

ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ - EMBAP

**MÚSICA ELETROACÚSTICA MISTA: UMA NOVA MÚSICA PARA O
VIOLÃO.**

ALUÍSIO COELHO BARROS

**CURITIBA
AGOSTO/2010**

ALUÍSIO COELHO BARROS

**MÚSICA ELETROACÚSTICA MISTA: UMA NOVA MÚSICA PARA O
VIOLÃO.**

Relatório para a conclusão do projeto de iniciação científica da EMBAP como bolsista da Fundação Araucária de apoio ao desenvolvimento científico e tecnológico do Paraná – 2009/2010.

Orientador: Prof. Dr. Orlando Fraga.

**CURITIBA
AGOSTO/2010**

AGRADECIMENTOS

Gostaria de primeiramente de agradecer à Fundação Araucária pelo apoio financeiro e à EMBAP pelo apoio organizacional para o desenvolvimento da pesquisa.

Agradeço a todos os compositores e interpretes que me ajudaram a realizar esta pesquisa. Gostaria de destacar os violonistas Fábio Zanon e Daniel Murray pelo fornecimento de material e contatos; e aos compositores Mikhail Malt e Rael Toffolo, pela paciência e ajuda nos momentos em que necessitei.

Um agradecimento especial para a violonista Luciana Lozada pela ajuda e amizade em todos os momentos importantes da pesquisa e ao meu orientador Orlando Fraga pela orientação no trabalho e por toda a ajuda nos quatro anos em que estudei na EMBAP.

O maior dos agradecimentos é dedicado a minha família, por todo o apoio que obtive dela.

RESUMO

A pesquisa de repertório é uma ferramenta que permite ao interprete, principalmente aqueles que estão no início de carreira, trazer a seus concertos inovação e experimentalismo. Com esta pesquisa, pretende-se trazer a tona todas as composições dos principais compositores brasileiros de música contemporânea na área de música eletroacústica para violão. Com isso pretende-se vincular, principalmente, o novo interprete violonista com esta música que pouco se executa no país. Quanto mais se faz pesquisa de repertório, mais a inovação estará presente nos concertos para este instrumento, mais composições serão feitas para suprir a necessidade de música nova e a música brasileira contemporânea será executada em maior quantidade pelos violonistas brasileiros. Um humilde paço para buscar o interesse dos violonistas para a música brasileira contemporânea, que, como o leitor verá no decorrer do trabalho, é de grande qualidade e competência.

LISTA DE FIGURAS.

Figura 1: Magnetofone AEG.....	08
Figura 2: Gráfico de deslocamento temporal.....	12
Figura 3: Gráfico de um som senoidal.....	13
Figura 4: Afinação para o violão em <i>Motus Animi</i>	36
Figura 5: notação de sons específicos.....	36
Figura 6: 1º Compasso.....	37
Figura 7: Notas em quartos de tom.....	37
Figura 8: Técnica expandida.....	38
Figura 9: Grade.....	39
Figura 10: 1º Compasso.....	40
Figura 11.....	41
Figura 12: Acordes cifrados.....	41
Figura 13: Patch <i>Quaderno</i>	42
Figura 14.....	43
Figura 15.....	43

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	5
2. O GRAVADOR DE FITA E O ADVENTO DA MÚSICA CONCRETA	6
2.1. O MAGNETOFONE.....	7
2.2. A MÚSICA CONCRETA.....	9
3. A MÚSICA ELETRÔNICA PURA	11
3.1. COLÔNIA.....	14
4. MÚSICA ELETROACÚSTICA MISTA	16
4.1. MÚSICA PARA INSTRUMENTO E SONS ELETROACÚSTICOS PRÉ-CONCEBIDOS.....	17
4.2. LIVE ELECTRONIC MUSIC.....	19
5. A MÚSICA ELETROACÚSTICA NO BRASIL	20
6. MÚSICA PARA VIOLÃO E SONS ELETROACÚSTICOS NO BRASIL	23
7. BIOGRAFIAS	25
7.1. IGNÁCIO DE CAMPOS.....	25
7.2. LUIS CARLOS CSEKÖ.....	26
7.3. SILVIO FERRAZ.....	27
7.4. SÉRGIO KAFEJIAN.....	28
7.5. ARTHUR KAMPELA.....	29
7.6. JOSÉ AUGUSTO MANNIS.....	30
7.7. MIKHAIL MALT.....	31
7.8. FLO MENEZES.....	31
7.9. LELO NAZÁRIO.....	32
7.10. ANTONIO RIBEIRO.....	33
7.11. RAEL GIMENES TOFFOLO.....	34
8. OBRAS	35
8.1. CAMPOS, IGNÁCIO DE – MOTUS ANIMI.....	35
8.2. KAMPELA, ARTHUR – PERCUSSION STUDY V.....	38
8.3. MALT, MIKHAIL – CINQUIÈME CONTEMPLATION.....	39
8.4. MENEZES, FLO - QUADERNO.....	41
9. CONCLUSÃO	44
BIBLIOGRAFIA	46
ANEXOS	49

1. INTRODUÇÃO

O que se percebe atualmente nos concertos feitos por instrumentistas e cantores no Brasil, principalmente aqueles que estão no início de suas carreiras, quando existe a proposta de uma execução de música contemporânea brasileira, o que ocorre é a predominância da música moderna e não, como foi proposta, de música contemporânea. Isso ocorre, pois, muitas vezes, o intérprete confunde os compositores do século XX, que fizeram música moderna, com a música contemporânea e não percebem que esse título se relaciona somente àquelas obras que foram compostas por nossos contemporâneos, compositores que ainda atuam na área de composição. Os compositores contemporâneos que, logicamente, produzem música contemporânea, nasceram no século XX, mas compõem música do século XXI. Alguns compositores brasileiros do período moderno, não podem mais ser enquadrados como compositores contemporâneos, pois, além não serem mais compositores vivos, esteticamente suas composições não fazem mais relação com o que atualmente é feito pelos compositores. Portanto, a execução de compositores como Villa-Lobos, Radamés Gnattali e Guerra-Peixe, que é bastante executado pelos violonistas da atualidade, não podem mais ser enquadradas como música contemporânea. Agora o intérprete, no caso deste trabalho o violonista, para propor música contemporânea em seus concertos, necessitará de um trabalho de pesquisa de repertório para trazer à tona as novas composições feitas para o instrumento.

Dentre o vasto campo da composição contemporânea, trabalhar-se-á uma forma de composição que já conta, pelo menos, cinqüenta anos no Brasil, mas que, além de ser pouco tocada pelos interpretes, é uma linguagem muito utilizada pelos compositores da atualidade, intitulada atualmente de *Música Eletroacústica*.

O trabalho em questão propõe uma pesquisa de repertório destinado a aqueles violonistas que estão dispostos a executar música contemporânea em seus concertos e necessitam de um material de apoio para ter conhecimento do que se trata a música em que irão executar. Por isso, foi feita uma pesquisa de campo que trará ao leitor uma lista das novas composições para violão e sons eletroacústicos precedida por uma contextualização feita para sanar as primeiras dúvidas que o leitor poderá ter a respeito das obras contidas na lista. Além disso, o leitor terá contato com uma pequena biografia dos compositores que fizeram as músicas contidas na lista e verá que, dentre eles, estarão os principais compositores brasileiros da atualidade.

Com o trabalho em questão, pretende-se fomentar não somente a execução de música eletroacústica mista para violão, mas também a execução de música contemporânea para violão em geral. Fomentando também novas composições para violão, pois, como é de conhecimento da maioria dos violonistas, o violão não possui um vasto

repertório, principalmente em se tratando de música brasileira contemporânea, e por isso seria primordial a composição de novas obras para o instrumento.

Realmente se espera que, mesmo sendo um trabalho simples, o texto a seguir seja um dos primeiros passos para uma nova atitude em relação à música contemporânea brasileira para violão e que a música eletroacústica mista para violão seja parte do repertório de muitos intérpretes brasileiros, não somente de uma pequena parcela, como ocorre atualmente.

2. O GRAVADOR DE FITA E O ADVENTO DA MÚSICA CONCRETA

Praticamente todo o contato e experiência da sociedade com música são promovidos a partir de aparelhos que as reproduzem em nosso dia-dia. É fácil e prático conseguir uma boa gravação de praticamente qualquer obra musical que desejarmos, precisamos somente recorrer às fontes que estão a nossa disposição, como uma loja de discos ou uma web site. Pensar em um mundo sem essa tecnologia a princípio nos parece inconcebível e o valor que damos a ela é de algo que sempre esteve em nossa realidade, portanto algo que já está sedimentada na cultura da maioria dos nossos contemporâneos e que muitas vezes é essencial para nossa qualidade de vida. Porém, no início do século XX, pensar na tecnologia que temos hoje era algo realmente inconcebível. Quem necessitava ter acesso a uma obra musical teria que ir ao teatro em alguma execução ao vivo, e mesmo indo a diversos concertos musicais, nunca teria acesso à variedade de obras que podemos ter com a tecnologia contemporânea.

Sem a experiência da não existência da música gravada, dificilmente poderemos entender o quão importante foi a criação do gravador de fita magnética para a sociedade da primeira metade do século XX. Mas com um pouco de reflexão, poderemos entender o porquê de todo o investimento aplicado à invenção e o porquê da utilização dessa nova tecnologia por alguns compositores na época.

Com o advento do gravador de fita magnética, os compositores da época se depararam com uma nova perspectiva para lidar com seus experimentos musicais e composições. Essa nova ferramenta tecnológica possibilitou os compositores lidarem diretamente com o material sonoro dentro de suas obras e, pela primeira vez na história, o compositor de obras musicais poderia utilizar os sons (matéria sonora) de uma forma extremamente abrangente, da mesma maneira com que os artistas plásticos utilizavam seus materiais plásticos em uma composição. Além disso, a possibilidade de ter essa reciprocidade e tamanho envolvimento com o material musical reforçava a filosofia que os

serialistas defendiam, onde a composição era considerada um caminho objetivo de descobertas científicas:

O compositor podia agora trabalhar diretamente com seu material, como um pintor ou escultor; compunha os próprios sons de sua peça, ouvindo o resultado imediatamente, o que anteriormente só havia sido possível com o piano preparado.¹

2.1. O MAGNETOFONE

Antes do gravador de fita, existiram experiências com instrumentos musicais elétricos, como o *Thérémin* (1924), o *Sphärophon* (1927), o *Dynaphone*, (1927-8), as *Ondas de Martenot* (1928) e o *Trautonium*, que em sua maioria necessitavam de teclas e pedais para serem tocados. Somente o Thérémin que apresentava uma notória diferença em relação aos outros instrumentos citados acima, pois não continha teclado, mas sim dois captadores de movimentos, um vertical e outro horizontal, que dependendo da distância e amplitude das mãos do executante, geram campos elétricos diferentes possibilitando a manipulação de frequências de ondas sonoras. Porém, esses instrumentos não foram de muita utilidade, pois possibilitaram uma pequena produção de novos timbres.

Electronic instruments of this type flourished briefly during the interwar period. Despite contributions from composers such as Hindemith, Honegger, Koechlin, Milhaud, and Messiaen, only a limited repertory of works was produced. More sustained interest was shown by writers of film music until the emergence of more modern *synthesizer* technology, but outside this particular sphere of activity these instruments failed to establish any lasting position of significance.²

O gravador de fita foi a chave para uma nova estética musical. Produzido em 1935 pela empresa alemã "*Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft*" (AEG), o *Magnetofone* foi o mais famoso gravador de fita magnética da época, que foi responsável por uma série de desenvolvimentos na área de gravação por meio de fita magnética. Além da portabilidade, o Magnetofone possibilitava a reutilização da fita magnética, facilitando a edição, e permitia a gravação de duas ou mais pistas de gravação simultaneamente na mesma peça de fita.

¹ GRIFFITHS, 1998, p. 146.

² MANNING, 2004, p. 5



Figura 1: Magnetofone AEG

O Magnetofone possibilitou uma maior versatilidade e flexibilidade na gravação e estocagem dos sons. Os compositores que já lidavam com a manipulação do material sonoro através da gravação por discos, viram neste aparelho um divisor de águas que expandiu as possibilidades de tratamento do som, necessitando de técnicas demasiadamente mais simples do que o antigo aparelho. Foi com a expansão das técnicas de tratamento do som e a maior simplicidade para realizá-las, que abriram caminho para um trabalho mais sólido na realização da música eletrônica, tornando possível seu verdadeiro nascimento.

Em seu artigo “*O que é e como surge música eletrônica?*”³, Ernest Krenek cita algumas das possibilidades existentes para a manipulação da fita magnética e seus respectivos resultados:

Quando a fita que contém o som gravado é cortada obliquamente, obtém-se ataques brandos. Um corte reto resulta em um ataque mais duro, percussivo. Quando um som, iniciado desta maneira, é submetido a um *fade-out* súbito, (ou seja, quando se desliga rapidamente a unidade de gravação) obtém-se um som percussivo, enquanto, realizando um *fade-out* mais lento, obtém-se um som mais suave.⁴

Além disso, Krenek também ressalta algumas possibilidades de manipulação sonora com a fita magnética e alguns filtros, mostrando que é perfeitamente possível transformar os sons de uma maneira inovadora. Ao se enviar algum som em uma câmara de eco, uma sala vazia e grande o suficiente para produzir fortes ecos, é possível conseguir uma reverberação com caráter espacial.

³ Was ist und wie entsteht elektronische Musik?

⁴ KRENEK, 1984, p. 203

Faz-se soar aí [câmara de eco] um som através de um alto-falante; em seguida, esse som é novamente captado, juntamente com a sua reverberação na sala, por meio de um microfone. Esse “sinal” retorna imediatamente (com a velocidade da luz) ao estúdio.⁵

Existem diversas maneiras de manipular uma reverberação com caráter espacial, cada uma delas gerando sonoridades diferentes:

Podemos iniciar o som “secamente” e depois, [...] realizar uma transição para uma reverberação. Podemos ainda filtrar a reverberação, de modo que, [...] os sons graves de um som reverberado sejam eliminados, restando ao final somente os sons agudos, que se extinguirão como um eco. Podemos cortar ou apagar de nossa fita o ataque “seco” do som, de modo que apenas o eco continue a flutuar no espaço – como se não fosse proveniente de nenhum som. Podemos finalmente fazer com que a fita na qual foi gravada a reverberação transcorra de traz para frente, de modo que obtenhamos de nossa gravação uma reverberação crescente que, vinda do nada, acabe subitamente e de modo precipitado.⁶

Foram essas e muitas outras possibilidades de manipulação do material sonoro, permitidas agora pelo gravador de fita, que levaram a música eletrônica a outro nível de pesquisa em composição musical, principalmente se estivermos nos referindo ao nascimento da *música concreta*.

2.2. A MÚSICA CONCRETA

A música concreta nasceu nos anos 40, na cidade de *Paris*, tendo como precursor e principal representante o compositor e engenheiro *Pierre Schaeffer*. Em sua disposição, estava o estúdio da *Radiodiffusion Télévision Française* (RTF), onde realizou grande parte de seu trabalho como compositor e pesquisador. Em seus experimentos musicais, iniciou um trabalho de captura de sons do meio ambiente, muitos dos quais eram sons da natureza, gravados por microfones (em fita magnética) e reorganizados de uma maneira na qual era possível uma estrutura musical:

Tomar partido composicionalmente dos materiais oriundos do dado sonoro experimental; eis o que chamo, por construção, de Música Concreta, para que bem possa pontuar a dependência em que nos encontramos, não mais com relação a fragmentos sonoros existentes concretamente, e considerados como objetos sonoros definidos e íntegros, mesmo quando e sobretudo se eles escapam das definições elementares do solfejo.⁷

⁵ KRENEK, 1984, p. 204

⁶ KRENEK, 1984, p. 204

⁷ SCHAEFFER, 1952, p. 22

Quando Schaeffer considera um fragmento sonoro, como sons de sinos, ruídos de trem, fragmentos da fala humana, sons de animais e outros, sendo estes um *objeto sonoro* (termo preferencialmente utilizado pelo próprio compositor) com seu próprio caráter, integridade e definição, está abrindo caminho para uma nova linguagem na qual se pode utilizar qualquer fragmento sonoro para construir uma obra musical. Além disso, ressaltou que mesmo tendo objetos sonoros diferenciados dos tradicionais era perfeitamente possível a utilização das estruturas musicais tradicionais. Isso foi ressaltado em uma carta escrita para o próprio Schaeffer, em cinco de outubro de 1948, logo após o *Concert de Bruits* (Concerto de Ruídos) feito em Paris, que dizia: "*É muito bem possível se servir de formas musicais já existentes*".⁸

O interessante é entender de que forma são utilizados os objetos sonoros para criar uma obra musical que contenha algum significado musical e não crie referências somente aos significados gerados pelos sons em si. Isso pode ser conseguido através do que chamamos de *saturação semântica*⁹, na qual é necessário realçar "o processo que consiste em repetir um elemento sonoro até a perda de sua identificação e, com essa, de sua identidade..."¹⁰.

Todo o fenômeno sonoro pode, pois, ser visto (assim como as palavras da linguagem) ou pela sua significação relativa, ou por sua substância própria. Enquanto predomine a significação, e na medida em que se opere sobre esta, há literatura, não música.¹¹

Para que haja música e não literatura é necessário a perda da significação relativa no material sonoro utilizado, só deixando sua substância própria. Para isso acontecer, Schaeffer traz a repetição do objeto sonoro como chave para se distinguir um elemento sonoro pela sua substância própria e não pela sua significação: "*Repita duas vezes o mesmo fragmento sonoro: não haverá mais evento, haverá música*"¹²

Como exemplo, poderemos citar uma dentre as principais obras de música concreta, a "*Symphonie pour um Homme Seul*" (1949 – 50), composto por Pierre Schaeffer e Pierre Henry. Uma das primeiras obras concretas a ser apresentada em público, a "*Symphonie*" faz uma relação entre os sons de instrumentos tradicionais com sons produzidos naturalmente pelo homem, como respirar, andar etc. Incluído também, sons de piano preparado e percussão. É dividida em diversos movimentos com nomes tradicionais como a partita, valsa e o scherzo, utilizando assim, modelos formais tradicionais.

⁸ SCHAEFFER, 1952, carta citada p. 31.

⁹ Este método baseia-se na observação de que uma palavra que não cessemos de repetir acaba por ser percebida como uma seqüência de sons privada de sentido (FÚNAGY, 1979 p. 38)

¹⁰ MENEZES, 1993 p. 24.

¹¹ SCHAEFFER, 1952, p. 21.

¹² SCHAEFFER, 1952, p. 21.

A música concreta tem o grande e incontestável mérito de chamar a atenção não tanto sobre as possibilidades gerais dos meios eletroacústicos, conhecidos já antes mesmo da guerra, mas sim sobre os novos horizontes musicais tornados acessíveis a ela pela invenção da *gravação magnética*. Ela mostra assim que os meios de *reprodução* sonora podem servir a fins menos previsíveis, a percursos mais *criativos*.¹³

3. A MÚSICA ELETRÔNICA PURA

Atualmente a sociedade está acostumada com a grande variedade e quantidade de material sonoro eletrônico que tem acesso. Desde o toque que um aparelho celular faz para alertar uma chamada telefônica, passando por canções compostas por bandas de música pop exclusivamente para instrumentos eletrônicos, até, inclusive, gravações de obras feitas para instrumentos acústicos que podem ser reproduzidas eletronicamente através de aparelhos que reproduzem arquivos digitais em formato Wave¹⁴ e Mp3¹⁵, são sons eletrônicos que fazem parte do dia-dia da maioria da população que vive nas grandes cidades (e na maioria das médias e pequenas) espalhadas pelo território mundial.

Mesmo vivenciando toda essa tecnologia, ainda existem falsos conceitos sobre música eletrônica. Uma parte considerável de pessoas, incluindo músicos profissionais e estudantes, levados por considerações especuladas no senso comum, acabam por “rotular” este gênero musical a algo não condizente com a realidade da qual os compositores e intérpretes relacionados à música eletrônica tentam expressar com sua música.

Ernest Krenek, segundo suas observações, expressa sua opinião segundo esse tipo de rotulação feita por esse grupo que compartilham este senso comum:

A maior parte das pessoas, quando ouve música eletrônica, pensa ou nas lamúrias do antigo órgão ou ainda nos efeitos sonoros cinematográficos que acompanham a chegada de um míssil a Marte, o planeta proibido. Aqueles mais avançados, que já viram na técnica dodecafônica uma perversão intelectual da natureza da música, encaram as buscas da música eletrônica como a última e mais diabólica degradação, sob a tirania da matemática e da mecânica, da mais sensível dentre as artes.¹⁶

É interessante ressaltar que, mesmo sendo uma citação de uma época diferente da atual, portanto, fazendo uma referência direta a uma sociedade existente na década de 80. Podemos relacionar esta citação com a sociedade atual, pois pouco ainda se difunde a produção de música eletrônica, principalmente no Brasil.

¹³ POUSSEUR, 1970, p. 102.

¹⁴ Formato-padrão de arquivo de áudio da Microsoft e IBM.

¹⁵ Tipo de compressão de áudio.

¹⁶ KRENEK, 1984, p. 198

Estamos acostumados a obter sons a partir da vibração ocorrida entre materiais. Dentro do mundo da música isso ocorre de diversas formas, como os martelos do piano percutindo as cordas, os dedos do(a) interprete tangendo as cordas da harpa, uma coluna de ar vibrando o tubo do instrumento de sopro e etc. Na música eletrônica isso se difere, pois o sons obtidos de maneira eletrônica derivam de impulsos elétricos em um tubo de vácuo.

Para entendermos como é possível a obtenção de um material sonoro puramente eletrônico, precisamos primeiramente entender mais profundamente como se comporta uma onda sonora:

A primeira constatação acerca do fenômeno acústico e da existência dos sons diz respeito a esta dupla lei inexorável: *sem movimento não pode haver som, e todo movimento produz som*, sejam estes percebidos ou não por nosso mecanismo auditivo¹⁷.

Parte da energia utilizada para qualquer movimentação transforma-se em som, que por sua vez se comportam como ondas. Essas ondas são propagadas pelo ambiente, em uma cadeia de acontecimentos onde a energia sonora faz vibrar os diversos materiais existentes dentro deste ambiente até a dissipação total da energia. Os movimentos relacionados ao fenômeno sonoro são chamados de *movimentos vibratórios*, que podem ser representados visualmente a partir de um aparelho denominado *osciloscópio*.

O osciloscópio configura um gráfico deslocamento/tempo no qual permite a visualização da onda por ele captada:

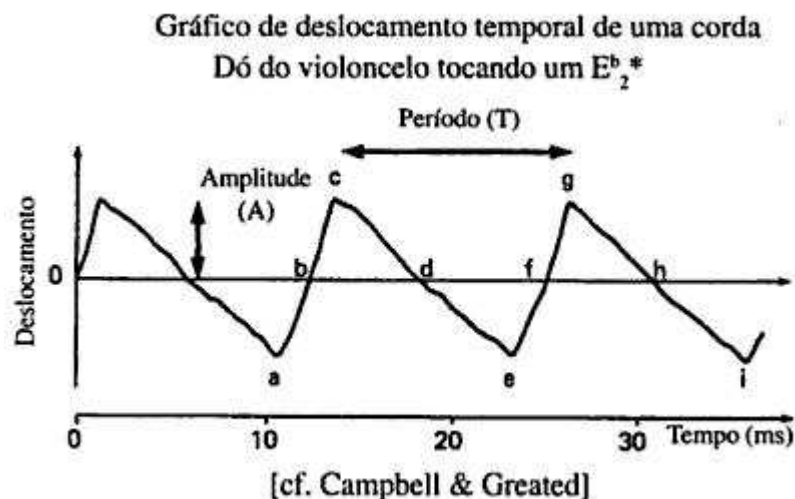


Figura 2: Gráfico de deslocamento temporal.

¹⁷ MENEZES, 2003, p.19

Como podemos perceber no gráfico, este movimento vibratório é constituído de diversos ciclos periódicos, no qual podemos perceber cristas e vales, em um formato de onda, que isoladamente são chamados de *período* (T). Quando é encontrado o número de ciclos completados em um tempo de um segundo de uma onda sonora, estamos determinando sua *freqüência*. “A *freqüência de um som (para qual usa-se a abreviação f)* é, por definição, o número de ciclos ou períodos da vibração que se completam dentro de um segundo”¹⁸.

O que vemos no gráfico acima é uma demonstração semelhante à maioria dos desenhos encontrados em gráficos que representam sons convencionais, como dos instrumentos musicais tradicionais, contendo vasta complexidade e quantidade de informação, pois além do som da nota, ela também transmite o timbre do instrumento e de qualquer interferência ocorrida na produção do som. Ao contrario dos sons tradicionais, o som obtido eletronicamente produz uma curva perfeitamente simétrica:

Todas as fontes sonoras conhecidas até então possuem um tal espectro, pois todas partem do princípio de que algum material é colocado em vibração, e os diversos materiais possuem diferentes combinações de sons parciais. O som obtido eletronicamente está livre disso, o que pode ser facilmente demonstrado com a ajuda de um aparelho que torne visível o gráfico das vibrações dos sons¹⁹.

Este som com curvas simétricas são conhecidas na geometria como *som senoidal*:

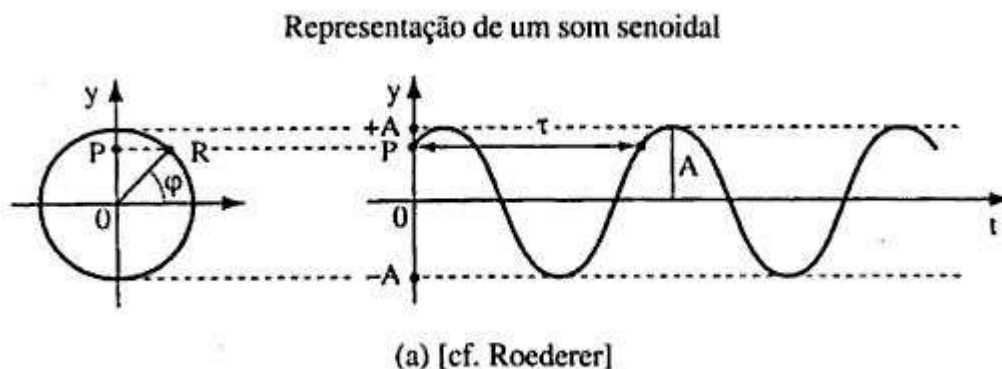


Figura 3: Gráfico de um som senoidal.

O som senoidal é o uma onda sonora simples, mas está na base de todo fenômeno acústico e que só pode ser escutado eletronicamente:

¹⁸ MENEZES, 2003, p. 21

¹⁹ KRENEK, 1984, p. 198

O som senoidal é o material básico de toda música, mais ainda, de todo fenômeno acústico, constituindo por assim dizer, o átomo daquilo que é perceptível sonoramente. Tudo aquilo que ouvimos é composto de sons senoidais que, combinados em inumeráveis modulações de alturas e intensidades, se assomam às milhares de constelações do cosmo audível²⁰.

Quando a forma eletrônica de obtenção de sons possibilitou a experiência audível do som senoidal (mesmo de maneira imparcial²¹), abriu portas para uma transformação direta na maneira de obtenção do som, trazendo a possibilidade de criação de novos timbres e texturas, criando novos materiais sonoros não encontrados no universo criado pelos corpos em vibração até este momento.

Ao expor a maneira da qual os sons eletrônicos são gerados, Krenek ressalta: *"Aquele que acha questionável tal obtenção "mecanizada" do som não pode esquecer-se de que o antigo e respeitado órgão parte de um mesmo princípio, ainda que não elétrico"*²².

3.1. COLÔNIA

Foi o material sonoro criado puramente por ferramentas eletrônicas que alguns compositores pegaram como base para seus experimentos musicais feitos na cidade de Colônia na Alemanha, por volta dos anos cinqüenta. Como maior representante, podemos citar o compositor Karlheinz Stockhausen, que se dedicava tanto a composições para instrumentos musicais tradicionais quanto para a composição de música eletrônica, fundador do primeiro estúdio de música eletrônica chamado: *"Studio für elektronische Musik"*, onde foi criada uma linha da música eletroacústica denominado de *música eletrônica*²³.

Nos primórdios da música eletrônica pura se tinha uma rigorosa oposição à filosofia poética criada por Schaeffer, não utilizando sons obtidos por meios de gravações em microfones, mas somente por aparelhos que criavam sons eletrônicos puros.²⁴

Em princípio, a música eletrônica não se interessaria pelos dados sonoros *concretos* provenientes do mundo exterior, mas visaria, ao contrário, à elaboração mais elementar do som a partir de suas mais fundamentais propriedades físicas, trazendo ao seio das experiências eletroacústicas um alto grau, ao mesmo tempo, de *abstração* e de *racionalidade*.²⁵

²⁰ KRENEK, 1984, p. 200

²¹ Ver: MENEZES, 2003, p. 23

²² KRENEK, 1984, p. 198

²³ *Música eletrônica*: terminologia introduzida na Alemanha pelo foneticista e lingüista Werner Meyer-Eppler em 1949 paralelamente às primeiras experiências práticas realizadas por Herbert Eimert e Robert Beyer na rádio NWDR de Colônia com aparelhos eletrônicos. (MENEZES, 1993 p. 39.)

²⁴ Contrariamente à música concreta, que se serve de gravações com a ajuda de microfones, a música eletrônica faz uso exclusivamente de sons de origem eletroacústica. (EIMERT, 1972, P. 44.)

²⁵ MENEZES, 1993 p. 39.

A racionalidade na música eletrônica teve seu auge quando os compositores de música eletrônica começaram a se influenciar pelo pensamento weberiano, e com isso começaram a empregar a técnica do serialismo como parte integrante de suas músicas. Mesmo acontecendo alguns anos após os primeiros experimentos dentro da música eletrônica, o serialismo foi uma ferramenta que fez parte do pensamento desses compositores, que na época não viam tal música desvinculada do pensamento serial.

É somente na perspectiva de um pensamento musical serial de tipo pós-weberiano que a composição eletroacústica das matérias audíveis encontra sua plena justificação, que ela responde a uma indiscutível necessidade, que ela desempenha uma função para a qual nenhuma outra técnica realizadora poderá substituí-la.²⁶

Podemos citar o *Studie I* (1953) de Stockhausen como a primeira importante obra serial e eletrônica. Uma “*composição eletrônica inteiramente baseada em sons senoidais e totalmente concebida com o método serial*”.²⁷

Como podemos ver, existe uma completa diferença, tanto ideológica quanto estrutural, entre música concreta e música eletrônica, que ainda hoje são confundidas pelo fato de serem construídas somente por materiais sonoros obtidos eletronicamente. O que pode reforçar ainda mais a confusão entre essas duas vertentes é o fato de que na metade dos anos cinquenta aconteceu um fenômeno histórico que atualmente é chamado de “*a concretização da música eletrônica*”, que teve como acontecimento mais polêmico (pelo conhecido radicalismo que Stockhausen tinha em relação à música concreta) na obra *Gesang der Jünglinge* (1955-1956) do compositor, onde se tem a aparição da voz de um adolescente cantando o texto do “*Cântico dos Três Jovens na Fornalha Ardente*”, extraído do livro de Daniel, integrando nitidamente à composição sons verbais, que são, portanto, sons concretos.

Isso ocorreu devido a uma crise do pensamento filosófico serial, que colocaram os compositores serialistas em diversos impasses, alimentados por necessidades cada vez mais difíceis de serem alcançadas.

Por um lado, eles manifestam a necessidade de enriquecer as fontes sonoras, necessidade pela qual se faz sentir a emancipação das estruturas inarmônicas. [...] Por outro lado, os compositores exprimem o desejo por um rigoroso controle de tipo serial em todos os níveis, qualquer que seja o aspecto sonoro em questão.²⁸

²⁶ POUSSEUR, 1957, p. 46.

²⁷ MENEZES, 1993 p. 42.

²⁸ MENEZES, 1993 p. 41.

A abstração da música serial estava aumentando cada vez mais e impossibilitando uma percepção mais clara dos enunciados seriais. A inserção de elementos concretos, e com isso a semântica verbal, tiravam a música serial de uma completa abstração.

Trata-se na verdade da terceira vez, na história da música ocidental, que os compositores, em período de crise, apelavam à semântica verbal, recorrendo à utilização da voz e à inteligibilidade do verbo na organização estrutural das obras.²⁹

Cada vez mais os sons concretos foram fazendo parte dos contextos musicais na música eletrônica, eliminando também a oposição existente entre as duas vertentes existentes dentro da música eletroacústica. Isso contribuiu para os primeiros experimentos que misturavam sons de instrumentos tradicionais tocados ao vivo com os sons obtidos eletronicamente, criando assim uma nova vertente na música eletroacústica que é atualmente intitulada de *música eletroacústica mista*.

4. MÚSICA ELETROACÚSTICA MISTA

Aproximadamente dez anos após os primeiros experimentos referentes à música eletroacústica, nos deparamos com os diferentes seguimentos musicais que surgiram no decorrer desses anos. Primeiramente seguimentos que tinham pensamentos contraditórios referentes à composição musical e que foram se misturando e, com isso, formando outros seguimentos também diferenciados. Em 1960, já existiam quatro países de grande influência que estavam fazendo pesquisas em música eletroacústica: França (Paris), Alemanha (Colônia), EUA (Columbia/Princeton) e Espanha (Milão). Além disso, já tinham sido compostas as obras que representariam (como são conhecidas atualmente) as cinco principais vertentes dentro da música eletroacústica, na qual já foram apresentadas três delas no presente trabalho:

1. Música concreta.
2. Música eletrônica “pura”.
3. Música eletrônica combinada com sons eletrônicos concretos.
4. Música para instrumentos musicais e sons eletroacústicos pré-concebidos.
5. Música para instrumentos musicais e processamento de sons em tempo real (*Live electronic music*).³⁰

²⁹ MENEZES, 1993, p. 42

³⁰ SIMMS, 1996, p. 366

As duas últimas colunas apresentadas no exemplo acima têm, de maneira muito específica, relação com os instrumentos musicais tradicionais e, tanto uma quanto outra, já são seguimentos do que podemos chamar atualmente de música eletroacústica mista. Como dito anteriormente, ao se deparar com uma crise no pensamento composicional, onde os procedimentos de organização e estruturação serial estavam sendo discutidos pela falta de uma relevância perceptual, alguns compositores fizeram uma tentativa de propor uma nova linguagem que levava em consideração a percepção e não somente a estrutura musical. Essa tentativa foi a mistura de, como indica o título da obra Bruno Maderna “*Musica su Due Dimensioni*”, duas dimensões musicais: uma está relacionada a sons eletrônicos e a outra relaciona-se a sons de instrumentos musicais tradicionais. Obras esta que foi a precursora na utilização das duas dimensões, mas que, entretanto, foi uma obra isolada. A música mista só foi começar a ser utilizada pelos compositores alguns anos após esta composição.

A rigor, a convergência entre instrumento e fita magnética tinham já sido preconizada por Maderna em 1952 com *Musica su Due Dimensioni* para flauta, pratos e fita magnética. [...] essa peça será historicamente vista, ainda que de forma mais ou menos marginal, como pertencente à produção da Escola de Colônia.³¹

As obras eletroacústicas mistas são executadas em salas de concerto convencionais ou propriamente construídas para este tipo de música. O interprete se coloca no local em que geralmente um instrumentista se dispõe em uma sala de concerto e paralelamente é executada a parte eletroacústica, que é executada na sala por diversos canais (caixas de som) que tem quantidade e disposição escolhida pelo compositor. Geralmente a parte dos sons eletroacústicos são compostas para dois canais (estereofônico), quatro canais (quadrifônico) ou oito canais (octofônico). Essas informações são geralmente encontradas na bula, páginas de auxílio ao interprete que vem juntamente com a partitura.

4.1. MÚSICA PARA INSTRUMENTO E SONS ELETROACÚSTICOS PRÉ-CONCEBIDOS

A maneira mais efetiva na qual os compositores conseguiram atingir o público com composições eletrônicas foi com a música eletroacústica mista. Os primeiros experimentos realizados para a obtenção de uma obra musical que relaciona o universo da música eletrônica com o dos instrumentos musicais apresentados ao vivo, foram com as músicas

³¹ MENEZES, 1993, p. 42.

para instrumento musical e sons eletrônicos previamente preparados, trazendo o trabalho do interprete para dentro do universo da música eletroacústica e com isso somando um grande público à aquele que já estava acostumado a freqüentar e escutar música eletroacústica.

Para se compor uma obra para instrumento musical e sons eletroacústicos o compositor precisa, além de escrever as partes referentes a um ou mais instrumentos musicais em uma partitura, escrever, paralelamente, a parte referente aos sons eletroacústicos que irão completar a composição. A parte da escrita para o instrumento sempre dependerá da maneira na qual foi composta a parte dos sons eletroacústicos, pois os sons tanto eletrônicos quanto concretos poderão ter sua parte rítmica estruturada de maneiras diferentes: métrica ou assimétrica.

Quando a parte dos sons eletroacústicos é construída de maneira métrica, o compositor poderá escrever a partitura para o instrumento utilizando formulas de compasso convencionais, a mesma que geralmente encontramos nas obras tradicionais, por exemplo: 4/4, 3/2, 6/8, etc. O andamento no qual o instrumentista deverá executar a peça também dependerá da parte eletroacústica, pois não é possível nenhum tipo de manipulação do instrumentista em relação a dimensão eletrônica, pois essa parte é feita previamente pelo compositor e, depois de construída, não pode ser alterada.

Quando os sons eletroacústicos são construídos com o ritmo de maneira assimétrica, o instrumentista necessitará do auxilio de um cronômetro para sincronizar as duas dimensões sonoras. A parte instrumental conterà em sua partitura tanto formulas de compasso tradicionais, quanto nenhuma indicação de ritmo. Durante a o decorrer da obra será possível encontrar sinais que indicam quando o instrumentista deverá iniciar uma parte da obra em relação ao que está acontecendo com a parte dos sons eletroacústicos. O instrumentista ativa o cronômetro sincronizando com a parte do "tape" e quando temos, por exemplo, a indicação 1'30" na partitura, significa que o instrumentista terá que começar um certo trecho nesta minutagem.

Dentre as obras mais importantes da história da música eletroacústica mista poderemos citar, além da "*Musica su Due Dimension*", a "*A Poem in Cycles and Bells*" (1954), para orquestra e sons eletroacústicos e a "*Concerted Piece for Tape Recorder and Orchestra*", que como o titulo já indica, é feita para orquestra e sons de flauta doce gravados previamente, ambas compostas por *Vladimir Ussachevsky* e *Otto Luening*. Além disso, poderemos citar uma série de obras compostas por *Milton Babbitt* em que são combinados sons eletroacústicos com o canto soprano: "*Vision and Prayer*" (1961), "*Philomel*" (1963) e "*Phonemena*" (1969 - 1970).³²

³² SIMMS, 1996, pp. 376-377.

4.2. LIVE ELECTRONIC MUSIC ³³

A outra forma de composição que apresenta como formação instrumentos musicais e sons eletroacústicos pode ser chamada de “*Live Electronic Music*”, que traz ao interprete uma nova visão para a relação entre música eletrônica e sons instrumentais ao vivo. Isso acontece pela liberdade em que o interprete se encontra ao se deparar com uma composição com este tipo de proposta, pois os sons eletrônicos que preenchem a outra dimensão não são preparados anteriormente pelo compositor, mas são processados e amplificados no momento da execução. Como dito anteriormente, o interprete tem uma maior liberdade ao se deparar com este tipo de composição, pois pode manipular os sons eletrônicos de acordo com o que está executando em seu instrumento. Além disso, pode escolher um andamento mais compatível com sua concepção musical, desprendendo-se, pelo menos um pouco, da visão exata em que o compositor tenta exprimir, dando a peça um caráter mais pessoal, também não necessitando do uso de um cronômetro.

Live electronic music or, to be more specific, compositions wholly or largely based on live synthesis, became a major sphere of activity during the 1960s³⁴.

Na maioria das vezes, exclusivamente para sons eletrônicos “puros” e instrumento(s), a música eletrônica viva necessita de dois trabalhos em paralelo. Uma o compositor precisa escrever a partitura referente ao instrumento a ser executado e na outra é necessário fazer um sistema de processamento em tempo real que irá captar os sons emitidos pelo instrumento processá-los e sintetizá-los, para depois serem amplificados nos canais dispostos na sala de concerto. O processamento é geralmente feito por um *software* (programa) para computador que sintetiza os sons do instrumento, captado por um ou mais microfones, e depois amplifica os sons transformados para os canais. Todo esse processo leva uma fração de segundos para ser realizado. Com isso, o compositor tem uma maior liberdade em relação a métrica utilizada para compor a parte instrumental, pois pode compor tanto com o ritmo métrico quanto com o assimétrico

Dentre as principais obras para esse tipo de formação poderemos citar a série de cinco peças composta por *John Cage*, intituladas de “*Imaginary Landscapes*” (1939-52), feita para várias formações diferentes. Deste mesmo compositor ainda podemos citar a “*Cartridge Music*” (1960), primeira importante peça para este tipo de formação. Stockhausen também compôs algumas obras para esta formação, como: “*Mikrophonie I e II*” (1964-1965),

³³ *Música eletrônica viva* em português, porém é largamente chamada de *Live Electronic Music* ou música com sintetização em tempo real.

³⁴ Música eletroacústica viva ou, sendo mais específico, composições inteiramente ou com boa parte baseados em sintetização em tempo real, com uma maior esfera de atividade na década de 1960. (MANNING, 2004, p. 157)

“*Mixtur*” (1964), “*Mantra*” (1970), “*Solo*” (1965 - 1966), cada uma com formações e propostas diferentes, sendo a *Mixtur* composta para orquestra e sons eletrônicos em tempo real.³⁵

5. A MÚSICA ELETROACÚSTICA NO BRASIL

Após o contato com a música concreta de Pierre Schaeffer e estudos com Oliver Messiaen em Paris, *Reginaldo Carvalho* não tardaria trazer para o Brasil seus primeiros experimentos com música eletroacústica, construindo em 1956 sua composição intitulada “*Sibemol*”, hoje conhecida como a primeira música eletroacústica concreta composta por um brasileiro. Após a estadia em Paris, Carvalho construiu no Rio de Janeiro o “*Estúdio de Experiências Musicais*”, onde em um período de aproximadamente quatro anos (1956-59), compôs várias composições pioneiras concretas além da *Sibemol*. Dentre elas podemos citar a “*Temática*” (1956), “*Troço I*” (1956), “*Troço II*” (1957), “*Estudo I*” (1958) e “*Estudo II*” (1959). Após esta fase, Reginaldo se mudou para Brasília onde compôs outras obras concretas como “*Piano surpresa*”, “*Vozes das nuvens*” e “*Estudos incoerentes*”, todas compostas no ano de 1965.

Porém, Reginaldo era o único compositor no Brasil a lidar com material eletroacústico para suas composições. O país ainda não tinha se interessado pela música eletroacústica e, ao contrario de outros países da América Latina, as escolas de música e outras instituições musicais não apoiavam a criação de centros de pesquisa para esse tipo de música, portanto, como as palavras do musicólogo José Maria Neves, Reginaldo Carvalho se sentia solitário com suas experiências na música concreta.

Durante muitos anos, portanto, Reginaldo Carvalho foi um lutador solitário. Salvo algumas experiências de utilização de rádios e toca-discos em obras instrumentais (sobretudo pelo grupo *Música Nova* de São Paulo) ou do emprego de sons sobre fita magnética sem muita manipulação (que Reginaldo Carvalho chama, maldosamente, de *música magnetofônica*), pouco se fez no sentido de contribuir para o desenvolvimento da música eletroacústica no Brasil.³⁶

Alguns anos depois, Reginaldo Carvalho é nomeado diretor do Conservatório Nacional de canto Orfeônico do Rio de Janeiro, conhecido atualmente de Instituto Villa-Lobos (nome em homenagem ao compositor que fundou o conservatório), fazendo do estabelecimento um centro de estudos e de divulgação da música experimental brasileira incluindo a música eletroacústica. Essa atitude levou os primeiros experimentos

³⁵ SIMMS, 1996, pp. 377-379.

³⁶ NEVES, 2008, p. 305.

relacionados à música eletrônica “pura”, feitos pelo compositor *Jorge Antunes*, no “*Estúdio Antunes de Pesquisas Cromo-Musicais*” em 1967.

Ao lado de Reginaldo de Carvalho, Jorge Antunes é o maior nome da música eletroacústica brasileira. A diferença fundamental entre eles é que o primeiro tendeu para as técnicas e para o material da chamada música concreta, enquanto o segundo logo partiu para música eletrônica [...] ³⁷

Muito se foi escrito sobre o pioneirismo na música eletroacústica feito por Jorge Antunes, principalmente por ser um compositor muito novo naquela época que compôs as primeiras peças eletrônicas e construiu os primeiros instrumentos eletrônicos no Brasil. Além disso, teve a oportunidade ter experiências em centros de música eletroacústica na Argentina, Holanda e na França. Sua primeira obra eletroacústica é intitulada de “*Pequena Peça para Mi Bequadro e Harmônicos*”, em 1961 onde o compositor contava apenas 19 anos de idade. Nesta primeira peça, Antunes utilizou sons de origem concreta para sua construção, material sonoro não encontrado em suas futuras obras que serão compostas somente com sons eletrônicos puros, isso já pôde ser presenciado na sua obra intitulada “*Valsa Sideral*” (1962), sua primeira obra inteiramente eletrônica.

Juntamente com essas obras, podemos citar algumas obras que seguiram com a fase inicial da composição em música eletrônica feita por Antunes. A “*Música para Varreduras de Freqüência*”, composta em 1963, um ano após sua primeira peça eletrônica, que utiliza sons de *glissandos* com *vibrato* como material sonoro principal para composição. Além dessa obra, poderemos citar a “*Fluxo Luminoso para Sons Brancos I*” (1964), a “*Contrapunctus contra Contrapunctus*” (1965) e “*Três Estudos Cromofônicos*” (1966), que representam suas primeiras experiências referentes à música eletrônica. Em 1967 Jorge Antunes tenta institucionalizar o *Estúdio Antunes de Pesquisas Cromo-Musicais*, onde ministrou o *Curso de Música Concreta, Eletrônica e Magnetofônica*, primeiro curso sobre música eletroacústica feito no país.

Neste momento e por essas iniciativas, a música eletroacústica começou a se difundir um pouco mais no país, levando a linguagem para compositores que faziam somente obras para instrumentos tradicionais. Como exemplo é possível citar o compositor Cláudio Santoro, que ainda hoje é muito conhecido pelas suas obras instrumentais e vocais, mas pouco se fala sobre suas peças eletroacústicas. Podemos citar sua serie de obras para instrumento e fita magnética intituladas de “*Mutationen I, II e III*”, que na parte eletroacústica faz uma mistura de sons eletrônicos com sons concretos, esses últimos são principalmente sons vocais, juntamente com os sons do piano tocado ao vivo.

³⁷ NEVES, 2008, p. 306.

[...] foi a vez de CLÁUDIO SANTORO descobrir e se entusiasmar com as possibilidades oferecidas pelas técnicas eletroacústicas, negando a afirmação feita em entrevista concedida a Paulo Grisolli em 1954, ou seja, em plena fase nacionalista: “o concretismo é semelhante à tentativa do escritor que pretenda escrever um livro com caracteres novos que ninguém entende”.³⁸

As atitudes tomadas por Jorge Antunes, Reginaldo Carvalho e também do compositor uruguaio Conrado Silva, além de grande ajuda do grupo *Musica Nova*³⁹ de São Paulo, fizeram com que atualmente a música eletroacústica seja uma linguagem bem difundida entre os compositores brasileiros, tendo diversos compositores e compositoras que dedicam a maior parte de suas composições para a música eletroacústica. Podemos citar a *Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica*, tendo como presidente o próprio Jorge Antunes, que divulga atualmente a música eletroacústica brasileira em âmbito nacional. Além disso, alguns compositores brasileiros já são referência em música eletroacústica dentro e fora do país.

Como principais compositores brasileiros que atualmente lidam com composições eletroacústicas é possível citar: Jorge Antunes, Conrado Silva, Flo Menezes (com o Studio PANaroma), Edson Zampronha, Luis Carlos Csekö (IRCAM), Denise Garcia, Anselmo Guerra, Rodolfo Caesar, José Augusto Mannis, entre muitos outros. Mesmo assim, a música eletroacústica não tem grande espaço dentro do círculo musical brasileiro, possivelmente pela falta de, não somente compositores, mas também de intérpretes que se disponham executar esse tipo de música. Relacionado com outros países, norte americanos e europeus, a divulgação e produção de música eletroacústica no país ainda é pequena. O que podemos comprovar com a grande remessa de encomendas vindas de outros países que os compositores brasileiros recebem.

Apesar dos esforços individuais dessas pessoas, às quais devemos as primeiras obras de música eletroacústica de nosso repertório, nunca se conseguiu, de fato, um apoio institucional de nível profissional que possibilitasse a instalação de um estúdio de música eletroacústica de nível internacional, voltado à pesquisa na área e atuante, sobretudo, em âmbito universitário.⁴⁰

³⁸ NEVES, 2008, p. 306.

³⁹ Grupo de compositores que se dedicaram a música experimental na segunda metade do século XX, em sua maioria foram alunos do compositor alemão Koellreutter.

⁴⁰ MENEZES, 2006, p. 356.

6. MÚSICA PARA VIOLÃO E SONS ELETROACÚSTICOS NO BRASIL

Dentre um período de aproximadamente seis meses foi realizado uma pesquisa de campo com o intuito de encontrar peças musicais com a formação específica para um ou mais violões e sons eletroacústicos, ou seja, música eletroacústica mista para violão (solo, duo, trio etc.) e "tape" ou violão e "live electronic". Além dos seis meses impostos para a realização da pesquisa de campo, que aconteceu de agosto de 2009 até janeiro de 2010, foi também imposto um período na qual as composições deveriam ser compostas, que abrange o ano de 1995 até o ano de 2009. A intuição da pesquisa é difundir as obras encontradas para a comunidade violonística e fomentar a pesquisa, execução e composição de música eletroacústica mista para violão. Além disso, visa contextualizar estas obras e explicá-las para o interprete que nunca teve contato com este tipo de composição.

Iniciando a pesquisa, utilizou-se como base os compositores relacionados à Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica e a partir daí, de acordo com recomendações de compositores relacionados à sociedade e ajuda de outras ferramentas, como o Centro de Documentação de Música Contemporânea (CDMC), chegou-se a uma lista de 30 compositores que apresentavam alguma possibilidade de terem composto algo com a formação proposta pelo trabalho, pois em alguns casos de compositores já se tinha a informação da inexistência de qualquer obra que apresentasse a formação requerida. A lista dos compositores é a seguinte:

- | | |
|-------------------------|--------------------------------------|
| 1. Antonio Ribeiro | 16. Lelo Nazário |
| 2. Anselmo Guerra | 17. Luiz Carlos Csekö |
| 3. Arthur Kampela | 18. Luiz Eduardo Castelões |
| 4. Denise Garcia | 19. Mikhail Malt |
| 5. Didier Guigue | 20. Paulo Cesar Chagas |
| 6. Eloy Fritsch | 21. Rael Gimenes Toffolo |
| 7. Fernando Iazzetta | 22. Rodolfo Caesar |
| 8. Flo Menezes | 23. Rodolfo Nogueira Coelho de Souza |
| 9. Ignacio de Campos | 24. Rodrigo Cicchelli Velloso |
| 10. Igor Lintz-Maués | 25. Sérgio Freire |
| 11. Jocy de Oliveira | 26. Sérgio Kafajian |
| 12. Jônatas Manzolli | 27. Silvio Ferraz |
| 13. Jorge Antunes | 28. Tim Rescala |
| 14. José Augusto Mannis | 29. Vanderlei Lucentini |
| 15. Lívio Tragtenberg | 30. Wilson Roberto Sukorski |

Foi primeiramente estabelecido um contato com estes compositores via e-mail. Após esse primeiro passo, para aqueles que não apresentaram respostas, se tentou o contato via telefone. Com isso, incluído a ajuda de violonistas profissionais e outros compositores que não estão ligados diretamente com esse tipo de composição, foi possível chegar a um numero de 14 peças musicais para a formação que o trabalho exigia. Das quais dez delas são para violão e sons pré-gravados e as quatro restantes para violão e processamento em tempo real. A lista das obras segue abaixo, com compositor e nome da obra:

- | | |
|---|--|
| 1. Campos, Ignácio de - <i>Motus Animi</i> | 8. Mannis, José Augusto – <i>Três Fragmentos</i> |
| 2. Csekö, Luiz Carlos - <i>Tradução N.1</i> | 9. Malt, Mikhail – <i>Lambda 3,6</i> |
| 3. Csekö, Luiz Carlos - <i>Tradução N.2</i> | 10. Malt, Mikhail – <i>Cinquième Contemplation</i> |
| 4. Csekö, Luiz Carlos - <i>Noite do Catete n. 1</i> | 11. Menezes, Flo – <i>Quaderno</i> |
| 5. Ferraz, Silvio – <i>Ladainha</i> | 12. Nazário, Lelo – <i>Balada Unidimensional</i> |
| 6. Kafajian, Sérgio - <i>In Harmônica</i> | 13. Ribeiro, Antonio - <i>Violens Ironiae</i> |
| 7. Kampela, Arthur – <i>Percussion Study V</i> | 14. Toffolo, Rael Gimenes – <i>Mutazione</i> |

Obras para violão e sons eletroacústicos pré-concebidos:

- | | |
|---|---|
| 1. Campos, Ignácio de - <i>Motus Animi</i> | 6. Kampela, Arthur – <i>Percussion Study V</i> |
| 2. Csekö, Luiz Carlos - <i>Tradução N.1</i> | 7. Mannis, José Augusto – <i>Três Fragmentos</i> |
| 3. Csekö, Luiz Carlos - <i>Tradução N.2</i> | 8. Malt, Mikhail – <i>Cinquième Contemplation</i> |
| 4. Csekö, Luiz Carlos - <i>Noite do Catete n. 1</i> | 9. Nazário, Lelo – <i>Balada Unidimensional</i> |
| 5. Kafajian, Sérgio - <i>In Harmônica</i> | 10. Ribeiro, Antonio - <i>Violens Ironiae</i> |

Obras para violão e sintetização em tempo real:

- | | |
|--------------------------------------|---|
| 1. Ferraz, Silvio – <i>Ladainha</i> | 3. Menezes, Flo – <i>Quaderno</i> |
| 2. Malt, Mikhail – <i>Lambda 3,6</i> | 4. Toffolo, Rael Gimenes – <i>Mutazione</i> |

Além das obras citadas acima, podemos ressaltar a existência de, pelo menos, mais duas obras para violão e sons eletroacústicos. Uma feita pelo compositor paulista Aylton Escobar, para duo de violões e a outra feita por Jorge Antunes, para violão solo, que não puderam estar no presente trabalho, pois, certamente, foram compostas após o ano de 2009.

7. BIOGRAFIAS

É importante citar uma pequena biografia de cada compositor vinculado às composições incluídas na lista acima, para mostrar para o leitor que as obras presentes no trabalho foram compostas por compositores profissionais, que apresentam, em sua maioria, uma conhecida carreira dentro e fora do Brasil e que são referências dentro do cenário de composição brasileiro. Além disso, é importante para o interprete conhecer um pouco mais sobre estes compositores brasileiros, principalmente aqueles que têm a intenção de executar alguma peça citada no presente trabalho.

7.1. IGNÁCIO DE CAMPOS

José Ignacio de Campos Júnior (1966-2009) foi compositor, contrabaixista e gambista. Formou-se pela *Universidade Estadual de Campinas* (UNICAMP), onde também obteve o título de mestre e doutor em composição eletroacústica, orientado pela compositora Denise Garcia. Na instituição, especializou-se em composição de música eletroacústica.

Paralelamente, fez cursos de composição com Karlheinz Stockhausen na Alemanha, Philippe Manoury, Kaija Saariaho e Salvatore Sciarrino na França dentro do curso de *Informática Musical* do *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM) – Paris. No Brasil, fez cursos com os compositores José Augusto Mannis e Rodolfo Caesar.

Em 2001, ganha o 1º. Prêmio do “*Concurso Funarte de Composição Contemporânea*” na categoria música eletroacústica, além do prêmio do público por sua obra “*TEXTVM*”. Posteriormente, realizou trabalhos com live-electronics junto ao *Itaú Cultural*, *Instituto Tomie Ohtake* e *IRCAM*. Além do live-electronics e da música eletroacústica dedica-se à interação da eletrônica com instrumentos e projetos que envolvam interatividade e instalação sonora.

Teve várias de suas obras apresentadas em diversos países, onde podemos apresentar como mais importantes as seguintes obras: “*Valdrada*” (2004), “*Expasum*” (1997), “*Textum*” (2000), “*Coertejo para Rosenbloom*” (2002), “*Motus Animi*” (1999) e “*Deposuit...*” (2001).

Como teórico, publicou vários artigos, dentre eles: “*A Construção de Valdrada*” e “*Projeto e Implementação Sonora em Ópera, um Ambiente Imersivo-Interativo Desenhado em Sistemas de Realidade Virtual*”, tendo também sua dissertação de mestrado como um dos textos mais importantes de sua carreira, intitulada: “*Interação Tímbrica na Música*

Eletoacústica Mista". Além disso, foi professor de acústica musical e composição eletroacústica na Faculdade Santa Marcelina em São Paulo⁴¹.

7.2. LUIS CARLOS CSEKÖ

Nascido na Bahia, Luis Carlos Csekö é formado pela *Universidade de Brasília* (UnB), onde estudou com Fernando Cerqueira, Rinaldo Rossi e Nicolau Kokron. Fez mestrado em composição e educação musical pela *Columbia University* e *University of Colorado*, EUA, onde teve a oportunidade de estudar música eletrônica com Vladimir Ussachevski.

Músico de tradição no experimentalismo, é membro fundador do *Núcleo de Música Experimental & Intermídia do Rio de Janeiro* (NuMEI-RJ) e coordenador/produtor de eventos tais como *Interfaces*, *Música do Século 21* e *Música, Tecnologia & Mídias*, apresentando compositores e intérpretes significativos do cenário de música experimental brasileira, com apoio cultural da *Prefeitura do Rio de Janeiro*. O evento *Interfaces* é considerado uma criação inovadora, pois estabelece a interação entre música, movimento, iluminação/sombra, espaço cênico e acústico, drama e acaso, como pode ser concluída através das palavras do próprio produtor:

[...] a interface entre música, luz e imagem é uma característica básica da minha obra [...] meu trabalho é uma assemblage de música experimental, intervenção visual e sônica [...] por "assemblage de música experimental" entenda-se o amalgamar de procedimentos de vanguarda, desconstrução/construção de ritmos e estilos, tais como Batucada, Axé, Maracatu, Chorinho, Samba ou Jazz e Rock'n Roll [...] a intervenção visual consiste de light, scenic, sonic design, a decupagem do gestual musical, movimento, cena [...] a intervenção sônica abrange amplificação, espacialização, propagação e processamento acústico⁴²

Como educador conduz a *Oficina de Linguagem Musical* (OLM), um projeto educacional de sua autoria que utiliza a música contemporânea como instrumento para a educação. É um projeto que esteve em todo o Brasil, no circuito universitário e nas instituições culturais, para público profissional, leigo e crianças. A OLM foi criada em 1970 pelo próprio Csekö.

Além disso, Luis é representante do Brasil em diversos festivais dentro e fora do Brasil, tais como: *Sonidos de las Américas: Brasil at Carnegie Hall* em Nova York, *Pro Musica Festiva* em Bremen, *Aspekte Festival* em Salzburg, *Saison Musicale* e *Radio France* em Paris, *Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea* em Lisboa.

⁴¹ Disponível em: <http://sussurro.musica.ufrrj.br/abcde/c/camposignac/camposigna.htm>

⁴² CSEKÖ, disponível em: <http://www.myspace.com/lcseko>

É professor da *Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)*, *Conservatório Brasileiro de Música, Funarte* e dos *Seminários de Música Pro-Arte*⁴³.

7.3. SILVIO FERRAZ

Silvio Ferraz começou seus estudos em música de maneira informal, tendo aulas de contraponto, harmonia e composição com o maestro Olivier Toni e orquestração com o maestro Adhemar Campos Filho. Nos anos 70 ingressou na *Universidade de São Paulo (USP)* e teve a oportunidade estudar com alguns dos representantes da *Música Nova* em São Paulo, como Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes. Após esta fase, mudou-se para Paris e estudou com Brian Ferneyhough, na *Fundação Royaumont*, e com Gerard Grisey e Jonathan Harvey no *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM)*, onde teve uma importante mudança de tendência para suas composições, direcionadas agora para escrita instrumental estendida (*extended technique*) e, como é definido por ele, composições com auxílio de computador.

Em 1991 defendeu sua tese de Doutorado em Música na USP, que posteriormente foi publicado como livro, pela editora da PUC e FAPESP, com o título: "*Música e Repetição: aspectos da questão da diferença na música contemporânea*".

Desde 1985 que participa ativamente de festivais e concursos de música contemporânea, onde se destacam aqueles que premiaram suas obras: 1º lugar no concurso *Ritmo Som* (1990), *Concurso Nacional de Composição para Contrabaixo* (1991), ambos providos pelo Instituto de Artes da UNESP e o 2º lugar no *Concurso de Música Criativa*, promovido pelo *Festival de Inverno de Londrina*. Além disso, teve obras gravadas e interpretadas por conjuntos que se dedicam inteiramente à música contemporânea como: *Grupo Novo Horizonte*, *Duo Diálogos*, *The Nash Ensemble*, *The Smith Quartet*, *Ensemble Contrechamps*, *The Ictus Ensemble*, *Het Spectra Ensemble*, *Nord Ensemble* e *Sonâncias*.

Atualmente é professor de composição no departamento de música do Instituto de Artes na *Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)* e pesquisador do CNPQ, com o projeto de estudo de obras de compositores brasileiros. Além disso, foi coordenador do projeto temático FAPESP: "*O Computador como Ambiente de Composição e Performance*" (UNICAMP) e coordenador do "*Núcleo de Integração e Difusão Cultural da UNICAMP*" (NIDIC) para o biênio julho2006-julho2008⁴⁴.

⁴³ Disponível em: <http://acd.ufrj.br/lamut/lamutpgs/cdsevent/cd01.htm>

⁴⁴ Disponível em: <http://www.silvioferraz.mus.br/principal.htm>

7.4. SÉRGIO KAFEJIAN

Sérgio Kafejian nasceu em 1967, na cidade de São Paulo, onde completou seu curso de graduação em composição pela “*Faculdade Santa Marcelina*”, local onde teve a oportunidade de estudar com os compositores: Flo Menezes, Silvio Ferraz, Aylton Escobar e Marcos Mesquita. Também é mestre em composição pela “*Brunnel University*” (Londres), que, sob a orientação do compositor e regente inglês Peter Wiegold, desenvolve uma série de composições explorando as possibilidades existentes no intercâmbio de técnicas de composição erudita e técnicas de composição popular. Entre estas obras destaca-se “*Linha da Sombra*”, uma composição para “*South Bank Symphony Orchestra*”, obra que foi especialmente encomendada pela orquestra, sendo estreada em 2006 no “*IF-Festival*”, em Londres.

Como compositor, já recebeu três prêmios nacionais, dos quais dois foram no “*Festival Ritmo e Som*”, realizados pela UNESP em 1994 e 1998, e o outro no “*III concurso Gilberto Mendes*”. Além disso, foi premiado em dois concursos internacionais, ambos no “*Concurso internacional de Música Eletroacústica*” de Bourges, França, podendo-se destacar o prêmio obtido neste concurso em 2008, por sua obra para Violão e sons digitais “*In Harmônica*”.

Além disso, promove diversos projetos musicais como o “*Cuiabá Sonora*”, projeto de residência artística, que teve como resultado um espetáculo musical de 1 hora envolvendo cerca de 60 músicos. Também podem-se destacar os projetos “*O tempo da Espiral*”, que são e instalações sonoras para 12 instrumentistas e 12 alto-falantes, o “*Pororoca Musical*”, happening eletroacústico envolvendo sons digitais e o multi-instrumentista Carlos Malta e o “*Plano B*”, espetáculo de teatro físico apresentado no Festival de Teatro de Edimburgo de 2002.

Em 2009 desenvolve um trabalho de composição sob o auxílio da bolsa de criação artística da FUNARTE. A obra teve sua estréia em outubro de 2009 na “*IXX Bienal de Música Brasileira*”. Além disso, suas músicas têm sido tocadas em concertos e festivais na Alemanha, França, Grécia, Argentina, Canadá, Itália.

Atualmente é professor de composição, música eletroacústica e música contemporânea na “*Faculdade Santa Marcelina*”. Também é coordenador artístico da “*Camerata Aberta*”, ensemble de música contemporânea da “*Escola de Música do Estado de São Paulo*” (EMESP).⁴⁵

⁴⁵ Texto cedido pelo próprio compositor.

7.5. ARTHUR KAMPELA

Nascido no Rio de Janeiro em 1960, Arthur Kampela é formado pela Escola de Música da *Universidade Federal do Rio de Janeiro* (UFRJ), onde teve como professor de composição o compositor Rodolfo Caesar no *Estúdio da Glória*. Após a graduação, fez mestrado em composição na *Manhattan School of Music* de Nova York e, em 1998, doutorou-se em composição na *Columbia University*, onde estudou com Mario Davidovsky e Fred Lerdahl. Nesse período, também teve a oportunidade de receber aulas particulares do compositor britânico Brian Ferneyhough.

Reconhecido internacionalmente como compositor e violonista, Kampela foi vencedor do "*International Guitar Composition Competition*" (Caracas, Venezuela) e do "*Lamarque-Pons Guitar Composition Competition*" (Montevideu, Uruguai). Também recebeu prêmios do "*New York Philharmonic*" e "*The Koussevitzky Foundation*". Além disso, recebeu bolsa de estudos da *Columbia University* e do governo brasileiro pelo *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico* (CNPq).

No Brasil, ele desenvolveu um trabalho que resultou em seu CD "*Epic...*", onde desconstrói formas tradicionais da música popular como o samba e o jazz, utilizando técnicas contemporâneas de texturas, criando novos recursos, para a criação de um verdadeiro gênero híbrido. Em segundo lugar, trabalhou com a proposta da técnica entendida em instrumentos acústicos, que é representada em sua série de peças para violão solo intitulada: "*Percussion Studies*".

Recentemente estreou a obra "*Happy Days*", para flauta e eletrônica, no *Slam Festival* em Seattle. Estreou "*Elásticos II*" para flauta, violão e sons eletroacústicos e "*Percussion Study V*" para viola (*alla chitarra*) e sons eletroacústicos no *Museu de Arte Moderna de Strasbourg*, na França.

As obras de Kampela têm sido realizadas nos principais fóruns de Música Contemporânea da América do Sul, Europa, Ásia e E.U.A. Localmente, suas composições têm sido realizadas no *Weill Hall* (parte do *Carnegie Hall*), *Merkin Concert Hall*, *Miller Theater*, *Mannes College*, *92nd Street Y*, *Americas Society*, e em espaços como *Satalla*, *The Cutting Room*, *Cornelia Street Café*, etc. Além disso, fez várias turnês tocando em lugares como a Cidade do México, São Paulo, Estrasburgo e, mais recentemente, no *Outreach Festival*, em Schwaz, Áustria⁴⁶.

⁴⁶ <http://www.kampela.com/bio.htm>

7.6. JOSÉ AUGUSTO MANNIS

José Augusto Mannis nasceu em 1958, na cidade de São Paulo onde começou seus estudos na área de música no “Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista” (UNESP), onde, na área da composição, pode ter contato com os compositores Conrado Silva, Michel Philippot e Philippe Manoury. Sua primeira graduação é na área de engenharia industrial, pela “Faculdade de Engenharia Industrial (FEI) da “Fundação de Ciências Aplicadas” em São Bernardo, SP. Após o término de sua primeira graduação, mudou-se para Paris onde se graduou em música pelo “Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse” (CNSMP). É mestre em música pela “Université de Paris”, orientado por Daniel Charles, com a dissertação: “L’Electroacoustique dans la musique d’aujourd’hui”. Concluiu seu doutorado em música em 2008, pela “Universidade Estadual de Campinas”, orientado por Jonatas Manzolli.

Mannis trabalha como compositor, performer eletroacústico, sound designer, pesquisador e professor universitário, este último se evidencia por seu trabalho como professor do departamento de música do “*Instituto de Artes*” da UNICAMP desde 1989, onde leciona composição, contraponto e acústica musical.

Como compositor já escreveu peças dos mais variados gêneros como: música instrumental, eletroacústica, trilhas para vídeo, cinema, teatro, criações radiofônicas e instalações multimeios. Também atua na área da interpretação, onde trabalha principalmente com obras eletroacústicas em performances ao vivo, realizando participações não somente como músico, mas também como engenheiro de som e diretor artístico. Atualmente é performer eletroacústico do “*Núcleo Hespérides*” (Música das Américas), com sede em São Paulo.

Como promotor cultural, à frente do “*Centro de Documentação de Música Contemporânea*” (CDMC) Brasil/UNICAMP, colaborou com diversos eventos, sobretudo o “*Festival Música Nova*” e tem co-produzido programas radiofônicos sobre música contemporânea na “*Radio Cultura FM*” e na “*Radio USP*”, ambas de São Paulo. Mannis tem atuado de maneira ativa para a integração do Brasil à rede internacional de produção artística contemporânea. Idealizou, dirigiu e publicou o MUSICON - Guia da Música Contemporânea Brasileira, e mantém um banco de dados nacional da música contemporânea (compositores, interpretes, grupos de câmara, orquestras, produtores e empresários, entidades de apoio, teatros e auditórios, jornalistas, etc.) e da pesquisa musical (pesquisadores e entidades de ensino).⁴⁷

⁴⁷ Disponível em: <http://sussurro.musica.ufjf.br/klmno/m/mannisjosea/mannisjosea.htm>

7.7. MIKHAIL MALT

O compositor Mikhail Malt nasceu em 1957 na cidade do Cairo no Egito, porém veio para o Brasil muito cedo e atualmente tem nacionalidade brasileira. Tem como primeira formação o curso técnico em engenharia química pela “*Escola Politécnica da Universidade de São Paulo*”. Logo após, é formado em composição e regência pela “*Escola de Comunicação e Artes*” na USP e na “*Universidade São Judas Tadeu*” (USJT), universidades que deram a Mikhail tanto o título de compositor e regente, quanto o de flautista. Tem o título de doutorado pela “*Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales*” (EHESS), em Paris onde trabalhou com modelos matemáticos como base para a construção musical em computadores. É importante ressaltar que Malt foi aluno de João Dias Carrasqueira, famoso flautista brasileiro e do compositor brasileiro Mario Ficarelli.

Com uma formação extremamente variada, que concilia, além da interpretação como flautista, a ciência, a composição musical e a regência, Malt inicia sua carreira no Brasil primeiramente como flautista e regente, trabalhando pelo menos dez anos como regente de orquestras jovens.

Após este grande período no Brasil, Mikhail vai para Paris, onde se dedica principalmente as suas composições. Além de concluir seu doutorado na cidade, Malt vira integrante do “*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*” (IRCAM), onde atualmente se encontra como diretor do departamento de educação do instituto, sendo responsável pela educação musical em informática. Além disso, é professor adjunto na “*Université Paris-Sorbonne*” e pesquisador do grupo “*Musicologie, informatique et nouvelles technologies*” (MINT-OMF).

Atualmente, Mikhail Malt (além de trabalhar como compositor) continua um trabalho de pesquisador, investigando sobre representação musical e sobre a epistemologia da composição.⁴⁸

7.8. FLO MENEZES

Nascido em São Paulo em 1962, Menezes é graduado em Composição na *Universidade de São Paulo* (USP). Entre 1986 e 1998, especializa-se em Música Eletrônica com Hans Ulrich Humpert no *Studio für elektronische Musik* de Colônia, em música computacional no *Centro di Sonologia Computazionale* (CSC) da Universidade de Pádua, Itália, estuda com Pierre Boulez (no *Centre Acanthes* em Villeneuve les Avignon, França),

⁴⁸ Texto cedido pelo próprio compositor.

Luciano Berio (no *Mozarteum de Salzburg*, Áustria) e Karlheinz Stockhausen (*Stockhausen-Kurse* de Kürten, Alemanha).

Doutorou-se em 1992, pela *Universidade de Liège* (Bélgica), sob orientação de Henri Pousseur, com tese sobre as origens da música eletroacústica, a obra do compositor italiano Luciano Berio e suas relações com a fonologia estrutural, a qual recebeu o Primeiro Prêmio em Musicologia Contemporânea do “I Concurso Internacional de Musicologia” (*Premio Latina di Studi Musicali*), Itália. Realizou Pós-Doutorado em 1992 na *Fundação Paul Sacher*, Basileia (Suíça).

Flo Menezes obteve os seguintes prêmios de Composição Eletroacústica: *UNESCO* (Paris, 1991) com “*Contextures I*”, *TRIMALCA* (Argentina, 1993) com “*Profils Écartelés*”, *Ars Electronica de Linz* (Áustria, 1995) com sua obra “*Parcours de l’Entité*”, *Concorso Luigi Russolo* de Varese (Itália, 1996) com “*A Viagem sobre os Grãos*”, entre outras.

Como teórico, é autor de livros publicados no Brasil, Europa e EUA: “*Apoteose de Schoenberg - Tratado sobre as Entidades Harmônicas, Música Eletroacústica – História e Estéticas*”, “*Atualidade estética da Música Eletroacústica*” e “*A Acústica Musical em Palavras e Sons*”. Em se tratando de artigos já publicou vários textos dentro e fora do país.

Em 1999 e 2001, Menezes integra o corpo docente dos *Stockhausen-Kurse* em Kürten, Alemanha, a convite do próprio Karlheinz Stockhausen em reconhecimento de suas atividades no Brasil, ministrando curso de análise sobre a obra do mestre alemão para mais de 50 compositores e musicólogos de todo o mundo. A partir de 2004, torna-se Professor Visitante da Universidade de Colônia, Alemanha.

No Brasil, Flo Menezes funda em julho de 1994 o *Studio PANaroma*, desenvolvendo atividades como a edição dos CDs da série “*Música Maximalista*”, a série de concertos *Terceiro Milênio*, a *BIMESP* (Bienal Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo) e o *CIMESP* (Concurso Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo). Além disso, é professor de composição e música eletroacústica da Unesp e diretor do *Studio PANaroma* da Unesp.⁴⁹

7.9. LELO NAZÁRIO

Lelo Nazário nasceu em 1956 na cidade de São Paulo, onde começou seus primeiros estudos musicais aos quatro anos, tendo o piano como instrumento. Aos 17 anos, virou integrante do grupo de Hermeto Pascoal, onde junto com o baterista Zé Eduardo Nazário e o baixista Zeca Assumpção formavam o que ficou conhecido como “cozinha paulista”, base do grupo de Hermeto até 1977.

⁴⁹ Disponível em: http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/index_flomenezes.html

Teve reconhecimento internacional como criador de um estilo que combina a música erudita contemporânea e o jazz de vanguarda, misturando também formas e motivos brasileiros. Obteve diversos prêmios por suas composições que incluem obras para piano, orquestra e outros tipos de formação. Além disso, compôs música eletroacústica e trilhas para cinema, televisão, ópera, dança e teatro.

Em 1976 formou o “*Grupo Um*”, um grupo experimental com composições originais que combinavam música eletroacústica com ritmos brasileiros aliados a uma estrutura de música erudita contemporânea. O Grupo Um lançou três álbuns, entre os quais “*Marcha Sobre a Cidade*” (1979), sendo o primeiro disco instrumental independente do país e considerado um registro importante para a história da música instrumental brasileira. Em 1980, criou o “*Utopia Studio*” sendo um espaço próprio de criação musical e produção independente, onde desenvolveu experimentações pioneiras onde se destacam os álbuns solo: “*Lagrima / Sursolide Suíte*” (1982), “*Discurso aos Objetos / Balada Unidimensional*” (1984) e “*Se...*” (1989). Entre 1989 e 2000, integrou o grupo “*Pau Brasil*”, com o qual gravou quatro álbuns.

Em mais de 30 anos de carreira musical, já realizou turnês pela Europa e Estados Unidos, onde teve a oportunidade de trabalhar com grandes nomes da música erudita e popular, como Almeida Prado, Hermeto Pascoal, maestros Roberto Farias e Gil Jardim, Edu Lobo, Gilberto Gil, Naná Vasconcelos, John Scofield, Toninho Horta, Mauro Senise, Marcio Montarroyos, Hector Costita, Benjamim Taubkin, Roberto Sion, Zeca Assumpção, Toninho Carrasqueira, Jon H. Appleton, entre outros. Por encomenda da “*Banda Sinfônica do Estado de São Paulo*” (BSESP), compôs “*Limite*” (1990) e “*Aurora*” (1996), para banda sinfônica, teclados eletrônicos, sons pré-gravados e percussão.⁵⁰

7.10. ANTÔNIO RIBEIRO

Antônio Ribeiro nasceu em 1971 na cidade de Cataguases em Minas Gerais, mas iniciou seus primeiros estudos em música na cidade de São Paulo, onde teve aulas de piano com Maria Arruda, discípula de Mário de Andrade. É formado em piano pela “*Escola Municipal de Música de São Paulo*” (EMM), na classe de Sônia Albano. Também é graduado em Composição e Regência pela “*Universidade Estadual Paulista*” (UNESP), na classe de Flo Menezes. Fez pós-graduação em História da Arte Renascentista no “*Eurocentre*” em Florença, Itália.

⁵⁰ Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Lelo_Nazario

Como compositor, já escreveu cerca de 80 peças, para formações diversas, incluindo piano solo, música eletroacústica e orquestra sinfônica. Suas obras já foram executadas por diversos intérpretes brasileiros e estrangeiros como: Eudóxia de Barros, Renato Figueiredo, Paulo Porto Alegre, Edelson Gloeden, Gílson Antunes, Adélia Issa, Andréa Kaiser, Heloísa Petri, Rogério Wolf, entre outros. Também teve sua obra executada por renomadas orquestras como a “*Sinfonia Cultura de São Paulo*”, “*Orquestra de Câmara do Teatro São Pedro*” de Porto Alegre, “*Orquestra Sinfônica Jovem de Guarulhos*” e a “*Wednesday Orchestra*” da “*Universidade de Nova Iorque*”. Além disso, possui obras gravadas em oito CDs e em um DVD, em programa-documentário realizado em 2003 pela Rádio e Televisão Cultura destinado a compositores contemporâneos brasileiros, no qual participaram também Arrigo Barnabé, Rodolfo Coelho de Souza e Edson Zampronha. Participou em 2003 e em 2007 da “*Bienal de Música Contemporânea Brasileira*” no Rio de Janeiro, edição esta na qual recebeu o Prêmio Funarte de melhor compositor de obra vocal.

De 1996 a 2005, foi professor concursado de disciplinas teóricas e música de câmara do departamento do “*Conservatório Municipal de Arte de Guarulhos*”. Ministrou aulas de história da música, análise, harmonia e contraponto na “*Faculdade de Música Carlos Gomes*” de 2000 a 2008. Auxiliou na criação e organização do bacharelado da “*Escola Superior de Música da Faculdade Cantareira*”, em São Paulo, local no qual atualmente faz parte do conselho pedagógico.

Atualmente, por indicação do Diretor Henrique Autran Dourado e aceito pelo “*Conselho da Associação de Amigos do Conservatório de Tatu*”, é assessor pedagógico do “*Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos*”.⁵¹

7.11. RAEL GIMENES TOFFOLO

Rael Bertarelli Gimenes Toffolo iniciou seus estudos em música na cidade de São Paulo, onde obteve o diploma de Bacharel em Música com Habilitação em Composição e Regência pela “*Universidade Estadual Paulista*” (UNESP). Neste estabelecimento, teve a oportunidade de estudar com os compositores Edson S. Zampronha e Flo Menezes Filho, mesmo local no qual concluiu seu mestrado, na área de musicologia, onde fez pesquisas na em epistemologia e práxis do processo criativo em música. Além disso, é doutorando em Música pela UNESP com a pesquisa intitulada “*Desenvolvimento de processos composicionais eletroacústicos a partir do relacionamento entre live-electronics e redes neurais artificiais*” sob orientação de Flo Menezes Filho. Também atua como pesquisador

⁵¹ Disponível em: <http://www.conservatoriodetatu.org.br/assessoria.php>

nas áreas de cognição musical, rede neurais artificiais aplicadas à percepção auditiva, Psicologia Ecológica e historiografia Musical.

Como compositor, já escreveu obras puramente instrumentais, para instrumento e sons eletroacústicos e obras somente eletroacústicas. Já obteve prêmios por suas obras musicais em concursos dentro e fora do Brasil, dos quais é possível citar o prêmio “*Ogólnopolski Osrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży*” na Polônia, o “*Concurso nacional Rítmo e Som*” no Brasil e o “*1st. International Electroacoustic Composition Competition*”.

Atualmente se dedica, além da composição, ao ensino, sendo professor da cadeira de composição e matérias teóricas no departamento de música da “*Universidade Estadual de Maringá*” (UEM), mesmo estabelecimento onde é regente da “*Orquestra da Universidade Estadual de Maringá*”, fundada pelo próprio compositor.⁵²

8. OBRAS

Das 13 obras citadas na lista acima, será feita uma pequena análise de quatro delas, as quais foram possíveis um contato com suas respectivas partituras. A proposta não é trazer uma análise minuciosa das obras, mas sim um apoio para o leitor que se dispuser em executá-las, mostrando as características gerais de cada uma das peças e algumas de suas peculiaridades. Além disso, exemplifica o que o intérprete violonista geralmente irá se deparar ao tentar executar uma obra para este tipo de formação.

8.1. CAMPOS, IGNÁCIO DE – MOTUS ANIMI

A obra *Motus Animi* foi composta em 1999 para violão e sons eletrônicos para quatro canais. Dedicada ao violonista Frederico Grassano, a obra busca, através de processos de análise espectral, enfatizar as particularidades espectrais existentes nos sons internos do violão em um fluxo harmônico dinâmico. Além disso, uma intensa dinâmica de eventos se estabelece, seja no instrumento, seja nos sons eletrônicos, acentuando a importância do “movimento” como foco central da peça. Isso enfatiza a ideia expressa pelo próprio compositor, quando ele diz que a obra tem a finalidade de retratar os “movimentos de alma” do intérprete.⁵³

O mais perceptível quando a peça é executada é a relação existente entre os sons do violão e os sons eletrônicos. O instrumento e os sons eletrônicos se complementam em um discurso sonoro único, também expandindo as possibilidades sonoras existentes na

⁵² Disponível em: <http://www.dmu.uem.br/lappso/index.php?title=Toffolo>

⁵³ Disponível em: <http://sussurro.musica.ufrj.br/abcde/c/camposignac/camposigna.htm>

composição. Esta expansão das possibilidades sonoras é reforçada pela afinação específica construída para o violão fazendo as texturas do “tape” se fundirem melhor com o que está acontecendo na parte eletrônica:

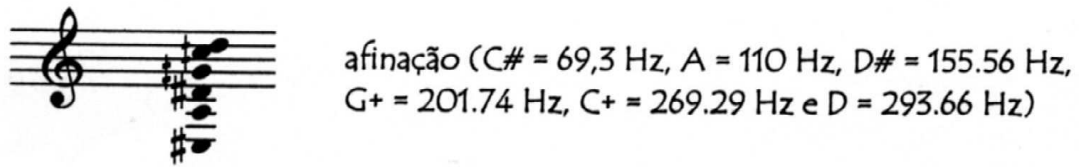


Figura 4: Afinação para o violão em *Motus Animi*.

Além disso, uma parte da obra é feita para violão preparado, tendo o interprete que preparar o violão para a execução de cerca de 2 minutos de música. A forma de preparação do instrumento é explicada na bula da partitura e mostra como é simples de ser construída:

A peça começa com o violão preparado. Uma espuma tem que ser entrelaçada nas cordas do violão em cima do traste da 12^a casa. A espuma tem que ser passada inicialmente por baixo da sexta corda.⁵⁴

A realização da retirada da espuma que prepara o violão é feita em um momento específico da obra, gerando uma sonoridade entrelaçada aos sons eletrônicos que estão naquele momento da música. Como indicado na partitura, o interprete terá que puxar rapidamente a espuma em um movimento para cima, fazendo soar todas as cordas do violão.

O compositor também explora sonoridades próprias do violão como o *sul ponticello*, *pizz. Bartók*, *rasgueado*, *tambora*, *glissando*, harmônicos naturais e artificiais e percussão entre o cavalete e a boca do violão. Cada sonoridade com um símbolo específico para o instrumentista identificá-los:

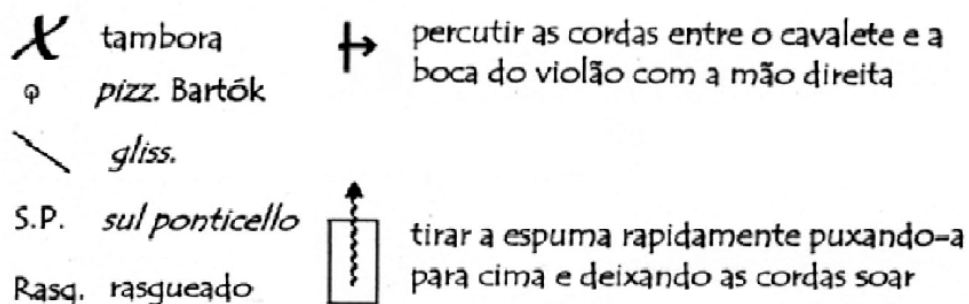


Figura 5: notação de sons específicos.

⁵⁴ CAMPOS, 1999, p. 2.

A partitura não contém armadura de clave e também não possui fórmula de compasso, sendo assim, uma obra atonal com ritmo assimétrico. Isso sugere, além de várias horas ensaiando com o tape, o uso indispensável do cronômetro. Os acidentes são locais e só valem para as notas que são precedidas pela alteração. O andamento de semínima em 60 está incluso na partitura para os eventuais estudos sem o tape, pois a obra não dá espaço para o interprete utilizar um andamento particular.

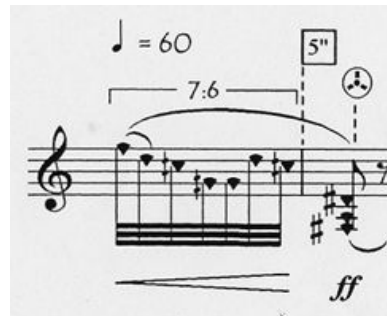


Figura 6: 1º compasso.

Neste início de música podemos perceber além dos elementos citados acima, a indicação da minutagem em que o “tape” se encontra e que deverá estar sincronizado com o cronômetro. Além disso, esta obra de aproximadamente nove minutos e vinte e seis segundos, contém indicações da posição em que os quatro canais devem estar dispostos na sala de concerto e como é feita a sincronização entre o instrumento e o sistema de reprodução utilizado.

O único problema que o interprete encontrará ao estudar esta peça é que a obra esta escrita com uma notação de notas reais. Como a afinação do instrumento é feita em quartos de tom, ou seja, completamente diferente da tradicional, o executante terá que alterar toda a digitação do braço do violão e estudar onde as “novas notas” se encontram nesta parte do instrumento. Uma sugestão para facilitar este trabalho é utilizar, além da notação de notas reais, uma notação que mostra a posição na qual a nota deve ser tocada no braço do violão, isso pode ser feito através do sistema de tablatura ou uma transposição das notas da partitura.

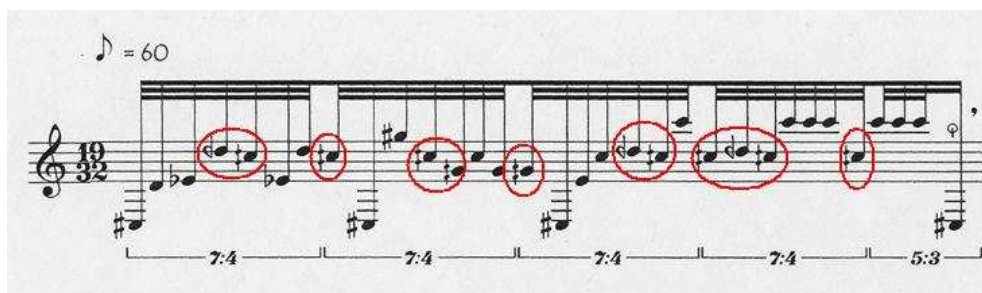


Figura 7: Notas em quartos de tom

Em vermelho podemos ver as notas diferentes das tradicionais, com uma notação real que indica os quartos de tom, porém até mesmo as notas em que estamos acostumados a tocar não se encontram nas casas do braço do violão em que habitualmente as tocamos, pois a afinação das cordas soltas que são alteradas.

8.2. KAMPELA, ARTHUR – PERCUSSION STUDY V

Provavelmente a obra mais diferenciada existente no presente no trabalho é a “*Percussion Study V*” de Arthur Kampela. Uma obra feita para viola de arco e sons eletroacústicos pré-gravados, que de maneira nenhuma pode ser tocada por um violista, mas sim por um violonista. Isso acontece pelo fato de ser uma obra escrita para o violonista e não para violão. Esta peça exige uma técnica violonística para ser executada, que tem a sua construção idiomática tão ligada à técnica violonista que muitas obras compostas para violão acabam não tendo uma construção idiomática tão próxima à técnica violonista. Sendo uma obra que exige somente de um violonista para ser executada, a *Percussion Study V* não poderia ficar de fora do presente trabalho, pelo fato de não ser necessariamente uma obra composta para violão.

Kampela sempre teve em sua série de obras compostas para violão, intituladas “*Percussion Studies*”, o emprego da chamada técnica expandida para o violão, que além de utilizar os meios sonoros tradicionais que o violão pode proporcionar, expande isso para outros meios de reprodução de sons, utilizando principalmente vários tipos de percussão em diferentes lugares do instrumento. Em *Percussion Study V* isso também acontece, mas em uma viola de arco sendo tocada, como é chamada pelo próprio compositor, *alla chitarra* com uma técnica e posição violonística. Em vários momentos da peça o instrumentista se depara com diversos tipos diferentes de percussão que são explicados no decorrer da partitura, logo acima do símbolo referente a sonoridade desejada. Abaixo, na figura 11, um trecho da peça que demonstra a utilização da técnica expandida:

The image shows a musical score for a section of 'Percussion Study V' by Arthur Kampela. The score is written on a single staff with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. It features various dynamic markings and performance instructions. Key instructions include: 'hit metal bow against indicated strings do not bounce!', 'L.H. tap soundboard (under neck)', 'Scratch subito: high pitch', 'MBow Hit top of bridge (wood part!)', and 'MBow plays on the SIDE of bridge: Bow should be inclined under the bridge touching its side slightly and pulled back as in normal bow playing'. The score includes notes with stems and flags, and rests, with some notes marked with a red 'x' indicating different tuning. Dynamic markings include *sfz*, *sffz*, *smpz*, *f*, and *sfz*.

Figura 8: Técnica expandida

A viola solo é acompanhada por sons de outras duas violas pré-gravados que, inclusive, são marcadas na partitura como auxílio para o intérprete e para uma análise mais concreta da obra.

The image shows a musical score for two violas, labeled 'Vla. 1' and 'Vla.'. The score is written in 9/16 time and starts at measure 27. The top staff, 'Vla. 1', features a melodic line with dynamic markings *p*, *ff*, *pp*, *ff*, *smfz*, and *f*. The bottom staff, 'Vla.', has a more percussive and rhythmic line with markings *mf*, *sfz*, *fp*, *pp*, *mf*, *f*, *smfz*, *mp*, *f*, *smfz*, and *f*. The score includes various performance instructions such as 'sound neck (upper and lower soundboard)', 'metal bow requires indicated strings do not bounce!', 'perforated B → M', 'gizic. Bow down 7:5:3', and 'pizz. (nail)'. There are also fingerings and bowings indicated throughout the piece.

Figura 9: Grade

Como podemos perceber pelas figuras, esta obra é uma composição com ritmo métrico, mas que contém uma variação muito grande de formulas de compasso, que, a propósito, é uma característica muito viva dentro da música contemporânea. Além disso, o fato da obra ser de grande parte percussiva faz com que o compositor trabalhe a parte rítmica para a obtenção de uma complexidade maior.

É importante esclarecer que muitas vezes é confundido o obra de Kampela intitulada “*Percussion Study IV*”, conhecida também por “*Exoskeleton*”, com a obra que está sendo discutida, pois além de também ser escrita para viola *alla chitarra*, contém algumas semelhanças em sua construção, porém não é a mesma peça musical. Além disso, a *Exoskeleton* é uma obra composta para viola solo sem sons eletroacústicos pré-gravados.

A única dificuldade que o intérprete encontrará ao executar esta peça é na adaptação com o instrumento diferenciado e, se nunca teve contato com técnica expandida, terá que assimilar e incorporar novos elementos à sua técnica violonística.

8.3 MALT, MIKHAIL – CINQUIÈME CONTEMPLATION

Composta no ano de 2003, a obra “*Cinquième Contemplation*” foi feita para violão e sons eletrônicos. Nesta obra, três pentagramas são colocados na partitura: o primeiro referente aos sons melódicos do instrumento solista, no caso o violão, o segundo aos sons percussivos do instrumento solista e o terceiro para os sons eletrônicos. Ao se deparar com

esta música de Malt, percebe-se a preocupação do autor em relação ao equilíbrio entre as vozes, à escolha dos timbres e texturas dos sons, tanto eletrônicos quanto aqueles que são necessários para se fazer no violão, à conversa rítmica entre as vozes e, por fim, a preocupação estética em fazer algo bonito. A construção de toda peça foi feita a partir de células rítmicas e melódicas que são desenvolvidas até seu esgotamento. O violonista Fábio Zanon em seu programa de rádio “*Violão com Fábio Zanon*”, também salienta esta característica da obra com as palavras:

[...] a obra que vamos ouvir agora [*Cinquième Contemplation*] para violão e eletrônica trata os sons como células cujo desenvolvimento musical sugere o processo de hereditariedade e esgotamento [...] ⁵⁵

Esta obra mesmo sendo para violão e sons eletrônicos pré-concebidos, não necessita de cronômetro para ser executada, pois é uma obra métrica em 4/4. Com o andamento de semínima em oitenta, o executante terá que seguir o “tape” e executar a obra neste andamento, tratando os sons eletrônicos como sendo uma espécie de instrumentista virtual.

The image shows a musical score for the first measure of a piece. At the top, there is a tempo marking: a quarter note followed by "= 80". Below this, there are three staves. The top staff is labeled "Guitare" and contains a single quarter note on the first line of the treble clef. The middle staff is labeled "Percussion" and contains a single quarter note on the first line of the treble clef. The bottom staff is labeled "Electronique CD" and contains a sequence of notes: a quarter note on the first line, a quarter note on the second line, a quarter note on the second space, a quarter note on the third line, a quarter note on the third space, a quarter note on the fourth line, a quarter note on the fourth space, and a quarter note on the first line of the next measure. The time signature is 4/4.

Figura 10: 1º Compasso

Os sons do violão são explorados de diversas maneiras na *Contemplation*, tanto com diversos tipos de percussão, quando os timbres que o executante precisará fazer para executar a obra. A percussão escrita para o violão traz somente a imposição de agudos médios e graves, com seus devidos acentos e dinâmica, sem nenhuma indicação do local onde estas percussões devem ser feitas, dando uma maior liberdade para o instrumentista explorar os timbres do instrumento da maneira na qual desejar, podendo acrescentar vários timbres à composição. Porém, o executante terá que trabalhar com mais criatividade para

⁵⁵ ZANON, 2006-08.

trazer diversidade e unidade para os sons percussivos. Os sons melódicos do instrumento sempre serão acompanhados de um timbre específico, como *dolce*, *étouffer*, *ordinario*, *sur le pont.*, *entre autres*, construído minuciosamente para dar unidade e contraste com o som percussivo e o som eletrônico.

The image shows a musical score for piano. The right hand (treble clef) has a melodic line with dynamics *f*, *mf*, and *dolce*. The left hand (bass clef) has a bass line with dynamics *f* and *mf*. A *poco* marking is present. Two red boxes highlight specific chordal passages in the left hand.

Figura 11

Esta obra não trará muita dificuldade ao interprete violonista pelo fato de ter sua construção idiomática bem a favor da técnica violonistica. Além de ser uma obra idiomática para o violão, o compositor ainda coloca na partitura a digitação de sua preferência para os acordes escritos na obra, facilitando o trabalho do instrumentista e indicando o molde do acorde no qual o compositor deseja para a execução, chegando, conseqüentemente, na sonoridade de sua preferência.

The image shows a musical score for guitar. The right hand (treble clef) has a melodic line with dynamics *mf*, *f*, *mf*, *f*, *f*, *fp*, *f*, and *mf*. The left hand (bass clef) has a bass line with dynamics *mf*, *f*, *mf*, *f*, *f*, *fp*, *f*, and *mf*. Chord diagrams are provided for the left hand, with some labeled 3fr, 2fr, and 3fr.

Figura 12: Acordes cifrados

8.4. MENEZES, FLO – QUADERNO

A obra “*Quaderno*” de Flo Menezes foi criada no ano de 2005, originalmente para marimba e processamento em tempo real para quatro ou oito canais, que no ano de 2007 recebeu uma versão para violão feita pelo próprio compositor. A versão para marimba é dedicada aos percussionistas Eduardo Leandro e Ricardo Bologna e a versão para violão foi feita a pedido do violonista Daniel Murray. Quando Menezes terminou a versão para violão

propôs uma nova idéia para a excussão desta obra sugerindo uma opção a mais para os interpretes. A idéia foi colocar as duas versões sendo executadas ao mesmo tempo na sala de concerto criando um envolvimento com a audiência. Neste caso, a versão para violão seria executada no palco normalmente e com sua respectiva sintetização, a marimba, no entanto, estaria por de traz do publico executando somente a parte instrumental com uma pequena amplificação com uma reverberação eletrônica. Como foi dito pelo próprio compositor, o interessante não está na sincronização exata entre os dois instrumentos, mas sim quando os instrumentos não estão fazendo o mesmo trecho junto, a marimba, no caso, estaria por vez fazendo um eco do violão e por outra vez fazendo-lhe uma antecipação.

Nesta obra, a sintetização em tempo real é feita a partir de um software chamado Max/MSP, software que permite a construção de sintetizações de acordo com o desejo do compositor. Depois disso é feito o que chamamos de patch, uma ferramenta visual que permite a regulagem da sintetização para auxiliar na execução da peça. Logo abaixo na figura 8, poderemos ver o patch criado para Quaderno:

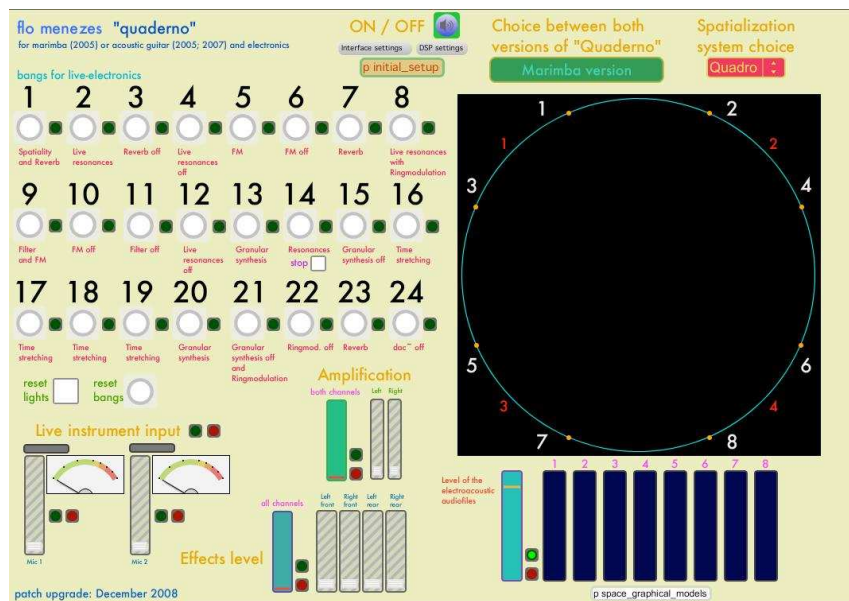


Figura 13: Patch Quaderno

A sintetização para esta obra foi feita de maneira muito especifica, pois na verdade não foi criada apenas uma sintetização para toda a obra, mas sim vinte e quatro sintetizações diferentes. O instrumentista para executar esta obra terá que utilizar um dispositivo que ativa as diferentes sintetizações no decorrer da peça, isso é geralmente feito por um pedal. As informações de quando o executante terá que acionar o pedal para fazer as mudanças estão marcadas na partitura. O patch além de indicar os 24 diferentes tipos de sintetização utilizados na música, também permite a seleção das duas versões feitas para a obra, pois quando se utiliza um instrumento diferente a sintetização é outra, e também

permite a seleção da versão quadrifônica e octofônica, já mostrando o local onde deve se posicionar as caixas de som na sala de concerto, como podemos ver na figura 9:

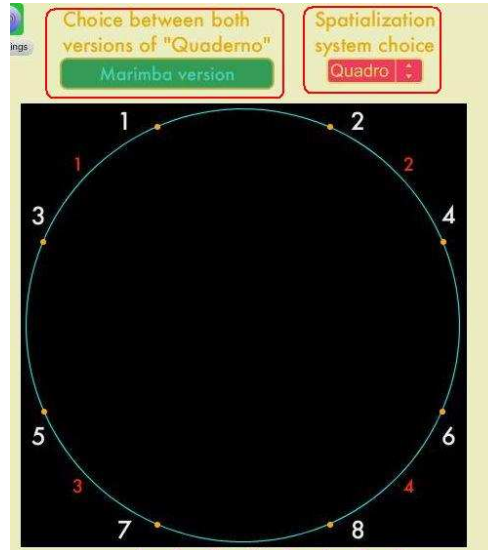


Figura 14

Quaderno é uma obra métrica, mas com uma grande diversidade de fórmulas de compasso diferentes que vão surgindo no decorrer da música. As fórmulas encontradas na obra como 4/4, 17/16, 5/4, 8/16, entre outras, mostram que, mesmo sendo uma obra métrica, contém uma grande diversidade rítmica. Além disso, no compasso 78 e 79 podemos encontrar um trecho assimétrico que enriquece ainda mais a construção rítmica da peça:

Figura 15

Por ser feita originalmente para marimba, a obra não tem a finalidade de explorar os recursos de timbre disponíveis no violão, sendo também uma obra pouco idiomática para o instrumento. Porém, é uma obra com uma rítmica rica e com texturas marcantes e interessantes.

9. CONCLUSÃO

A intenção do trabalho não foi somente mostrar a existência da música brasileira para violão e sons eletroacústicos, mas sim mostrar o quanto é criativa e diversificada a música contemporânea neste país. A parcela vista no presente trabalho representa uma mínima parte do repertório existente de música contemporânea para violão e, mesmo assim, as músicas vistas acima contam cerca de dois 80 minutos de música nova brasileira para o instrumento. Essa realidade viabiliza o instrumentista da atualidade a poder executar em seus concertos música contemporânea brasileira, além de aumentar as possibilidades da criação de projetos inovadores, como, por exemplo, um trabalho científico, um cd e espetáculo.

Naturalmente, existe a dificuldade de se ter acesso a alguns compositores e, conseqüentemente, a partitura de suas músicas, principalmente daquelas obras que nunca ou muito pouco foram executadas. Isso ocorre principalmente pelo fato de que a maioria dos compositores brasileiros tem uma agenda muito corrida, dificultando o contato via e-mail ou telefone. Isso pode ocorrer também com aqueles compositores que não vivem no Brasil e, muitas vezes, não podem ceder sua partitura. Além das citadas acima, existem outros tipos de problemáticas que serão realidade para aquele que está fazendo sua pesquisa de repertório em música contemporânea brasileira, mas estes problemas nunca irão prejudicar e impedir o instrumentista determinado a executar tal música, pois, como foi o caso da pesquisa atual, o compositor brasileiro, na maioria das vezes, ajuda aquele instrumentista determinado a executar sua música, pois, por motivos muito claros, é uma forma de divulgar o trabalho do compositor.

Esta pesquisa mostrou que é possível incluir música nova nos concertos sem prejudicar o compositor e o instrumentista, pois no Brasil há quantidade de repertório de qualidade para se apresentar e, também, instrumentistas muito competentes. O que se percebe é que todos saem ganhando, tanto o compositor quanto o instrumentista. Este último tem a possibilidade de inovar em suas apresentações, o compositor tem espaço para divulgar o seu trabalho e trabalhar com futuras encomendas feitas pelos instrumentistas, criando um ambiente propício para a existência de novas músicas no Brasil, feitas especialmente para instrumentistas brasileiros, desenvolvendo, ainda mais, uma criação artística ativa no país.

Talvez seja o momento do instrumentista brasileiro começar a se preocupar em incluir música contemporânea brasileira em seus concertos, possivelmente pelo fato de que já não existem muitas possibilidades inovadoras com o repertório tradicional e que, para o músico brasileiro, é muito mais fácil executar música brasileira do que alguma obra contemporânea estrangeira, pela proximidade cultural. Vejamos, portanto, que esse discurso

não pretende defender a extinção da execução de músicas estrangeiras por instrumentistas brasileiros, mas sim buscar um espaço no repertório destes instrumentistas para a execução de uma música culturalmente ligada com os mesmos.

É importante salientar que os compositores citados no presente trabalho, além de terem composto obras para violão e sons eletroacústicos, também tem obras para violão solo e para grupos de câmara que incluem este instrumento. Além desses, existe uma grande porção de outros compositores brasileiros que já criaram uma vasta obra para o instrumento, destes podemos destacar: Jaime Zenamon, Sérgio Assad, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Rodolfo Coelho de Souza, Harry Crowl, Guido Santorsola, Leonardo Boccia, Conrado Paulino, entre muitos outros.

BIBLIOGRAFIA

Livros e trabalhos acadêmicos:

APPLETON, Jon. *Reflections of a former performer of electroacoustic music*. Contemporary Music Review: 1999, pp. 15 - 19.

BRESSON, Jean; AGON, Carlos; ASSAYAG, Gerard. *A Cross-Platform Release of the Computer - Assisted Composition Environment*. Artigo. Paris: IRCAM.

CHADABE, Joel. *The performer is us*. Contemporary Music Review: 1999, pp. 25 - 30.

EATON, John. *This is an instrument!* Contemporary Music Review: 1999, pp. 21 - 24.

EIMERT, Herbert. *So begann die elektronische Musik*. Tradução: Flo Menezes. em *Melos – Zeitschrift für Neue Musik*, 39. Jahrgang, Heft I, Mainz, B. Schottls Söhne, jan./fev. 1972, p. 44.

FUNAGY, Ivan. *La Métaphore en phonétique*. Tradução: Flo Menezes. Ottawa: Didier, 1979.

GARCIA, Denise. *Gilberto Mendes, música eletroacústica e Cage: alguns apontamentos*. Artigo. Brasília: 2006.

GARCIA, Denise. *O Grupo Música Nova e a mídia eletroacústica: revisão de conceitos e propostas de classificação*. Artigo.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

GUBERNIKOFF, Carole. *Música Eletroacústica: Permanência das Sensações e Situação de Escuta*. Artigo.

HARVEY, Jonathan. *The metaphysics of live electronics*. Contemporary Music Review: 1999, pp. 79 - 82.

KRENEK, Ernst. *Im Zweifelsfalle – Aufsätze über Musik*. Tradução: Regina Johas. Viena - Munique - Zurique: Europaverlag, 1984.

MACHOVER, Tod. *Hyperinstruments: A Progress Report 1987 - 1991*. Boston: Massachusetts Institute of Technology, 1992.

MANNING, Peter. *Electronic and computer music*. New York: Oxford University Press, 2004.

MENEZES, Flo. *A acústica musical em palavras e sons*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MENEZES, Flo. *Luciano Berio et la phonologie – Une approche jakobsdonienne de son oeuvre*. Tradução do próprio autor. Frankfurt - New York - Berlin - Wien - Bern: Verlag Peter Lang, Publications Universitaires Européennes, Série XXXVI, Musicologie, Vol. 89, 1993, pp. 23-78.

MENEZES, Flo. *Música Maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

MENEZES, Flo. *Música Eletroacústica: História e Estéticas*. São Paulo: EDUSP, 1996.

MISKALO, Vitor. *A performance enquanto elemento composicional na música eletroacústica interativa*. Dissertação de mestrado. USP: 2009.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

POUSSEUR, Henri. *Fragments théoriques I sur La musique expérimentale*. Tradução: Flo Menezes. Bruxelas: Éditions de l'Institut de Sociologie, Université Libre de Bruxelles, 1970.

POUSSEUR, Henri. *Musique électronique, musique sérielle*. em *Cahiers musicaux*, Nr. 12. Bruxelas: Jeunesses Musicales, mar. 1957, pp. 46-60.

RISSET, Jean-Claude. *Composing in real-time?* Contemporary Music Review: 1999, pp. 31 - 39.

ROADS, Curtis. *The computer music tutorial*. London: The MIT press, 1996.

SCHAEFFER, Pierre. *La Recherche d'une musique concrète*. Tradução: Flo Menezes. Paris: Éditions Du Seuil, 1952.

SIMMS, Bryan R. *Music of the twentieth Century: Style and Structure*. Belmont: Schirmer, 1996.

STROPPIA, Marco. *Live electronics or...live music? Towards a critique of interaction*. Contemporary Music Review: 1999, pp. 41 - 77.

SUBOTNICK, Morton. *The use of computer technology in an interactive or "Real time" performance Environment*. Contemporary Music Review: 1999, pp.113 - 117.

WAISVISZ, Michel. *Riding the Sphinx - Lines about "Live"*. Contemporary Music Review: 1999, pp. 119 - 126.

ZANON, Fabio. *O violão no Brasil depois de Villa-Lobos*. Artigo.

Sites na Internet:

<http://sussurro.musica.ufrj.br/abcde/c/camposignac/camposigna.htm>

<http://www.myspace.com/lcseko>

<http://acd.ufrj.br/lamut/lamutpgs/cdsevent/cd01.htm>

<http://www.silvioferraz.mus.br/principal.htm>

<http://www.kampela.com/bio.htm>

<http://sussurro.musica.ufrj.br/klmno/m/mannisjosea/mannisjosea.htm>

http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/index_flomenezes.html

http://pt.wikipedia.org/wiki/Lelo_Nazario

<http://www.conservatoriodetatui.org.br/assessoria.php>

<http://www.dmu.uem.br/lappso/index.php?title=Toffolo>

Partituras:

CAMPOS, Ignácio. *Motus Animi*. Partitura. 1999.

KAMPELA, Arthur. *Percussion Study V*. Partitura. 2006.

MALT, Mikhail. *Cinquième Contemplation*. Partitura. 2003.

MENEZES, Flo. *Quaderno*. Partitura. Versão para violão: 2007.

Outros:

ZANON, Fabio. *Violão com Fabio Zanon*. Programa 151 pela Rádio Cultura FM, São Paulo: 2006-08.