por novos recursos expressivos resultaram em técnica estendidas. Nesta acepção, pode-se dizer que o termo *técnica estendida* equivalente a *técnica não-usual*: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural (PADOVANE; FERRAZ, 2011, P. 11)

Dentro deste contexto apresentado pelos autores supracitados e fazendo referência aos verbos estender, desenvolver, ampliar, ultrapassar, os quais se encontram relacionados nos dicionários recém-mencionados, é possível entender ‘técnicas estendidas’ como técnicas não usuais que desenvolvem-se (com base, ou inspiradas em técnicas “convencionais”), ultrapassam contextos históricos, estéticos e culturais sejam quais forem, e sem ao mesmo tempo deixá-los de lado, e com isto adquire de certo modo uma autossuficiência que garante a sua inserção em diferentes contextualizações ou diferentes ‘sistemas composicionais’¹¹.

⁸ <http://dictionary.cambridge.org/>

⁹ <https://www.collinsdictionary.com/>

¹⁰ <https://dicionariodoaurelio.com/>

¹¹ Neste caso o termo sistema composicional está ligado à perspectiva de Pitombeira apresentada no artigo: A produção de teoria musical no Brasil (PITOMBEIRA, 2015 p. 61-72)

Talvez esta autossuficiência adquirida seja o que abre precedentes para que Ray viesse a considerar como técnica “inovadora”.

A pesquisadora Sônia Ray, como foi possível perceber, adotou como tradução do termo em inglês, *extend technique*, como sendo ‘técnica estendida’ no português; além disso, na já mencionada edição da revista *Hodie* (2011), a mesma sugere aos autores a utilização do termo ‘técnica estendida’, no intuito de unificar o termo, e por entender que os autores tendem a não diferenciar seu significado, mesmo com o considerável distanciamento entre as grafias; a mesma ainda argumenta que: “[...]o verbo estender que vem do latim *extendere*, e nos leva a intuir a grafia com ‘x’. Entretanto como tantas outras palavras com origem no latim, não se manteve o prefixo original na ortografia brasileira”. Ray (2011, p.11).

A opção adotada nesta pesquisa foi por seguir em concordância com a pesquisadora pelo uso do termo ‘técnica estendia’, como já foi possível observar desde o título. Além dos argumentos de Ray em prol deste termo como tradução para o português, julgo enriquecedor acrescentar nesta pesquisa que, diferentes línguas podem ter em comum uma mesma língua mãe, como é o caso do português e o inglês que derivam do latim¹²; há palavras que tanto em relação à língua de origem quanto em relação a diferentes línguas de mesma origem, podem receber duas diferentes classificações; vejamos os seguintes casos: a) quando a palavra em questão mantém a proximidade gráfica e ao mesmo tempo mantém o significado original, tanto em relação à língua de origem ou em relação entre diferentes línguas de mesma origem, neste caso dá-se a classificação como “cognato”; e b) quando a palavra em questão mantém a proximidade gráfica tanto entre a língua de origem ou entre línguas de mesma origem, porém em consequência de diversas questões, como culturais, ou de adaptação destas novas línguas em diferentes ambientes, o resultado pode ser diferentes significados para esta palavra, tanto entre estas línguas derivadas, ou quanto entre alguma língua derivada e a língua da qual esta teve sua origem; estes casos são classificados como “falsos cognatos”. Sendo assim, ao retornarmos às traduções trazidas pelos dicionários consultados, fica evidente que do inglês para o português o verbo *extend* sofreu uma desprezível alteração gráfica, e nenhuma alteração quanto ao seu significado entre estas duas línguas, (isto se evidencia mais ainda ao compararmos as conjugações, *extendend* e *estendida* relacionadas ao nosso escopo); concluo então tratar-se de um “cognato”. Desta forma, entendo como mais coerente adotar como

¹² O inglês tem sua origem no idioma dos Anglos e Saxões, povos bárbaros germanos, que no século V depois de Cristo invadiram a Bretanha, atual Reino Unido da Grã-Bretanha. Durante sua evolução, diferentes línguas exerceram influência sobre o inglês, assim como o latim por influência do cristianismo (RICARDO, 2017)

tradução o verbo estender ao invés de expandir¹³, mesmo este segundo apresentando definições bastante similares às do verbo estender.

A busca por novos timbres, novos sons, não se restringiu apenas ao âmbito das possibilidades acústicas dos instrumentos; a partir de meados dos anos 40 com o estabelecimento da música eletroacústica, esta busca passa a tomar dimensões cada vez mais abrangentes em consequência dos resultados das investigações sobre as diversas formas de manipulação do timbre. Naturalmente, nesta pesquisa, não cabe aqui enveredar por tal vertente visando a obtenção de novos timbres, o que fugiria ao nosso escopo. Normalmente muitos destes procedimentos técnico-timbrísticos interagem composicionalmente com as possibilidades acústicas dos instrumentos, podendo ser o performer ou outrem o responsável pela ação eletrônica, porém o resultado do manuseio do aparato tecnológico, que é trabalhado em tempo real, sendo independente dos resultados acústicos decorrentes do instrumento. O que de fato chamou atenção, observado em algumas pesquisas, e que fomenta esta discussão sobre técnica estendida, trata-se da prática musical conhecida como *live-eletronics*; nesta prática são relacionadas a dimensão instrumental com a dimensão eletroacústica, acontecendo o processamento de sinal em tempo real. Garnett (2001) apresenta os seguintes aspectos de como se dá a interação instrumentista e máquina nesta estética: “[...] as ações do interprete afetam o resultado computacional, ou as ações do computador afetam o comportamento do interprete. As mesmas podem ocorrer em diferentes níveis de complexidade, e podem ser combinadas de várias maneiras”¹⁴ (GARNETT 2001, p. 23) (tradução nossa). Vejamos ainda uma descrição de Toffolo sobre o funcionamento desta prática:

Pode-se utilizar a velocidade do gesto corporal do instrumentista, a força de seu gesto, posição espacial, a dinâmica do que está tocando, o reconhecimento de notas ou eventos sonoros produzidos pelo instrumentista para controlar a forma como o timbre será manipulado ou re-sintetizado pelo aparato composicional. (TOFFOLO 2010)

Portanto percebe-se através destes dois últimos pesquisadores supracitados um novo relacionamento entre o instrumentista e os sistemas computacionais; o instrumentista agora se encontra diante de possibilidades técnicas que vão além das possibilidades acústicas de seu instrumento, e o que vai se desdobrar eletronicamente depende da precisão e do domínio técnico do mesmo ao executar notas ou distintas técnicas pré-estabelecidas que causarão os

¹³ Significado equivalente a: Prolongar, dilatar, estender, derramar, ampliar, difundir.

¹⁴ “[...] either the performer’s actions affect the computer’s output, or the computer’s actions affect the performer’s output. These can occur at fairly simple levels or at more complex levels, and they can be combined in various ways.

desdobramentos tecnológicos de manipulação e re-sintetização em tempo real destes sons e timbres “causadores”. Esta prática está associada ao conceito de *Hiper-instrumento*¹⁵ estudada pelos pesquisadores do *Media Lab Massachusetts Institute of Technology* em 1987 (cf. MACHOVER, 1992).

Uma pergunta que surge para fomentar a nossa discussão é: A prática conhecida como *live-eletronics*, onde o instrumento associado ao computador responde acusticamente diferente do usual, pode ser considerada como técnica estendida?

Outro fator constatado ao longo da história da música que não podemos deixar de mencionar e que muito corroborou para a ascensão e solidez do que hoje abrange as discussões sobre técnica estendida, trata-se da relação compositor e intérprete, a qual nem sempre se mostrou uma relação dialógica. Durante o período da denominada ‘Prática Comum’¹⁶, temos relatos de que compositores, principalmente aqueles que detinham cargos de maior prestígio, tinham muitas vezes à sua disposição formações instrumentais de diferentes proporções, permitindo assim as realizações de suas obras; neste período podemos dizer que, embora muitos compositores tivessem uma relação de proximidade com muitos intérpretes, esta relação se restringia muitas vezes pela confiança nas qualidades técnicas e no virtuosismo de determinado intérprete, mas não por razões de cumplicidade ou reciprocidade que viessem a contribuir para a concepção das obras. Para que tenhamos uma ideia desta relação, podemos tomar como referência uma simbólica frase de Beethoven, a qual retrata uma posição bastante orgulhosa do compositor: “Ele acha que eu considero seu tolo violino quando o espírito fala comigo?”¹⁷ (FOSS, 1963, p. 46) (Tradução nossa). Naturalmente não podemos tomar esta frase condizente a todos os compositores.

No início do século XX estes dois lados seguem ainda com o mesmo distanciamento, no entanto, surge agora a figura do instrumentista pesquisador, o qual ao descobrir novas possibilidades em seu instrumento passa a difundir-las, cabendo ao compositor utilizá-las ou não em suas criações (já temos aqui a busca por novos timbres, novos sons da ‘nova música’). Segundo o compositor e pesquisador Lukas Foss, os avanços do movimento da música eletrônica serviram para que paradoxalmente intensificasse os avanços das pesquisas voltadas à exploração do potencial tímbrico dos instrumentos, das novas sonoridades; é neste momento que estreita-se a relação entre os dois lados, onde ambos percebem a importância da

¹⁵ Na peça *Tanpura for hypercello* (2011-2013) de *Cristian Gentilini* podemos conhecer melhor este conceito. Acesso através do seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=NKvyt8O5OYw>

¹⁶ Período na história da música que engloba o Barroco, Classicismo e o Romantismo, aproximadamente de 1600 a 1900.

¹⁷ “Does he think I have his silly fiddlein mind when the spirit talks to me”?

cumplicidade, da troca de conhecimento de suas especialidades, visando tanto atender ao processo de criação e inventividade do compositor, quanto a ampliação de um repertório específico e idiomático para os *performers* dos mais diversos instrumentos (FOSS, 1963). Esta aproximação, esta afinidade entre compositores e intérpretes, principalmente desde a segunda metade do século XX até a atualidade, tem reflexo direto nos excelentes resultados para o campo das técnicas estendidas, assim como os trabalhos dos compositores intérpretes.

Vejamos o que a pesquisadora Sônia Ray diz sobre a relevância da proximidade entre compositor e intérprete para o campo das técnicas estendidas na atualidade:

O desenvolvimento de técnicas estendidas e até a criação de novas propostas de execução instrumental estão diretamente ligadas à relação próxima de compositores especializados em compor e intérpretes especializados em execução. Nos dias de hoje, o fato dos músicos raramente deterem o domínio destes dois processos artísticos, praticamente demanda que inovações dependam desta colaboração. (Ray, 2010, p. 1313)

Esta fala de Ray reforça ainda mais a visão de Foss sobre a importância do trabalho em conjunto entre compositor e intérprete, além de levantar a atual questão sobre o número bastante reduzido de compositores-intérpretes em relação a outros períodos da história da música.

Agora, em uma síntese realizada por Stefen (2012), vejamos como o mesmo procura situar abordagens sobre técnicas estendidas, dentre as quais, muitas foram já discutidas neste capítulo.

Pôde-se perceber que o desenvolvimento das técnicas estendidas ao longo dos séculos XX e XXI ocorre nos campos da composição e da performance musicais, sendo possível um pensamento para a sua classificação a partir de duas situações: deslocamento de contextos (composição e performance) e extensões de ordem mecânica (execução musical).

No campo das *extensões de ordem mecânica*, a técnica estendida surge pela busca de novos timbres, por exemplo, pela incorporação de objetos na execução instrumental; ou ainda, através de colaborações entre compositores e performers, no intuito de ampliação de repertório.

No campo *extensão por deslocamento de contexto*, identificaram-se diversas situações em que as técnicas estendidas surgem: através da intervenção vocal na música de caráter puramente instrumental; da incorporação de recursos cênicos no ato performático instrumental; da imbricação de gêneros musicais ou de estéticas pertencentes a períodos históricos divergentes; da tentativa de superar a morfologia acabada/fechada dos instrumentos e da incorporação de aparatos tecnológicos computacionais na execução de instrumentos acústicos (*live-eletronics*). (STEFEN, 2012, p. 22)

Portanto, é seguindo as diversas abordagens aqui expostas, as quais estão em conformidade entre a maioria dos autores citados, que esta investigação e criações musicais envolvendo técnicas estendidas se fundamenta. É importante frisar de antemão que, para as peças do memorial, não foram tangenciadas abordagens que pudessem envolver o trabalho com procedimentos eletroacústicos, e segundo, por abordagens que pudessem envolver práticas que incorporassem elementos cênicos no ato performático, isto se deve por considerar como prioridade nesta pesquisa o vínculo maior do timbre com o campo das ‘extensões de ordem mecânica’ assim como colocado por Stefen (2012).

2.1.1 Notação Musical Contemporânea

Como pudemos constatar, diante de todas as discussões envolvendo técnicas estendidas aqui colocadas, muitos são os processos de criação e inventividade dos compositores na busca por novos sons e/ou novos timbres por meio da exploração de instrumentos musicais, ou seja, no campo das extensões de ordem mecânica; no entanto para que as informações acerca das múltiplas ideias dos compositores fossem colocadas em prática pelos intérpretes, estas informações teriam a necessidade de serem as mais esclarecedoras possíveis, a fim de que a ideia do compositor fosse de fato compreendida e reproduzida pelo intérprete, se não exatamente igual como no imaginário do compositor, mas com uma proximidade satisfatória; esta objetividade se faz ainda mais necessária quando levamos em consideração a provável impossibilidade de um contato mais direto e pessoal entre intérpretes e compositores.

Vejam o que comenta Mendes, (1989) sobre grafismo, no prefácio de Antunes, (1989):

[...] os novos grafismos surgidos na tentativa de melhor escrever o som novo que começou a ser inventado pelos compositores da segunda metade deste século, como Schaeffer, Stockhausen e outros. Um som/ruído, inicialmente batizado de "concreto", "eletrônico" e atualmente um som sintetizado, digitalizado, computadorizado [...], provavelmente sempre reflete sua origem no avanço tecnológico. Mas houve também, por influência desse som eletro-acústico, a procura de um equivalente no campo da música instrumental e vocal. (ANTUNES, 1989)

Portanto, é pensando em uma codificação que revelasse de uma forma mais transparente possível que se fez necessária uma notação musical, uma grafia que fosse a mais objetiva possível, isto pois, somente a notação já consolidada em períodos anteriores da

história da música não mais atendia as necessidades deste novo momento em que se encontrava os anseios e olhares experimentais dos compositores para as suas criações.

Além das necessidades de uma grafia objetiva para a representatividade de ordem mecânica, a qual está mais associada ao nosso escopo, estende-se ainda esta necessidade para vertentes experimentais comuns à música de a partir de meados do século XX, como, por exemplo, aleatoriedade, indeterminismo, improvisação, música eletroacústica (Fernandéz, 2007).

Como curiosidade vejamos o que diz Villa Rojo:

A transformação da partitura surge como uma verdadeira necessidade de buscar os símbolos mais apropriados para expressar a ideia musical, e jamais com um propósito autenticamente ligado às artes plásticas ou algo que a música não mais fosse o foco principal (FERNANDÉZ, 2007, p. 8).¹⁸ (tradução nossa)

Esta fala de Jesus Villa Rojo reforça o que já elucidamos sobre as necessidades de uma nova grafia; além disto, o que nos é curioso aqui diz respeito à notação musical a qual a música, o resultado sonoro em se, passa a ser tratado por muitos de modo secundário, e a grafia, a partitura passa a estar mais associada às artes plásticas. Como foi possível perceber nesta fala de Rojo, o conceito implícito conhecido como **‘música gráfica’** não se encontra em conformidade com o pensamento do mesmo. É importante frisar, mais uma vez, que coube aqui colocar esta vertente ligada à grafia musical apenas como objeto de curiosidade.

Além de toda a simbologia ligada à nova notação musical, muitas vezes explicações através de textos se fazem necessárias para que estes símbolos os quais envolvam a exploração de instrumentos, ou envolvam momentos de improvisação, de indeterminação, de aleatoriedade sejam melhores compreendidos pelo(s) intérprete(s).

Diante da vasta e efervescente simbologia utilizada nos trabalhos de diversos compositores, e com o intuito de unificá-las trazendo praticidade e transparência para o intérprete, no início da década de 1950 foram publicados os primeiros exemplares expondo muitos dos símbolos da nova notação musical, os quais tiveram como base análises de peças de compositores que neste momento ainda não eram familiares como, por exemplo, Luciano Berio, Pierre Boulez, Sylvano Bussotti, Roman Haubenstock-Ramati e Karlheinz Stockhausen. Diversos outros encontros ainda se deram com este mesmo propósito unificador, porém merece destaque a *‘International Conference on New Musical Notation’*,

¹⁸ *La transformación de la partitura surge como verdadera necesidad de buscar los signos más apropiados para expresar la idea musical, nunca como un propósito auténticamente plástico o extramusical.*

realizada em parceria com *Index Project* e com a *Belgian State*, em *Ghent* em 1974. (Stone, 1980, p. xvii, xviii)

Muitos atuais manuais sobre notação musical contemporânea trazem símbolos e/ou grafias estabelecidos(as) a partir desta conferência em *Ghent*, manuais estes que fazem parte do cotidiano de muitos compositores e intérpretes.

Portanto com base em todas as discussões abordadas neste primeiro capítulo envolvendo as mais variadas perspectivas sobre técnicas estendidas e suas possíveis formas de representações, julgo a partir de então que o leitor se encontra melhor contextualizado para que com naturalidade assimile as especificidades que circundarão o instrumento em foco nesta pesquisa durante os dois capítulos seguintes.

Até o presente momento nesta pesquisa, como foi possível observar, não foram apresentados exemplos práticos de técnicas estendidas direcionadas à nenhum instrumento em particular. Assim sendo, por entender que com as especificidades e exemplos que envolverão o acordeon nos capítulos seguintes e com os já abordados conceitos de técnicas estendidas, ficarão subentendidas as diversas possibilidades e aplicações destas técnicas contextualmente ligadas a todo e qualquer instrumento musical.

3 REVISÃO DE LITERATURA II

Neste capítulo, buscando entender o interesse de compositores e também instrumentistas sobre o acordeon e a inserção do instrumento na música de concerto, principalmente na segunda metade do século XX, será realizada uma revisão de literatura para melhor compreender o acordeon, natureza do instrumento, trajetória evolutiva, com ênfase às principais transformações e melhorias ocorridas ao longo da história, suas possibilidades técnicas, questão idiomática e conseqüentemente possíveis técnicas estendidas a serem realizadas, particularidades da escrita, veremos sua ligação e relevância para com a música folclórica em diversos países, sua inserção na música de concerto, mencionaremos a carência de informações gerais sobre o instrumento nos manuais de orquestração e principalmente a carência sobre as possibilidades voltadas às técnicas estendidas, relação compositor e intérprete, relevância do compositor que é também intérprete, por fim, teremos uma análise a partir de três peças dos seguintes compositores: *Per Norgard*, *Sofia Gubaidulina* e *Gorka Hermoza*, compositores estes de destaque no cenário internacional atual quando nos referimos ao caráter experimental direcionado ao acordeon.

3.1 O ACORDEON/ ASPÉCTOS HISTÓRICOS E ESTRUTURAIIS; TRAJETÓRIA REGIONAL/ UNIVERSAL; TÉCNICAS ESTENDIDAS PARA ACORDEON

Uma das características do pensamento composicional de a partir de meados do século XX, já bastante enfatizada nesta pesquisa até aqui, refere-se à intensa busca pelos novos sons e/ou novos timbres, e que não deixa também de estar associada à expansão das capacidades sonoras tanto no ambiente orquestral quanto em formações instrumentais menores. Visando alcançar este propósito, uma das atitudes composicionais comuns a este referido período, trata-se da inserção de instrumentos que fogem às formações instrumentais ortodoxas consolidadas durante o romantismo no século XIX. Para reforçar a presença desta prática composicional, é possível constatar seus reflexos e influências em diferentes centros de atividade composicional pelo mundo no século XX; vejamos, por exemplo, no Brasil, os dados apresentados por Gomes (2002, p. 124) que, sob uma perspectiva que analisa as

formações instrumentais em 38 peças do ‘Grupo de Compositores da Bahia’¹⁹, o compositor e pesquisador brasileiro/baiano constata que: “[...] em apenas 8 obras, das 38 exemplificadas, não foi utilizado algum tipo de fonte sonora não ortodoxa [...]”; um pouco mais adiante o mesmo acrescenta: “A utilização de instrumentos desta espécie pode estar ligada, em grande parte, à influência da música popular e suas possíveis correlações.”

Estas tendências e práticas composicionais supracitadas se tornavam comuns em todos os grandes centros de atividade composicional contemporânea pelo mundo; podemos destacar compositores como: P. Hindemith, A. Berg, T. Riley, K. Stockhausen, A. Webern, P. Boulez, H. W. Henze, G. Grumb, A. Schoenberg, L. Berio, entre outros.

Portanto, diante de tantas evidências que demonstram a real inserção e exploração das capacidades sonoras de instrumentos não convencionais ao universo da música contemporânea no século XX, os quais muitos estavam até então associados apenas à música folclórica e/ou popular de diferentes culturas pelo mundo, a partir de agora será dada uma atenção especial a um instrumento que, desde então, cada vez mais tem se mostrado presente nas salas de concerto principalmente na Europa, tanto em formações como solo, grupos camerísticos ou inserido no ambiente orquestral; trata-se do Acordeon. É possível observarmos, por exemplo, sua presença em obras dos seguintes compositores: P. Hindemith (*Kammermusik Nr1*), A. Berg (*Wozzeck*, Ato II), S. Gubaidulina (*Sieben Wurse*), entre outros; no entanto muitas ainda são as lacunas que cercam este instrumento, e para entendermos o que de fato o acordeon tinha e tem a oferecer a esta estética composicional, será abordado a partir de agora alguns aspectos de maior relevância sobre instrumento, para torná-lo menos obscuro quanto a sua história, a natureza do instrumento, suas possibilidades técnicas, (o que inclui técnicas estendidas) e suas particularidades quanto a grafia.

3.1.1 Aspectos históricos e estruturais da evolução do acordeon

Segundo o Grove Dictionary of Music (2001, p. 56-66), o acordeon é um instrumento portátil pertencente à família dos aerofones²⁰, que segue o princípio de funcionamento com

¹⁹ Grupo atuante entre os anos de 1966 até 1973; se consolidou como uma das maiores expressões criativas da composição contemporânea brasileira. Revelando o seu forte caráter experimentalista, vejamos a declaração de princípios exposta no manifesto do Grupo: “Principalmente estamos contra todo e qualquer princípio declarado” (GOMES, 2002).

²⁰ Refere-se ao termo geral empregado para classificação de instrumentos musicais que produzem som através da produção de vibrações de ar em um corpo. Os aerofones formam uma das quatro classes originais dos instrumentos (juntamente com idiofones, membranofones e cordofones) na classificação hierárquica concebida

base em palhetas livres, tem uma caixa de teclado (teclas iguais às do piano) ou botões destinada à mão direita (*treble keyboard*), e outra caixa constituída apenas por botões, destinada à mão esquerda (*bass keyboard*). Estas duas caixas são conectadas por um fole que quando acionado pelo braço esquerdo, os movimentos de abrir e fechar impulsiona o ar através das palhetas metálicas, produzindo determinada(s) nota(s). Apresentando características físicas similares e seguindo o mesmo princípio de funcionamento tem-se a ‘concertina’ e o ‘bandoneon’, figura 1. (HARRINGTON e KUBIK 2001, p. 56).

Mais adiante será esclarecido o termo ‘cromático’ presente nas especificações da figura a baixo.

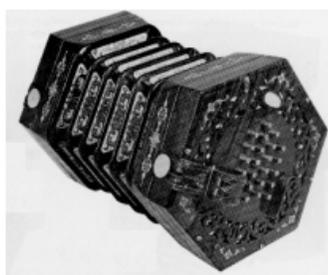
Figura 1 - Instrumentos de proximidades físicas e que tem em comum o mesmo princípio de funcionamento: a) Acordeon ‘cromático a piano’; b) Acordeon ‘cromático de botões’; c) Concertina; d) Bandoneon.



(a)



(b)



(c)



(d)

(Domínio público)

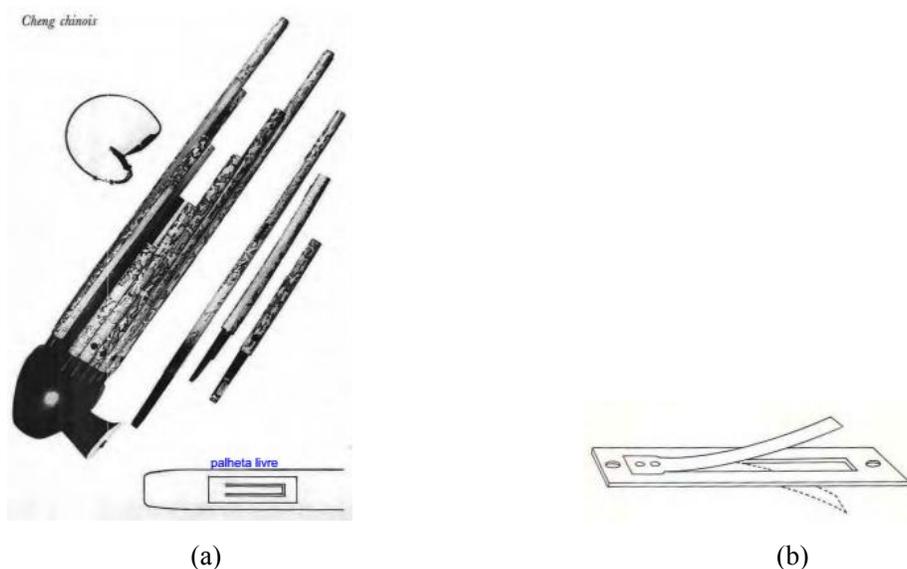
O acordeon, embora não tendo o devido reconhecimento por conceituadas bibliografias sobre história da música, assume um importante posto quando nos referimos à

música folclórica nos mais distintos países pelo mundo desde o século XIX. Ao mesmo tempo, as contínuas melhorias ocorridas lhe garantiram uma relevante inserção na música contemporânea, principalmente desde a segunda metade do século XX se estendendo cada vez mais até os dias atuais onde a sua presença tem sido bastante significativa nas salas de concerto por toda Europa.

3.1.2 O *Cheng* chinês

Segundo as principais bibliografias sobre história do acordeon, estas nos apontam um instrumento chinês chamado “*cheng*”²¹, espécie de órgão de boca a cerca de 3000 A.C., como sendo o instrumento precursor do acordeon. O *cheng* tem como princípio de funcionamento as ‘palhetas livres’ que vibram com a ação do ar; observemos na figura 2, (HERMOSA 2013).

Figura 2 - *Cheng* e seu princípio de funcionamento: a) *cheng* com palheta livre; b) palheta em movimento, similar à do *cheng*.



Fonte: Monichon (1985, p. 12, 20)

3.1.3 Categorização do acordeon

Antes de dar seguimento com as transformações físicas que sofrerá o acordeon, específico este instrumento de forma mais categórica levando em consideração a adequação dos seus princípios básicos de funcionamento.

²¹No link seguinte é possível ter uma melhor referência sobre o som deste instrumento: <https://www.youtube.com/watch?v=iR-KrbeFs0>

Sendo o acordeon um instrumento aerofônico, o acordeonista americano Henry Doktorski decidiu especificar mais ainda esta categoria elaborando uma tabela em que apresenta a taxonomia de instrumentos em geral, porém sendo bastante específico quanto aos aerofônicos. O mesmo inicia dividindo este grupo em dois: a) 'aerofones de tubo', do qual faz parte a flauta, o clarinete, fagote, saxofone, entre outros, nesta categoria as notas são determinadas de acordo a mudança de comprimento do tubo; b) 'aerofones livres', fazem parte o acordeon, a harmônica, entre outros, onde a altura da nota é determinada de acordo ao comprimento e a espessura das palhetas vibratórias. As palhetas podem ser metálicas, de bambu, ou plástico, e ainda podem ser classificadas em: a) 'palheta batente' e b) 'palheta livre'. As palhetas batentes vibram contra outro objeto para produzir o som, podem ser consideradas 'simples', (como no clarinete e saxofone) ou 'duplas' (como no oboé e fagote); as 'palhetas livres', no caso do acordeon, tem uma de suas extremidades presa a uma base fixa e vazada para que a extremidade livre da palheta possa atravessar esta base ao vibrar, figura 3.

Figura 3 - Palhetas livres comuns ao acordeon



(Domínio público)

O grupo dos **aerofones de palhetas livres** pode ser classificado ainda de acordo com o elemento que provoca a geração do ar que irá excitar as palhetas: boca, mão, pés ou mecanicamente. Desta forma a família do acordeon se ajusta à segunda subcategoria - sendo portanto, um instrumento que funciona pela passagem do ar através de palhetas livres, metálicas, por acionamento de um fole manual.

Para elaborar todo este princípio de taxonomia supracitado e apresentado por Doktorski, o mesmo levou em consideração o sistema de classificação de instrumentos musicais proposto em 1914, pelos musicólogos Erich Moritz (1877-1935) e Curt Sachs (1881-1959). Disponível em: <<http://www.ksanti.net/freereed/description/taxonomy.html>>. Acesso em: 10 mai. 2017.

3.1.4 O acordeon de Cyrill Demian (Viena 1829)

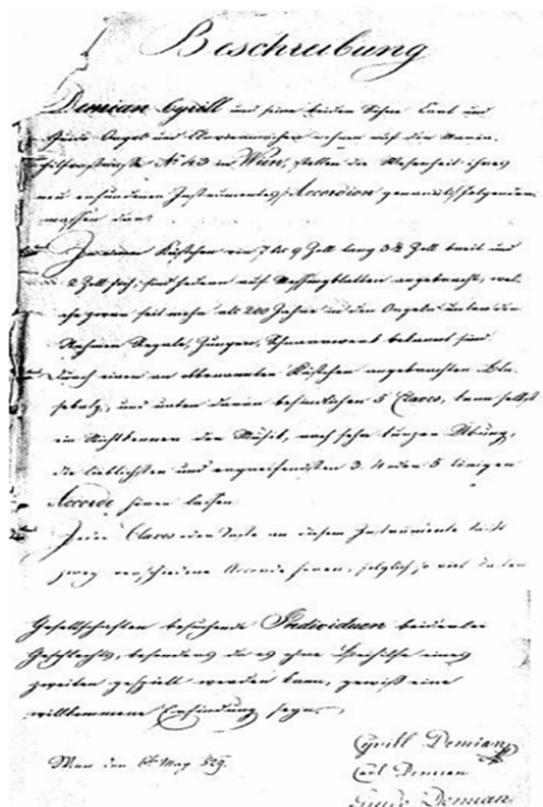
Com a introdução do Cheng na Europa em 1777 por Père Amiot, houve um estímulo ao uso do princípio de palhetas livres para a construção de diversos instrumentos. Isto se passa em Viena por volta de 1818. Algumas contribuições importantes no desenvolvimento de instrumentos foram dadas por Buschmann e Demian. Christian Friedrich Ludwig Buschmann (1805-1864) construiu o *mouthblown* (Aura) em 1821; no mesmo ano, acrescentou a este instrumento um teclado de botões e um fole a ser acionado pela mão esquerda patenteado com o nome de ‘*Handaeoline*’. Em 1829, a partir do instrumento de Buschmann, Cyrill Demian (1772-1847), vienense de origem Armênia, com a colaboração de seus dois filhos, Carlo e Guido, patenteou um instrumento com o nome de ‘Acordeon’, figura 4. O acordeon de Demian continha cinco teclas para a mão direita onde cada uma gerava dois acordes, sendo um ao abrir o fole e outro ao fechar; desta forma fica então disponível um total de 10 acordes. Em um trecho da patente de Demian, figura 5, o mesmo diz que seria possível interpretar marchas, canções, melodias, mesmo por um ignorante em música (dando a entender ser um instrumento de fácil aprendizado) - devido a esta disposição de “acordes” na configuração deste instrumento pode-se então deduzir a razão pela escolha do nome “acordeon”. (MONICHON, 1985)

Figura 4- Acordeon de Demian (1829)



Fonte: Hermosa (2013, p.24)

Figura 5 - Patente do acordeon de Demian



Fonte: Monichon (1985, p. 33)

3.1.5 Sistema de ação única (*single action*) ou bissonoro e sistema de ação dupla (*double action*) ou unissonoro

Ainda sobre o acordeon de Demian, e pensando nos próximos modelos que seguirão, faz-se necessário esclarecer alguns detalhes do funcionamento das palhetas livres. Este funcionamento pode ser classificado em: a) **sistema de ação única** (*single action*) ou ‘bissonoro’²², quando um botão ou tecla está associado a duas notas, sendo uma acionada ao abrir e outra ao fechar o fole. Portanto, a ‘ação única’ de abrir o fole está associada a uma determinada nota, e a ‘ação única’ de fechar o fole está associada à outra nota (sendo isto possível através de uma única tecla ou botão) – este sistema é responsável por acionar os acordes do acordeon de Demian. A segunda classificação é: b) **sistema de ação dupla**

²² Classificação utilizada por Monichon (1985, p. 70)

(*double action*), ou ‘unissonora’²³, a ação dupla de abrir e fechar o fole acionam a mesma nota. (HARRINGTON e KUBIK, 2001 p. 57-59)

Mecanicamente estes dois sistemas funcionam da seguinte maneira: Na figura 6 (a), temos uma peça do acordeon conhecida como ‘*cassoto*’, nela se encontram pequenas cavidades (alvéolos), onde serão coladas placas metálicas de tamanho semelhante a cada alvéolo. Cada placa contém duas palhetas de aço, sendo que uma das extremidades de cada palheta se encontra presa a uma base fixa (na própria placa metálica), figura 6 (b). As palhetas se encontram presas em diferentes lados de cada placa, ficando uma do lado interno do alvéolo, e outra na face oposta ao interior do alvéolo, figura 6 (b). Na base de cada alvéolo contém um pequeno orifício, figura 6 (a); este pequeno orifício permite a passagem do ar que fará vibrar as palhetas; isto acontece quando ‘sapatas’ se levantam com o acionamento das teclas ou botões.

Cada movimento de fole faz vibrar apenas uma das palhetas; isto acontece das seguintes maneiras: a) ao fechar o fole, o ar é soprado para o interior do alvéolo, exercendo uma pressão sobre a película de cor amarela, figura 6 (b), que se encontra apenas apoiada na face externa da placa; desta forma, a pressão do ar para sair do interior do alvéolo provoca o afastamento da película externa apoiada na placa, o ar então passa pela cavidade na placa metálica, e conseqüentemente faz vibrar a palheta voltada para o interior do alvéolo. Ao mesmo tempo, a pressão do ar para sair do interior do alvéolo faz com que a película interna, referente a segunda palheta, seja empurrada contra a face interna da placa metálica, impedindo qualquer passagem de ar por esta segunda cavidade; desta forma a palheta presa na face externa da placa permanece em repouso. Ao abrir o fole, todo o processo de ativar as palhetas é bastante semelhante; neste caso, o ar ao invés de ser soprado, o que acontece é uma espécie de sucção no alvéolo, desta forma, todo o processo anterior acontece de modo inverso, sendo ativada apenas a palheta voltada para a face externa da placa.

As duas palhetas metálicas fixas em cada placa podem ter tamanhos iguais ou diferentes, por esta razão é que o acordeon de Demian produz acordes distintos ao abrir e ao fechar o fole mesmo pressionando a mesma tecla. Portanto este acordeon funciona sob o sistema de ‘ação única’ ou ‘**bissonoro**’.

²³ Classificação utilizada por Monichon (1985, p. 70)

Figura 6 - Cassoto sem palhetas e com palhetas: a) Cassoto sem palhetas; b) Cassoto com palhetas.



(a)

(Domínio público)

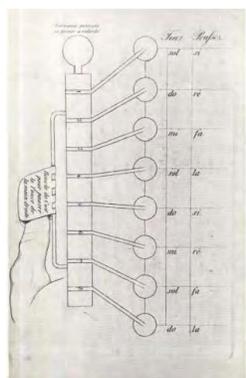


(b)

3.1.6 Primeiros acordeons diatônicos

Após o acordeon de *Demian*, surgem os primeiros modelos de acordeon diatônico no início da década de 1830, (todos utilizando o sistema bissonoro), estes modelos continham ‘notas soltas’ para cada tecla, uma ao abrir e outra ao fechar o fole, diferentemente dos acordes do acordeon de *Demian*. Com base em um modelo de acordeon diatônico criado por Mathieu François Isoard com a colaboração de Jean Philibert Gabriel Pichenot em 1831 na França, o próprio Pichenot elaborou um manuscrito explicando parte da estrutura deste acordeon e apresenta dados de sua afinação, (uma escala diatônica), figura 7. Na figura 8 consta um acordeon similar ao de Isoard, este fora criado também na França em 1835 por Napoleon Forneaux. (HERMOSA 2013, p. 25)

Figura 7- Manuscrito especificando a afinação diatônica do acordeon de Isoard - França 1831



Fonte: Monichon (1985, p. 39)

Figura 8 - Forneaux - França 1835



Fonte: Monichon (1985, p. 45)

Outro importante momento acontece em 1834 quando Adolf Müller, em Viena, acrescenta ao acordeon diatônico um segundo teclado o qual continha botões com notas soltas, e ao mesmo tempo botões que dispunham de acordes já pré-organizados, dois acordes para cada botão, (sistema bissonoro); este novo teclado ficava a cargo da mão esquerda que até então tinha como função praticamente apenas abrir e fechar o fole. Na figura 9 encontra-se um modelo alemão já com teclado esquerdo (HERMOSA 2013, p. 25)

Figura 9 - Acordeon diatônico com teclado para mão esquerda - Alemanha 1840



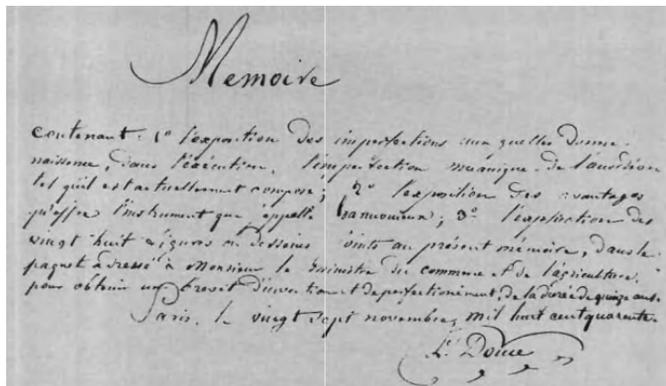
Fonte: Monichon (1958, p. XXI)

3.1.7 Primeiro acordeon do tipo unissonoro

Como já elucidado no tópico 3.2.4 deste mesmo capítulo, os acordeons do tipo unissonoro contêm duas palhetas metálicas de mesmo tamanho e igual afinação associadas a cada alvéolo e/ou a cada tecla, por conseguinte, tanto ao abrir ou fechar o fole obtem-se a mesma nota. Segundo Hermosa (2013, p. 25), Leon Douce em 1840 patenteou o primeiro acordeon deste

tipo; infelizmente durante esta pesquisa não foi encontrada nenhuma imagem deste modelo, foi possível apenas a sua patente, figura 10.

Figura 10 - Patente do acordeon de Douce -França 1840

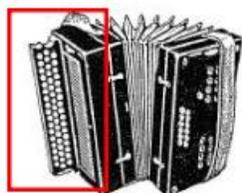


Fonte: Monichon (1985, p. 51)

Ainda de acordo com Hermosa (2013), em 1846 surge os primeiros acordeons utilizando registros²⁴, esta é uma invenção de Jacob Alexandre; este fato permite ampliar a tessitura dos acordeons e ao mesmo tempo começa ser ampliada a paleta de timbres que posteriormente se mostrará como um dos grandes atrativos do acordeon. Um outro fato de relevância, porém que se mostra sob controvérsias, é a respeito dos idealizadores do teclado para a mão direita de botões, figura 11, similares aos dos acordeons de botões atuais; esta discussão fica entre Franz Walther em 1850, Nikolai I. Belobodorov em 1870 e Georg Mirwald em 1891.

Em 1853 foi idealizado o teclado para a mão direita igual ao do piano, por esta razão alguns autores chamam os acordeons que utilizam este modelo de teclado de ‘acordeon a piano’; esta ideia atribui-se a Auguste Alexandre Titeux e Auguste Théopile Rousseau em Paris. A utilização deste teclado a piano, em destaque na figura 12, é mais comum entre os acordeonistas do Brasil.

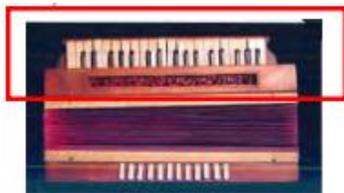
Figura 11 - Acordeon de Mirwald -Alemanha 1891



Fonte: (Hermosa 2013, p. 27)

²⁴ Posteriormente será discutido de forma mais detalhada sobre registros.

Figura 12 - Acordeon de Ignoto - França -1860



Fonte: (Hermosa 2013, p. 27)

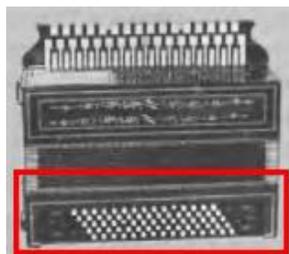
3.1.8 Estruturas dos teclados para mão esquerda a partir do final do século XIX

Desde a implantação do teclado para a mão esquerda em 1834 por Adolf Müller, o qual segue o princípio de notas soltas e acordes pre-organizados, este princípio foi sempre mantido, inicialmente seguindo o sistema ‘bissonoro’ e em seguida o ‘unissonoro’; houve implementações referentes à quantidade de acordes e notas soltas, porém, por um longo período não se estabeleceu uma padronização deste teclado a ser seguida pelos fabricantes de acordeon. A partir do final do século XIX três significantes padrões na organização deste teclado para a mão esquerda se estabeleceram: 1) a padronização dos mecanismos conhecidos como ‘**baixo standard**’²⁵ (*standard basses*); 2) ‘**baixos soltos**’²⁶ (*free bass*); 3) **baixos anexados** ou (*añadidos*), neste último mecanismo, o que temos são os dois primeiros mecanismos contidos no mesmo acordeon encontrando-se um ao lado do outro, figura14 (em destaque como 1 e 2) ; há controvérsias quanto ao idealizador deste terceiro mecanismo, alguns autores atribuem à Pasquale Fico secco em 1898 na Itália, outros atribuem à Savoia Gagliardi em 1905 em Paris . Os dois primeiros mecanismos serão explicados de maneira mais detalhada um pouco mais adiante; o que pretendo de antemão chamar a atenção nestes dois primeiros é que, ‘fisicamente’, ao se olhar tanto para um teclado esquerdo organizado sob o mecanismo ‘baixo standard’ quanto para um teclado esquerdo organizado sob o mecanismo de ‘baixo solto’, os mesmos não aparentam diferença física, ambos se encontram enfileirados e dispostos como no destaque da figura 13, não havendo necessidade de uma segunda figura para compará-los, (GERVASONI; HERMOSA 1986, 2013)

²⁵ Mecanismo do teclado da mão esquerda formado por acordes já pré-organizados, (ao pressionar um único botão é possível ouvir determinado acorde) e notas soltas (com uma oitava de extensão).

²⁶ Mecanismo para a mão esquerda o qual contém apenas notas soltas (atualmente podendo haver até cinco oitavas de extensão).

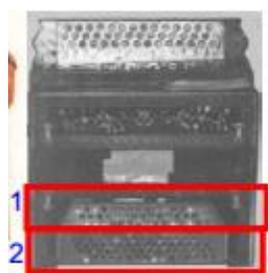
Figura 13 - Aparência física dos teclados baixos standard e baixos soltos



Fonte: Hermosa (2013)

Sobre a aparência física que caracteriza os ‘baixos anexados’²⁷ ou (*añadidos*), vejamos os dois teclados que o caracteriza, destacados na figura 14. Os baixos standard estão destacados pelo retângulo (2), e os baixos soltos estão destacados pelo retângulo (1). Após observarmos fica bastante evidente a razão pela escolha do nome ‘baixos anexados’. Como curiosidade é possível observar a utilização deste mecanismo (duplo) de teclado esquerdo na performance do alemão Stefan Russong²⁸, um relevante acordeonista da atualidade; para a respectiva peça executada por Russong, o mesmo utiliza os baixos soltos, referente ao retângulo 1 em destaque na figura 14. Aos jovens que desejam iniciar os estudos no acordeon, não mais é indicado utilizar este mecanismo de teclado esquerdo, devido ao fato de o mesmo não apresentar características ergonômicas muito favoráveis.

Figura 14 - Teclado esquerdo do mecanismo de baixos anexados



Fonte: (Hermosa 2013, p. 30)

3.1.9 O Acordeon Conversor atual

Durante a primeira metade do século XX muitos foram os esforços de acordeonistas e construtores de acordeon na expectativa de desenvolverem um mecanismo para a mão

²⁷ Mecanismo para a mão esquerda caracterizado pela adição do mecanismo de baixos livres ao mecanismo de baixos standard.

²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CnWwNLskaJk>

esquerda que de uma só vez pudesse apresentar os dois mecanismos presentes nos acordeons de baixos anexados, porém, que este apresentasse características ergonômicas mais favoráveis²⁹. É neste momento que surge os primeiros ‘acordeons conversores’, os quais, por meio de uma chave conversora podia-se optar pela utilização do sistema ‘baixo standard’³⁰, ou pelo sistema de ‘baixos soltos’³¹.

Após o surgimento dos primeiros acordeons que utilizavam o mecanismo de baixos conversores, algumas melhorias ainda foram possíveis de serem realizadas, sempre no intuito de diminuir qualquer limitação técnica, permitindo ao acordeonista trabalhar os mais diferentes repertórios e de qualquer gênero, estilo ou estética musical, além é claro da ampliação de um repertório original consistente.

Atendendo estas necessidades, de forma bastante satisfatória, surge então o moderno **Acordeon Conversor**, criado na Itália, na cidade de *Castelfidardo*³², por Vittorio Mancini em 1959 (GERVASONE, 1986).

3.1.9.1 Mecanismos que compõe o Acordeon Conversor atual

O moderno Acordeon Conversor, desenvolvido por Mancini, é formado pelos seguintes mecanismos: a) um ‘teclado para a mão direita que pode ser de botões ou teclas’ como as de um piano, muitos autores se referem ao mesmo apenas com a abreviação “MI” (manual I); b) mecanismo para a mão esquerda conhecido como ‘Baixo Standard’ (*Standard Bass*), constituído de notas soltas, apenas uma oitava de extensão, (desconsiderando os registros³³) e baixos pré-organizados; muitos autores se referem ao mesmo apenas com a abreviação “MII” (manual II); c) mecanismo para a mão esquerda, conhecido como ‘Baixo Solto’ (*Free Bass*), constituído apenas de notas soltas (sem acordes pré-organizados), com quase cinco oitavas de extensão (desconsiderando os registros), autores se referem ao mesmo apenas com a abreviação “MIII” (manual III). A partir deste momento, para nos referirmos a

²⁹ Diminuir o peso para um instrumento “ideal” sempre promovia grandes discussões entre os fabricantes, pois este fator gera grande desconforto ao acordeonista que utiliza o sistema de ‘baixos anexados’.

³⁰ O Acordeon Baixo Standard contém um teclado para a mão direita que pode ser de botão ou de teclas como as de um piano, e para a mão esquerda um mecanismo que disponibiliza notas soltas e acordes pré-organizados.

³¹ O Acordeon Baixo Solto contém um teclado para a mão direita que assim como o do Baixo Standard pode ser de botão ou de teclas como as de um piano, a diferença se encontra no mecanismo da mão esquerda que disponibiliza apenas notas soltas, sem acordes pré-organizados.

³² Cidade italiana que desde o século XIX se destaca na construção de acordeons, atualmente é considerada a capital internacional de fabricantes de acordeon, onde se concentra as marcas mais conceituadas. Anualmente é realizado durante o mês de outubro o campeonato internacional de acordeon, “*CITTÀ DI CASTELFIDARDO*”, com instrumentistas dos mais diferentes países do mundo disputando nas diversas categorias.

³³ Os registros do acordeon além de estarem relacionados às qualidades tímbricas e de potencial sonoro do instrumento, atua como ferramenta de transposição e dobramentos de oitavas. Será detalhado mais adiante.

cada mecanismo, usaremos com frequência as abreviações “MI”, “MII” e “MIII” esclarecidas neste parágrafo.

Vejam separadamente as origens e as particularidades destes mecanismos que compõe o ‘Acordeon Conversor’ atual, (MI/MII/MIII).

3.1.9.2 Teclado para a mão direita (MI)

O teclado para a mão direita pode ser tanto de botões ou de teclas como as do piano, (já foi exposto suas respectivas origens no tópico 3.2.6). Sua extensão (utilizando o teclado a piano) normalmente vai desde o “mi 2” até o “dó 6”, figura 15. (desconsiderando os registros).

Figura 15- Extensão de MI no Acordeon Conversor



Fonte: www.pigini.com

3.1.9.3 Mecanismo para a mão esquerda – ‘Baixo Standard’ (MII)

Entre a maioria dos autores há um consenso em atribuir este mecanismo à Tessio Jovani em 1880 na cidade de *Stradella* (Itália); devido a esta localização quanto a sua origem autores se referem a este mecanismo também como Baixo Stradella ou (*Stradella Bass*). (HERMOSA, 2013)

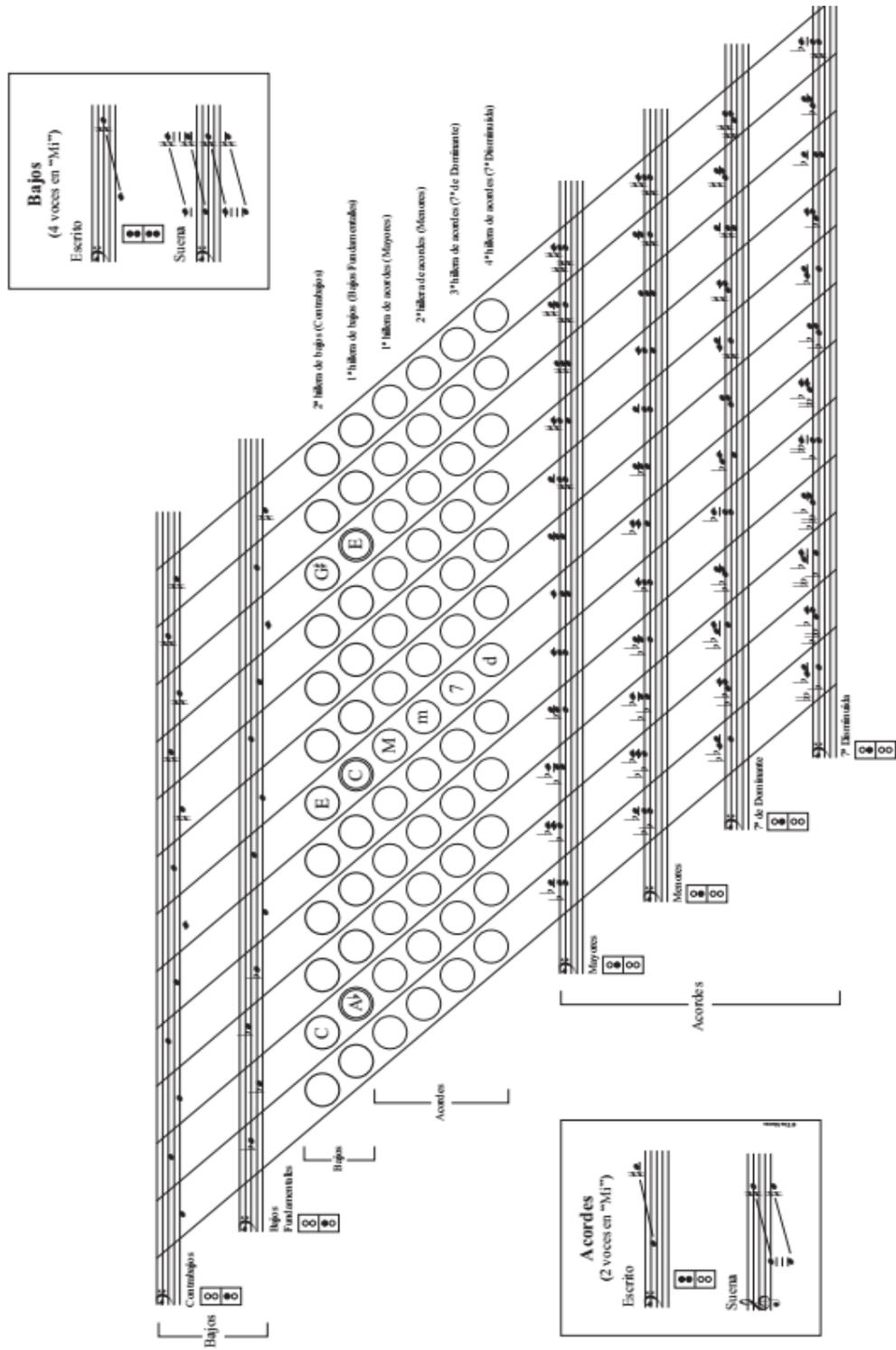
O acordeon que contém apenas este mecanismo na mão esquerda é comumente chamado de **Acordeon Baixo Standard - (MI/MII)**, ou ainda ‘Acordeon Stradella’ (fazendo referência a sua cidade de origem); no Brasil este é o modelo mais comumente utilizado³⁴. É importante frisar mais uma vez que as peças do memorial são escritas para este modelo de

³⁴ O seu teclado para a mão direita tem uma extensão menor do que o utilizado no acordeon conversor; se estende do “fa 2” até o “la 5” (desconsiderando os registros).

acordeon; embora apresente suas limitações quanto à tessitura do telado esquerdo, (que será mostrada logo adiante), este atende as necessidades diante do escopo desta pesquisa.

Vejamos este mecanismo na figura 16.

Figura 16 - Mecanismo Baixo Standard (MII)



Fonte: (Marcos 2011, p. 170)

Esclarecendo o mecanismo (MII) da figura 16, o mesmo se encontra organizado com base no ciclo de quintas. Nas duas fileiras de botões em destaque pelo colchete menor encontramos os “baixos”; temos os “baixos fundamentais” na primeira fileira, (a numeração das fileiras se encontra acima dos botões), onde estão destacadas as notas “Ab”, “C” e “E”; e na segunda fileira temos os “contrabaixos”, onde estão em destaque as notas “C”, “E” e “G#”. Entre as notas “C” e “E”, com base no ciclo de quintas, podemos encontrar as notas “G”, “D” e “A”. Nos demais botões que estão em destaque pelo colchete maior, encontram-se acordes já pré-organizados em um único botão, que são especificados através das letras “M” para acordes maiores, “m” para acordes menores, o número “7” para acordes maiores com sétima menor (acorde com sétima de dominante), e a letra “d” para acordes diminutos. No pequeno quadro superior à esquerda nesta figura, podemos ver que a escrita dos “baixos” no pentagrama acontece da terceira linha até a primeira linha suplementar inferior; e no pequeno quadro abaixo na figura vemos que a escrita dos acordes acontece a partir do terceiro espaço para cima, identificados através das letras ou números já mencionados.

Portanto, em uma partitura para acordeon, a região destinada para a escrita das notas soltas acontece da terceira linha até a primeira linha suplementar inferior; para os acordes, do terceiro espaço até o segundo espaço suplementar superior, lembrando que não há necessidade de colocar todas as notas que formam determinado acorde, sendo necessário colocar nesta região apenas a tônica do acorde, e o que vai determinar se é um acorde maior, menor, maior com sétima menor, e diminuto são as letras (M, m, 7 e d), figura 17.

Figura 17 - Particularidades da escrita para teclado MII

The figure illustrates the notation for the MII keyboard system. It consists of two main parts: individual notes and chords.

Região destinada para a escrita de notas soltas (individuais): This part shows a bass clef staff with a 3/4 time signature. A note is written on the third line (G), and another note is written on the first supplementary line below (Ab). A slur connects these two notes.

Região destinada para a escrita de acordes: This part shows a bass clef staff with a 3/4 time signature. A note is written on the third space (E), and another note is written on the second supplementary space above (G#). A slur connects these two notes.

Acordes de: E, Em, E7 e E °

Below the chord region, four chords are shown on a bass clef staff, each with a single note on the third space (E) and a chord symbol above it: M, m, 7, and d (ou dm).

Elaborado pelo autor

Fazem-se necessárias três observações sobre a figura 16.

Observação 1: Estes símbolos³⁵ que se encontram abaixo e no início de cada pentagrama referem-se aos ‘registros’, os quais serão esclarecidos mais adiante; são fundamentais para compreender o que está sendo escrito e o que será de fato ouvido, pois o acordeon pode ser também considerado um instrumento transpositor. Desta forma, após os esclarecimentos sobre registros, é importante retornar a esta figura 16 e observar o que estes acrescentam.

Observação 2: Um acordeon completo (para concerto), contém 120 botões. Portanto, para completar esta figura na parte superior, os baixos fundamentais que seguiriam são: C#, G#, D#, A#. Na parte inferior seriam: Gb, Cb, Fb, Bbb (todos estes naturalmente acompanhados com seus respectivos acordes e contrabaixos). As alturas dos baixos e estruturas dos acordes ausentes se encontrariam no pentagrama assim como estão organizados os seus respectivos baixos e acordes enarmônicos presentes na figura 16.

Observação 3: Nos acordes de quatro sons (as tétrades), a quinta é suprimida.

3.1.9.4 Mecanismo para a mão esquerda – ‘Baixo Solto’ (MIII)

Este segundo mecanismo que compõe o teclado esquerdo no acordeon conversor tem sua origem ainda no final do século XIX, mas é atribuído a Vittorio Mancini, na Itália em 1959, de apresenta-lo como este se encontra atualmente presente no Acordeon Conversor. (GERVASONE, 1986).

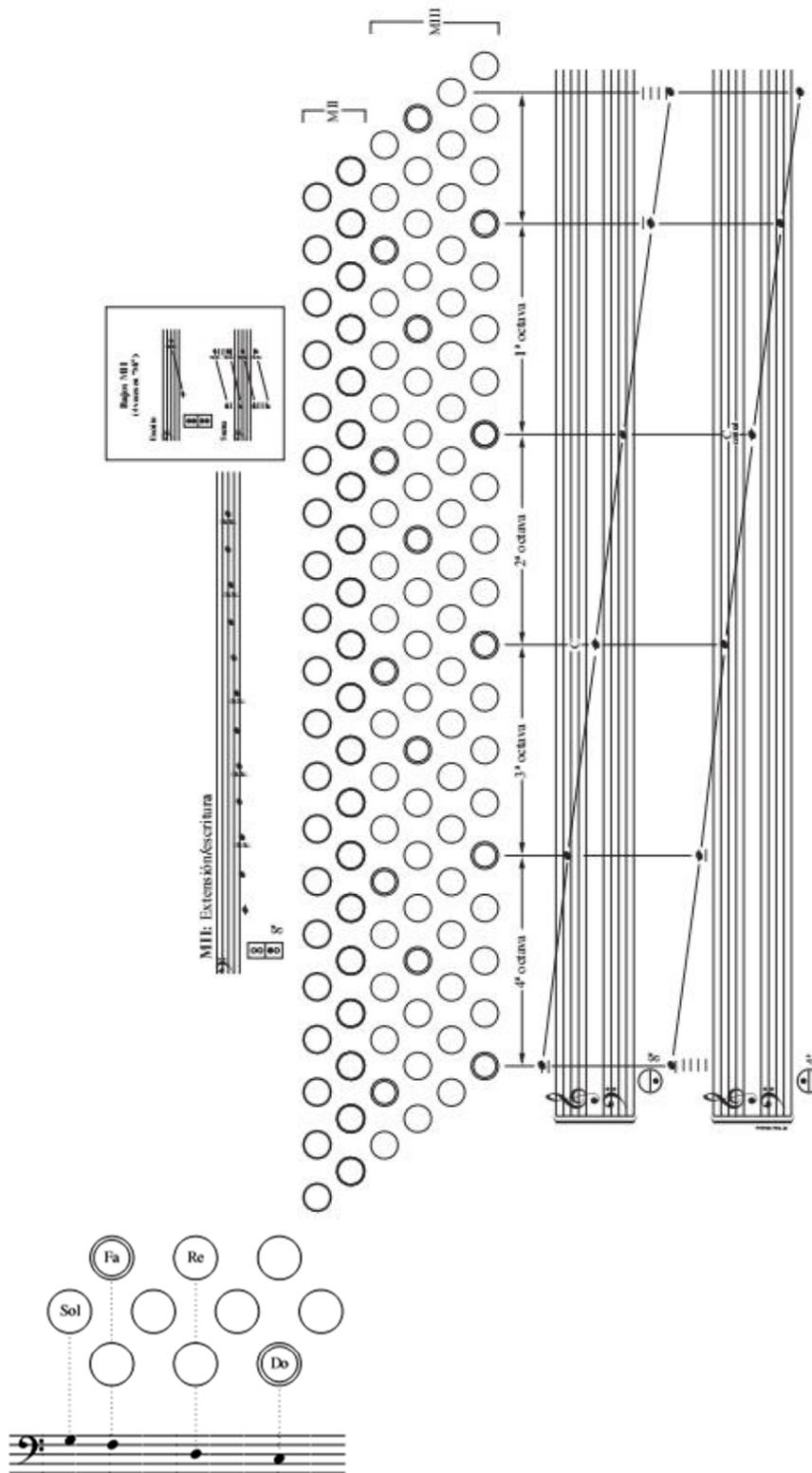
Vejamos sobre a sua organização na figura 18.

Os botões que se encontram destacados pelo colchete menor são organizados igualmente aos do mecanismo anterior, (são também considerados baixos pedais), no entanto os botões que estão destacados pelo colchete maior, que antes funcionavam como acordes pre-organizados, agora são notas individuais (soltas), organizadas cromaticamente. Observando a pequena figura, que é a ampliação de parte da figura maior, temos a nota “DO” e “FA” em destaque, e entre elas podemos concluir que estão as notas “Do#”, ”RE”, ”RE#” e “MI”. Portanto este mecanismo apresenta uma tessitura bastante extensa³⁶.

³⁵ 

³⁶ No Acordeon Conversor ‘RUSSO’, conhecido como ‘Bayan’, no mecanismo de baixos soltos a direção de ascendência das notas se encontra de baixo para cima, ou seja, o contrário de como acontece na figura 18, mas segue o mesmo princípio de cromatismo.

Figura 18 - Mecanismo de Baixos Soltos



Fonte: (Marcos 2011, p. I 68, II 32)

Portanto, o Acordeon Conversor atual é formado por: a) um teclado para a mão direita que pode ser de botões ou de teclas como as de um piano, e b) um teclado para a mão esquerda constituído de dois mecanismos distintos, sendo o primeiro formado por notas soltas e acordes pre-organizados (baixo standard), e o segundo mecanismo formado apenas por notas soltas (baixo solto). Estes dois mecanismos podem ser acionados um ou outro facilmente por um breve clique em uma chave conversora.

3.1.10 Acordeons mais utilizados nos dias atuais

Desde o acordeon de *Demian* até o moderno Acordeon Conversor de Mancini foram desenvolvidos diversos modelos de acordeons, de diferentes tamanhos e formatos, os quais sempre impulsionavam melhorias e conseqüentemente novos modelos. Atualmente temos os seguintes acordeons mais comumente utilizados, atendendo as mais diversas necessidades: O **Acordeon Diatônico**, (funciona sob o sistema de ação única ou ‘bissonoro’) mais comum para música folclórica e ou popular, figura 19 (a); o **Acordeon Baixo Standard**, utilizado na música folclórica e ou popular, *jazz* e também na “música de concerto” (com algumas limitações), figura 19 (b); e por fim o **Acordeon Conversor**, mais comum para a “música de concerto”, (que vai desde o barroco até a “música contemporânea” do século XX e início do século XXI), figura 19 (c). Estes dois últimos funcionam sob o sistema de ação dupla ou ‘unissonoro’.

Figura 19 - Acordeons mais comuns atualmente: a) Acordeon Diatônico; b) Acordeon Baixo Standard; c) Acordeon Conversor



Fonte: (a) (domínio público); (b) www.scandalli.com; (c) www.pigini.com

3.1.11 Registros

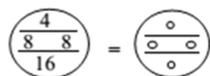
Desde o acordeon desenvolvido por Jacob Alexandre em 1846 em Paris, o qual pela primeira vez fazia uso de registros, este recurso passou por um longo processo de evolução, e

que consequentemente tem uma interferência direta na projeção do acordeon não só inserido em um contexto musical regional, mas também possibilitando sua inserção para um patamar amplamente universal. As elucidações sobre registros que serão apresentadas a partir de agora se fundamentam em (Llanos e Alberdi 2011).

3.1.11.1 Registros para teclado da mão direita- MI

Os registros, primeiramente os destinados ao teclado da mão direita (MI), são o resultado da organização de um sistema de quatro vozes, (a notação utilizada para referir às vozes é em “pés”, herdada do órgão), cada voz consiste em um jogo completo e independente de palhetas (portanto de sons), que podem combinar entre se. Olhando para a figura 20, vemos que existem duas vozes centrais (8’), uma grave (16’) e uma aguda (4’), resultando num total de quinze combinações diferentes. As vozes de (16’) soam uma oitava abaixo das de (8’) e as de (4’) uma oitava acima das de (8’). Os registros são então, a consequência destas combinações (Llanos e Alberdi 2000, p.39).

Figura 20 - Símbolo de identificação dos registros para (MI)



Elaborado pelo autor

A figura 21, contendo os registros mais comumente utilizados em MI, está organizada de dois em dois compassos, o primeiro compasso se refere à escrita, e o segundo compasso é o resultado sonoro obtido em consequência do respectivo registro utilizado.

Figura 21 - Resultado sonoro em consequência dos registros



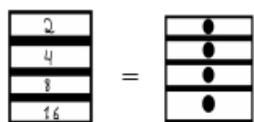
Elaborado pelo autor

Com o intuito de possibilitar uma melhor ideia destas particularidades tímbricas dos registros para MI, foram associados aos mesmos, nomes de outros instrumentos como podemos observar sobre cada símbolo da figura 21. O objetivo não é reproduzir os timbres dos instrumentos associados aos registros, mas apenas para que se tenha uma referência.

3.1.11.2 Registros para teclado da mão esquerda- MII

Segue os mesmos princípios expostos e referentes ao teclado MI, porém com as seguintes vozes: (2'), (4'), (8') e (16'). A voz de 8 pés se encontra em uma oitava real, a voz de 16 pés se encontra uma oitava abaixo da de 8 pés, a voz de 4 pés se encontra uma oitava acima da de 8 pés, e a de 2 pés se encontra uma oitava acima da de 4 pés. Para representá-las é utilizado o seguinte símbolo, figura 22:

Figura 22- Símbolo de identificação de registros em MII



Elaborado pelo autor

Através da figura 23, relembremos a região destinada para escrever as notas soltas em MII.

Figura 23- Escrita para notas soltas em MII

Elaborado pelo autor

No entanto quando levamos em consideração o registro indicado, o resultado é o que se encontra na figura 24.

Figura 24- Resultado sonoro em consequência do registro

Elaborado pelo autor

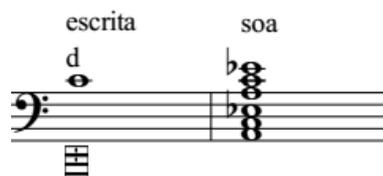
Ao observarmos a figura 24 percebemos, portanto, que quando se deseja suprimir determinada oitava, somente é necessário retirar algum dos pontos (vozes), presentes no símbolo, o qual refere-se à oitava desejada.

Através da figura 25 é possível relembrarmos a região destinada à escrita dos acordes em MII, e que conseqüentemente nos proporcionará uma melhor compreensão do resultado sonoro dos acordes em razão dos registros utilizados; vejamos, por exemplo, o resultado sonoro em razão do registro especificado na figura 26.

Figura 25 - Região de escrita para os acordes em MII

Na figura 26 é possível conferirmos o resultado sonoro em consequência do registro utilizado.

Figura 26- Resultado sonoro em consequência do registro utilizado



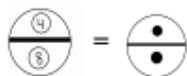
Elaborado pelo autor

Levando em consideração as informações ainda da figura 26, percebemos que quando se deseja obter determinado acorde em uma determinada região, basta indicar o ponto (voz) do símbolo de registro de acordo a respectiva necessidade.

3.1.11.3 Registros para teclado da mão esquerda- MIII

Os registros para o teclado MIII, assim como os teclados MI e MII supracitados, seguem o mesmo princípio de combinação de vozes. Neste caso estão disponíveis apenas as vozes de 8' e 4' pés. O símbolo utilizado se encontra na figura 27.

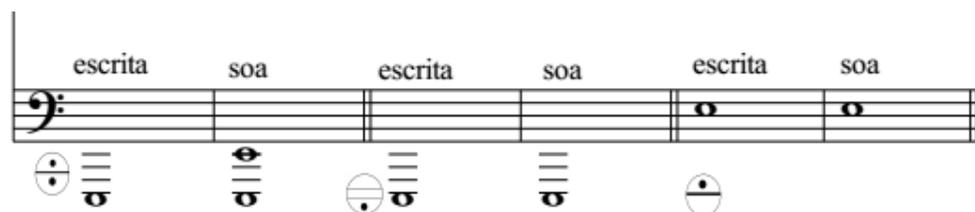
Figura 27- Símbolo para registros em MIII



Elaborado pelo autor

Voltando mais atrás, na figura 16 é possível conferir toda a extensão alcançada pelo teclado MIII. Vejamos agora na figura 28 o resultado em consequência dos registros utilizados.

Figura 28 - Resultados sonoros em consequência dos registros utilizados



Portanto, todas as elucidações sobre registros aqui apresentadas nos revelam que os mesmos têm uma relação direta com dobramento ou não dobramento de oitavas, e estas possíveis combinações de vozes têm como consequência os diversos timbres que tanto tem chamado atenção de compositores e contribuído para o considerável número de novos acordeonistas que tem surgido praticamente em todo mundo. Outro fator que tem uma relação direta com os registros, diz respeito ao potencial sonoro, (amplitude do som, dinâmica); quanto mais oitavas estão sendo dobradas, maior é o potencial sonoro, e de acordo a redução destes dobramentos de oitava, este potencial sonoro vai se recuando.

A utilização consciente dos registros tem uma grande associação com o pensamento composicional de orquestração.

3.2 TRAJETÓRIA REGIONALISMO/UNIVERSALISMO

3.2.1 O Acordeon Diatônico/música folclórica

As transformações que ocorreram com o acordeon desde o instrumento patenteado por Demian em 1829, (considerado mais como um brinquedo do que propriamente um instrumento), foram muitas e de bastante relevância, tendo como consequência a inserção gradativa do mesmo, nos mais diversos ambientes musicais, inicialmente na Europa e, por conseguinte em diferentes regiões e países de todo o mundo. Esta inserção tem seu início com o surgimento do acordeon diatônico criado por *Isoard* em 1831³⁷, e ganha ainda mais força em 1834 após Adolf Müller anexar ao instrumento um teclado para a mão esquerda³⁸. Posteriormente, o melhoramento da ideia de Müller, como por exemplo, com o surgimento

³⁷ O acordeon de Isoard não mais continha acordes pré- organizados como o de Demian, ao invés de cinco teclas, passou a ter oito teclas, cada uma emitindo duas notas, uma ao abrir e outra ao fechar o fole (sistema de ação 'bissonoro').

³⁸ O teclado para a mão esquerda que Adolf Müller anexou ao acordeon continha basicamente acordes maiores de tônica e dominante. Os botões destinados a emitir acordes, cada um deles emitia dois acordes, um ao abrir e outro ao fechar o fole. Os botões que emitiam notas soltas eram as tônicas dos referentes acordes.

dos registros (os quais as possibilidades e ou recursos elucidamos anteriormente) e a ampliação da quantidade de teclas para a mão direita e de botões para a mão esquerda, torna o acordeon diatônico um instrumento tecnicamente capaz de se adequar muito bem ao repertório folclórico, o que o fez não só um representante, mas um símbolo da música folclórica praticamente em todo o mundo na segunda metade do século XIX. Era comum também adaptar ao instrumento trechos de árias de óperas e de música de concerto que estavam em destaque nas respectivas épocas. (GERVASONI, 1986).

3.2.1.1 A relação Acordeon Diatônico e os imigrantes no Brasil

Sobre a chegada do acordeon diatônico, por exemplo, no continente americano, esta é atribuída aos imigrantes europeus, principalmente italianos e alemães. Vejamos por exemplo o que diz Del Nery (2003) sobre a chegada do acordeon no Brasil: “[...] o instrumento chegou ao Brasil[...]. Primeiramente com a imigração italiana[...]. Foi trazido também por portugueses e alemães[...] das fronteiras com Argentina, Uruguai e Paraguai, [...] entrou no País com influência espanhola” (DEL NERY 2003,P. 12).

Segundo Cascudo (1954, p.561): “[...] no Rio Grande do Sul a gaita³⁹ chega em torno das primeiras décadas do século XIX. No norte do Brasil a sanfona apareceu ao redor da guerra com o Paraguai, entre 1865 e 1870”. Rugero (2009) também diz sobre o acordeon diatônico que, no final do século XIX muitos dos alemães que vieram ao Brasil para lutar contra o ditador argentino Manoel Rozas, permaneceram no país após o final da guerra e passaram a desempenhar o ofício de gaiteiros (acordeonistas), animando bailes e festas (RUGERO 2009, p. 5,6).

Vejamos agora o que diz Del Nery (2003), revelando também a presença deste instrumento no nordeste do Brasil:

A primeira sanfona a se fixar no Nordeste foi a de 21 botões e 8 baixos com notas diferentes para abertura e fechamento do fole. É conhecida como Sanfona ou Fole de 8 baixos ou “Pé de Bode”. Seu nome em inglês é *Diatonic Accordion*, por ser mais comumente montado e utilizado para melodias em escalas diatônicas. (DEL NERY 2003, P. 16)

Portanto, de acordo às informações que nos chegam através dos autores supracitados, é possível observarmos a presença deste acordeon diatônico desde o final do século XIX, se mantendo perceptivelmente atuante até os dias atuais nas diversas regiões do Brasil; por

³⁹ No Rio Grande do Sul o acordeon, independente do modelo, é conhecido popularmente como “GAITA”.

consequência, é também possível entendermos na atualidade, as influências que os respectivos imigrantes exerceram e ainda exercem na música e na formação cultural, de um modo geral, em cada região onde estes imigrantes se consolidaram.

3.2.2 Acordeon Baixo Standard e a música folclórica e ou popular

O acordeon diatônico, embora tenha se tornado bastante associado e comum à música folclórica em diversos países na segunda metade do século XIX, ainda assim, apresentava muitas limitações, o que resultou num impedimento para que o instrumento pudesse romper algumas fronteiras musicais. Com o surgimento do Acordeon Baixo Standard (MI/MII), em 1880, e principalmente com o aperfeiçoamento do mesmo, apresentado pelo italiano *Paulo Soprani* em 1897, já era possível, por exemplo, executar passagens virtuosísticas com o teclado da mão direita (MI), com a mesma precisão que era possível com o piano. Com o teclado esquerdo (MII), embora com suas limitações, que pudemos observar anteriormente na figura 16, já se podia acompanhar em qualquer tom, pois mesmo com seus acordes já pré-organizados, não mais tinha as limitações para formações de acordes como acontecia com o acordeon diatônico. Sobre o Acordeon Baixo Standard, na música popular, vejamos o que diz *Hermosa* (2008, p. 63):

O que conseguiu o acordeon com estes avanços organológicos, foi ser o rei do repertório da música popular de verbena. Adaptou para si todos os temas em voga do momento fazendo o papel de três músicos: um baixo, um acompanhamento harmônico e uma melodia [...]. Nem o piano, por ser de difícil portabilidade, podia fazer sombra ao acordeon nesta faceta em que tem sido o rei até a chegada dos órgãos elétricos (*HERMOSA* 2008, p. 63) (tradução nossa⁴⁰).

De acordo com *Hermosa*, é possível observar que o Acordeon Baixo Standard, apresentado por *Soprani* em 1897, já adquire importância bastante significativa diante da música popular, com grandes possibilidades de explorações harmônicas e melódicas, além de ser um instrumento de fácil portabilidade. Portanto, esses são fatores que contribuíram para uma projeção significativa do instrumento em diferentes partes de todo o mundo.

⁴⁰ Lo que sí consiguió el acordeón con estos avances organológicos, fue ser el rey del repertorio de música popular de verbena. Adaptó para sí todos los temas en boga del momento haciendo el papel de 3 músicos: un bajo, un acompañamiento armónico y una melodía [...]. Ni el piano, por ser de difícil portabilidad, podía hacer sombra al acordeón en esta faceta en la que há sido el rey hasta la llegada de los órganos eléctricos.

No Brasil, a inserção do Acordeon Baixo Standard, assim como ocorrido com o Acordeon Diatônico, se deu também em decorrência da chegada dos imigrantes europeus, porém levando em consideração a data em que *Soprani* o apresentou, este modelo acaba mesmo chegando a partir do início do século XX apresentando todas as vantagens que Hermosa (2008) já destacou. Segundo Jacobson (2007), os imigrantes italianos, por perceberem uma excelente aceitação do instrumento, os mesmos enxergaram também uma possibilidade de negócio a ser implantado não só no Brasil, mas também em todos os países do Novo Mundo, resultando até mesmo na construção de diversas fábricas em todo o continente. Del Nery (2003) destaca que no Brasil, na década de 1950, nas regiões sul e sudeste, cerca de quarenta fábricas de acordeon funcionavam intensamente.

Segundo Zanatta (2004) a ascensão do Acordeon Baixo Standard no Brasil ocorre com o surgimento de uma classe média urbana, formada na década de 1930 a partir do governo do Estado Novo, em que a prática da música popular, assim como de outras manifestações socioculturais, passou a ser incentivada. A ascensão da chamada classe trabalhadora fez coexistirem um Brasil Rural e outro cada vez mais industrializado, o que gerou “um cruzamento de elementos folclóricos com elementos de uma cultura cada vez mais ligada ao lazer urbano” (ZANATTA 2004, p. 214).

No Brasil, nas décadas 1930-1960 o acordeon se tornara um instrumento amplamente difundido; isto se deve em grande parte ao baião de Luiz Gonzaga, que no final dos anos 40 e início dos anos 50 se encontrava no auge. Em consequência do sucesso de Luiz Gonzaga com sua “sanfona branca”⁴¹, muitas foram as academias de ensino para acordeon que surgiram em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, dentre outras no país. (ÂNGELO 2006, p. 60). Este auge vivido pelo acordeon era perceptível em apresentações as quais reuniam grandes quantidades de acordeonistas como, por exemplo, a foto presente no método de Mário Mascarenhas onde consta cerca de mil acordeonistas fazendo parte de uma apresentação em prol da Cruz Vermelha, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, na década de 1950.

No início da década de 60 diante da ascensão do *Rock* e da Bossa Nova, “o acordeon começa a perder força; Jacobson (2007) diz que “os adolescentes ocidentais passaram a ver o acordeon como a personificação de tudo o que era banal, idiota e sobretudo *Kitsch* sobre a cultura de seus pais” (JACOBSON 2007, p. 237).

No final dos anos 90 e início dos anos 2000 o acordeon começa novamente a despertar o interesse no cenário nacional, mais uma vez impulsionado pela força da música nordestina.

⁴¹ Luiz Gonzaga utilizava o Acordeon Baixo Standard

O grupo ‘Falamansa’, formado por quatro jovens paulistas apaixonados por forró lançam um CD, o qual se torna sucesso em todo o país; este fato impulsiona o surgimento de novas bandas e conseqüentemente um significativo número de novos acordeonistas. Este forró, o qual se mantém fiel principalmente em relação aos aspectos rítmicos consolidados por Luiz Gonzaga, no entanto, apresenta diferenças quanto ao ambiente representado através das letras. Este estilo de forró recebe o nome de Forró Universitário⁴². Algo parecido envolvendo o acordeon vem acontecendo nos últimos dez anos em decorrência do estilo musical que se tornara conhecido como: ‘Sertanejo Universitário’; nos arranjos apresentados o acordeon insistentemente tem se mostrado presente. Estas influências da “música popular” têm repercutido no perceptível número de novos e jovens acordeonistas no Brasil.

3.2.3 O Acordeon Baixo Standard e o Acordeon Conversor inseridos no universo da música de concerto

No cenário da música de concerto do início do século XX, por ser um instrumento de origem recente e ainda em projeção, o repertório destinado originalmente para acordeon, ainda se encontrava muito inexpressivo, diante do que o instrumento já tinha a oferecer e contribuir com o pensamento experimental que envolvia os compositores da chamada nova música, ficando a cargo deste em sua maioria, uma variedade de transcrições de peças de diferentes períodos da história da música. Vejamos algumas destas transcrições aqui elencadas: *La Campanella* Liszt - Paganini; *Deuxieme Rhapsodie Hongroise* de Liszt; *L'Overture du Freischutz* de Webern; *Cavalleria leggera* de F. V. Suppé entre outras.

Os ítalo-americanos, *Pietro Frosini* e os irmãos *Pietro Deiro* e *Guido Deiro* estão relacionados diretamente a este momento em que se encontrava o acordeon MI/MII. Estes italianos merecem destaque não somente pelas transcrições, mas também por suas composições de muito virtuosismo e que demonstravam uma proximidade estética das aberturas de óperas de *Gioacchino Rossini*⁴³. Nos Estados Unidos, *Frosini*, juntamente com *Pietro* e *Guido Deiro*, durante os anos de 1908 a 1960, foram os grandes responsáveis pelo período que ficou conhecido como a “*Golden Age*” do acordeon, onde surgiram inúmeras academias de acordeon e uma grande procura por parte de alunos interessados no instrumento.

⁴² Pelo fato de a maioria destes novos adeptos do gênero serem estudantes universitários.

⁴³ Embora composições para acordeon tenham sido originalmente escritas por estes compositores, estas não eram o bastante para desassociarem o acordeon do repertório de transcrições e reduções destinadas ao mesmo.

Pietro Frosini já utilizava o acordeon de baixos soltos (sem a chave conversora) e foi um dos pioneiros a trabalhar com este mecanismo. (GERVASONI, 1986).

Vejamos algumas das primeiras obras originais para acordeon realizadas por estes compositores-acordeonistas supracitados: *Tranquillo Ouverture* e *Pietro's return* de Pietro Deiro; *Carnaval à Venise* e *Dizzi Accordéon* de Pietro Frosini. (GERVASONI, 1986).

Na Europa, importantes escolas ou centros de referência que ganharam destaque durante quase todo o século XX foram: A escola de *Trossingen*⁴⁴ (Alemanha), a escola Francesa, a escola Russa, a escola Italiana, entre outras; utilizaram inicialmente o acordeon Baixo Standard, passando pelo Baixo Solto (sem conversor) até o surgimento do modelo com conversor (MI/MII/MIII) (HERMOSA, 2008).

De acordo com Gervasoni (1986), na segunda metade do século XX, principalmente devido ao surgimento do Acordeon Conversor, cada vez mais este instrumento conquista seu espaço na música contemporânea. Um dos grandes responsáveis por esta conquista é o acordeonista dinamarquês *Mogens Ellegaard*, que se unindo a diversos compositores como *Ole Shimidt*, *Niels Viggo-Bentzon*, *Torbjorn Lundquist*, estreou mais de 200 peças para acordeon. Entre as primeiras estreias merece destaque a obra *Sonatina Piccola*, escrita em 1965 por *Torbjorn Lundquist*, a qual é considerada de extrema relevância para a inserção do acordeon na música contemporânea da segunda metade do século XX.

Gervasoni (1986) destaca um interessante episódio acontecido com *Ellegaard*:

Tudo começou em uma sala de concerto onde se apresentava o jovem concertista dinamarquês, em 1957, em Copenhague. Apresentou naquela ocasião um concerto escrito por seu professor Vilfrid Kjaer. Um dos ouvintes muito impressionado pelas qualidades do solista se aproximou para parabenizá-lo, não sem antes criticar a incompatibilidade da obra com a musicalidade do intérprete. *Ellegaard* aproveitou inteligentemente o ocorrido e fez a seguinte provocação: “Por que já que é assim, você mesmo não compõe algo para acordeon?”. Alguns meses depois, *Ole Shimidt*, compositor e diretor de orquestra de renome na Dinamarca dava os últimos retoques em colaboração com *Ellegaard* na obra *Fantasie Synphonique et Allegro*, para acordeon e orquestra. (GERVASONI 1986, p.55). (tradução nossa).⁴⁵

⁴⁴ Segundo Gervasoni (1986), *Trossingen* é considerada o primeiro grande centro de atividade musical envolvendo o acordeon, com interferência direta no surgimento e no trabalho desenvolvido por posteriores centros em toda Europa; em atividade nesta escola, o compositor *Hugo Herrmann* em 1927 compôs *Sieben Neue Spiemusiken*, considerada a primeira obra de concerto escrita para acordeon; *Herrmann* é tido como um incansável explorador do acordeon não medindo esforços para inserir totalmente o acordeon na música de concerto.

⁴⁵ *Todo comenzó a la salida de un concierto por el joven danés en Copenhague em 1957. Interpretó em aquella ocasión un concierto escrito por su professor Vilfrid Kajaer. Uno de los oyentes muy impresionado por las cualidades del solista se aproximó para felicitarle no sin antes reprocharle la inadecuación de la obra a la musicalidade del intérprete. Ellegaard aprovechó habilmente la ocasión que se lo ofrecía para señalar: "Por qué, si es así, no compone usted mismo para el acordeón?" Algunos meses más tarde, Ole Shimidt, compositor y diretor de orquestra de renombre en Dinamarca daba los últimos toques em colaboración com Ellegaard a la*

Este episódio trazido por Gervasoni (1986), só confirma as indiscutíveis qualidades técnicas do acordeonista dinamarquês e enfatiza sua importância para a construção de um repertório original para ao acordeon. Gervasoni (1986) acrescenta também que esta parceria com *Ole Schimidt* contribuiu para impulsionar a carreira internacional de *Ellegaard* como acordeonista.

Moggens Ellegaard é tido como o maior concertista da história do acordeon. A obra “*Anatomic Safari*”, composta em 1967 para Acordeon Conversor solo, (uma das três peças que analisamos com o intuito de apresentar exemplos de técnicas estendidas para acordeon), foi dedicada à *Ellegaard* pelo compositor dinamarquês *Per Norgard*, e é considerada uma obra chave, a qual não deixa dúvidas sobre o potencial do acordeon perante o caráter experimental típico da música contemporânea do século XX; nela encontram-se diversos tipos de efeitos e sons não habituais (técnicas estendidas), explorados(as) no acordeon. Seguindo cronologicamente nesta trajetória de consolidação do acordeon na música contemporânea, aqui foi destacada a obra *Sieben Worte*, criada em 1982, pela compositora russa *Sofia Gubaidulina*, a quem se atribuem outras importantes peças para acordeon inserido em diferentes formações instrumentais e inclusive solo. Esta segunda peça, a qual também foi escolhida para nos trazer exemplos de técnicas estendidas, é destinada à seguinte formação: Acordeon Conversor, violoncelo e orquestra de cordas, foi dedicada à *Friedrich Lips*, um importante acordeonista da escola russa, que assim como *Ellegaard*, se uniu a diferentes compositores em prol da universalização do acordeon. Por fim, foi também analisada a obra *Fragilissimo*, para acordeon solo, composta em 2000, pelo jovem pesquisador, compositor e acordeonista espanhol *Gorka Hermosa*. Durante sua formação como acordeonista é importante ressaltar a influência que *Hermosa* obteve da escola francesa e russa tendo sido aluno de *Friedrich Lips*.

Partindo desta perceptível atividade musical envolvendo o acordeon desde as primeiras décadas do século XX, onde o mesmo já atuava significativamente no cenário da música de concerto, foi aqui decidido, com o intuito de fomentar esta pesquisa, consultar alguns relevantes manuais de orquestração para conferir a ênfase atribuída a este instrumento. Alguns destes manuais foram: Rimsky – Korsakov (1964), Forsyth (1982), Casella (1950), Carse (1964), Cope (1997) e Adler (1989). Surpreendentemente entre estes seis manuais

consultados somente um dedicara um pequeno parágrafo ao acordeon, o qual aqui merece ser apresentado; Casella (1950) diz:

Tem-se conhecimento apenas de uma obra, *Wozzeck* de Alban Berg, a qual, pra dizer a verdade, quando se faz presente o acordeon, é apenas integrando uma formação orquestral reduzida. A natureza particular do instrumento parece impedir algum uso sinfônico. De qualquer maneira, não se pode afirmar com absoluta certeza que, no futuro, algum compositor não precisará recorrer ao acordeon quando for necessário devido a exigências tímbricas. Hoje em dia, o principal obstáculo que impede o uso deste instrumento na orquestra é, sem dúvida, a qualidade do som, que não se amálgama com nenhum outro instrumento ou conjunto orquestral, (CASELLA 1950)⁴⁶ (tradução nossa)

Levando em consideração que antes da publicação deste manual já se encontrava em destaque a *Golden Age* nos Estados Unidos e a intensa atividade na escola de Trossingen – Alemanha, locais estes em que o Acordeon Baixo Standard e o Acordeon Baixos solto já figurava; desta forma, entendo a contribuição de Casella (1950) como extremamente simplória, a qual não apresenta nem mesmo aspectos mais básicos do instrumento e ainda traz informações negligentes e sem fundamento quando diz que o instrumento não se amálgama com nenhum outro instrumento ou conjunto orquestral. Em razão deste simplório parágrafo podemos pressupor entre muitos fatores, a inacessibilidade sobre o assunto.

No Brasil, durante o período auge do acordeon Baixo Standard, em torno das décadas de 30 e 60, as academias não trabalhavam somente o repertório popular, propunham-se também em oferecer o estudo de peças consideradas do repertório “Clássico”. Desta forma, assim como ocorrido nos Estados Unidos e em países europeus considerados escolas de tradição quanto ao acordeon, o Brasil não dispunha também de um repertório original. O repertório era formado basicamente por transcrições de peças originalmente escritas para piano e reduções de peças orquestrais.

Couto (2010) elenca alguns dos métodos mais utilizados no ensino de acordeon no Brasil, vejamos:

⁴⁶ *Se conoce un solo empleo, el del Wozzeck de Alban Berg, en el cual - a decir verdad- un grupo de estos instrumentos forma parte de una pequeña orquesta en el escenario. La naturaleza particular del instrumento parece impedirle algún uso sinfónico. De cualquier modo, también en este caso, no se puede afirmar con absoluta certeza que, en el porvenir, algún compositor no tenga que recurrir también , al acordeón cuando sea necesario por exigencias tímbricas, Hoy por hoy ,el principal obstáculo que impide el uso de este medio fónico en la orquesta es sin duda la fealdad del sonido, que no se amalgama con ningún otro instrumento o conjunto orquestral.*

- MASCARENHAS, Mário. **Método de acordeon Mascarenhas**. 49 ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978
- STANGANELLI, Roberto. **Aprenda tocando: método Hering**. Vol. 1. São Paulo. Editora Musical Inspiração, 1959.
- MEIRELLES, Edy. **Método para harmônica**. São Paulo e Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1953.
- BERTUSSI, Adelar e TEIXEIRA, Waldir. **Método para Acordeon: Som Bertussi**. 2 ed. vol.1. Curitiba: Idealgraf, 1999.
- FRANCESCHINI, Agib. **Como aprender Harmônica: em 6 lições**. São Paulo. Editorial Mangione, 1950.
- PIERONI, Antônio. **Método Mirim para acordeon (para principiantes de todas as idades)**. São Paulo e Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1954.
- TERRA, Alencar. **Método para Acordeon**. Vol. 1. São Paulo e Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1945.
- TERRA, Alencar. **Método para Acordeon**. Vol. 2. São Paulo e Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1945.
- TERRA, Alencar. **Método para Acordeon**. Vol. 3. São Paulo e Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1945.
- ANZAGHI, Luigi Orestes. **Método Completo Teórico-Prático Progressivo para Acordeon: De 24 a 140 baixos, sistema “a piano” e “cromático”**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951.
- GODONI, Carlo. **Método para acordeon**. 1ª parte. São Paulo: Casa Manon, 1952
- DEIRO, Pietro. **Road to Velocity**. s/l: Accordion Music Publishing Co., 1944
- DEIRO, Pietro. **School of Velocity**. New York. O. Pagani e Bro, 1937.
- MAGNANTE, Charles. **Accordion Method: a graded course**. Book 2. New York. Robbins Music Corporation, 1940.

Os métodos para acordeon de Mascarenhas desde meados do século XX até os dias atuais ainda se encontram entre os mais utilizados para o ensino de acordeon nas academias e conservatórios no Brasil. Vejamos, por exemplo, o que diz Mascarenhas (1940) em seu prefácio:

[...] o presente Método contém o estritamente necessário. [...] Isto prova a luta que temos tido para elevarmos cada vez mais o conceito do acordeon, colocando no seu

Curso os mais difíceis exercícios, peças e estudos do Piano, bem como incluindo Bach, com suas invenções a 2 e 3 vozes, Suítes Francesas e Inglesas, Prelúdios e Fugas, etc .” (MASCARENHAS 1940, p. 4)

Mascarenhas em seu prefácio revela uma realidade que se fizera presente em diversos países, e não somente no Brasil; este cenário de ausência de um repertório próprio só começa modificar com a chegada do Acordeon Baixo Solto e posteriormente o Acordeon Conversor, isto em países europeus. Levando em consideração que a presença do Acordeon Conversor no Brasil ainda é bastante reduzida⁴⁷, o repertório para estudo nos conservatórios atuais praticamente continua o mesmo de meados do século XX.

3.2.4 Similaridades técnicas do acordeon com outros instrumentos

Antes de iniciarmos a análise propriamente, esta que terá como foco a análise de técnicas estendidas para acordeon, se faz necessário conhecermos as similaridades técnicas deste instrumento com relação às técnicas de alguns outros instrumentos, isso para que imaginemos com maior proximidade o real resultado sonoro obtido. De acordo ao desenvolvimento e aperfeiçoamento ocorrido com o acordeon ao longo de sua história, logo nas primeiras melhorias, foi possível perceber algumas características técnicas em comum com outros instrumentos; além disso, este aperfeiçoamento conseqüentemente causou certa inquietude nos intérpretes no sentido de buscar a técnica que melhor se adequasse, ou que melhor atendesse suas expectativas diante do repertório proposto (que num primeiro momento eram transcrições de peças de diferentes períodos da história da música). O acordeon é considerado um instrumento “aerofônico e que também contém um teclado”, portanto, quando pensamos em articulação digital, por exemplo, os instrumentos de tecla muito se assemelham, tanto que em muitos métodos específicos para acordeon é muito comum encontrarmos exercícios de *Hanon*, *Czerny*, entre outros. A respeito da dinâmica e do controle dos pontos limites para mudança de direção do fole, muito se assemelha aos instrumentos de sopro, nos quais as variações de dinâmica são obtidas através da intensidade da pressão dos lábios e do controle da liberação de ar, enquanto no acordeon a dinâmica é controlada ao aplicar maior ou

⁴⁷ No Brasil, um dos pioneiros em estudar o Acordeon Conversor (modelo Russo ‘BAYAN’) trata-se do acordeonista, professor e compositor gaúcho, OSCAR DOS REIS. Reis foi aluno de Friedrich Lips, um dos mais relevantes acordeonistas da segunda metade do século XX na Rússia. Também no Rio Grande do Sul, Porto Alegre, o QUINTETO PERSH faz um excelente trabalho utilizando o Acordeon Conversor, se apresentando não somente na região sul do Brasil, como também já tendo realizado turnês por todo o país.

menor força do braço esquerdo ao abrir ou fechar o fole. O limite do prolongamento de uma só respiração para os sopros se assemelha ao limite do prolongamento do fole em uma mesma direção. A respeito dos instrumentos de corda friccionada existe a similaridade de efeitos obtidos com o uso do arco que se assemelham a efeitos obtidos ao abrir e ao fechar o fole consecutivamente, por exemplo, o trêmulo se assimilando ao *bellow shake* e para o ricochete utilizado nas cordas existe também o ricochete no acordeon. Estas são apenas algumas das muitas similaridades técnicas do acordeon com outros instrumentos. Portanto, quando um compositor tem consciência destas similaridades técnicas do acordeon com outros instrumentos, isto certamente pode muito contribuir para o resultado de suas criações.

Para finalizar este capítulo serão apresentados a partir de agora alguns exemplos de técnicas estendidas para acordeon em peças de três relevantes compositores de destaque no cenário internacional, os quais já foram mencionados.

3.3 CONTEXTUALIZAÇÃO DAS TÉCNICAS ESTENDIDAS UTILIZADAS NAS PEÇAS ANATOMIC SAFARI, FRAGILLISIMO E SIEBEN WORTE COM NECESSÁRIOS ESCLARECIMENTOS DE PARTICULARIDADES DA ESCRITA PARA ACORDEON

Sobre a peça *Anatomic Safari*, segundo o acordeonista *Mogens Ellegaard*, ao se unir ao compositor *Per Norgard* para apresentar-lhe o que o acordeon tinha a oferecer musicalmente, o compositor idealiza então fazer um safari, um passeio na selva desconhecida, na anatomia do acordeon, ideia esta que se justifica pelo título e pelos nomes dados aos nove movimentos da obra: *Respiration, movements, clusters, fluctuations, riaction, percussion, vertigo, "impatiente" e fantasy*⁴⁸. Portanto, as técnicas estendidas trabalhadas aparecem como determinante composicional. Em *Fragillissimo* as técnicas estendidas são trabalhadas de maneira a reforçar um caráter introspectivo que se faz presente em muitos momentos da peça, principalmente ao final no epílogo, fazendo parte de um plano sonoro bastante denso e obscuro em contraponto a um recitativo. Na peça *Sieben Worte*, da compositora russa Sofia Gubaidulina, construída para acordeon, violoncelo e orquestra de cordas, o acordeon e o violoncelo aparecem quase sempre indissociáveis, assumindo em muitos momentos um caráter de improvisação e principalmente o desenvolvimento da ideia central da peça que é a utilização de micro tons.

⁴⁸ Informações disponíveis em: <http://www.musicalesclassical.com/composer/work/21714>

A análise das técnicas estendidas encontradas nas três peças já mencionadas será organizada categoricamente de acordo à natureza de cada uma delas. Previamente é apresentada uma bula com informações para a performance em *Anatomic Safari*.

Figura 29- Bula para a peça Anatomic Safari

NOTES TO THE PERFORMER

A correct performance of this work requires an instrument with both Stradella Bass (120 Standard Bass) and a Free Bass manual (Barytone Bass). To indicate which manual should be applied, these following signs will be found:

-  = Stradella Bass.
 = Free Bass (Barytone Bass).

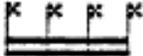
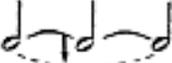
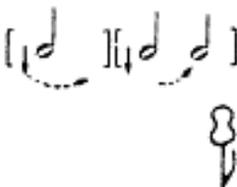
Fingerings, as well as bellows marks, throughout the work should be regarded as suggestions only. The right-hand fingering is for the chromatic button keyboard, C-Griff (= Italian system).

The Free Bass keyboard is assumed to contain two sets of reeds, tuned in octave distance. These symbols will be found to indicate the desired registration:

-  = One Reed - Sounds as written (8-foot).
 = One Reed - Sounds an octave higher (4-foot).
 = Two Reeds - Octave Coupling.

An 8va or 8va bassa sign OVER or UNDER a register symbol in treble or bass means that the passage following the symbol should be played an octave higher or lower than the written pitch - until a change is indicated by another symbol WITHOUT any signs (or a LOCO sign).

Various untraditional signs and symbols have been used for some of the unusual sounds and effects introduced throughout the work:

-  = Air-button sound. The rhythmical value is indicated by traditional note values.
-  = Vibrato produced by a shaking of the bellows or the entire instrument.
-  = End of vibrato.
-  = Stop the bellows.
-  = Keyboard-noise. "Playing" on the keys without any tone. (No bellows movements).
-  = Clicking-sound of the registers. Produced by a fast, hard change of the register-buttons.
-  = Tone-glissando. A downwards glissando is produced by closing the valve partly (pressing the key only halfway down). It is necessary to increase the air-pressure in the bellows at the same time. By an upward glissando the note is started with increased air pressure and a halfway pressed key (half-open valve) . . . slowly releasing the key to allow the tone to glide up to its "normal" pitch.
-  = Stomping the rhythm with the foot, as indicated by the note values. Producing a loud percussive effect.

Mogens Zilggaard

3.3.1 Válvula de escape de ar 1

No exemplo 1, temos o início do primeiro movimento da peça *Anatomic Safari*. Ao fazer uma analogia falando de “anatomia do acordeon”, *Norgard* considera o fole como sendo aquele que através da respiração faz pulsar a vida, (como se o fole fosse o coração e o pulmão do instrumento). A utilização da válvula que permite o escape de ar do fole representa esta respiração (compassos 1 ao 10, do exemplo 1). Nesta peça os símbolos que representam a válvula de ar são os seguintes, figura 30.

Figura 30- Símbolo que representa a válvula de escape de ar (associação feita com os valores das figuras musicais)



Fonte: (Marcos, p. I 54)

Exemplo 1 - Válvula de escape de ar 1

Per Nørgård

(Air button)

Fonte: *Anatomic Safari*. Compassos 1-10

No exemplo 2, temos a válvula de ar sendo utilizada de maneira que é possível entender como sendo parte de um ambiente introspectivo e de dúvidas. Este ambiente é

reforçado no final da peça com o texto⁴⁹ do recitativo. A válvula de ar utilizada no compasso 14 do exemplo 2 está associada a um vibrato realizado apoiando a mão direita sobre o canto superior do teclado do lado direito.

Exemplo 2- Válvula de escape de ar 2

The musical score consists of four systems of piano notation. The first system (measures 1-4) includes a tempo marking of $\text{♩} = c. 92$ and a cluster of notes in measure 1. Dynamics range from *ffff subito* to *pp subito*. The second system (measures 5-8) features triplets and a *simile 3* marking. The third system (measures 9-12) shows a crescendo leading to *fff*, *f*, and *p*. The fourth system (measures 13-15) includes *lento accel. vibrato* markings and a *pppp* dynamic. Two red boxes highlight the text "air button" in measures 14 and 15, indicating the use of an air valve.

Fonte: Fragilissimo, compassos 1-15

⁴⁹ Creio que tenho encontrado a resposta para a grande pergunta, a pergunta que tem sido a locomotiva do pensamento humano, por quê, por quê?, por quê?, por quê? por quê não?
Por que todo conceito e razão só depende do enfoque: é fragilissimo, tudo somente é fragilissimo.

No exemplo 3 foi destacada com as setas a utilização da válvula de ar, que agora se encontra inserida em meio à clusters de diferentes alturas, esta combinação, nos passa a ideia de um momento com caráter de improviso. Posteriormente toda esta ideia acaba assumindo a função de um segundo plano que contrasta com o plano apresentado pelas cordas.

Exemplo 3 - Válvula de escape de ar 3

VI. Es ist vollbracht. 75

*)Der Klang des Luftventils. - The sound of the pallet.

3.3.2 Técnicas estendidas com características percussivas

No exemplo 4, trecho de *Anatomic Safari*, há um gesto durante os três primeiros compassos deste exemplo que foi possível entender como sendo um anunciante do material que se apresenta em seguida. O material apresentado, e que se encontra em destaque, trata-se dos cliques resultantes do acionamento de diferentes registros que passam a ser utilizados com função musical. Eles seguem ainda aparecendo de forma gradativa, intensificando-se nos compassos seguintes após o trecho deste exemplo.

Exemplo 4 - Clique dos registros

The image shows a musical score for 'Anatomic Safari' with three staves: Middle C (md.), Barytone Bass (B.B.), and Stradella Bass (S.B.). The B.B. and S.B. staves are highlighted with a red box. The B.B. staff contains a sequence of notes with circular symbols above them, representing register clicks. The S.B. staff contains notes with circular symbols below them, representing pedal clicks. The score includes dynamic markings like 'f', 'sfz', and 'ff', and articulation like 'marcato'. Fingerings and breath marks are also present.

Fonte: *Anatomic Safari*, p 8

Observação - Sobre o exemplo 4 é possível perceber que o compositor utilizou duas claves de fa para escrever para mão esquerda, uma está indicada com a abreviação B.B = *barytone bass* (indicação que se refere ao teclado MIII, baixo solto ou *free bass*). A outra clave de fa está precedida com a abreviação S.B = *Stradella Bass* (corresponde ao teclado para a mão esquerda que nesta pesquisa chamamos de Baixo Standard ou apenas MII). Portanto este trecho está sendo trabalhado com o teclado esquerdo convertido para baixos soltos (B.B), e as notas escritas na clave de fa precedidas pela abreviação S.B, são as 'notas pedais' que estão dispostas igualmente tanto no mecanismo de baixo solto (MIII) como no

No exemplo 6, o símbolo em destaque informa para bater o pé no chão (informação presente na bula); não só nesta página recortada, mas durante todo o último movimento do qual esta faz parte, *Norgard* procura trabalhar o acordeon sempre dentro de uma mesma textura de movimentação, às vezes contrastando planos, se mostra até mesmo bastante conservador quanto a escrita. No entanto neste trecho em destaque que se encontra bastante próximo ao fim, *Norgard* faz uso desta percussão com o pé; entendemos esta atitude como sendo um desejo de criar uma dramaticidade, que é reforçada com o auxílio da dinâmica se direcionando para um “*fff*” no final da peça. A este tipo de percussão realizada com o pé, cabe ser considerada aqui como sendo técnica estendida quando levamos em consideração sobre deslocamento de contexto abordado no primeiro capítulo.

Exemplo 6 - Percussão com o pé

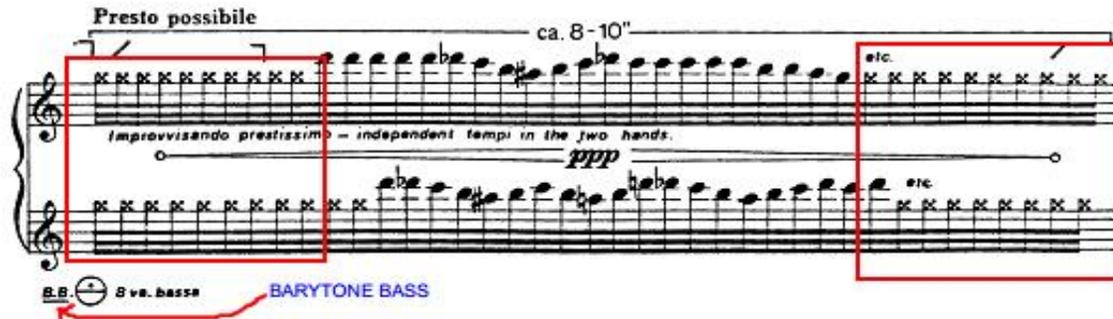
The image displays a musical score for Example 6, consisting of four systems of music. The first system shows a piano part with a treble clef and a bass part with a bass clef. A red box highlights the bass part, containing the text "FOOT STOMPS" and three quarter notes with stems pointing downwards. The second system continues the piano and bass parts, with a red box highlighting the bass part. The third system includes a tempo change to "Tempo I" and a marking "HEP". A red arrow points to the bass part with the text "STRADELLA BASS (MII) (A PARTIR DESTA PONTO)". The fourth system shows the final part of the piece, marked "rit. ** ten." and "fff".

O exemplo 7 se refere ao início do quarto movimento de *Anatomic Safari*. Como o próprio título do movimento sugere, os momentos em que ficam apenas o ruído das teclas sem a emissão de notas musicais, (trecho em destaque) passam a sensação de estar flutuando, sensação esta que é interrompida com o surgimento das notas. Da mesma forma a sensação de ficar sem chão, flutuando é retomada quando as notas vão deixando de serem ouvidas e só restando novamente o ruído das teclas.

Exemplo 7 – ruído das teclas

4. Fluctuations

Presto possibile ca. 8-10"



improvvisando prestissimo – independent tempi in the two hands.

PPP

B.B. 8 va. basse BARYTONE BASS

Fonte: *Anatomic Safari*, p. 12

3.3.3 Band

No exemplo 8 encontra-se em destaque uma técnica estendida conhecida como *band*, pequeno glissando, que pode se estender até por meio tom. O título que *Norgard* deu a este sétimo movimento nos parece sugerir um mal-estar, um enjoo, que é representado por este efeito em destaque.

Exemplo 8 - Band

7. Vertigo

Lento ad libitum*

The musical score for '7. Vertigo' is presented in three staves. The first staff begins with a 'Bva.' marking and a 'p' dynamic. The second staff features a 'B.B.' marking and a 'p' dynamic. The third staff also starts with a 'p' dynamic. Red boxes highlight specific passages in each staff. The tempo is 'Lento ad libitum*'. The score includes various musical notations such as glissandos, slurs, and dynamics.

Fonte: Anatomic Safari, p. 16

No exemplo 9, no trecho destacado, a compositora *Gubaidulina* entendendo as proximidades da natureza técnica e principalmente timbrística dos dois instrumentos, violoncelo e acordeon, ela parece buscar progressivamente fundir as características dos timbres destes dois instrumentos. A esta fusão *Schnittke* denomina de: consonância tímbrica. Schnittke (2002, p. 102).

Exemplo 9 - Band

The musical score for 'Exemplo 9 - Band' is presented in two staves. The first staff has a 'pizz.' marking and a 'p' dynamic. The second staff has a 'arco' marking and a 'p' dynamic. The score includes various musical notations such as dynamics, slurs, and articulation marks. Red boxes highlight specific passages in both staves. The tempo is 'Lento ad libitum*'. The score includes various musical notations such as dynamics, slurs, and articulation marks.

Fonte: Sieben Worte p.13, número de ensaio

Portanto, tendo como base apenas estas três peças que foram escolhidas para esta análise, já se revelam aqui, através das técnicas estendidas utilizadas e os contextos aos quais elas se adequaram, a dimensão do real potencial sonoro do acordeon, o quanto este instrumento pode contribuir para os mais diversos processos composicionais.

4 MEMORIAL DAS OBRAS EDGITO, ALMA NORDESTINA E O PASSEIO

Para o memorial, foram compostas três peças: 1) ALMA NORDESTINA (acordeon, zabumba e triângulo); 2) EDGITO (acordeon e banjo); e 3) O PASSEIO (acordeon “solo”). Naturalmente, de forma condizente com o título desta dissertação, em todas estas três peças se fazem presentes alguns tipos de técnicas estendidas para acordeon, inseridas de acordo ao contexto organizacional de cada peça.

Como já foi possível observar nesta pesquisa, o acordeon, ao longo de sua trajetória, se tornara um instrumento quase que indissociável da música folclórica e ou popular de muitos países; isto se deve principalmente em razão de ser um instrumento de fácil portabilidade, que dispunha de aspectos estruturais os quais permitiam serem trabalhadas tanto as mais diversas melodias quanto os mais diversos tipos de acompanhamento harmônico. Embora com todas estas possibilidades que passa a oferecer inicialmente o Acordeon Baixo Standard (este com algumas limitações devido ao teclado da mão esquerda) e posteriormente o Acordeon Conversor, mesmo assim, em muitos países este instrumento ainda é bastante ausente no universo da “música contemporânea”, principalmente fora das grandes escolas Europeias de acordeon. Sendo assim, esta pesquisa, dentre seus objetivos, vem com o intuito de contribuir para que no Brasil o acordeon ganhe força para sua inserção dentro do universo da música contemporânea, assim como o seu já consolidado vínculo com música folclórica e ou popular. Outro anseio é de chamar atenção para a riqueza de elementos típicos da música do nordeste brasileiro, e também provocar o deslocamento destes elementos além da fronteira regionalista. Para o autor, que também é acordeonista, estas têm sido suas principais propostas como compositor na atualidade.

Sobre as peças a opção foi por não analisa-las separadamente; havendo alguma mesma técnica estendida sendo utilizada em mais de uma delas, esta será destacada e explicada de acordo ao contexto em que foi aplicada. Assim como as análises no final do capítulo anterior, as técnicas agora destacadas serão organizadas de forma categórica ou pela proximidade entre as mesmas.

4.1 PARÁGRAFOS INTRODUTÓRIOS DAS PEÇAS

Em ALMA NORDESTINA, o próprio título já procura transparecer o caráter bastante sentimental desta peça, a principal intenção foi na tentativa de expor dois extremos sentimentos vividos pelo povo desta região, a alegria e ao mesmo tempo a tristeza, este segundo sentimento principalmente em razão de políticas públicas descompromissadas.

EDGITO, esta foi inspirada em um xote (ritmo dançante, típico das festas juninas e presente nas muitas latadas dos vários pés de serras espalhados pelo nordeste brasileiro). É uma peça onde podem ser observados muitos efeitos e ambientações; naturalmente fazem-se presentes técnicas estendidas contribuindo para esta proposta.

Em O PASSEIO, esta apresenta um caráter típico de uma ‘fantasia’⁵⁰, onde procuro expor influências obtidas ao longo de minha carreira, tanto como compositor, como acordeonista.

4.2 ANÁLISE DAS TÉCNICAS ESTENDIDAS UTILIZADAS

4.2.1 Válvula de escape de ar

Alma Nordestina, procura evidenciar os sentimentos de alegria e tristeza. Buscando uma ambientação envolvendo tristeza, esta técnica, a qual julgo atender o contexto proposto, consiste em permitir a entrada e a saída de ar do fole através de um botão específico ou válvula que se localiza na lateral da caixa de baixos; ao precionar este botão com o polegar da mão esquerda abre-se uma passagem de ar; o resultado, portanto, é um ruído que simula uma respiração, que de acordo a força aplicada no fole, este pode ser mais ou menos intenso. Esta “respiração”, profunda e cheia de marcas de toda uma existência, está sempre associada a uma melodia de um profundo e triste lamento; se encontra presente em pontos bastante específicos da peça e tem uma função bastante relevante a respeito de toda a forma da música. A utilização desta válvula de escape de ar nesta peça está sempre vinculada a um vibrato. Vejamos esta técnica em destaque no exemplo 10. Em um contexto similar, ainda aparece nos compassos 40, 41, 42; 51,52; 161,162, 163; 264, 265.

⁵⁰ Estilo mais livre de composição, neste caso específico, seria como um passeio apresentando diferentes influências obtidas ao longo da trajetória musical do autor.

Exemplo 10 - Válvula de escape de ar 1

ALMA NORDESTINA

Edinho de Lima
(2015)

$\text{♩} = 60$

Triângulo 1

Zabumba 2

Boca Chiusa

Acordeon

f *p*
Vib.

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

f *p*
Vib.

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

Após o ataque, abrir de imediato a mão que segura o triângulo.

Raspando a baqueta na lateral do triângulo

Da borda para centro e extremidades da baqueta

mp *mp* *mp*

p < *f* *p* < *f* *p* < *f*

f *p* *f* *f* > *p* *f* > *p* *f* > *p*

Vib. Vib. Vib.

⌋ = abrir o fole
⌋ = fechar o fole

Em EdGito, observa-se a mesma técnica entre os compassos 73 e 81, destacados no exemplo 11, porém, agora em um contexto diferente. O módulo que se inicia no compasso 63 contém um acorde que vem sendo preparado desde o início da peça; este acorde, de estrutura quartal, surge com o intuito de ser algo marcante e que faça alusão à uma espécie de raio de luz, (para o autor, a subjetividade também contribui para a concretização de uma obra musical), assim o idealizo, como se estivesse trazendo alguma mensagem. Um pouco antes deste acorde se encerrar surge um xiado causado pelas unhas em contato com a pele do banjo, este ruído age realizando uma ‘modulação tímbrica’ (conceito abordado por Schnitkka (2002), que acredito ser confirmada com a entrada do acordeon realizando a técnica de escape de ar. O efeito causado pelo acordeon e banjo entre os compassos 73 e 81 é como se fossem resquícios deixados pelo ‘raio de luz’, pelo acorde que se ausenta.

Exemplo 11- Válvula de escape de ar 2

* Inicia-se o módulo precionando as teclas ainda com o fole parado, em seguida lentamente abrir o fole, até atingir a dinâmica "mp" que será mantida durante os primeiros 30 segundos, (não tem problema quanto as necessárias mudanças de direção do fole); no restante do tempo alterar entre as dinâmicas "ppp" e "f", (com exceção dos segundos finais onde tem um "ff" antes do último decrescendo, só mudar a direção do fole nas dinâmicas "ppp". O objetivo é trabalhar a aleatoriedade quanto ao surgimento das notas utilizadas, isto pois, estas surgem e desaparecem de acordo a força exercida no fole, proporcionando então diferentes cores ao acorde em questão.

** ∞ Realizar movimentos em formato de oito, com as unhas apoiadas sobre a pele do banjo, em diferentes regiões e com diversas intensidades, o intuito é obter um xiado que vai alternando de acordo à velocidade do deslizar das unhas e das diferentes regiões da pele. Iniciar estes movimentos durante o último decrescendo do acordeon e deve ser prolongado durante os compassos seguintes conforme indicado.

Fonte: EdGito p. 9,10

4.2.2 De características percussivas

A peça EdGito foi construída em função do acorde já apresentado no exemplo 11, o qual se encontra no módulo que inicia no compasso 63; preparando a chegada deste acorde foram construídas subseções que formam uma grande meta composicional; uma destas subseções é constituída de um tipo de pontilhismo percussivo, onde o banjo e o acordeon são explorados mecanicamente para a obtenção de diferentes timbres.

No exemplo 12, no trecho em destaque pelo retângulo, encontra-se: 1) O ruído ou clique obtido através da troca entre diferentes registros sendo utilizados com função musical; 2) ainda no mesmo exemplo, fazendo parte desta subseção, temos destacado pelo círculo

vermelho outro tipo de percussão, os dedos da mão esquerda percutem sobre os botões do teclado esquerdo, os botões afundam superficialmente evitando emitir alguma nota.

Exemplo 12 - Clique dos registros e percussão sobre os botões do teclado esquerdo

2 EdGito

percutir com a dedeira sobre frente metálica

Bjo.

Ac.

percutir com a dedeira sobre a frente metálica

percutir na tampa metálica com a dedeira

percutir na pele frontal

Fonte: EdGito p.2

No exemplo 13, temos o início de uma nova subseção que ainda mantém inicialmente as características percussivas da subseção anterior, porém neste início tem-se um tipo de transição para uma textura mais contrapontística que segue a partir do compasso 24.

Exemplo 13 - Trinado percussivo

The musical score for Exemplo 13 is divided into four systems, each featuring a Bjo. (Brazilian guitar) and Ac. (Acoustic guitar) part. The tempo is marked as $\text{♩} = 45$.

- System 1 (Measures 20-21):** The Bjo. part starts with a *tapping* technique. The Ac. part features a *fole parado* (stopped fret) technique, indicated by a red box and the text "fole parado (somente ruído das teclas indicadas)". Dynamics include *pppp* and *mf*.
- System 2 (Measures 21-22):** The Bjo. part continues with *tapping*. The Ac. part has a *fole parado* technique, also highlighted with a red box and the text "fole parado (somente o ruído das teclas indicadas)". Dynamics include *f* and *pppp*.
- System 3 (Measures 22-23):** The Bjo. part includes a technique labeled "Em (com a mão apoiada na ponte)". The Ac. part has a *fole parado* technique, highlighted with a red box. Dynamics include *pppp* and *p*.
- System 4 (Measures 23-24):** The Bjo. part is silent. The Ac. part features a *fole parado* technique, highlighted with a red box. Dynamics include *f*.

Fonte: EdGito p. 3, 4

Ainda sobre o exemplo 13, encontram-se trinados os quais nos pontos em destaque o objetivo é ouvi-los sem a emissão das notas, o objetivo nesta técnica é que fique em foco apenas o ruído das teclas.

No exemplo 14, em destaque, está presente uma técnica estendida que consiste em um tipo de vibrato que apresenta fortes características percussivas, para isto o autor elaborou o seguinte símbolo para representá-la: (Γ). De acordo ao ritmo indicado na partitura, percutir com a mão direita fechada (socos), no canto superior do teclado direito, enquanto a nota do “baixo” está soando. Devido à sensibilidade do fole, conforme a aplicação dos golpes, a intensidade da nota do baixo não se mantém constante, esta reação, portanto, caracteriza um tipo de vibrato muito ríspido (percussivo). Neste caso em particular, o ritmo especificado caracteriza o ritmo de xote. Este ritmo nesta região se estabelece como um plano que perdura por alguns compassos.

Exemplo 14 - Vibrato percussivo

* Γ De acordo ao ritmo indicado, percutir com a mão direita fechada (socos), no canto superior do teclado da mão direita enquanto a nota do "baixo" está soando, o resultado é um vibrato com característica percussiva. Mudar a direção do fole do fole nos pontos extremos e sempre no início de algum compasso.

** Arrastar os dedos sobre a pele do banjo, como se estivesse lixando a mesma, os dedos permanecem em contato com a pele até o símbolo de acentuação seguinte.

Fonte: EdGito p. 11

No exemplo 15, trecho da peça ‘O Passeio’, a partir do compasso 91, inicia-se um momento de bastante contraste em relação ao ocorrido até este momento; esta passagem é de

suma importância para o equilíbrio formal de toda a peça. Começa com a mão direita percutindo sobre a frente do fole (no centro do mesmo), e ao mesmo tempo a mão esquerda percutindo sobre os botões do teclado esquerdo; o objetivo aqui é simular uma zabumba realizando uma variação do ritmo de baião. A partir do compasso 95, terço destacado pelo retângulo “3”, a mão direita começa se deslocar do ‘centro do fole’ indo em direção à ‘lateral do teclado direito’, (observe este deslocamento acontecendo no desenho explicativo abaixo do retângulo “3”). Logo em seguida, do compasso 99 ao 102, destacados pelo retângulo ondulado, inicia-se um glissando sem a emissão de notas, o objetivo é somente o ruído das teclas, (fole parado).

Exemplo 15 - Tipos de percussão

88 bellow shake

percutir sobre a frente do fole com a mão aberta

percutir sobre os baixos

93

* o = Fole parado

** De acordo a figura ao lado, desloca-se do centro do fole (A), passando sobre a parte superior do acordeon e depois descendo sobre a lateral da caixa do teclado da mão direita.

*** Glissando apenas com ruído das teclas.



100

O PASSEIO

mp

110

f

Fonte: O Passeio p. 4, 5.

Ainda sobre o exemplo 15, todo este trecho comentado envolve técnicas estendidas de caráter percussivo. Para concluir este exemplo, dos compassos 95 até o compasso 102, ou seja, este deslocamento ocorrido caracteriza-se como uma modulação tímbrica que prepara a entrada dos clusters a partir do compasso 103.

Após a seção percussiva do exemplo 15, esta ideia só volta a acontecer novamente no último compasso da peça, com um único ‘tapa’ sobre o centro do fole, exemplo 16; porém esta ação tem um sentido bastante relevante, valoriza o final, fazendo uma referência ao trecho do exemplo 15 (onde entendo favorecer para um final não previsível, porém coerente), e ao mesmo tempo valoriza toda a seção destacada no exemplo 15; portanto, os dois momentos percussivos presentes nesta peça, além de proporcionar um contraste com todo o restante, é de suma importância para o equilíbrio formal de toda a música.

Exemplo 16 - Percussão sobre o fole



Fonte: O Passeio p. 7

4.2.3 Band

Observando o exemplo 17 temos em destaque a técnica ‘band’, a qual foi possível observar durante esta pesquisa ser bastante recorrente em muitas composições “contemporâneas” para acordeon desde a segunda metade do século XX. Consiste em um pequeno *glissando* descendente de no máximo meio tom. Para obtê-lo, primeiramente pressiona-se uma tecla totalmente, em seguida bem lentamente retira-se o dedo desta tecla, (deixando-a ligeiramente pressionada, sem afundar totalmente), esta ação associada ao aumento da pressão do fole resulta então neste pequeno *glissando*. Esta técnica funciona melhor em uma região mais grave (palhetas vibratórias grandes) e quando ao mesmo tempo são utilizados os registros com as vozes de (16’ pés) ou (8’ pés). No exemplo 17, esta técnica ajuda na construção da textura da subseção (multi-tímbrica) já mencionada no exemplo 11.

Exemplo 17 - Técnica estendida - band

percutir com a dedeira sobre frente metálica

Bjo.

Ac.

percutir com a dedeira sobre a frente metálica

Bjo.

Ac.

pppp

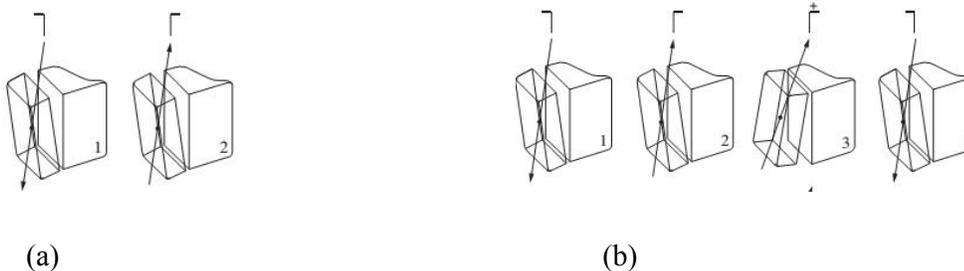
Fonte: EdGito p. 2

4.2.4 Ricochete

As técnicas de articulação de fole no acordeon muito se assemelham às técnicas de articulação do arco nos instrumentos de corda.

O ‘detachê’ nos instrumentos de corda corresponde ao ‘bellow shake’ no acordeon (abrir e fechar o fole), representado comumente pelos símbolos (\sqcap \sqcap), ou ainda (\sqcap ∇), figura 31 (a). O que é considerado como técnica estendida não se trata do bellow shake, mas sim uma variação deste, o ricochete, figura 31 (b).

Figura 31- Bellow shake e ricochete: a) bellow shake; b) ricochete



Fonte: Marcos (2011, p. I 73)

Para se compreender melhor sobre o ricochete, é importante observar agora a figura 31 (b), nela encontram-se em destaque as duas caixas acústicas do acordeon: a caixa do teclado para a mão esquerda (esta se movimenta como o indicado pelas setas, conforme o abrir e fechar do fole) e a caixa do teclado para a mão direita (esta se mantém fixa, sem se movimentar). Para se obter, por exemplo, ‘4 semicolcheias’ fazendo uso desta técnica, primeiramente mantém-se pressionada(s) a(s) nota(s) desejada(s) até completar os quatro passos demonstrados na figura 31 (b): 1) movimento simples de abrir o fole; 2) o movimento simples de fechar o fole; 3) este terceiro passo (indicado com o símbolo de adição ‘+’ sobre o símbolo de fechar o fole) é que caracteriza o ricochete, neste o lado superior da caixa do teclado esquerdo é lançado contra o lado superior da caixa de teclado da mão direita, este choque é responsável por uma terceira articulação, 4) o último passo é o movimento simples de abrir o fole; portanto, são estas articulações de fole, distintas e combinadas, que caracterizam o ricochete.

Vejamos como foi utilizada a técnica de ricochete.

Nos exemplos 18, 19 e 20 a técnica de ricochete foi utilizada nas três peças do memorial com o mesmo intuito de diversificar ritmicamente, de apresentar um novo material e com a finalidade de promover o interesse e a fluência da peça.

Exemplo 18 – Ricochete 1

The image displays a musical score for an acoustic instrument, likely an accordion, in two systems. The first system begins at measure 56 and the second at measure 61. The notation is in treble and bass clefs. Dynamic markings include *mp*, *f*, and *mp*. A 'bellow shake' instruction is present in the second system. Red boxes highlight specific passages where the ricochet technique is used, marked with a '+' symbol above the notes. The score includes various rhythmic patterns and articulations.

Fonte: O Passeio p. 4

Exemplo 19 – Ricochete 2

Bjo.

Ac.

$p < sfz > f$

146

146

6

6

6

6

Fonte: EdGito p. 15

Exemplo 20 – Ricochete 3

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

208

208

212

212

E.b.

E.b.

6

6

6

6

Fonte: Alma Nordestina p. 16, 17

4.2.5 Cluster

Partindo da definição de Padovani e Ferraz (2011), em que consideram técnica estendida como sendo os modos de tocar um instrumento fora dos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico, e também sobre o que diz Stefen (2012) a respeito da ‘extensão por deslocamento de contexto’. Portanto, nesta pesquisa, entende-se o ‘*cluster*’ como cabível de ser inserido no campo das técnicas estendidas.

No exemplo 21, é conveniente expor o trecho da peça Alma Nordestina que vai do compasso 212 - 250, com o objetivo de melhor esclarecer o contexto em que este acorde de altura indeterminada foi utilizado. Como pôde ser observado no parágrafo que descreve esta peça, o intuito para a mesma é que fossem expostos dois sentimentos bastante antagônicos (alegria e tristeza). Uma das alternativas utilizadas diz respeito à utilização de distintos contextos harmônico/melódicos. Até o surgimento do primeiro cluster que acontece no compasso 218, prevaleceu em compassos anteriores um contexto harmônico e melódico de centralizações de notas e utilização de conjuntos simétricos (os quais nesta peça simbolizam a ‘alegria’); no compasso 218 o primeiro cluster aparece simbolizando esta alegria extravasada através deste tipo de acorde; a partir de então, observando o exemplo 21, este cluster, ou seja, esta alegria contrasta com uma melodia de caráter extremamente melancólico e triste. Portanto, estes clusters inseridos neste contexto melódico de melancolia e tristeza, são compreendidos como sendo cabíveis de considera-los aqui como técnica estendida.

Exemplo 21- Cluster

The musical score is divided into four systems, each with two staves for strings (Trgl. 1 and Zab. 2) and two staves for piano (Ac.).

- System 1 (Measures 212-217):** The piano part features a complex cluster of notes in the right hand, with dynamics ranging from *f* to *ff*. The string parts have rests.
- System 2 (Measures 218-225):** The piano part has a cluster highlighted in red, with dynamics *ff* and *mf*. The string parts play a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- System 3 (Measures 226-234):** The piano part has a cluster highlighted in red, with dynamics *ff* and *mf*, and a wavy line above it labeled "Vib.". The string parts continue their rhythmic pattern.
- System 4 (Measures 235-242):** The piano part has a cluster highlighted in red, with dynamics *ff* and *mf*, and a wavy line above it labeled "Vib.". The string parts continue their rhythmic pattern. The piano part ends with the instruction "Boca Chiusa" and a *mf* dynamic.

The image shows a musical score for three instruments: Trgl. 1 (Trombone 1), Zab. 2 (Zabala 2), and Ac. (Acordeão). The score is in 2/4 time and starts at measure 244. The Trgl. 1 part has a dynamic marking of *f* and a '+' sign. The Zab. 2 part has a dynamic marking of *f*. The Ac. part has a dynamic marking of *ff* and a 'Vib.' marking. A red box highlights a cluster in the Ac. part, which consists of a group of notes in the right hand, including a sharp sign, and a corresponding note in the left hand.

Fonte: Alma Nordestina p. 17, 18, 19

Seguindo o princípio de deslocamento de contexto, o cluster se faz presente também nas peças O Passeio e EdGito.

Diante das técnicas estendidas apresentadas nas três peças deste memorial, além da experiência do autor como compositor, outro fator de relevância que propiciou as devidas contextualizações e escolhas destas técnicas é o fato da proximidade do mesmo com o instrumento, ou seja, de ser também acordeonista; sem também deixar de mencionar a forte ligação do autor com a cultura regional do nordeste do Brasil. Assim como a história tem mostrado o relevante papel do compositor-instrumentista, no sentido de revelar técnicas ou experimentos mecânicos que se adequam de forma mais idiomática ao seu instrumento específico, acredito que este fator tenha influenciado diretamente nas escolhas apresentadas. Quando mencionado sobre cultura 'regional', esta se justifica por ser também um dos fortes recursos que busco evidenciar dividindo espaço com o 'universal', isto se deve, por acreditar que a não polarização de técnicas ou de 'sotaques', de conceitos harmônicos, rítmicos e tímbricos só tem a contribuir com os processos composicionais.

PARTITURAS

A seguir encontram-se as partituras completas das obras: *EdGito*, *Alma Nordestina* e *O Passeio*

EdGito

Edson Lima
(2017)

Banjo

$\text{♩} = 75$

Acordeon

S.B.

$\text{♩} = 60$

Bjo.

Ac.

ff *ff* *ppp* *mf*

Abriu e fechar o fole o mais rápido possível

ff *ppp*

ff *ppp*

* Percutir com a dedeira sobre a frente metálica

2 EdGito

percutir com a dedeira sobre frente metálica

Bjo.

Ac.

percutir com a dedeira sobre a frente metálica

Bjo.

Ac.

percutir na tampa metálica com a dedeira

Bjo.

Ac.

percutir na pele frontal

* ⊖ Percussão obtida com o clique resultante da troca entre dois registros, visando que o último seja o indicado

** ↘ Band (pequeno glissando de no máximo 1/2 tom)

*** Percutir com os dedos sobre os baixos (com fole parado)

**** ↗ Percutir com a mão fechada efetuando socos no canto superior do teclado da mão direita, o resultado obtido é um vibrato de característica percussiva. Manter intensidade dos socos independente da dinâmica.

EdGito

3

16 ^{*}

Bjo. *f*

Ac. *p*

18

Bjo.

Ac. *f*

**

20 ♩ = 45 tapping Ord.

Bjo. *pppp* *mf*

Ac. *pppp*

fole parado (somente ruído das teclas indicadas)

* Arrastar os dedos sobre a pele frontal como se estivesse lixando a mesma (a mão só se afasta da pele para realizar o acento seguinte)

** △ Botão de escape de ar

***] Abrindo o fole

**** o Fole parado

***** [Fechando fole

4 EdGito

Bjo. *f* *pppp* *tapping*

Ac. *f* *pppp* *fole parado (somente o ruído das teclas indicadas)*

Bjo. *pppp* *p* *Pm (com a mão apoiada na ponte)*

Ac. *pppp*

Bjo.

Ac. *f* 3

EdGito

24

Bjo.

Ac.

Measures 24-25. Bjo. part: Treble clef, 2/4 time. Measure 24: Chords G#m, F#m, E, D. Measure 25: Chords G#m, F#m, E, D. Ac. part: Treble and Bass clefs, 2/4 time. Measure 24: Treble clef has eighth notes G#4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Bass clef has a whole note chord G#m. Measure 25: Treble clef has eighth notes G#4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Bass clef has a whole note chord G#m. Dynamics: *f*. Articulation: accents (>) on notes.

25

Bjo.

Ac.

Measures 25-26. Bjo. part: Treble clef, 2/4 time. Measure 25: Chords G#m, F#m, E, D. Measure 26: Chords G#m, F#m, E, D. Ac. part: Treble and Bass clefs, 2/4 time. Measure 25: Treble clef has eighth notes G#4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Bass clef has a whole note chord G#m. Measure 26: Treble clef has eighth notes G#4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Bass clef has a whole note chord G#m. Dynamics: *f*. Articulation: accents (>) on notes.

26

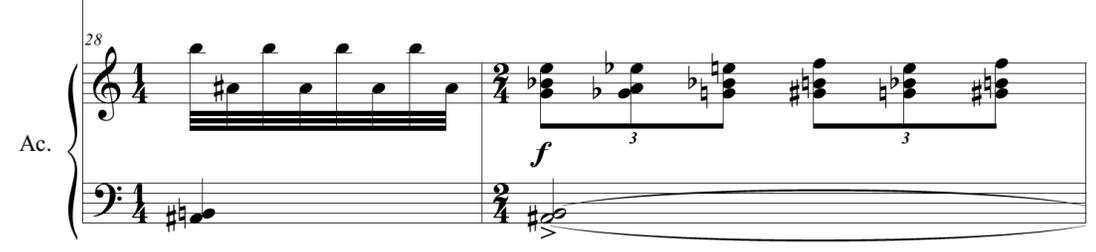
Bjo.

Ac.

Measures 26-27. Bjo. part: Treble clef, 2/4 time. Measure 26: Chords G#m, F#m, E, D. Measure 27: Chords G#m, F#m, E, D. Ac. part: Treble and Bass clefs, 2/4 time. Measure 26: Treble clef has eighth notes G#4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Bass clef has a whole note chord G#m. Measure 27: Treble clef has eighth notes G#4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Bass clef has a whole note chord G#m. Dynamics: *f*. Articulation: accents (>) on notes.

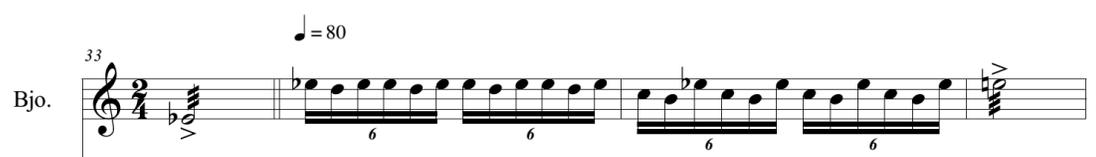
6 EdGito

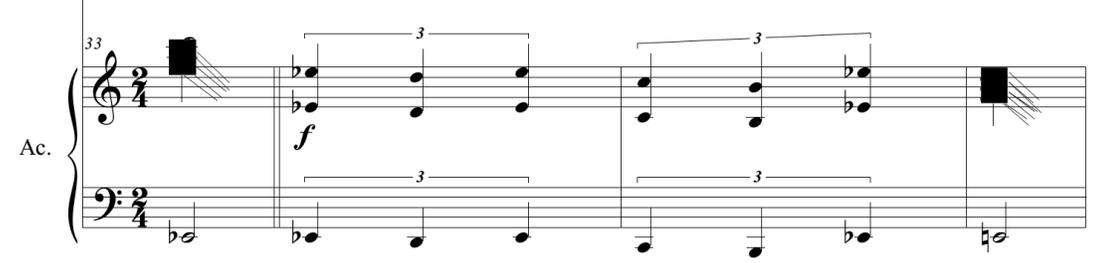
Bjo. ²⁸ 

Ac. ²⁸ 

Bjo. ³⁰ 

Ac. ³⁰ 

Bjo. ³³ 

Ac. ³³ 

EdGito

Bjo. *f*

Ac. *Bellow shake*

Bjo. *Ord.*

Ac. *ff*

Bjo. *

Ac.

* atrás da ponte

8 Percutir na pele

EdGito

44

Bjo.

f

Ac.

Em

Em

47

Bjo.

p < sfz mf

Ac.

p < sfz mf

f

Percutir na pele

51

Bjo.

f

p < sfz f

Ac.

f

p < sfz f

f

54

Bjo. *f* 6 6 *ff*

Ac. *f* 6 6 *ff*

57

Bjo. *p* *sffz* *ff* *ff* *p* *percutir na pele*

Ac. *p* *sffz* *ff*

≈ 2 min

63 * $\text{♩} = 50$ *p* ³ aleatoriamente *ff* $\text{♩} = 60$ a tempo

espaço aproximado de 4 segundos entre cada harmônico

Ac. *mp* *ppp* *f* *ppp* *ff*

* Inicia-se o módulo precionando as teclas ainda com o fole parado, em seguida lentamente abrir o fole, até atingir a dinâmica "mp" que será mantida durante os primeiros 30 segundos, (não tem problema quanto as necessárias mudanças de direção do fole); no restante do tempo alterar entre as dinâmicas "ppp" e "f", (com exceção dos segundos finais onde tem um "ff" antes do último decrescendo, só mudar a direção do fole nas dinâmicas "ppp"). O objetivo é trabalhar a aleatoriedade quanto ao surgimento das notas utilizadas, isto pois, estas surgem e desaparecem de acordo a força exercida no fole, proporcionando então diferentes cores ao acorde em questão.

**  Realizar movimentos em formato de oito, com as unhas apoiadas sobre a pele do banjo, em diferentes regiões e com diversas intensidades, o intuito é obter um xiado que vai alternando de acordo à velocidade do deslizar das unhas e das diferentes regiões da pele. Iniciar estes movimentos durante o último decrescendo do acordeon e deve ser prolongado durante os compassos seguintes conforme indicado.

10
73

EdGito

a tempo
♩ = 50

Bjo.

mp

Ac.

mp

f > *p* < *f* *p* < *f* > *pf* > *p* *ff* >

83

Bjo.

Ac.

86

Bjo.

♩ = 45

Pm (com a mão apoiada na ponte)

mp

Ac.

mp

mp

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 10-73) features a Bjo. staff with a long black bar and a right-pointing arrow, and an Ac. staff with various dynamic markings and performance instructions. The second system (measures 83-85) shows rhythmic patterns in both staves. The third system (measures 86-90) includes a change in tempo and dynamics, with a specific instruction for the Bjo. part.

* ▲ Válvula de escape de ar

** ~~~~~ Vibrato. Apoi-se o punho da mão direita sobre o canto superior do teclado e move-se rapidamente a mão para cima e para baixo. A sensibilidade do fole resulta no vibrato.

*** ~~~~~ Vibrato mais largo e mais intenso, realizado com a perna esquerda, a qual o fole se encontra apoiado; apoia-se a ponta do pé esquerdo no chão e realiza movimentos de subir e descer da perna (sacudindo-a para cima e para baixo)

EdGito

11

The musical score is divided into three systems, each with a Banjo (Bjo.) part on a single staff and an Acoustic Guitar (Ac.) part on a grand staff (treble and bass clefs).

- System 1 (Measures 91-94):** The Bjo. part starts at measure 91 with a *mp* dynamic. The Ac. part features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, with various chords and articulations.
- System 2 (Measures 95-100):** The Bjo. part has a tempo marking of $\text{♩} = 75$ and a 2/4 time signature. The Ac. part includes a *mp* dynamic and a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- System 3 (Measures 101-106):** The Bjo. part features a *simile* marking and a series of 'x' marks indicating percussive effects. The Ac. part continues with a *simile* marking and a rhythmic pattern of eighth notes.

* ♩ De acordo ao ritmo indicado, percutir com a mão direita fechada (socos), no canto superior do teclado da mão direita enquanto a nota do "baixo" está soando, o resultado é um vibrato com característica percussiva. Mudar a direção do fole do fole nos pontos extremos e sempre no início de algum compasso.

** Arrastar os dedos sobre a pele do banjo, como se estivesse lixando a mesma, os dedos permanecem em contato com a pele até o símbolo de ascentuação seguinte.

12 EdGito

Bjo. *107* *3* *6*

Ac. *107* *6* *6* *simile*

Bjo. *111* *mf* *6*

Ac. *111* *mf* *mf* *6* *6*

Bjo. *115* *f* *3* *p* *ff* *ff*

Ac. *115* *f* *f* *M m* *p* *ff*

Bjo. ¹²³ *f* ⁶ ⁶

Ac. ¹²³ *mf* Bellow shake ⁶ ⁶ ⁶

Detailed description: This system covers measures 123 to 126. The Bjorn part (Bjo.) starts with three measures of tremolos, indicated by vertical wavy lines, followed by two measures of sixteenth-note runs with a '6' above each. The acoustic guitar part (Ac.) features a complex tremolo pattern in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. A 'Bellow shake' instruction with a circular icon is placed above the right hand in measure 126. Dynamics include *f* for the Bjorn part and *mf* for the acoustic guitar part.

Bjo. ¹²⁷ ⁶ ⁶ ⁶

Ac. ¹²⁷ ⁶ ⁶ ⁶ ⁶

Detailed description: This system covers measures 127 to 130. The Bjorn part continues with eighth-note runs, each marked with a '6'. The acoustic guitar part maintains the tremolo and eighth-note bass line patterns from the previous system.

Bjo. ¹²⁹ ⁶ ⁶ ⁶ ⁶

Ac. ¹²⁹ ⁶ ⁶ ⁶ ⁶

Detailed description: This system covers measures 129 to 132. The Bjorn part features eighth-note runs with a '6' above each. The acoustic guitar part continues with the established tremolo and eighth-note bass line patterns.

14

EdGito

Bjo. 131 *ff* *f* 6

Ac. 131 *ff* *f* 6 6

Bjo. 134 6 6

Ac. 134 6 6 6 6

Bjo. 136 Rasgueado *ff* *subito p* < *sffz* *p* < *sffz*

Ac. 136 *M m* *subito p* < *sffz* *p* < *sffz*

141

Bjo.

p < *sfz* *p* < *sfz* *f* *ff* *f* *ff* *f*

Ac.

p < *sfz* *p* < *sfz* *f* *ff* *f* *ff* *f* *f*

146

Bjo.

p < *sfz* *f*

Ac.

p < *sfz* *f*

150

Bjo.

ff *f*

Ac.

f

M m

16

EdGito

Bjo. ¹⁵⁴ *mp* > *pp*

Ac. ¹⁵⁴ *f* *pp*

Detailed description: This system covers measures 154 to 157. The Bjo. part (top staff) features a melodic line with sixteenth-note runs, including a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note sextuplet. The Ac. part (bottom staff) provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns and triplets. Dynamics range from mezzo-piano (mp) to pianissimo (pp).

Bjo. ¹⁵⁸ *f*

Ac. ¹⁵⁸ *f*

Detailed description: This system covers measures 158 to 160. The Bjo. part continues with melodic lines, including a triplet and a sextuplet. The Ac. part features a more complex accompaniment with chords and eighth-note patterns. Dynamics are marked forte (f).

Bjo. ¹⁶¹ *f*

Ac. ¹⁶¹ *f*

Detailed description: This system covers measures 161 to 164. The Bjo. part includes a complex chordal texture with a circled note and a first ending bracket. The Ac. part features a dense accompaniment with chords and eighth-note patterns. Dynamics are marked forte (f).

EdGito

17

Percutir na pele

Bjo. *pp* *sfz*

Ac. *pp* *sfz*

Bjo. *pp*

Ac. *pp*

Bellow shake

Bjo. *sfz*

Ac. *sfz*

ALMA NORDESTINA

Edson Lima
(2015)

$\text{♩} = 60$

Triângulo 1

Zabumba 2

Acordeon

Boca Chiusa

mp

f

p

Vib.

10

Trgl. 1

Zab. 2

10

Ac.

f

p

Vib.

* \triangle = botão de ar (similar a uma respiração ofegante)

2

ALMA NORDESTINA

20

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

30

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

Após o ataque, abrir de imediato a mão que segura o triângulo.

Raspando a baqueta na lateral do triângulo

Da borda para centro c/ extremidades da baqueta

Vib. Vib. Vib.

└ = abrir o fole
┐ = fechar o fole

ALMA NORDESTINA

40

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

Vib. Vib. Vib.

f > p f > p f > p mp < f > mp mp < f > mp mp < f > mp mp < f > mp

51

♩ = 100

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

Vib.

Ord.

mf p ff mf

C/ extremidades da baqueta. (E.b.)

Ord.

4

ALMA NORDESTINA

59

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

64

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

Bellow Shake

p *mf*

p *mf*

p *f*

ALMA NORDESTINA

69

Trgl. 1

Zab. 2

Da borda - para o centro

p *f* *mf*

Ac.

74

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

6 ALMA NORDESTINA

79

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

84

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

ALMA NORDESTINA

88

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

92

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

mf

f

Boca Chiusa

8

ALMA NORDESTINA

98

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

mf

104

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

ALMA NORDESTINA

9

109

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

Musical score for measures 109-113. The score is for three parts: Trgl. 1 (Trombone 1), Zab. 2 (Trombone 2), and Ac. (Acoustic guitar). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. Trgl. 1 has a melodic line with accents. Zab. 2 has a rhythmic accompaniment. Ac. has a bass line in the left hand and chords in the right hand.

114

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

Musical score for measures 114-118. The score is for three parts: Trgl. 1 (Trombone 1), Zab. 2 (Trombone 2), and Ac. (Acoustic guitar). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. Trgl. 1 has a melodic line with accents. Zab. 2 has a rhythmic accompaniment. Ac. has a bass line in the left hand and chords in the right hand.

10

ALMA NORDESTINA

119

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

124

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

mp

mp

mp

ppp

mp

Com liberdade

Boca Chiusa

mp

ppp

mp

$\text{♩} = 70$

ALMA NORDESTINA

11

132

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

142

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

12 ALMA NORDESTINA

152 $\text{♩} = 60$

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

mp < *f* > *mp* *mp* < *f* > *mp* *p* *f* > *p* *f* > *p*

Vib. ~ Vib. ~

163 $\text{♩} = 100$

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

p *f* *mf*

Com extremidades da baqueta

p *f* *mf*

Bellow Shake

f > *p* *p* *ffz* *f*

Ord.

ALMA NORDESTINA

13

170

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

C/ extremidades da baqueta. (E.b.)

E.b.

174

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

E.b.

E.b.

14

ALMA NORDESTINA

180

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

185

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

ALMA NORDESTINA

190

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

E.b.

E.b.

subito *p* \rightarrow *f*

196

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

E.b.

E.b.

16

ALMA NORDESTINA

202

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

208

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

ALMA NORDESTINA

212

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

Musical score for measures 212-217. The score includes parts for Trgl. 1, Zab. 2, and Ac. (Acoustic). The Ac. part features a complex texture with many beamed notes in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. A forte (*f*) dynamic marking appears in measure 216.

218

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

Musical score for measures 218-223. The score includes parts for Trgl. 1, Zab. 2, and Ac. (Acoustic). The Ac. part has a dynamic shift from fortissimo (*ff*) to mezzo-forte (*mf*) and includes a wavy line above the staff in measures 220-221.

18

ALMA NORDESTINA

226

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

Vib.

ff *mf* *mf*

235

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

Vib.

ff *mf* *mf*

Boca Chiusa

ALMA NORDESTINA

244

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

Ord.

Vib.

ff *mf* *f*

f

251

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

20 ALMA NORDESTINA

258 $\text{♩} = 60$

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

ff Ao nada *f* *ppp* Boca Chiusa

Vib.

268

Trgl. 1

Zab. 2

Ac.

f Ao nada

Vib.

O PASSEIO

Edson Lima
(2017)

♩ = 50

Acordeon

8^{vb}
p ————— *ff* *ff* *mp*
* vibrato

***vibrato

* S.B.

6

Ac.

p ————— *f*

♩ = 115

12

Ac.

f *mp* *f* *f* *mp* *f*

18

Ac.

mp *f* *mp* *f*

* iniciais referentes ao mecanismo de baixos e acordes da mão esquerda: Stradella Bass (conhecido também como baixo standard).

**vibrato obtido apoiando a mão direita no canto superior do teclado direito, deixando a palma da mão livre para fazer movimentos de abano.

***vibrato obtido com a mão e braço direito, utilizando como apoio o dedo que pressiona a devida tecla.

2

O PASSEIO

Ac. *mp* *f* *mf*

Musical score for measures 24-28. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 24 starts with a treble clef key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Dynamics include *mp*, *f*, and *mf*. There are accents and slurs throughout the passage.

Ac. *mp* *f* *mf*

bellow shake - - - -

Musical score for measures 29-33. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 29 starts with a treble clef key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Dynamics include *mp*, *f*, and *mf*. There are accents and slurs throughout the passage. A 'bellow shake' effect is indicated above the treble staff in measures 31-33.

Ac. *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *f*

Musical score for measures 34-40. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 34 starts with a treble clef key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Dynamics include *mp*, *f*, and *mf*. There are accents and slurs throughout the passage.

Ac.

Musical score for measures 41-44. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 41 starts with a treble clef key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Dynamics include *mf*. There are accents and slurs throughout the passage.

Ac.

Musical score for measures 45-48. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 45 starts with a treble clef key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Dynamics include *mf*. There are accents and slurs throughout the passage.

O PASSEIO

3

Ac.

50

mp < *f* > *mp* *f* *mp* < *f* > *mp* *f*

Ac.

56

mp < *f* > *mp* *mp* < *f* > *mp* *f*

Ac.

61

bellow shake

Ac.

65

Ac.

69

bellow shake

p *f*

bellow shake

* Altura aproximada

4

O PASSEIO

73 *bellow shake*

Ac. *p* *f* *mp* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mf*

80

Ac.

84

Ac.

88 *bellow shake* *percutir sobre a frente do fole com a mão aberta*

Ac. *o *percutir sobre os baixos*

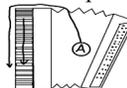
93 ** ***

Ac.

* o = Fole parado

** De acordo a figura ao lado, desloca-se do centro do fole (A), passando sobre a parte superior do acordeon e depois descendo sobre a lateral da caixa do teclado da mão direita.

*** Glissando apenas com ruído das teclas.



O PASSEIO

5

Ac.

100

mp

Ac.

110

f

Ac.

117

d

Ac.

122

altura aproximada

Ac.

127

* \lrcorner = abrir o fole \llcorner = fechar o fole

6 O PASSEIO

Ac. 132

subito *p* *sf*

Ac. 136

d

Ac. 141

mp

Ac. 146

f *d*

Ac. 151

mp *d*

O PASSEIO

Ac. *f* *f* *d* *subito p* *sfz* *f* *d*

Ac. *subito p* *sfz* *f*

Ac. *d*

Ac. *ff*

Ac. *mf* *percutir sobre a frente do fole*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da proposta principal que é de apresentar o uso de técnicas estendidas para acordeon como estímulo composicional, para o seu suporte, foi feita uma revisão de literatura sempre buscando contribuições as quais foram entendidas como de maior relevância. Por conseguinte, ao chegar ao final desta pesquisa, acredito que o objetivo tenha sido alcançado.

A revisão de literatura, dividida em duas vertentes, aborda primeiramente técnica estendida de um modo geral, e segundo, para uma melhor compreensão de possíveis técnicas estendidas a serem aplicadas ao acordeon, foi feita uma revisão de literatura apresentando aspectos históricos e estruturais do instrumento (sua evolução), trajetória regionalismo universalismo até chegar de fato em aplicações de ‘técnicas estendidas’ específicas para acordeon; nesta segunda vertente da revisão de literatura acredito que muitos pontos considerados obscuros, devido principalmente à carência e a inacessibilidade de informação quando o assunto é acordeon, foram melhor esclarecidos.

Quanto ao conhecimento do autor sobre técnicas estendidas para acordeon e falando também como acordeonista que teve sua formação como instrumentista no ambiente de conservatório no Brasil, este estudo possibilitou uma maior compreensão sobre qual o verdadeiro posto que se encontra o acordeon quando o assunto é técnica estendida, e ao mesmo tempo possibilitou uma visão mais panorâmica do real protagonismo do instrumento perante a música de concerto desde a primeira metade do século XX até os dias atuais. Foi percebido também, por exemplo, o fato de que em nenhum dos autores consultados, tanto na área de composição quanto na performance, se fez presente o termo ‘técnica estendida’ ou ‘*extended technique*’ relacionado ao acordeon; o termo mais comum utilizado ao mencionar o uso prático destas técnicas foi **efeitos**, sendo assim, fazer esta associação do termo técnica estendida ao acordeon é sem dúvida um dos pontos relevantes desta pesquisa. Merece também destaque a carência de informações sobre o instrumento nos manuais de orquestração, levando em consideração o potencial tímbrico e técnico que o instrumento atualmente tem a oferecer em favor dos processos de inventividade dos compositores. Desta forma, buscando preencher estas e outras lacunas que se mostraram associadas ao escopo deste trabalho, acredito que esta pesquisa traz consideráveis e relevantes esclarecimentos.

As contribuições deste estudo apresentando técnicas estendidas para acordeon, podem permitir que estas sejam estrategicamente trabalhadas durante o processo composicional sob diferentes perspectivas. Assim sendo, devido às influências regionais, de acordeonistas como Luiz Gonzaga, Dominginhos, Sivuca, Oswaldinho do acordeon, Camarão, dentre outros

sempre presentes no decorrer de minha trajetória musical, tem-se entre os objetivos desta pesquisa adequar estas técnicas estendidas com o intuito de que traços deste regionalismo sejam perceptíveis durante os processos composicionais apresentados nas peças do memorial. Partindo desta perspectiva, acredito que este é mais um fator positivo a ter sido alcançado neste estudo, e que ainda não presenciei em outros autores.

Outro ponto positivo quanto aos processos composicionais apresentados é que, embora o foco seja técnicas estendidas para acordeon, houve sempre muita cautela para que a recorrência a estas técnicas não tornasse algo demasiadamente sem equilíbrio e enfadonho (observação feita com base em muitos compositores os quais acredito não terem sido muito felizes neste equilíbrio ao trabalharem com técnicas estendidas para acordeon). Por esta razão, dentre os procedimentos composicionais utilizados, a estruturação da forma nas três peças teve uma atenção bastante especial.

Com base no conteúdo aqui apresentado, creio que esta pesquisa pode contribuir não somente no campo da composição musical, mas como também da performance. Acredito ainda que esta pode ter uma contribuição direta na produção de um repertório original atribuído especialmente à compositores brasileiros, que em relação ao acordeon me parecem tímidos tanto em quantidade quanto em “qualidade”⁵¹, (poucas são as exceções).

Esta pesquisa mostra o real potencial dos dois modelos de acordeon mais utilizados na atualidade, que em ordem cronológica são: 1) O **Acordeon Baixo Standard** (mais comum no Brasil)⁵², é utilizado na música de concerto porém suas limitações referentes ao teclado esquerdo o torna mais comum na música popular e ou folclórica; 2) O **Acordeon Conversor**⁵³, as possibilidades que apresenta o duplo mecanismo do seu teclado esquerdo tem resultado direto na sua presença cada vez mais constante nas salas de concerto principalmente na Europa.

Portanto, entendo que esta pesquisa contribui com inúmeras vertentes associadas ao acordeon no campo da composição e da performance. É importante frisar mais uma vez que embora tenha sido mencionado com ênfase sobre o Acordeon Conversor, as peças apresentadas no memorial foram escritas para o Acordeon Baixo Standard, por ser o instrumento de posse do autor e visando a execução das obras pelo mesmo. Desta forma, principalmente no Brasil, esta pesquisa serve também como suporte para que novos estudos

⁵¹ Refero-me à exploração consciente das possibilidades técnicas e tímbricas do acordeon.

⁵² Seu teclado para a mão esquerda é constituído de botões que apresentam notas soltas e botões os quais em cada um se encontram acordes já pre-organizados, (figura 16).

⁵³ Apresenta um duplo mecanismo no teclado da mão esquerda, o primeiro é exatamente igual ao mecanismo do teclado esquerdo para Acordeon Baixo Standard e o segundo é um mecanismo contendo até cinco oitavas de extensão (baixos soltos). Para ativar um ou outro mecanismo basta um simples clique em uma chave conversora.

na área da composição, envolvendo experimentos com base na natureza técnica do acordeon, sejam trabalhados e expostos na prática, no entanto, podendo também ser agora utilizado para isto o moderno Acordeon Conversor.

REFERÊNCIAS

- ADLER, S. **The Study of Orchestration**. 2ª ed. New York: Norton, 1989.
- ADORNO, T. W. **Filosofia da Nova Música**. São Paulo, Perspectiva. 1974
- ANTUNES, J. Prefácio (Gilberto Mendes) e Introdução. **Notação na Música Contemporânea**. Brasília: Sistrum, 1989.
- BROWN, H. M.; PALMER, F. **Aerophone**. Grove Music Online. Oxford University Press, Jan. 2001. Disponível em: < <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.00242>>. Acesso em: 26/10/2017.
- CARSE, A. **The History of orchestration**. New York: Dover, 1964.
- CASCUDO, L. C. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: s/ed, 1954.
- CASELLA, A.; MORTORI, V. **La Técnica de la Orquesta Contemporanea**. Tradução por A. Jurafsky. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1950.
- COPE, D. H. **Techniques of the Contemporary Composer**. New York: Schirmer Books, 1997.
- COUTO, S. A. **O ensino do acordeon no Brasil**: Uma reflexão sobre seu material didático. 76 folhas. Monografia. Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música - CMU-ECA-USP, São Paulo, 2010.
- DEL NERY, A. **O Brasil da Sanfona**. São Paulo: Myriam Taubkin Produções Artísticas, 2003.
- DOKTORSKI, H. The Classical Free-Reed, Inc: The Free-Reed Family. **Taxonomy of Musical Instruments**. Disponível em:<<http://www.ksanti.net/free-reed/description/taxonomy.html>>. Acesso em: 10 mai. 2017.
- FARNELL, Andy. **Designing Sound**.Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2010.
- FORSYTH, C. Orchestration. New york: Dover, 1982.
- FOSS, L. **The Changing Composer-Performer Relationship**: A Monologue and a Dialogue, Perspectives of New Music. Vol. 1, n. 2, p 45-53, Spring, 1963.
- GARNETT, G. E. **The Aesthetics of Interactive Computer Music**. In: Computer Music Journal, 25: 1, pp. 21-33, 2001.
- GERVASONI, P.: **L'accordéon Instrument du XX siècle**. Paris, France: Editions Mazo, 1986.
- GOMES, W. Grupo de Compositores da Bahia: **Estratégias Orquestrais**. Salvador, Bahia: [s.n], 2002

- GRIFFITHS, P. **A Música Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **Historia da Música Ocidental**. 5° ed. Lisboa: Gradiva, 2007.
- HARRINGTON, H, S; KURBIK, G. **Accordion**. SADIE, S. The Grove dictionary of music and musicians. Vol. 1. London: Macmillan, 2001, p 56-66.
- HERMOSA, G. **Breve Historia del Acordeón**. Editora não encontrada. 2012.
- _____. **El Acordeón en el Seculo XIX**. Editorial Kattigara. 2013.
- _____. **Oposiciones para acordeonistas**. Santander (Spain): Ediciones Nubero, 2008.
- ISHII, R. **The development of extended piano techniques in twentieth-century american music**. 126 f. Doctoral Dissertation, University Microfilms International, United States, 2005.
- KOSTKA, S.; PAYNE, D. **Tonal Harmony whith an Introduction to Twentieth-Century Music**. 3rd Ed. New York: McGraw-Hill, Inc., 1995.
- _____. **Material and Techniques of Twentieth-Century Music**. 3rd Ed. New Jersey Prentice Hall, 2006.
- LACROIX, F. **Lexique des Symboles, ricochets, bellows-shake, clusters**. Centre Didactique de Musique Lacroix, Geneve (Suisse), 1998.
- LIPS, F. **The Art of Bayan Playing: Technique, Interpretation, and Performance of Playing the Accordion Artistically**. Kamen: Krthause-Schmülling Musikverlag, 2000.
- LLANOS, R.; ALBERDI, I. **Acordeón Para Compositores**. Revista Musica e Educação, Año XIII, 2, N° 42, 2000.
- MACHOVER, T. **Hiperinstrument: A Progress Reporter 1987-1991**. MIT Media Laboratory. 1992. Disponível em <https://dam-prod.media.mit.edu/x/files/publications/machover_hiperinstruments_progress_reportpdf> acesso em 10/09/2017.
- MARCOS, T. **Metodo de Acordeón**. Editora não encontrada. 2000.
- MASCARENHAS, M. **Método de acordeon Mascarenhas**. 49 ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978.
- MONICHON, P. P. **Histoire de L’Acordeón**. Paris (France) E.G.F.P. 1958.
- MORGAN, R. P. **Twentieth-century music: a history of musical style in Europe and America**. New York: W. W. Norton & Company, 1991.
- O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade / Ilza Nogurira e Fausto Borém (Editores)**. - Salvador: UFBA, 2015. 250 p.: (Congressos da Tema; I)

PADOVANI, J.H.; FERRAZ, S. **Proto-História, Evolução e Situação Atual das técnicas Estendidas na Criação Atual e Performance**. Musica Hodie, vol. 11, nº 2. 2011.

RAY, S. Editorial. **Música HODIE**, Goiânia, v. 11, n. 2, p 5-6 2011.

RIMSKY-KORSAKOV, N. **Principles of Orchestration**. Trad. Edward Agate. New York: Dover, 1964

RUGERO, L. **A sanfona de 8 baixos na música instrumental brasileira**. Ensaio elaborado especialmente para o projeto “Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia”, patrocinado pela Petrobras. 2009. Disponível em <<http://urlm.com.br/www.musicosdobrasil.com.br>> acesso em setembro de 2017)

SCHNITTKE, A.; INVASHKIN, A.; GOODLFFE, J. D. **A Schnittke reader**. Bloomington, Ind: Indiana University Press. 2002
<http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=127777>.

SCHÜTZ, R. **História da Língua Inglesa: English Made in Brazil**. Disponível em <<http://www.sk.com.br/sk-enhis.html>> acesso em 27/09/2017.

SOUZA, R. **Técnicas Expandidas e Processos de Aprendizagem no Repertório Contemporâneo para Violão Solo**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pósgraduação em Música da Universidade Federal da Bahia. 2011.

STRAUS, J. N. Tradução de Ricardo Mazzini Bordini. **Introdução à Teoria Pós-tonal**. 2nd ed. (não publicado).

TOKESHI, E. Técnica expandida para violino e as variações opcionais de Guerra Peixe: reflexão sobre parâmetros para interpretação musical. **Música Hodie**, Goiânia, v. 3, n. 1/2, p.52-58, 2004.

TOFFOLO, R. B. G. **Considerações sobre a técnica estendida na performance e composição musical**. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20.; 2010, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: ANPPOM, 2010. P. 1280-1285.