

Lincoln Meireles Ribeiro dos Santos

**O teclado eletrônico como um instrumento orquestral:
*análise e demonstração da peça Sir Lancelot and The Black
Knight de Rick Wakeman***

**Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte
31/Março/2008**

Lincoln Meireles Ribeiro dos Santos

**O teclado eletrônico como um instrumento orquestral:
*análise e demonstração da peça Sir Lancelot and The Black***

Knight de Rick Wakeman

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Música.

Área de concentração:
Educação Musical

Linha de pesquisa:
Estudo das práticas musicais

Orientadora:
Profª Drª Sandra Loureiro de Freitas Reis

**Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte
31/Março/2008**

“A música é uma coisa estranha; eu diria de bom grado que ela é um milagre. Está entre o pensamento e o fenômeno: como uma medianeira crepuscular, (a música) plana entre o espírito e a matéria, aparentada aos dois e, no entanto diferente deles; ela é espírito, mas espírito que tem necessidade da medida do tempo; ela é matéria, mas matéria que pode transpor o espaço. Não sabemos o que ela é. Mas o que é a boa música nós sabemos(...)

(Henri Heine *apud* REIS, 2001, p. 91).

Este trabalho é dedicado aos meus pais, Ildeu e Ilza, à minha esposa Carmen e aos meus filhos Aline e Alexandre, que são o sentido da minha vida. Fazem parte da instituição mais importante criada por DEUS : a FAMÍLIA.

AGRADECIMENTOS

A Deus, agradeço pela graça de pertencer ao mundo musical, podendo me realizar em todos os sentidos da vida.

Aos meus pais, Ildeu e Ilza, eternos “anjos da guarda”, e minha família, Carmen, Aline e Alexandre por estarem sempre ao meu lado.

À minha orientadora Prof^a Dr^a Sandra Loureiro de Freitas Reis que, com sua sabedoria, dedicação e humildade esteve sempre disponível, abraçando com muito carinho, esta pesquisa.

Aos professores das bancas dos Exames de Qualificação e Defesa, Dr^a Patrícia Furst Santiago, Dr. Ângelo Nonato Natale Cardoso e Dr. Paulo Sérgio Malheiros dos Santos, que, com sua experiência, contribuíram para iluminar os caminhos dessa dissertação.

SUMÁRIO

<i>ABSTRACT</i>	vi
RESUMO	vii
INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO 1 – Instrumentos eletrônicos e acústicos: transformações	07
1.1 Breve panorama da evolução e utilização dos teclados eletrônicos e sintetizadores.....	07
1.2 A aceitação, a transformação e a utilização de alguns instrumentos de orquestra	12
1.2.1 <i>O Trompete</i>	14
1.2.2 <i>O Clarinete</i>	14
1.2.3 <i>O Violoncelo</i>	15
CAPÍTULO 2 – Aspectos sócio-políticos e culturais	
2.1 O ambiente cultural e os aspectos musicais dos anos 50 a 80	18
2.1.1 <i>Os anos 50</i>	19
2.1.2 <i>Os anos 60</i>	21
2.1.3 <i>Os anos 70</i>	25
2.1.4 <i>Os anos 80</i>	26
2.2 O <i>Rock Progressivo</i>	28
2.3 Rick Wakeman: o “mago dos teclados”	33
CAPÍTULO 3 – Fundamentos da Análise e Metodologia	38
3.1 Abordagem metodológica	40
3.2 Considerações gerais sobre a Semiologia	40
3.3 O Modelo Tripartite de Molino segundo J.J. Nattiez	42
3.4 A idéia de modos no SAAC de Sandra Loureiro de Freitas Reis	44
3.5 Metodologia e revisão de literatura	52

CAPÍTULO 4 – Fundamentos históricos da peça <i>Sir Lancelot and The Black Knight</i>.....	54
4.1 A lenda do rei Arthur	54
4.2 Os personagens da lenda retratados na peça <i>Sir Lancelot and The Black Knight</i>	62
4.2.1 O Rei Arthur	63
4.2.2 Lancelot.....	64
4.2.3 Guinevere	65
4.2.4 Sir Gawain (<i>O Cavaleiro Negro ou Cavaleiro Vingativo</i>).....	66
CAPÍTULO 5 – Análise intersemiótica da peça <i>Sir Lancelot and The Black Knight</i>.....	69
5.1 Análise motívica da peça <i>Sir Lancelot and The Black Knight</i>	69
5.2 Análise da peça <i>Sir Lancelot and The Black Knight</i> a partir do SAAC	73
CAPÍTULO 6 – Transcrição e arranjo para os teclados eletrônicos.....	94
6.1 Os teclados	94
6.2 Os timbres dos teclados	97
6.3 Questões técnico-eletrônicas no auxílio à <i>performance</i>	100
6.4 A <i>performance</i> aos teclados.....	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS	117
ANEXO	
Partitura idealizada para <i>performance</i> nos teclados eletrônicos	
Gravação em CD da transcrição e arranjo para teclados	

ABSTRACT

Orchestral experimentations using electronic keyboards and their resources have been the focus of my work for more than 20 years. The objective of this study is to evaluate the functionality of orchestral experimentations through the analysis, arrangement and demonstration of the piece *Sir Lancelot and The Black Knight*, written by Rick Wakeman, an English musician.

The theoretical aspect of the research was developed through literature review, regarding the evolution of the electronic keyboards, the social, political and cultural environment from the 50's to the 80's – when appeared the Rock Progressive – and the historical basis about the legend that inspired the studied piece. The analysis had been guided by the Modelo Tripartite of Jean Molino according to Jean-Jacques Nattiez and, mainly for the Sistema de Análise de Arte Comparada (SAAC) of Sandra Loureiro de Freitas Reis.

This study intends to make possible the use of the electronic keyboards as an orchestral laboratory, demonstrating the use of the electronic resources associated to the knowledge acquired in the Academy.

RESUMO

Experimentações orquestrais, utilizando teclados eletrônicos e seus respectivos recursos, tem sido o foco do meu trabalho há mais de 20 anos. O presente estudo teve como objetivo avaliar a funcionalidade deste procedimento, mediante análise, arranjo e demonstração da peça *Sir Lancelot and The Black Knight*, de autoria do tecladista inglês Rick Wakeman.

O aspecto teórico da pesquisa foi desenvolvido através da revisão de literatura, recorrendo à evolução dos teclados eletrônicos, o ambiente sócio-político e cultural dos anos 1950 a 1980, quando surgiu o *Rock Progressivo* e os fundamentos históricos sobre a lenda que inspirou a peça estudada. A análise foi norteadada pelo Modelo Tripartite de Jean Molino segundo Jean-Jacques Nattiez e, principalmente pelo Sistema de Análise de Arte Comparada (SAAC) de Sandra Loureiro de Freitas Reis.

Este estudo pretende viabilizar o uso do teclado eletrônico como um laboratório orquestral, demonstrando a utilização dos recursos eletrônicos associados aos conhecimentos musicais adquiridos no meio acadêmico.

INTRODUÇÃO

Meu aprendizado musical se iniciou aos cinco anos de idade. Minha formação musical associa estudos de música popular e erudita (bacharel em música - piano). Por volta dos 13 anos de idade, tive o primeiro contato com a obra *The Myths and Legends of King Arthur and Knights of the Round Table*, do compositor, pianista, tecladista e arranjador inglês Rick Wakeman. Uma música diferente de tudo que eu conhecia e apreciava, até então. A união da Orquestra Sinfônica de Londres, do Coral Inglês com os instrumentos eletrônicos de uma “banda de *Rock*”, criou um resultado sonoro fascinante. Surgia assim, no estudante de piano, um interesse particular em entender um estilo musical que estava em ascensão e que utilizava recursos sonoros diferenciados. Com isso, o desejo de tocar a peça foi crescendo, dia a dia, porém, a falta da partitura no Brasil, tanto da orquestra quanto a redução para piano, frustrava esse objetivo. Concluí que a solução seria “tirar a música de ouvido”, aplicando meus conhecimentos de ditado e percepção musical, aprendidos nas Escolas de Música nas quais estudei, criando dessa forma, uma redução para piano, pois, naquela época não existiam lojas especializadas no comércio de teclados eletrônicos e a importação desses instrumentos seria impraticável devido ao custo elevado. Quase 20 anos após esse trabalho auditivo, consegui a partitura *The Myths and Legends of King Arthur and Knights of the Round Table*, uma redução para piano *solo*, publicada por RONDOR MUSIC (London) LTD.

O compositor ROBERT SCHUMANN (1810 – 1856), em uma de suas publicações destinadas aos estudantes de música, salienta a importância de exercitar as habilidades específicas do aprendizado musical acadêmico:

Não só é necessário executar tuas obras com os dedos, mas também cantarolar sem o piano. Fortalece tua imaginação para poder conservar em tua memória não só a melodia de um fragmento, como também a harmonia adequada. (Concerto Romântico: Barcelona, Altaya 1998 v1 p.275)

O que havia naquela música que me motivava a escutá-la várias e várias vezes?

Por que ela estava inserida na minha memória de modo tão marcante?

Seria a mistura de timbres de instrumentos acústicos com eletrônicos?

A composição? A execução do intérprete? Havia algo a mais para entendê-la?

Algumas dessas indagações foram solucionadas no decorrer dos anos através do meu contato com os órgãos e teclados eletrônicos e, também, com a intensificação dos estudos musicais. A análise, a harmonia, a estruturação musical, a interpretação, a instrumentação e orquestração foram disciplinas primordiais para o enriquecimento da minha compreensão musical. Intencionando aprofundar estas questões, iniciei o Curso de Mestrado na Escola de Música da UFMG, em 2006, tendo como foco de estudo a prática orquestral por meio do teclado eletrônico. Esse tipo de trabalho vem permeando minha vida profissional há muitos anos e, para ilustrar essas possibilidades, escolhi a peça *Sir Lancelot and The Black Knight* da referida suíte. Assim, para melhor compreender e relacionar a arte de compor uma suíte com o texto que inspirou essa composição,

foi preciso buscar novos caminhos. Portanto, este trabalho se desenvolve sob o prisma da Semiologia¹, adotando como referencial teórico o Modelo Tripartite de Jean Molino e Jean Jacques Nattiez e o SAAC (Sistema de Análise de Arte Comparada), baseado na idéia de modos, uma proposta para análise comparada de várias linguagens artísticas, desenvolvida pela professora Sandra Loureiro (2001, p. 226-299).

Em seu livro *A Linguagem Oculta da Arte Impressionista*, a professora doutora Sandra Loureiro de Freitas Reis apresenta uma proposta para análise comparada de várias linguagens artísticas através da idéia de “modo”:

(...) modo como determinada disposição lógica de elementos, com possibilidades de criar, num determinado “campo de forças”, maior luz ou sombra, direcionalidades, combinações de repouso e tensão, mais ou menos simetria, maior ou menor velocidade. (REIS, 1999, p.226)

E durante este trabalho foi possível agrupar nesses “modos”, elementos comuns presentes nas linguagens da Literatura e da Música. Ainda, segundo REIS, em seu texto “Musicologia e Filosofia: Mimesis na linguagem musical”:

A obra adormecida na partitura é, na sua totalidade, um signo de vida que está ali contida em uma imobilidade que será *desencantada* pelo leitor que, com sua percepção e habilidade técnica, dá significado e movimento àqueles sinais estáticos e os transforma em sons, engendrando um *construto* arquitetural dinâmico, dotado de razão e sentido (2001, p. 496)

¹ Entende-se por Semiologia, a ciência geral dos signos.

Entendo que interpretar é ler entre linhas, é decifrar o código musical e ir além de suas limitações gráficas, viver a música durante a *performance*. A música só ocorre diante do resultado sonoro. O texto musical deve ser observado, pesquisado, estudado e analisado. Assim, atingiremos pleno amadurecimento. Mesmo assim, um único intérprete, a cada apresentação, obtém resultados diferentes. O intérprete está sujeito a uma série de fatos que podem interferir, positiva ou negativamente, em sua *performance*.

REIS (2001, p. 497) menciona que “o intérprete realiza a maiêutica da obra, isto é, a parturição de idéias musicais nela contidas e sua apresentação sensível, momento em que os signos escritos se tornam “interpretantes” vivos e emocionados” (...). A mesma autora considera que “na partitura há sinais visíveis e outros que estão implícitos. Isto porque, imerso na partitura, existe um cenário histórico que a pesquisa faz nascer”.

É imperioso lembrar a responsabilidade e a consciência que o intérprete deve ter como intermediador de uma obra de arte, uma criação. Segundo REIS (2001, p.479):

“Interpretar é traduzir. A tarefa do intérprete musical se assemelha à tarefa de um tradutor que se debruça sobre um texto poético para reescrevê-lo noutra língua. O texto poético também tem um “algo mais” que, para ser expresso noutra língua necessita de um “algo mais” na tradução. Esta apresenta-se como uma “transcrição” do texto original noutra língua. Quando se traduz um poema, é impossível fazê-lo sem poetizar. A interpretação de uma obra musical é um processo que guarda profunda afinidade ao da *tradução poética*.”

Portanto, mediante a audição da gravação original (orquestra, banda de rock e coral) e consultando a partitura com redução para piano *solo*, realizei uma redução de orquestra da peça *Sir Lancelot and The Black Knight* para teclado eletrônico. Através da Semiologia, pude correlacionar figuras da linguagem musical com elementos literários mencionados na peça estudada. Este trabalho de pesquisa pretendeu proporcionar uma interpretação mais abrangente, coesa e significativa da peça mencionada, escrita e demonstrada aos teclados eletrônicos.

Essa dissertação será apresentada da seguinte forma:

O capítulo 1 ocupa-se de uma breve retrospectiva quanto ao aparecimento dos timbres eletrônicos a partir de 1920 e tece algumas considerações a respeito da evolução/transformação de alguns instrumentos de orquestra.

O capítulo 2 descreve o ambiente cultural e os aspectos musicais dos anos 50 a 80 e focaliza o surgimento do estilo *Rock Progressivo*. Nesse contexto, será apresentado o músico e compositor Rick Wakeman.

O capítulo 3 esclarece os fundamentos da análise e os procedimentos metodológicos adotados no presente trabalho de pesquisa.

O capítulo 4 aborda algumas versões literárias sobre *The Myths and Legends of King Arthur and Knights of the Round Table*, que auxilia na compreensão da composição musical que está sendo foco desse estudo - *Sir Lancelot and The*

Black Knight. Foram elaboradas, também, breves descrições temático-musicais, correlacionando os personagens da lenda e a suíte de Rick Wakeman.

O capítulo 5 apresenta uma reflexão sobre a análise e interpretação da peça – *Sir Lancelot and The Black Knight*, da suíte *The Myths and Legends of King Arthur and Knights of the Round Table*, com o auxílio da Semiologia, através do referencial teórico do Modelo Tripartite de Molino e Nattiez e da idéia de modos desenvolvida no SAAC pela professora Sandra Loureiro. Também ilustra como abordar o instrumento teclado eletrônico para se alcançar uma satisfatória imitação de timbres orquestrais.

O capítulo 6 explica os procedimentos adotados para o processo de transcrição, arranjo para teclados e *performance* da peça *Sir Lancelot and The Black Knight*.

Nas considerações finais, encontram-se as observações mais relevantes com relação à pesquisa efetuada e os resultados alcançados.

CAPÍTULO 1 – INSTRUMENTOS ELETRÔNICOS E ACÚSTICOS: TRANSFORMAÇÕES

Este capítulo pretende ilustrar a história e utilização dos teclados elétrico-eletrônicos e os sintetizadores, não aprofundando no mérito da criação dos timbres dos mesmos. Portanto, questões relacionadas a componentes eletrônicos, recursos tecnológicos e forma de funcionamento interno não serão abordadas nesse trabalho. Essa pesquisa se utiliza dos recursos timbrísticos dos teclados eletrônicos, ou seja, das amostras sonoras (*presets*) produzidas pelos fabricantes, e não, de sua manipulação ou alteração eletrônica.

1.1 Breve panorama da evolução e utilização dos teclados eletrônicos e sintetizadores

É importante ressaltar a diferença entre instrumentos elétricos e instrumentos eletrônicos. É considerado instrumento elétrico aquele cujos elementos mecânicos são utilizados para gerar o som, mas este só pode ser realmente ouvido se for eletricamente amplificado. É o caso da guitarra elétrica, onde o captador transforma a vibração mecânica da corda em impulsos elétricos que, posteriormente, serão tratados pelo amplificador e as caixas acústicas. Entende-se por instrumentos eletrônicos, aqueles cujos geradores de som são circuitos eletrônicos, onde não há a necessidade da existência de partes fisicamente móveis para a geração do som (GOMES & NEVES, 1993, p. 12-13).

O primeiro teclado elétrico – o *Telharmonium* – foi inventado em 1895 pelo americano Thaddeus Cahill. Funcionava com o emprego de um grande gerador rotativo e auscultadores de telefone presos ao teclado. O som era emitido através da pressão das teclas. A primeira demonstração em público foi feita em Nova York, por seu inventor, no ano de 1906. “A platéia ficou boquiaberta ao ouvir um som tão estranho” (GRIMSHAW 1998, p.19).

Em 1920, o russo Leon Theremin inventou um instrumento mais leve e menor que o *Telharmonium*. Theremin demonstrou sua invenção por toda Europa e América. O som era obtido pela interferência provocada pelo movimento das mãos quando passavam entre um aro de metal e uma haste presa ao instrumento. De acordo com HENRIQUE (2006, p. 403), o *Theremin* ou *Thereminvox* foi utilizado por alguns compositores como Bohuslav Martinu (*Fantasia* – 1944), Alfred Schnittke (*Oratória Nagasaki* – 1958), Lejaren Hiller (*Computer Cantata* – 1963) e Larry Setsky (*The Legions of Asmodens* – 1975).

Também o francês Maurice Martenot criou teclados elétricos denominados *Ondes Martenot* (Henrique, 2006, p. 402):

Apesar de monofônico é um instrumento com uma gama de sonoridades muito vasta: tem um teclado de extrema sensibilidade, que seleciona filtros modificando o timbre à vontade; as teclas são sensíveis a movimentos laterais, o que permite efeitos de vibrato. Tem uma extensão de sete oitavas.

Estes teclados foram utilizados pelo músico André Jolivet, em sua *Suíte Déléfica* com o intuito de imitar uivos de cães. Sobre Jolivet, BARRAUD (1968, p.120) menciona que “a preocupação constante em ultrapassar as fronteiras do mundo natural por alguma operação fabulosa e mágica, conduziu-o a descobrir no Martenot recursos que seu próprio inventor talvez não tivesse suposto”. “Este instrumento, pouco cultivado fora dos meios musicais franceses, intervém ainda em várias outras peças de Messiaen, bem como de Darius Milhaud, Pierre Boulez e Aurel Stroe, e ainda em composições japonesas posteriores a 1950” (HENRIQUE, 2006, p. 403).

Em 1936, os alemães criaram o *Hellertion*. Possuía seis oitavas e já contava com pedais que conseguiam reproduzir o som de outros instrumentos musicais e a execução de harmonias. Segundo HENRIQUE (2006), na década de 1950, são empregados em obras dispersas, o *Solovox*, o *Ondoline*, o *Clavioline*. Wolfgang Jacobi compôs uma obra para quatro *Electroniums* e Helmut Degen um concerto para *Electronium*. Karlheinz Stockhausen também usou este instrumento em algumas obras. Ainda nas trilhas sonoras de muitos filmes, verificamos a utilização dos recursos desses instrumentos eletrônicos, como é o caso de *Liliom* (1933), *L'Idée* (1934), *Pygmalion* (1938) e *Golgotha* (1935) (HENRIQUE, 2006, p. 404).

Nos idos de 1950, o órgão eletrônico, basicamente, se compunha de válvulas, osciladores, filtros e amplificadores. O avanço tecnológico e a conseqüente descoberta do transistor, além de contribuírem para o aperfeiçoamento da

qualidade dos timbres e recursos desse instrumento eletrônico, também o deixaram cada vez mais portátil e compacto.

O primeiro sintetizador foi criado em 1955 pela *Radio Corporation of America* – *RCA*. O sintetizador é um dispositivo capaz de gerar sons e alterar sons já programados. Ou seja, é possível manipular e alterar características básicas do som como volume, altura, timbre e duração. “Uma das grandes armas dos músicos na atualidade são os sintetizadores, instrumentos de alta tecnologia e versatilidade, que podem ser encontrados na grande maioria das gravações e apresentações ao vivo” (GOMES & NEVES JÚNIOR, 1993, p.69).

Das descobertas de Leon Theremin em 1920 até 1960, ocorreram quatro décadas de evolução com a introdução de teclados e osciladores para a geração de frequências. Este processo culminou, em 1967, com o lançamento dos sintetizadores *Moog*:

Desde 1964, o Dr. Robert A. Moog já havia apresentado um trabalho revolucionário no sentido de não mais controlar os parâmetros dos sons gerados pelo sintetizador através de fitas perfuradas, ou outros métodos lentos, e sim por meio de uma tensão elétrica, que pode ser alterada pelo simples giro de um botão, pela pressão sobre uma chave etc. (GOMES & NEVES JÚNIOR, 1993, p.72).

Ao longo dos anos de 1960 e 1970, os instrumentos da linha *Moog*, em especial os *Minimoogs*, foram utilizados pela maioria dos músicos que usavam recursos eletrônicos em seus trabalhos. O japonês Isao Tomita, sintetista e compositor

contratado pela RCA, foi um pioneiro a criar novas sonoridades e arranjos para as obras dos grandes compositores eruditos. O músico e compositor inglês, Keith Emerson (do grupo Emerson, Lake & Palmer), foi o primeiro integrante de uma banda de *rock* progressivo a introduzir o *Moog*, ao vivo, nos palcos. E isto foi possível porque a versão mais atual do *Moog* permitia que se alterassem as sínteses sonoras em tempo real, ou seja, os músicos modificavam os padrões do som instantaneamente. O sintetizador proporcionou à música um enorme enfoque criativo, pois muitos músicos e técnicos desenvolveram novos sons até então, além da imaginação (LINO A. BENTO²).

Os sintetizadores também foram largamente empregados na indústria cinematográfica, contribuindo para a realização de trilhas sonoras e efeitos sonoros especiais. Podemos verificar essa pesquisa sonora nos trabalhos musicais de Walter Carlos (ou Wendy Carlos), que utilizou o sintetizador *Moog* para interpretar J. S. Bach e na obra *Sonic Seasonings*, simulando sons da natureza.

Paralelamente à evolução dos sintetizadores, desenvolveram-se os teclados eletrônicos. São instrumentos capazes de reproduzir ou imitar os timbres de diversos instrumentos musicais (acústicos ou elétricos), incluindo inúmeros efeitos e bateria eletrônica em variados estilos (bossa nova, bolero, samba, *rock'n'roll*, dentre outros).

² Lino A. Bento - <http://linobento.sites.uol.com.br/intro.html>

No decorrer dos anos, com o avanço tecnológico, foram desenvolvidos novos geradores de sons, novos sistemas de síntese modular, com a finalidade de aprimorar a qualidade do som. Amostras sonoras (*presets*), simulando naipes de orquestra como cordas, sopros e percussão, são incorporadas a novos sintetizadores e teclados eletrônicos. Tais amostras foram criadas e algumas delas modificadas por músicos como Tomita, Emerson, Wakeman, Carlos, dentre outros. Assim, o músico tem um forte aliado na criação de arranjos para grupos de câmara, bandas sinfônicas ou grandes orquestras. Com essa “ferramenta”, o arranjador obtém um resultado sonoro imediato em seu trabalho. Porém, esses recursos tecnológicos não eximem o músico de se valer dos seus estudos teóricos e práticos musicais, que o auxiliarão na avaliação da qualidade sonora, tecnológica e mecânica do instrumento. O prévio conhecimento sobre instrumentação, orquestração, tessitura e articulação dos instrumentos acústicos são primordiais para se conseguir, através de um determinado “toque” no teclado eletrônico, uma imitação quase perfeita desses mesmos instrumentos. Sem esses conhecimentos, o músico poderá cometer erros básicos como, por exemplo: em um arranjo para grupo de “chorinho”, tocar uma simulação de flauta transversal na região do Dó1 ao Dó 2, sabendo-se que sua tessitura atinge do Dó 3 ao Dó 6.

1.2 A aceitação, a transformação e a utilização de alguns instrumentos de orquestra

Segundo WACHSMANN (1969, p.23), “o conceito geral de evolução dos instrumentos não implica por si mesmo uma contínua progressão de

melhoramentos. Algumas formas primitivas de objetos mantiveram-se quase sem alterações, outras precisaram de modificações enquanto que outras se modificaram de tal maneira que constituem um registro do seu desenvolvimento”. Para o maestro alemão Nikolaus Harnoncourt, as alterações sofridas pelos instrumentos não representam, necessariamente, apenas melhorias. Segundo HARNONCOURT (2002, p. 24):

Se compararmos o oboé e a flauta barrocos com os atuais verificamos que houve uma evolução muito grande relativamente à extensão, igualdade tímbrica, facilidade de execução e grau de virtuosismo. No entanto, a estrutura e o timbre destes instrumentos modificaram-se de tal maneira que podemos considerar que deram origem a outros instrumentos.

Assim como o oboé e a flauta barrocos, também o instrumento teclado eletrônico tem sofrido consideráveis modificações tanto na quantidade de recursos oferecidos, quanto na qualidade de imitação de timbres orquestrais. Essas constantes mudanças estão diretamente relacionadas aos avanços tecnológicos com os quais convivemos.

O estudo dos instrumentos musicais caracteriza objeto de uma ciência denominada organologia. Por sua vez, a palavra organologia é derivada do vocábulo grego *órganon*, que tem seu equivalente no latim – *organum* -, e que quer dizer ferramenta, utensílio, instrumento em geral. Desde o século VII, a palavra instrumento é usada como sinônimo de todos os instrumentos musicais,

ou seja, refere-se a qualquer dispositivo suscetível de produzir som, utilizado como meio de expressão musical (HENRIQUE, 2006, p.3).

1.2.1 O Trompete

“No período Barroco, o trompete – ainda desprovido de chaves e limitado, portanto, aos poucos sons harmônicos de um único som fundamental – é muito empregado nos seus vários tipos, de diferentes afinações”. (MAGNANI, 1989, p.231). Bach e Haendel empregaram largamente esse instrumento em suas Cantatas e Oratórios. Mas, “Mozart tinha prevenções contra o trompete, pois sua sensibilidade artística não podia suportar os sons agudos desse instrumento. O mesmo diremos de Mendelssohn que se absteve de empregá-lo naquele registro” (SIQUEIRA, 1945, p. 124).

1.2.2 O Clarinete

“A charamela aparentemente nunca foi um instrumento popular, e o clarinete, instrumento que resultou do seu desenvolvimento, foi um dos últimos a ser introduzido na orquestra” (SIQUEIRA, 1945, p. 84). Segundo SIQUEIRA (1945):

As charamelas foram encontradas na Europa nos séculos XIII, XIV e XV, mas nunca alcançaram a popularidade da flauta ou do oboé. Supõe-se que os primeiros compositores não conheceram o instrumento ou não se interessaram por ele. “Sabe-se que os primitivos operistas italianos usaram a charamela. Entretanto Monteverdi, Lully e Bach não empregaram o instrumento”. (...) “Parecem ter sido os operistas Keiser (alemão) e Bononcini (italiano)

que, por volta de 1710, escreveram partes de clarinetes em suas óperas 'Croesus' e 'Turno Aricino', respectivamente”.

Em 1778, Mozart empregou pela primeira vez os clarinetes numa sinfonia e a partir desta data nunca mais prescindiu deste instrumento. Também na mesma época, Haydn começou a usá-lo em suas composições. No entanto, os clarinetes tornaram-se elementos indispensáveis na orquestra sinfônica, a partir da primeira sinfonia de Beethoven (SIQUEIRA, 1945, p.85),

1.2.3 O violoncelo

Os italianos davam o nome de violão ao instrumento baixo da família dos violinos. “Quando aperfeiçoou-se o instrumento de tamanho menor, partindo da viola da gamba, esse instrumento foi chamado de violoncelo, que significa pequena grande viola” (SIQUEIRA, 1945, p.22).

Até o final do século XIX, os compositores costumavam empregar o violoncelo para reforçar as partes inferiores da harmonia, portanto, ouvido juntamente com os contrabaixos. “Coube ao genial Beethoven desligar o violoncelo do contrabaixo, o que contribuiu para enriquecer a orquestra de mais uma voz melodiosa e patética como nenhuma outra” (SIQUEIRA, 1945, p.25).

De acordo com HENRIQUE (2006, p. 22), “os instrumentos musicais estão estreitamente relacionados com a música, a sua evolução é determinada

essencialmente pela ação dos vários agentes envolvidos: compositores, músicos e construtores”. Podemos citar o caso da tuba idealizada pelo compositor Wagner para atuar em sua obra *O Anel do Nibelungo*: “Richard Wagner concebeu a idéia de um instrumento que pudesse combinar a suavidade do som da trompa com o ‘peso’ da tuba”. Dessa forma, tanto o músico instrumentista que busca novas técnicas, sonoridades e efeitos como os construtores que aplicam novos materiais, criatividade e experimentações representam importante papel na evolução dos instrumentos. (Ibid). Além da influência de músicos, compositores e construtores, existem outros fatores que tiveram importância na transformação dos instrumentos, tais como as alterações do diapasão, a evolução científica e tecnológica. E referindo-se a esta última, HENRIQUE (2006, p. 393) relata um parecer de Robert Moog:

A idéia que uns instrumentos musicais são mais “naturais” que outros é um puro disparate. Com exceção da voz humana, todos os instrumentos musicais são altamente originais, totalmente artificiais, e absolutamente dependentes das tecnologias da época em que foram desenvolvidos. Ao encararmos os instrumentos musicais desta forma verificamos que o uso em larga escala da eletrônica na produção musical não é uma quebra com a tradição, mas sim um claro prosseguimento desta.

Esta breve pesquisa evidencia importantes transformações quanto à funcionalidade, técnica e inovações sofridas pelos instrumentos citados - trompete, clarinete, violoncelo. Portanto, não é de se admirar que ainda haja certos questionamentos, certos preconceitos quanto ao emprego do teclado eletrônico como ferramenta musicalizadora e de auxílio à criação musical. Para isto, é bastante observar o restrito emprego dos teclados eletrônicos nas Universidades

brasileiras, que quase nunca ultrapassa a função de harmonização elementar do repertório popular. Assim como os computadores, os aparelhos de áudio visual e som e outros afins, também o teclado eletrônico sofre modificações acompanhando o desenvolvimento tecnológico. Estas constantes mudanças implicam num aprimoramento da qualidade timbrística, do controle da sensibilidade do teclado, de inovações quanto às baterias rítmicas programadas, às funções de *sequencer*³ e outras programações. Em contrapartida, exigem que o músico pesquisador esteja sempre se atualizando quanto ao manuseio e aos recursos oferecidos por esse instrumento. SANTOS (2006, p. 9) endossa esta visão:

Em pleno século XXI, a tecnologia eletrônica permite um avanço galopante das telecomunicações, da robótica, aperfeiçoamento de computadores, celulares, teletransmissores e uma outra infinidade de inovações na área. Também os órgãos eletrônicos, os sintetizadores, os teclados têm se aprimorado no que diz respeito à quantidade e qualidade dos recursos oferecidos. Esses instrumentos ocupam lugar de destaque como ferramenta musicalizadora em várias instituições pelo mundo afora, também realizando importante papel junto às grandes orquestras estrangeiras, incluindo, por exemplo, a Orquestra Sinfônica de Londres. Portanto, torna-se imprescindível que seja discutida a validação dos recursos pedagógicos oferecidos pelos órgãos e teclados eletrônicos no processo musicalizador. Do contrário, teremos a cada dia, mais um “curioso” que, se valendo de alguns de seus recursos, continuará perpetuando a triste condição à qual é reduzido esse instrumento: “*aparelho eletro-doméstico*” e “*aperta-se um botão*” e *ele toca*.

³ Recurso eletrônico que propicia pré-gravar ou sequenciar ritmos ou melodias.

CAPÍTULO 2 – ASPECTOS SÓCIO-POLÍTICOS E CULTURAIS

2.1 O ambiente cultural e os aspectos musicais dos anos 50 a 80

Nas manifestações artísticas encontramos reflexos de acontecimentos sócio-político-econômicos e culturais. Segundo MAGNANI (1989, p. 387), “a arte das últimas décadas é um processo *in fieri*, que se desenrola sob os nossos olhos sem que ainda nos seja possível aquele distanciamento que permite a definição estilística e o julgamento histórico”. A arte contemporânea ainda está viva e em crescimento, portanto se torna um problema a tentativa de avaliá-la. A história irá dizer quem ficará na memória e quem desaparecerá. O que se pode afirmar é que os movimentos artísticos vêm e vão num piscar de olhos, desde 1960 (STRICKLAND, 2002, p. 168).

Para REIS (1993, p.15), “a Arte exprime a vida e assume, por isto, a sua complexidade. É pura linguagem em que se manifesta o máximo esforço realizado pelo homem a fim de se expressar do modo mais belo, original e perfeito”. Percebe-se que, ao longo do século XX, as artes plásticas, a literatura e a música revolucionaram suas formas e inovaram os materiais empregados na realização da sua arte; esta se difundiu e diversificou-se mundo afora, sem uma área geográfica dominante. “Depois de um século de experimentação, o legado é a liberdade total” (STRICKLAND, 2002, p.168).

Esta frase, dentre outras possibilidades de interpretação, nos remete à reflexão de que, como o chamado “Pós Modernismo”, ocorre à superposição, imbricação e fusão das várias linguagens musicais e o compositor se encontra livre para seguir suas próprias inclinações, visto que tanto o modalismo, o tonalismo e o atonalismo acham-se exaustivamente explorados. A liberdade total é o desafio de encontrar um caminho novo de tantas repetições (REIS, 2008).

2.1.1 Os anos 50

Entre os anos de 1950 e 1953, os norte-americanos ocupam a Coréia do Norte e impedem a expansão comunista. Em 1952, um golpe militar no Egito depõe a monarquia e instaura a república no ano seguinte. Em 1953, enquanto dois cientistas norte-americanos descobriam a estrutura do DNA, acontecia, em São Paulo, a 2^a Bienal onde estava exposta importante obra de Pablo Picasso. Em 1954, através da Conferência de Paz de Genebra, a Indochina é dividida em três estados independentes. No ano seguinte, acontece em Varsóvia, uma organização militar dos países do bloco soviético. Em 1956, Elvis Presley, o mito do *rock'n'roll*, estréia na televisão norte americana. Em 1957, os russos saem à frente na corrida espacial e nesse mesmo ano, na Rússia acontece um acidente nuclear que contamina cerca de 270 mil pessoas. Ainda em 1957, doze países estabelecem estações científicas na Antártica e o pintor Cândido Portinari termina os painéis *Guerra e Paz*, para a sede da ONU, em Nova York. Em 1958, é criada nos EUA, a NASA, responsável pela coordenação do programa espacial. Neste mesmo ano, no Brasil, João Gilberto grava a primeira música bossa nova - *Chega*

de Saudade; o dramaturgo Jorge Andrade denuncia o fanatismo e a intolerância na peça *Veredas da Salvação* e Gianfrancesco Guarnieri estréia no teatro Arena, em São Paulo, a peça *Eles não Usam Black-Tie*. No ano de 1959, o líder comunista Fidel Castro assume o poder em Cuba, enquanto o líder espiritual budista Dalai Lama exila-se na Índia. Essa é uma breve visão dos acontecimentos espalhados por todo o mundo.

Nos anos 50, surge nos Estados Unidos o gênero musical conhecido como *rock'n'roll*, que ao misturar elementos da música negra – *blues e rhythm & blues* – à dos brancos – *country* –, superou preconceitos raciais e logo alcançou repercussão mundial. Esse gênero se utiliza de uma linguagem musical simples, apoiada em ritmos que incitam à dança e, inicialmente, dirigido a um público adolescente.

O *blues* e o *rhythm & blues* modificam-se, acelerando o ritmo com a utilização das guitarras elétricas. As gravações feitas por negros são conhecida por *race music*. Em 1954, Bill Haley, vocalista de uma banda *country*, grava *Shake Rattle and Roll*. No mesmo ano, Elvis Presley alcança êxito regional, com *That's All Right Mamma* (ALMANAQUE ABRIL, 1996, p.713). No entanto, a repercussão nacional do *rock'n'roll* acontece em 1955, quando a música *Rock Around the Clock* interpretada por *Bill Haley e Seus Cometas*, transforma-se em tema do filme *Sementes da Violência*, o qual se diferenciou dos outros pela maneira como expõe, de modo didático, toda a carga de hostilidade no relacionamento da

juventude marginalizada com o sistema sócio-político-cultural da época, segundo o escritor ROBERTO MUGGIATI⁴. Nesse filme, alunos quebram toda a coleção de discos de jazz de um professor. A mensagem da música poderia ser ouvida milhões de vezes e demoraria muito menos do que assistir ao filme. Daí o impacto provocado pelas letras desse *rock'n'roll*. No ano seguinte, em 1956, Elvis Presley grava a música *Heartbreaker Hotel*, logo alcançando o primeiro lugar em vendagem nos Estados Unidos.

As letras cantadas através do *rock'n'roll* expressam, geralmente, o cotidiano dos jovens e seu conflito com os pais e, apesar de ingênuas, fazem do *rock*, sinônimo de rebeldia. Sucessos de Chuck Berry (*Johnny B. Good*), Little Richard (*Long Tail Sally*) e Jerry Lee Lewis (*Whole Lotta Shakin'*) representam também essa fase.

2.1.2 Os anos 60

Em 1960, enquanto é inaugurada Brasília, projetada por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, é também lançado o filme *A Doce Vida*, do cineasta italiano, Frederico Fellini. Em 1961, tropas comunistas constroem o Muro de Berlim, em apenas uma noite. O astronauta russo, Yuri Gagarin, é o primeiro homem a ser enviado para o espaço. No ano de 1962, Tom Jobim compõe *Garota de Ipanema*, em parceria com o poeta Vinícius de Moraes; o líder negro, Nelson Mandela, é preso na África do Sul e, após oito anos de guerra, a França reconhece a independência da Argélia. Em 1963, é assassinado o presidente dos EUA, John Kennedy. O ano de

⁴ Roberto Muggiati - <http://br.geocities.com/rockandrollclub/4.htm>

1964 é marcado por vários fatos políticos: EUA ingressam na Guerra do Vietnã, 400 mil pessoas participam, em São Paulo, da Marcha da Família com Deus pela Liberdade, contra o governo de João Goulart e logo é instaurada a ditadura militar; Martin Luther King recebe o prêmio Nobel da Paz em função da luta contra o racismo nos EUA e é criada a Organização para a Libertação da Palestina. Em 1965, estréia o programa Jovem Guarda com Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia; institui-se no país o bipartidarismo e criam-se a Arena e o MDB. Em 1966, a inglesa Mary Quant lança a moda da minissaia. No Brasil, no ano de 1967, os compositores Gilberto Gil e Caetano Veloso inauguram o *Tropicalismo*; o dramaturgo Plínio Marcos retrata a marginalidade em *Navalha na Carne* e o cineasta Glauber Rocha marca o cinema novo com o filme *Terra em Transe*. Esses acontecimentos sócio-político-culturais ocorridos no Brasil são enfatizados por REIS (1993, p.281):

Com a criação dos festivais de música popular, a partir de 1965, irradiados pela televisão, novo estímulo impulsionou a produção nacional, revelando valores como Chico Buarque de Holanda, Edu Lobo, Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Sérgio Ricardo e outros. Chico Buarque sintetiza influências anteriores – samba clássico e a bossa nova -, de modo original, com extrema habilidade e poesia, abordando freqüentemente a temática social. Afirma-se a música de protesto. Geraldo Vandré canta o nordeste, apoiando-se no seu folclore. Roberto Carlos, líder da Jovem Guarda, em 1965, torna-se o cantor mais popular do Brasil; Caetano Veloso e Gilberto Gil, sob a influência da arte pop, propõem uma aceitação a toda experiência esteticamente valiosa, chegando, em avançadas inovações formais, ao Tropicalismo musical, que contagia outras áreas artísticas como o teatro, o cinema e a pintura.

Ainda em 1967, foi realizado o primeiro transplante de coração e aconteceu a Guerra dos Seis Dias; Israel ocupa o Sinai, a Cisjordânia e as Colinas de Golã.

Várias manifestações sócio-políticas ocorrem no ano de 1968: tropas soviéticas invadem a então Tchecoslováquia; o Exército Republicano Irlandês inicia ataques terroristas na Inglaterra e Irlanda do Norte; chegam ao auge as manifestações estudantis contra o autoritarismo na França com a ocupação da Sorbonne; no Rio de Janeiro, 100 mil pessoas protestam contra a morte do estudante Edson Luís em conflito com a Polícia Militar; o presidente Costa e Silva fecha o Congresso Nacional e institucionaliza a repressão por meio do decreto do AI-5; o cineasta Stanley Kubrick filma *2001, Uma Odisséia no Espaço*. Em 1969, o primeiro homem chega à Lua na missão norte americana Apollo 11; os músicos compositores Caetano Veloso e Gilberto exilam-se na Inglaterra e Chico Buarque, na Itália; acontece nos EUA, o Festival de rock Woodstock, que reúne 800 mil jovens, no auge do movimento *hippie*. Durante o Festival, Jimi Hendrix “faz um solo de guitarra em que transforma o hino norte-americano numa versão dos bombardeios do Vietnã” (ALMANAQUE ABRIL 1996, p. 713).

Também nessa década de 1960, o conjunto *The Beatles* entra nas paradas de sucesso com a música *Love me Do* (1962), que reúne uma mistura de *country* e *blues*, mantendo o tom adolescente dos seus ídolos. Dois anos mais tarde, o mesmo conjunto conquista os Estados Unidos da América e se torna mania mundial (ALMANAQUE ABRIL 1996, p. 713). No Brasil, em 1966, *Os Mutantes* revelam *Rita Lee*, autora de sucessos como *Ovelha Negra*. Da mesma época são os *Secos e Molhados*.

Em meio à Guerra Fria e à Guerra do Vietnã, surgem os movimentos pacifistas e os *hippies*. Muitos músicos se manifestam por intermédio das letras de suas composições, que adotam um tom político. Aderiram a essa idéia, conjuntos ingleses famosos como *The Beatles (LP Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band)*, *The Rolling Stones (Satisfaction)*. Nos Estados Unidos, o cantor Bob Dylan, mesclando a música folclórica ao *rock*, compõe verdadeiros hinos à paz, como é o caso de *Blowing in the wind*, que (...) “deu origem às chamadas canções de protesto, um estilo que comentava o que se passava pelo mundo. As canções tratavam de política, religião e guerra” (GRIMSHAW, 1998, p. 27). “O final dos anos 60 é a época do sexo, drogas e *rock'n'roll*. Grupos como *The Doors* e *Iron Butterfly* interpretam o *rock* psicodélico; *Velvet Underground*, de *Lou Reed*, assina um estilo transgressor” (ALMANAQUE ABRIL 1996, p. 713).

Grandes compositores clássicos já se utilizavam da linguagem musical para se expressarem politicamente, como aconteceu com Haydn e Beethoven. Segundo GRIMSHAW, (1998, p. 27):

A *Sinfonia do Adeus* (1772), de Haydn, foi a maneira de o compositor dizer ao príncipe Esterhazy, de Viena, que precisava de férias. O príncipe que, subitamente, cancelara as férias de verão da orquestra, ouviu a peça e compreendeu. Os músicos recuperaram o seu direito às férias.

Beethoven, em 1789, sob a influência da Revolução Francesa, e considerando Napoleão um herói por ter conseguido o controle da França, primeiramente chamou de *Bonaparte*, a sua terceira sinfonia. No entanto, em 1804, quando

Napoleão se autoneomeou Imperador, Beethoven discordando desse procedimento, mudou o nome de sua terceira sinfonia para *Heróica* (GRIMSHAW, 1998, p. 27).

2.1.3 Os anos 70

Entre 1970 e 1971, começa a Guerra do Camboja com golpe militar apoiado pelos Estados Unidos; militantes políticos brasileiros de esquerda seqüestram os embaixadores da Alemanha e da Suíça, e também o cônsul japonês, em São Paulo, em troca da libertação de companheiros presos. Em 1972, inaugura-se a rodovia Transamazônica, enquanto o governo militar suspendia o semanário de oposição ao regime – O Pasquim – e acontecia a primeira conferência mundial para o Meio Ambiente na Suécia. O mercado musical é conquistado pelo *reggae*, através do lançamento do disco *Catch a Fire*, de *Bob Marley* e o grupo *The Wailers*. Em 1973, Síria e Egito lutam durante 17 dias contra Israel; o general Pinochet instaura ditadura militar no Chile e grave crise econômica é gerada pela alta internacional dos preços do petróleo, decidida pela OPEP. Em 1974, inaugura-se a ponte mais extensa do país, a Rio Niterói; nos EUA, Richard Nixon renuncia à presidência após o escândalo de *Watergate*; em Portugal, acontecia a redemocratização, através da Revolução dos Cravos. Em 1975, é restaurada a monarquia na Espanha, após a morte do ditador Francisco Franco; Angola torna-se independente de Portugal; começa no Líbano intensa guerra civil entre facções religiosas e políticas; finaliza-se a Guerra do Vietnã, com a vitória dos comunistas e uma perda de aproximadamente 46 mil soldados norte-americanos; é fundada a

Microsoft, maior empresa de *softwares* do mundo. Entre os anos de 1976 e 1977, enquanto na Argentina instaura-se a ditadura, após a queda de Isabelita Peron, no Brasil, o presidente Ernesto Geisel fecha o Congresso Nacional e muda as regras eleitorais; o bispo Edir Macedo funda a Igreja Universal do Reino de Deus e Rachel de Queiroz torna-se a primeira mulher a pertencer à Academia Brasileira de Letras. Os anos de 1978 e 1979 foram marcados pela revolução que transforma o Irã em República Islâmica; ocorre o nascimento do primeiro bebê de proveta; João Paulo II torna-se o primeiro papa não italiano desde o século XVI; a Rússia invade o Afeganistão, onde permanece por dez anos; o governo militar no Brasil aprova a anistia, vem o fim do AI-5 e afirma-se o pluripartidarismo.

No Brasil, “os anos 70 divulgam o cantor de *rock* mais cultuado, Raul Seixas, autor de *Eu sou a mosca que pousou na sua sopa* e *Eu nasci há dez mil anos atrás*”. Outras bandas surgem no mundo musical, utilizando teclados eletrônicos, baterias e vocais agressivos, como *Led Zeppelin*, *Black Sabbath* e *Deep Purple*. *Pink Floyd* mistura o clima psicodélico dos anos 60 aos sons eletrônicos inovadores e se destaca com a música *The Dark Side of the Moon*. Em 1975, na Inglaterra, afirma-se o *punk-rock* do *Sex Pistols*, em músicas como *Anarchy in the UK* (ALMANAQUE ABRIL, 1996, p. 713).

2.1.4 Os anos 80

Em 1980, são restabelecidas no Brasil, as eleições diretas para governadores; de 1980 a 1988, morrem 700 mil pessoas na Guerra entre Irã e Iraque. Em 1981, é

assassinado o presidente egípcio Anuar Sadat; após 444 dias, são libertados 52 reféns norte-americanos que eram mantidos em cativeiro pelo Irã; a IBM lança o PC, seu modelo de computador pessoal. Entre os anos de 1982 e 1983, o Reino Unido derrota a Argentina na Guerra das Malvinas; Michael Jackson alcança o recorde de 47 milhões de cópias vendidas do seu álbum *Thriller*; é descoberto o vírus da Aids; surge a primeira organização sindical independente – CUT (Central Única dos Trabalhadores). No ano de 1984, morre assassinada a primeira ministra da Índia, Indira Ghandi; o brasileiro Amir Klink cruza o Atlântico Sul com um barco a remo e é instalada na Antártica a primeira base de pesquisas científicas brasileiras; um astronauta norte-americano torna-se o primeiro homem a passear no espaço desconectado da nave. No Brasil, em 1985, morre o então eleito presidente, o político Tancredo Neves e passa a funcionar a primeira usina nuclear, Angra 1. Em 1986, morrem seis astronautas com a explosão do ônibus espacial *Challenger*; a droga antiviral AZT começa a ser usada no tratamento da Aids; trinta pessoas morrem em acidente nuclear em Chernobyl e a nuvem radiativa se espalha pela Europa. Entre 1987 e 1988, EUA e URSS assinam acordo sem precedentes para o desmantelamento de mísseis nucleares; é promulgada a nova Constituição do Brasil e morre assassinado, no Acre, o ecologista Chico Mendes. O ano de 1989 é marcado por vários movimentos políticos: milhares de manifestantes pró-democracia são massacrados pelo exército chinês; cai o Muro de Berlim; romenos fuzilam ditador comunista; Fernando Collor vence a primeira eleição direta para presidente, desde 1960.

O estigma do *rock* dos anos 80 é a fusão de gêneros e estilos. Uma tendência, inspirada no *Sex Pistols*, aborda os problemas do cotidiano dos jovens proletários ingleses: é a onda *dark*, em que se destacam as bandas inglesas *Siouxi & The Banshees*, *The Cure* e *The Smiths*. Ainda na Inglaterra, o *rock* de protesto, típico dos anos 60, é reavivado pelo *U2*, através de sucessos como *Sunday Bloody Sunday*. Surgem também o *poser*, *pop rock* ou *heavy metal* dirigido para shows em estádios. Alternam músicas contestatórias com baladas românticas, caso de *Guns N' Roses*. Entre os cantores, sobressai-se *Prince*, que resgata a sensualidade e a ousadia das origens do *rock*.

Após a contextualização do panorama sócio-político-cultural, apresentado anteriormente entre os anos 50 e 80, será abordado, a seguir, o estilo *rock* progressivo, de grande significância para a compreensão desse trabalho de pesquisa.

2.2 O Rock Progressivo

No início dos anos de 1960, o *rock'n'roll*, resultado de uma longa evolução musical norte-americana, repercutiu no continente europeu. Jovens músicos ingleses notaram que havia grande semelhança entre o protesto manifestado nesse novo estilo advindo do *rhythm' blues* e a angústia que eles próprios sentiam. Desse modo, mergulhando na raiz negra do *rock*, conjuntos ingleses tornaram-se populares no mundo musical, destacando-se: *The Beatles*, *Rolling Stones*, *The Animals*.

O termo *rock* progressivo surgiu ainda na década de 60 pretendendo designar um desenvolvimento progressivo do *rock*. “Devido às diversas experiências que os artistas faziam, esta espécie de evolução ou busca de progresso, muitas vezes, distanciava-se bastante dos preceitos do *rock* ‘básico’ que lhe dava origem”, segundo MARCOS OLIVEIRA⁵.

Em 1967, na Inglaterra, um dos centros de maior tradição musical, surgia a necessidade de se dar uma abertura estilística à música popular que vinha sendo feita. Artistas, na sua maioria de formação universitária e procedentes de conservatórios, deram as bases para o *rock* progressivo. Esse novo estilo apresenta arranjos mais complexos que o *rock* convencional, com instrumentação diferenciada, influenciado pelo *Jazz*, pela música erudita e até mesmo pelo folclore. Segundo NAHOUM (1994, p. 7), podemos entender como características desse estilo:

“Músicas de longa duração, desde seus quatro minutos até os discos LP’s de uma única faixa (...) Utilização e apropriação de elementos de vários estilos não comumente associados ao *rock*: a música folclórica (do país da banda em questão), o *jazz*, a música erudita (incluindo aí o clássico, o barroco, o medieval...), o *blues* etc. Uma maior complexidade das composições, tanto em termos de melodia, quanto de arranjo e ritmo, em comparação ao que normalmente se entende por *rock*. Uma busca pela experimentação e por sons exóticos, daí a importância dos teclados e sintetizadores. Uma grande variedade de ritmos e tonalidades dentro de uma mesma composição, gerando a tal impressão de música “difícil ou pretensiosa” e o rompimento com o caráter dançante do *rock*”.

⁵ Marcos Oliveira - <http://www.prog-pt.com/>)

O *rock* progressivo é todo aquele que rompe as fronteiras do convencional e tem, normalmente, alguns elementos que o diferenciam do *rock-rock*. “Não que esses elementos devam ser necessariamente concomitantes, mas, geralmente, conseguimos identificar alguns ou, eventualmente, até todos esses elementos, numa determinada obra progressiva” (RODRIGO MANTOVANI⁶).

O *rock* progressivo, além de não ter aspirações comerciais, caracteriza-se por músicas longas; utilização de teclados - *mellotrons*, órgão *Hammond*, sintetizadores, dentre outros; influências de vários gêneros; uso de instrumentos como violino, violoncelo, flautas, sitar, tabla, percussão exótica; experimentação; predomínio instrumental e não vocal. Poucos estilos musicais geraram tanta controvérsia como o *rock* progressivo, ainda hoje lembrado pelo enorme espetáculo em palco, “fascínio por temas derivados da ficção científica, mitologia e literatura fantástica e, acima de tudo, pelo seu esforço em combinar o sentido de espaço e monumentalidade da música clássica com a energia e o poder do *rock*” (MARCOS OLIVEIRA⁷).

Durante a década de 70, bandas como Emerson, Lake & Palmer, Genesis, Pink Floyd, Yes e Jethro Tull trouxeram uma nova profundidade e sofisticação ao *rock* e se tornaram populares pelos virtuosos e fascinantes espetáculos ao vivo. De acordo com MARCOS OLIVEIRA:

⁶ Rodrigo Mantovani - <http://www.geocities.com/sunsetstrip/arena/5721/alemaes2.htm>

⁷ Marcos Oliveira - <http://www.prog-pt.com/>

“Os críticos estigmatizaram os elaborados concertos destas bandas como auto-indulgentes e materialistas. Eles viram a tentativa de fusão *rock*/clássica do RP como sendo elitista, uma traição às origens populistas do *Rock*. Mas, de uma perspectiva mais realista, o RP é mais uma expressão vital da contra-cultura do final da década de 60 e durante a de 70. No entanto, a sua característica intemporal faz com que, hoje em dia, e para além do fato de sua capacidade criativa e produtiva estar bem abastecida, este estilo conviva sempre de mãos dadas com as suas origens e influências.”

Na Alemanha, as manifestações sócio-político-culturais aconteceram, diferentemente, por meio do estilo do *rock* progressivo. As composições retratariam uma Alemanha envergonhada pelos crimes contra a humanidade e dividida pelo muro de Berlim. Segundo ANDRÉ MAURO e BRENO NININI⁸:

(...) O muro de Berlim significa para os germânicos; símbolo tangível da derrota, obstáculo ao conagraçamento de irmãos e, pior, farol que iluminava os temores/presságios de uma nova e definitiva contenda entre as potências nucleares (pois é lá que capitalismo e comunismo se encontravam frente a frente; é lá que os riscos eram mais evidentes e que por várias vezes já se pensou estar iniciando o duelo apocalíptico).

O *rock* progressivo, ou o *rock* dos anos 70, era uma manifestação de raiva e desencanto. “Antes havia alegria demais, e todos aqueles projetos de mudança do “*flower power*”. Se o psicodelismo assumiu nos EUA e Inglaterra, as feições risonhas do “paz e amor”, na Alemanha tudo foram “*bad trips*” (ANDRÉ MAURO e BRENO NININI). Portanto, o *rock* progressivo seria uma linguagem musical adotada pela juventude alemã que responde com sua arte tecnológica e robotizada:

⁸ André Mauro e Breno Ninini - <http://www.geocities.com/sunsetstrip/arena/5721/alemaes2.htm>

Um dos traços mais característicos do *rock* progressivo alemão seria exatamente a denúncia da tecnologia. E, bons estrategistas, eles voltariam contra o inimigo as armas do mesmo: abusariam ao extremo da parafernália eletrônica, como a enfatizar a artificialidade do ambiente transfigurado pela tecnologia. Nunca se ouviu tanto sintetizador, mas também nunca os sintetizadores foram acionados para produzir sons tão desagradáveis: estática, goteiras, serrotes, o diabo. Herdeiros de grandes experimentadores como *Stockhausen* e *Kagel*, os alemães criariam uma música destinada quase que exclusivamente ao cérebro e que, na melhor das hipóteses, servia para embalar viagens por paisagens etéreas, na maioria dos casos, parece trilha sonora de pesadelos ou de bizarros filmes undergrounds (ANDRÉ MAURO e BRENO NININI).

Os grupos alemães *Triunvirat* e *Kraftwerk* se consagraram nos anos de 1970. O *Triunvirat* que, inicialmente era formado por três músicos, ao longo de sua existência, trocou seguidamente de formação e quantidade de elementos. O único membro constante foi o tecladista *Jurgen Fritz*. O *Kraftwerk*, cuja tradução literal é usina de potência, era formado pelos multiinstrumentistas Ralf Hutter e Florian Schneider. Para ANDRÉ MAURO e BRENO NININI, “os dois primeiros discos da dupla mostram influências do inglês *Pink Floyd*, bem como de *Stockhausen*, *Terry Riley* e *John Cage*”. Mais tarde, tornou-se um quarteto, com a entrada de *Wolfgang Flur* e *Klaus Roeder*, depois substituído por *Karl Bartos*. O conjunto lançou as sementes para muito do que se faria em matéria de música eletrônica a nível de *rock*, preparando o advento do *tecnopop*.

A música progressiva repercutiu no Brasil e influenciou bandas como *Bacamarte*, *Dogma*, *Cálix*, *Cartoon*, *Sagrado Coração da Terra* (considerado o maior nome do *rock* progressivo brasileiro), *O Terço* (um dos mais importantes grupos brasileiros

do *rock* anos 70), Secos e Molhados, Quantum, Recordando o Vale das Maçãs, Os Mutantes, dentre outras.

2.3 Rick Wakeman: o “mago dos teclados”

Richard Christopher Wakeman nasceu em 18 de maio de 1949 em Londres. Iniciou seus estudos de piano muito cedo por influência de seu pai, Cyril Frank Wakeman, também pianista. Em 1959, Rick Wakeman participou de vários concursos de piano, saindo vencedor na maioria das vezes. Na adolescência matriculou-se no *Royal College of Music*, onde estudou piano, clarineta, música moderna e orquestração. Mas não permaneceu por muito tempo nessa instituição, pois era considerado muito rebelde por seus professores, que também não gostavam do modo como Rick Wakeman interpretava certas peças clássicas ao piano. O jovem costumava se ausentar das salas de aula e ficar várias horas no museu dessa escola de música, tocando instrumentos antigos como o cravo. Assim que saiu do *Royal College of Music*, Rick Wakeman passou a lecionar piano, participou de alguns grupos musicais de *jazz* e *blues*, sem alcançar muito sucesso. Porém sua *performance* em gravações de vários artistas, entre eles, Cat Stevens, Elton John, David Bowie rendeu-lhe o convite para atuar no grupo *folk* inglês *Strawbs*. Participou da gravação dos álbuns “*Just a Collection of Antiques And Curios*” (1970) e “*From The Witchhood*” (1971). “Rick fazia um trabalho fantástico em estúdio, mas era ao vivo que realmente ‘arrasava’. Durante os shows do *Strawbs* sempre lhe davam um espaço para que fizesse seus longos

solos”. Posteriormente foi convidado por Jon Anderson e Chris Squire para ingressar no grupo de *rock* progressivo Yes (SARAIVA COELHO⁹).

De acordo com SARAIVA COELHO:

No Yes, Rick Wakeman passou a se apresentar ao vivo rodeado de teclados. Usava também uma comprida capa brilhante que, junto com sua cabeleira loura, formava um exótico visual. Com o Yes grava os discos: “*Fragile*”(1971), que foi muito bem recebido pela crítica, “*Close to the Edge*”(1972), com a faixa título ocupando um dos lados inteiros do LP, “*Yessongs*” (1973) ao vivo. Paralelamente prepara seu primeiro disco *solo* “*The Six Wives Of Henry VIII*” (1973). Alguns trechos do que viria a ser esse trabalho podem ser apreciados já no disco “*Yessongs*”. (...) Rick parte para a carreira solo e no começo de 1974 apresenta ao vivo o que viria a ser seu maior sucesso em todos os tempos, “*Journey To The Centre Of The Earth*”, uma ópera rock baseada no livro de Julio Verne, acompanhado da Orquestra Sinfônica de Londres e do Coral de Câmara Inglês, além de uma banda de rock e um narrador. O disco vendeu, e ainda vende milhões em todo o mundo. (...) Foram várias turnês pela Europa, Estados Unidos, Japão e Austrália com Estádios lotados e sucesso absoluto. Rick começa então a trabalhar em um projeto ainda mais arrojado tendo como tema a lenda do Rei Arthur. “*The Myths And Legends Of King Arthur And The Knights Of The Round Table*” de 1975 também conta com a participação da Orquestra Sinfônica de Londres e do Coral de Câmara Inglês, além de uma banda de rock. Para as apresentações ao vivo Wakeman não deixou por menos e montou um balé no gelo ao estilo “*Holiday on Ice*”.

Em 1974, aos 25 anos de idade, Rick Wakeman sofreu um princípio de enfarte sem maiores conseqüências e decidiu não compartilhar de grandes apresentações, passando a atuar apenas com sua banda de *rock*. Nesse mesmo ano lançou a trilha sonora do filme “*Lisztomania*” de Ken Russell, além de atuar no filme. No final de 1975, Rick Wakeman, apresentou em palcos brasileiros “*Journey*

⁹ Saraiva Coelho - <http://mysite.verizon.net/carioca18/rickbio.htm>

of the Center of the Earth” e “*The Myths and Legends of King Arthur and Knights of the Round Table*” ao lado da Orquestra Sinfônica Brasileira e do Coral da Universidade Gama Filho. Por esta ocasião, o movimento *Punk* havia começado na Europa e trabalhos elaborados como os de Rick ou Yes começaram a perder a atenção do público e também das gravadoras. “Isso tudo veio a se agravar com o lançamento do filme *Os Embalos de Sábado a Noite* com John Travolta e o ‘estouro’ da *Discomusic* logo a seguir” (SARAIVA COELHO).

Em 1984, Rick Wakeman lançou uma ópera *rock* baseada no livro de George Orwell em parceria com o experiente Tim Rice, responsável por trabalhos bem sucedidos como as óperas *rock* “*Evita*” e “*Jesus Cristo Superstar*”. Além da presença de orquestra e coral, o disco teve a participação da cantora Chaka Kan e Jon Anderson, vocalista do Yes. Dos trabalhos lançados durante os anos 80, sob a influência religiosa de sua terceira esposa, podemos destacar os seguintes discos:

- “*Country Airs*” de 1986, que deu início a uma trilogia que viria a ser completada com “*Sea Airs*” (1989) e “*Night Airs*” (1990).

- O álbum duplo “*The Gospels*” de 1987, onde Rick Wakeman faz quatro mini-oratórios de 20 minutos cada, um para cada Evangelho da Bíblia. Conta com a participação do tenor Ramon Remédios e um coral.

- “*Suite Of Gods*” de 1988, gravado em parceria com o tenor Ramon Remedios.

Em 1988, Rick Wakeman lança “*Time Machine*”, disco basicamente de *rock*.

Em 1989, Rick Wakeman foi convidado por Jon Anderson a participar de um projeto que reuniria antigos membros do Yes. Ao lado de Steve Howe e Bill

Bruford grava o disco “*Anderson, Bruford, Wakeman, Howe*” resgatando toda a sonoridade dos tempos áureos do Yes (SARAIVA COELHO).

Os anos 90 começam com certa nostalgia da década de 70. Vários “dinossauros”¹⁰ do *rock* voltaram às atividades em suas formações originais. Em 1991, Jon Anderson teve a idéia de reunir, em um único disco, os principais músicos que passaram pelo Yes. Foi lançado então, o “*Union*”, disco do Yes que reuniu pela primeira vez, juntos, o vocalista Jon Anderson, os guitarristas Steve Howe e Trevor Rabin, os tecladistas Rick Wakeman e Tony Kaye, o baixista Chris Squire e os dois bateristas Alan White e Bill Bruford. Após o lançamento do disco, saíram em turnê pela Europa e Estados Unidos. Foi um marco na história do *rock*. Em 1993, junto com o filho Adam, também tecladista, lança o CD “*Wakeman With Wakeman*”. Destacamos as seguintes produções fonográficas nos anos 90:

- “*Black Knights In The Court Of Ferdinand IV*” de 1990, ao lado do cantor e baterista italiano Mario Fasciano, cujas canções são todas cantadas no dialeto napolitano.
- “*King John And The Magna Charter*” de 1991, que apesar de não ser acompanhado por uma orquestra tem um som épico muito parecido com “*The Myths and Legends of King Arthur and Knights of the Round Table*”
- “*Romance Of The Victorian Age*” de 1994, no qual, pai e filho, Rick e Adam Wakeman interpretam composições ao piano.
- “*The New Gospels*” de 1995, que é uma versão revista e ampliada do disco.
- “*The Gospels*”, lançado originalmente em 87, disco que reafirma sua fé cristã.

No final de 1997, intencionando resgatar o movimento musical *rock* progressivo, uma grande multinacional, a EMI *Classics*, ofereceu a Rick Wakeman a oportunidade de gravar um novo “épico” ao estilo de “Viagem ao Centro da Terra” e “Rei Arthur”. Imediatamente, Rick tirou de seu arquivo “*Return To The Centre Of The Earth*”, obra em que ele vinha trabalhando há alguns anos, mas que não tinha esperanças de vir a gravar algum dia. Após acordo com a EMI, reescreveu toda a obra e contratou a Orquestra Sinfônica de Londres e o Coral de Câmara Inglês. “*Return To The Centre Of The Earth*” é uma versão mais elaborada de “*Journey To The Centre Of The Earth*” e foi lançada em março de 1999, inclusive no Brasil.

Segundo Rick, já estão compostas todas as músicas para um trabalho a ser lançado em parceria com Keith Emerson (Emerson, Lake & Palmer). Rick Wakeman é dono de uma das maiores e mais variadas discografias da história do *rock* progressivo. É difícil precisar quantos trabalhos solo e participações já realizou até hoje. Quando pensamos que a coleção está completa, sempre ficamos sabendo de um outro disco que não consta dos catálogos. Para finalizar, fica a frase dita por Wakeman em uma entrevista; “Há apenas dois tipos de música; as que são lembradas e as que são esquecidas.” Com certeza a música de Rick Wakeman tem lugar entre as músicas que são lembradas (SARAIVA COELHO).

¹⁰ “Dinossauros” – termo empregado para designar os adeptos ao *rock* progressivo.

CAPÍTULO 3 – FUNDAMENTOS DA ANÁLISE E METODOLOGIA

Este capítulo demonstra como foram organizados os passos que nortearam a pesquisa. Intenta esclarecer os motivos que deram origem a esta investigação, ilustra os procedimentos metodológicos adotados no presente trabalho e apresenta os caminhos escolhidos para a análise da peça *Sir Lancelot and The Black Knight*.

O que me levou a desenvolver este trabalho de pesquisa foi a necessidade de divulgar a utilização do instrumento teclado eletrônico como um sintetizador de conhecimentos e expensor da criatividade.

Acredito que, utilizando-se adequadamente os recursos do teclado eletrônico, é possível experimentar alternativas timbrísticas, simular orquestrações, facilitar e otimizar o processo da criação musical.

O objetivo geral é investigar e avaliar o processo de criação musical por meio do teclado eletrônico. E como objetivos específicos pretendo:

- Investigar a funcionalidade da orquestração da *peça Sir Lancelot and The Black Knight*, executada nos teclados eletrônicos.
- Abordar o teclado eletrônico como uma oficina de timbres, um laboratório orquestral, um instrumento redutor de orquestra.

- Demonstrar para o meio acadêmico, como agilizar trabalhos musicais utilizando os recursos do teclado eletrônico.
- Analisar a peça musical escolhida – *Sir Lancelot and The Black Knight* – sob o ponto de vista da estruturação formal, da Semiologia e do sistema SAAC.
- Investigar dentro da análise intersemiótica na peça *Sir Lancelot and The Black Knight*, a relação entre música e texto.
- Otimizar a interpretação da peça *Sir Lancelot and The Black Knight* nos teclados eletrônicos, a partir da compreensão dos estudos semiológicos.

Trata-se de uma pesquisa baseada em experiências próprias e associada aos conhecimentos desenvolvidos ao longo dos meus estudos acadêmicos. O trabalho é direcionado para a análise de uma única peça musical.

As perguntas que permeiam o objeto desse trabalho de pesquisa são:

- Como as análises poderão contribuir para um melhor entendimento e interpretação da partitura?
- Como poderemos, à luz da Semiologia, estabelecer uma correlação entre a linguagem musical, os personagens da lenda e o texto/narração?

Em busca das respostas para tais perguntas, este estudo almeja demonstrar com o auxílio do teclado eletrônico, novos caminhos para incentivar a produção musical (criação, *performance*, edição de partituras) no meio acadêmico.

3.1 Abordagem metodológica

Este trabalho focaliza o teclado eletrônico como uma oficina de timbres, experimenta e simula orquestrações, registra o trabalho por meio da linguagem MIDI (computador - teclado eletrônico) e se utiliza da análise musical para melhor compreensão da partitura, foco desse estudo.

É objeto dessa pesquisa tecer uma análise da peça musical de Rick Wakeman - *Sir Lancelot and the Black Knight*, da suíte *The Myths and Legends of King Arthur and Knights of the Round Table*, sob o prisma da Semiologia, adotando como referencial teórico o Modelo Tripartite de Jean Molino a partir da concepção de Jean-Jacques Nattiez (2002, p.7) e, principalmente, a idéia de modos no SAAC, uma proposta para análise comparada de várias linguagens artísticas (REIS, 2001, p.226-299).

3.2 Considerações gerais sobre a Semiologia

Entende-se por Semiologia ou arte dos sinais, a ciência geral dos signos e que estuda todos os fenômenos culturais como sistemas de significação. Enquanto a lingüística direciona seus estudos ao sistema sígnico da linguagem verbal, a Semiologia é uma ciência que tem por objeto de estudo qualquer sistema de

signos - artes visuais, fotografia, cinema, música, culinária, vestuário, gestos, religião, ciência, etc. SAMPAIO¹¹ afirma que:

Em nossa civilização ocidental o estudo dos signos nasceu na Grécia antiga e, desde então, vem sendo objeto de investigação constante por diversos ramos do conhecimento humano, sendo focalizado tanto pela teologia quanto pela filosofia e englobando a lógica, a retórica, a poética e a hermenêutica¹².

Ainda com relação aos estudos semiológicos, no texto “As teorias do signo: um breve relato das raízes antigas de uma moderna disciplina”, relata SAMPAIO:

Os estudos concernentes à Semiologia podem retroceder à Antigüidade Clássica, “quando filósofos como Platão e Aristóteles já buscavam definir o signo e suas implicações para a representação das idéias e pensamentos. Ao longo dos séculos seguintes, este estudo vem se constituindo em objeto fundamental para importantes pensadores ocidentais como, por exemplo, Santo Agostinho, São Tomás de Aquino e Albertus Magnus na Idade Média, Locke, Descartes, Leibniz e os enciclopedistas franceses durante o Iluminismo, Kant, Schelling, Hegel e Schopenhauer no âmbito da filosofia germânica entre os séculos XVIII e XIX. Mais recentemente, com Charles Sanders Peirce, Ferdinand de Saussure e uma série de destacados investigadores modernos, o estudo e a formulação de teorias do signo receberam importante impulso, permeando os mais variados campos do conhecimento humano, tais como a lingüística, a filosofia, a psicologia, a biologia, a antropologia, bem como a sociologia e as disciplinas voltadas para o estudo das artes em geral. ()Na década de 1970, Jean Molino expôs publicamente suas primeiras concepções sobre Semiologia. Esta teoria semiológica, conhecida como Modelo Tripartite, segundo NATTIEZ (2002, p. 13) “parece ser a mais adequada para explicar o funcionamento simbólico das práticas e das obras humanas em geral e da música em particular”.

¹¹ Luiz P. Sampaio - http://www.realgabinete.com.br/coloquio/3_coloquio_outubro/paginas/20.htm

¹² Hermenêutica – arte de interpretar o sentido das palavras, das leis, dos textos etc.

3.3 O Modelo Tripartite de Molino segundo Jean-Jacques Nattiez

Na teoria concebida por Jean Molino, uma forma simbólica pode ser compreendida a partir de três níveis de análise: nível neutro, poiético e estésico. Contudo, NATTIEZ (2002, p. 18) propõe que esses três níveis sejam considerados sob seis aspectos analíticos:

Nível neutro (NN) – é a manifestação física e material da forma simbólica. Em música seria a observação da partitura, descrevendo sua forma e estrutura, denominado por NATTIEZ (2002, p. 16) de nível neutro, imanente ou material.

Dimensão poiética – da *poiesis* ou da produção de uma obra de arte. O nível poiético “considera as condições e contexto de criação da obra e as intenções do autor em sua relação com a objetividade imanente da obra” (NATTIEZ, 2002, p.15).

Segundo REIS (2004), a análise intersemiótica é uma análise fenomenológica, pois focaliza e valoriza a dinâmica dos fenômenos das relações do discurso musical, não apenas no nível imanente da obra, mas também no que se refere aos seus efeitos idealizados pelo autor (*nível poiético* ou do fazer musical) e outros provocados no ouvinte e no grupo social ou deduzindo questões referentes ao processo composicional, relacionados a imagens, cenas e textos.

A poética indutiva (**PI**), obtida a partir do nível neutro, é capaz de nos indicar as recorrências de estilo do autor, a linguagem e a época, através de procedimentos composicionais que traduzam o pensamento do compositor (NATTIEZ, 2002, p.19)

A poética externa (**PE**) é atingida mediante obtenção de informações externas através de documentos estudados pela Musicologia histórica ligados à obra em questão.

Dimensão estética – segundo NATTIEZ (2002, p.15), concerne aos processos de recepção da obra, abrange os receptores atribuindo significados próprios e diversos quando diante de uma forma simbólica. A análise estética indutiva (**EI**) trabalha com idéias acerca de como certa obra pode ser percebida pelo ouvinte a partir da observação de suas estruturas (NATTIEZ, 2002, p.20). A análise estética externa (**EE**) é fundamentada na psicologia cognitiva e a partir de relatos dos ouvintes estabelece conclusões sobre a percepção de uma obra de arte. Comunicação musical (**C**) – ocorre quando a intenção do autor é plenamente captada pelo público. (NATTIEZ, 2002, p.20). Para NATTIEZ (2002, p. 17) “a Teoria Tripartite é uma teoria do funcionamento simbólico que considera a comunicação nada mais do que *um caso particular* dos diversos modos de troca, *uma* das conseqüências possíveis dos processos de simbolização”.

Para exemplificar uma análise fenomenológica, posso citar a peça *Petit Poucet* (*O Pequeno Polegar*), do compositor francês Maurice Ravel e esclarecer os níveis poético e estético da seguinte forma: nível poético são as configurações sonoras almeçadas pelo compositor, o nível imanente é a expressão material, traduzida

pela linguagem musical, e o nível estésico surge quando o ouvinte transcende os signos e sente a presença do Pequeno Polegar.

3.4 A idéia de modos no SAAC de Sandra Loureiro de Freitas Reis

Em seu livro *A Linguagem Oculta da Arte Impressionista*, Sandra Loureiro de Freitas Reis apresenta uma proposta para análise comparada de várias linguagens artísticas através da idéia de “modo”:

(...) modo como determinada disposição lógica de elementos, com possibilidades de criar, num determinado “campo de forças”, maior luz ou sombra, direcionalidades, combinações de repouso e tensão, mais ou menos simetria, maior ou menor velocidade (REIS, 1999, p.226).

Segundo REIS (2006, p.271-272), a metodologia implícita no SAAC defende novos ângulos, novas perspectivas da visão do fenômeno artístico, num sentido mais amplo, em três planos diferentes: físico, psicológico-histórico e o filosófico ou metafísico. Associando-se esses planos à Teoria Tripartite de Molino, verifica-se que o plano físico corresponde ao nível neutro, material ou imanente; o plano psicológico-histórico abrange investigações que se referem aos fatos ligados à *poiésis* da obra e também à *estésica externa*; e, por último, o plano metafísico também no nível estésico, “compreende as reflexões filosóficas sobre a obra a partir de sua realidade objetiva”. (ibid). Trata-se, portanto, de um sistema de análise que estimula a reflexão, aguça a imaginação e a criatividade.

Dessa forma, foi possível agrupar nesses “modos”, elementos comuns presentes nas linguagens artísticas desse estudo – Literatura e Música. “Através da análise das diferentes linguagens artísticas, realizamos comparações, aproximações, associações entre formas e fenômenos, e, mediante o uso de metáforas na linguagem” (REIS, 2004, p. 13). Como se trata de uma análise recém divulgada, porém rica em seu sentido *latu* de abordar as artes, sugerimos que o leitor se inteire da profundidade de seu significado consultando a bibliografia da referida autora¹³. Segue um breve esquema de REIS (2006) observado pelo pesquisador, que adota uma transposição da análise musical tradicional ao SAAC:

Modos de valores - hierarquia dos elementos mais importantes caracterizadores da identidade da peça e de seu estilo (no caso da presente análise, os temas dos personagens da lenda).

Denotam a organização de elementos que serão valorizados segundo seu relevo, sua qualidade de participação na obra de arte, configurando-se à maneira de personagens, figuras ou procedimentos de caráter principal ou secundário, em relação dialética ou não dialética. O modo de valores de uma obra cria sua identidade e seu *ethos* através de um campo de forças signos - significantes, obedecendo a uma hierarquia ou ordem de importância. Esta organização dos valores foi determinada no campo da objetividade formal pelo autor, durante o processo da *poiésis*, mas pode ser re-construída ou recriada de diferentes maneiras por cada apreciador, no momento da recepção e da análise da obra. O equilíbrio dos valores - um termo médio - estabelece os traços de uma identidade (REIS, 2006, p.273).

¹³ Livro: A linguagem oculta da arte impressionista.

Modos de duração ou modos rítmicos - paradigmas rítmicos e suas transformações.

Constituem organizações de espécies rítmicas no tempo e no espaço. Referem-se às combinações de diferentes durações, medidas ou tipos de ênfases, no contexto de análise, em relações métricas ou amétricas de proporções de elementos, tais como: sons, imagens, linhas e figuras geométricas, superfícies, cores, silêncios (pausas), vazios, fonemas, sílabas, palavras versos, motivos, etc. Os ritmos podem ser prosódicos, métricos e amétricos. O ritmo é uma ordem dentro do tempo e do espaço, originário de um sentimento de contraste entre a sensação de impulso e repouso. O ritmo amétrico engendra efeitos e formas, no espaço e no tempo que podemos chamar *continuum* (algo que é e que persiste sempre o mesmo) e que é limitado pela forma da obra (REIS, 2006, p. 274).

Modos de intensidades (densidade, agógica e dinâmica) - volume, velocidade e variações de intensidade, conotando o “*pathos*”.

Os modos de agógica são percebidos mediante a velocidade de movimento rápido, moderado ou lento de um campo poético, pictural (imagético), plástico, cênico ou musical dado. Na música, particularmente, eles se mostram através das indicações de tempo, como eventos da condução do discurso musical que se referem especificamente às variações, mais ou menos grandes de velocidade, na pulsação determinada da obra musical, criando diferentes intensidades de expressão. Os jogos de intensidades expressivas influenciam a percepção e tocam a sensibilidade, criam a presença ou ausência do *pathos* na obra. Os modos de dinâmica se referem às cores, pinceladas, combinações de palavras, imagens, gestos ou sons, mais ou menos fortes, em gradações, que podem ir do *pianíssimo* ao *fortíssimo*, consideradas em cada caso. Os modos de densidades estabelecem a menor ou maior concentração, leveza ou transparência da textura musical, poética ou pictural. Na pintura, os modos de intensidades são evidentes. Na música, estes modos são indicados explicitamente no texto musical, orientando a interpretação. Nas linguagens artísticas em geral, eles dependem dos meios, mas também da expressão sobre o material, criando um campo de forças mais ou menos intenso (REIS, 2006, p. 278).

Modos de planos - modulações, perspectiva e regiões (aguda, média e grave).

Referem-se à construção da perspectiva através dos jogos de modulação em cada campo de forças, com planos criados pelo afastamento e aproximação de uma tônica ou de um ponto de referência, dentro do contorno do discurso musical, plástico, cênico ou literário. Os planos, na pintura e nas artes cênicas, delimitam espaços físicos, pólos ou regiões interrelacionadas. Na música, isto ocorre graças às tonalidades que se relacionam através dos processos de modulação. Na poesia ou no texto literário, a perspectiva é engendrada através dos pontos de vista de referência que se segmentam em planos distintos, mantendo-se em comunicação, em situação de diálogo ou não. Os modos de planos, em todas as artes, podem determinar regiões em interação através dos processos: dialógico, de contraponto e de superposição simples, para estabelecer a expressão. A dialética, proximidade e afastamento podem determinar, ou não, uma tensão dramática (*pathos*) (REIS, 2006, p. 278).

Modos de timbres/cores/tons - cromatismo de timbres, cores e tons e seus efeitos psicológicos como humores, estabilidade, instabilidade, caráter.

Estes modos provocam situações de harmonia cromática, associadas aos humores e aos afetos delas originados, sempre ligadas a um ponto de referência. É também interessante observar, em nosso próprio mundo interior, os efeitos psicológicos provenientes de nossa percepção do movimento da gradação dos tons, cores (perspectiva aérea), ou relações intrínsecas das alturas e dos timbres musicais em uma obra determinada. Na pintura, as cores falam delas mesmas, por sua própria evidência, em suas relações puras, matizadas ou misturadas, algumas vezes independentes, outras em um estado de simbiose, dentre outras possibilidades, em função da expressão do objeto, sofrendo as mutações solicitadas pela intenção do autor (REIS, 2006, p. 275).

Modos de discurso - tipos de retórica – fragmentados, lineares ou melódicos (narrativa lírica expressiva), dialogais, harmônicos (encadeamento de blocos

simultâneos), contrapontísticos (justaposição ou superposição de elementos diversos; imitativo ou não), reverberativa.

Eles se reportam ao “como dizer”, ou ao “como representar” dentro de uma unidade discursiva dotada de identidade em que o discurso é forma do conteúdo. A obra de arte é sempre um texto, uma escritura, um discurso do autor, dentro de um contexto, desenvolvendo um conteúdo a ser decifrado. Os modos de discurso se referem às diferentes maneiras de criar a expressão, de traçar uma trama, uma história ou uma apresentação, engendrando a sintaxe e o estilo retórico. A forma de estabelecer a elocução denota, em uma obra, as qualidades do estilo geral do discurso e o método de construção da linguagem (REIS, 2006, p. 277).

Modos de justaposição e simultaneidades - análise harmônica e contrapontística.

Constituem os modos de construção arquitetural, plástica ou cênica da *textura* do discurso, no tempo e no espaço. Isto é realizado graças à superposição, imbricação ou encadeamento de unidades ou micro estruturas, ou por meio da técnica contrapontística, podendo engendrar a polifonia, a harmonia, a modulação e a transposição, justapondo ou dialetizando as teses e antíteses dos conjuntos principais ou secundários. Na pintura, há a justaposição de superfícies, de formas e de cores, criando, entre elas, diálogos e relações na simultaneidade. Na música, a partitura em si mesma é uma organização evidente de justaposições e de simultaneidades de elementos, em direcionalidades determinadas. No texto literário e na poesia, por exemplo, cada palavra e cada verso introduz forças e motivos temáticos que se justapõem e se harmonizam como pinceladas, criando campo de forças em interação dialógica ou dialética, justaposição e superposição de imagens, de elementos sonoros e visuais, de vocábulos diversos, engendrando uma arquitetura de estrofes e uma dialogia entre as mesmas, entre as palavras, os versos e os fonemas. No nível mental, os pensamentos, as formas, as sensações, os sentimentos, as imagens, as sonoridades, os brilhos, os odores, os sabores e as evocações se justapõem no consciente e no inconsciente. É um processo cumulativo que cria contrapontos paralelos, oblíquos e em movimento contrário, engendrando entidades ou construções diversas, nas simultaneidades (REIS, 2006, p. 275).

Modos de articulação - elementos de ligação na elaboração sonora, podendo influir na determinação do caráter e estilo.

Referem-se, em especial à maneira de ligar, encadear e de articular os elementos, de fraseá-los, de identificá-los, criando as micro e macro-estruturas, conduzindo o discurso na direção do que o torna mais ou menos preciso, através dos elementos ligados ou destacados, discursivos e não discursivos, figurativos ou não figurativos, estilizados ou aleatórios, dentre outros aspectos. Os modos de articulação podem conotar um estilo individual ou de época (REIS, 2006, p. 277).

Modos de luz - sensações de luz e sombra, abertura e fechamento (nível estético).

Organizações de elementos que criam a dialética do claro-escuro, nas cores e imagens poéticas das obras literárias, visuais, cênicas e musicais. Envolve, portanto, os efeitos de brilho e opacidade, de claridade e obscuridade, do agudo e do grave (nas formas sonoras), dentre outros procedimentos. Aplica-se também à iluminação, no sentido de ilustração e esclarecimento que provém de idéias, metáforas, citações e outros signos presentes no texto literário, na imagem, na cena, na estrutura imanente da partitura musical e do fato artístico em geral. Na pintura, os modos de luz são evidentes na combinação de cores claras e sombrias. Na música, as sugestões de iluminação são produzidas também por jogos de intervalos musicais (maiores, menores, aumentados e diminutos), consonantes e dissonantes, por efeitos insinuados através dos contrastes de maior ou menor amplitude com os elementos da música: melodia, harmonia (encadeamentos e modulações), ritmo, intensidades, timbres, direcionalidades e forma, sugerindo sensações de abertura e de velamento, de ruptura e conciliação. Então, torna-se possível perceber relações de tensão e relaxamento, de conflito e conciliação entre os intervalos, ritmos e timbres entre as partes ou os movimentos inteiros, dotados de indicação de *tempo* e de caracteres diversos. Tudo isto se revela no contorno da lógica da obra musical. Na poesia, a luz provém das imagens das cores, das idéias criadas pelos versos. Também as citações, como já foi dito, se projetam no texto literário, como efeito de luz e sombra, ao lado de outras estratégias a serem desveladas na análise de cada obra (REIS, 2006, p. 276).

Modos de estrutura - fraseado e forma (macro e micro estruturas).

Revelam-se na organização e na interação das partes, criando a unidade do todo; sua forma pode ser binária, ternária, quaternária ou outra, simétrica, assimétrica, lógica e translógica. O modo de estruturas pode ser percebido no procedimento dedutivo ou indutivo, ou no sentido fenomenológico que considera relações ou associações em movimento e também, através do estudo paradigmático, prolongacional ou reducional, em seus possíveis caminhos, em busca da essência da forma. Podem também conduzir à suprassunção das micro-estruturas no cerne das macro-estruturas, até chegar à percepção da unidade estética, como também o inverso, ou seja, é possível começar da visão sincrética e, a partir dela, realizar uma desconstrução. (REIS, 2006, p. 276).

Modos de instrumentação - técnicas de combinação de timbres/cores (decorrentes do material e suas propriedades), determinando efeitos diversos.

Consistem na organização do emprego dos meios instrumentais, englobando diferentes materiais e suas respectivas técnicas em situação de confronto ou de simbiose. Compreendem o material, a *techné* (o trabalho artesanal manipulando a matéria) e a *poiesis* (o processo de dar forma à intuição através do uso estético do material) (REIS, 2006, p. 278).

Modos de direcionalidade - direções, sentido e pontos culminantes harmônicos, melódicos e timbrísticos.

Estabelecem a organização das linhas de direção das diferentes partes, dando sentido predominante do todo. Neste processo, eles conduzem aos pontos culminantes na sua hierarquia, graves ou agudos, elevados ou baixos, sensíveis ou supra-sensíveis, podendo estabelecer diversos tipos de direcionalidades: horizontais, verticais, circulares, sinuosos, oblíquos, fragmentados, piramidais, cônicos, interrompidos, entre outros, compondo formas, provocando sensações e estabelecendo movimentos que conduzem a percepção do leitor, na captação dos sentidos em suas interrelações. Na música, a direcionalidade se exprime, de uma maneira especial, pelo movimento melódico (*melos*), que corresponde, na pintura, à direção da pincelada e do contorno. Na

literatura e nas artes cênicas, as direcionalidades são engendradas pelos sentidos das palavras, das frases, pela melodia dos tons declamatórios, pelas ações dramáticas. A direcionalidade final é o percurso dos interpretantes criando o sentido (REIS, 2006, p. 274).

Modos de significação - composição de campos de força, de seu valor e significado na dinâmica geral da peça, tendo em vista um ou mais pontos culminantes, catalisando o modo de valores e influenciando o modo de interpretação.

Eles se referem à organização lógica dos *signos*, em suas relações com os *objetos* ou *referentes* e os *interpretantes* (denominações próprias da semiótica de Peirce), no processo da semiose. (REIS, 2006, p. 278).

Modos de leitura - modos possíveis de análise estrutural e semiológica da obra.

São os modos de perceber, de compreender, de ler e de analisar, envolvendo o sincretismo, a desconstrução e a síntese. Exemplos de leitura: *analítico-estrutural específica*, que é objetiva, restrita, positivista, precisa ou fechada; *aberta* ou *intersemiótica*, que se apresenta de maneira ampla, aproximativa e aberta. Uma completa a outra (REIS, 2006, p. 278).

Modos de interpretação - modos de valorização dos elementos analisados em outro discurso paralelo em código diverso. Resultado sonoro vivo ou intersemiótico da incorporação de todos os valores e significados na interpretação. Abrangem todos os níveis (o imanente ou da partitura; o nível poiético, visto que interpretação é tradução transcriadora da obra escrita; e o estésico – pois há a recepção da partitura por parte do intérprete que vai transcriá-la intersemioticamente, num processo poiético, em um novo plano).

Realizam-se através da inter-relação expressiva dos interpretantes engendrados mediante os modos de valores e de significação, nas suas ligações com os demais modos, dentro de um objetivo hermenêutico. Chega-se ao processo geral da interpretação, após ter-se examinado todos os modos em suas especificidades individuais e suas relações de interdependência recíproca. O modo de interpretação suprassume todos os outros modos e busca estabelecer o sentido geral e o *ethos* da obra. O objetivo verdadeiro é reconhecer e fazer aparecer a *intenção da obra ou intentio operis* em sua unidade e seus desdobramentos. Considerando-se o seu modo de ser, a interpretação pode ser classificada como *precisa e estocástica* (que é matemática, positivista e pragmática) ou ainda, como *aberta ou superinterpretação*, que contém as abordagens filosófica, estética e inter-semiótica (REIS, 2006, p. 279).

3.5 Metodologia e revisão de literatura

Orientado por uma gravação e partitura reduzida de orquestra, elaborei o arranjo da peça analisada que será por mim executada em teclados eletrônicos, sem uso de *sequencer*. Assim procedendo, procurei desenvolver e aplicar meus experimentos orquestrais em teclados, associados à minha formação pianística.

Portanto, o aspecto teórico da pesquisa foi desenvolvido através da revisão de literatura especializada, que incluiu livros relacionados à composição, harmonia, análise musical, instrumentação e orquestração; textos que nortearam a pesquisa e que ilustram os sistemas de análise semiológica (Teoria Tripartite - Jean MOLINO e Jean Jacques NATTIEZ) e Sistema de Análise de Arte Comparada de REIS (SAAC), assim como materiais referentes aos recursos musicais oferecidos pelo teclado eletrônico. Importantes, também, foram as pesquisas que proporcionaram maior entendimento da lenda abordada nessa composição em estudo e a contextualização político-social-cultural que ilustra o romper do *rock* progressivo. NATTIEZ, REIS, NAHOUM, SIQUEIRA, HENRIQUE, SAMPAIO são

alguns autores relevantes que nortearam a fundamentação teórica da pesquisa. À luz desses princípios, definiram-se os procedimentos que orientaram esse trabalho.

Com este estudo, pretendo ampliar e aprofundar meus conhecimentos sobre o estilo *rock* progressivo, associá-lo à linguagem musical eletrônica que lhe é característica e demonstrar como os teclados eletrônicos podem atuar como um instrumento orquestral e auxiliar no processo de pré-produção musical. Espero também contribuir, de forma significativa, para estimular a utilização do teclado eletrônico no meio acadêmico, validando-o como importante ferramenta para experimentações e criações musicais.

CAPÍTULO 4 – FUNDAMENTOS HISTÓRICOS DA PEÇA *SIR LANCELOT AND THE BLACK KNIGHT*

4.1 A lenda do rei Arthur

A lenda do rei Arthur ocorre na Idade Média, época de guerras ideológicas (poiética externa¹⁴), onde o rei não sobrevivia sem uma rainha e um bispo ao seu lado. O contato entre a magia e os humanos era estabelecida por um Merlin, título dado ao sacerdote mais graduado da religião antiga.

Nênio, historiador do século IX, testemunha que existiu um guerreiro de nome Arthur que comandou os ingleses em doze batalhas contra os saxões. No entanto, a primeira obra literária importante que menciona Arthur é a *Historia Regum Britanniae*, de Godofredo de Monmouth entre os anos 1100 e 1154. Para Monmouth, Arthur “apresenta-se como um monarca capaz, que conquista terras e que, traído por um sobrinho, refugia-se na ilha de Avalon” (BARSA, 1995, vol 3, p.194).

Em 1155, o poeta normando Wace “fez uma versão dessa lenda para o francês e acrescentou, entre outras coisas, uma menção à Távola Redonda”. (BARSA, 1995, vol 3, p. 194). Layamon, em 1200, foi o primeiro a reproduzir uma versão em inglês. “A lenda surge depois no continente europeu, nos poemas narrativos de Chrétien de Troyes, supostamente em 1135 ou 1183”. (Ibid)

O interesse pela lenda do Rei Arthur e os Cavaleiros da Távola Redonda penetra em outras literaturas:

Na Alemanha, no começo do século XIII, Wolfram von Eschenbach escreve seu poema *Parsifal*. Na Catalunha (Espanha), apareceu desde 1170, sob a denominação de 'ciclo bretão', mas no resto da península seu desenvolvimento foi tardio, pois se estende do século XIV ao XVI, quando desaparece sob a influência dos numerosos livros de cavalaria (BARSA, 1995, vol 3, p.195).

Em 1485, o escritor inglês sir Thomas Mallory reuniu as lendas do rei Arthur em um livro intitulado *Morte Darthur*, impresso por Caxton, o introdutor da imprensa na Inglaterra. A lenda do rei Arthur recebeu várias versões ao longo do século XIX. As mais conhecidas, em inglês, são “*The Idylls of the king* (Os Idílios do rei), de Alfred Tennyson; os poemas descritivos *The Defence of Guinevere and other poems* (1858), de Williams Morris; e o *Tristão de Leonis* (1882), de Algernon Charles Swinburne” (BARSA, 1995, vol 3, p. 195).

Segundo a enciclopédia BARSA (1995), outros trabalhos também foram inspirados na história do rei Arthur:

No teatro, Wagner utilizou essas lendas para desenvolver sobre elas dois de seus dramas musicais: *Parsifal* e *Tristão e Isolda*. No século XX, as melhores versões poéticas das lendas do rei Arthur foram as do poeta norte-americano Edwin Arlington Robinson (1869-1935), autor do *Tristão* (1927), antes do qual publicara *Merlin* (1917) e *Lancelot* (1920). Em prosa, é admirável a reconstrução feita pelo francês Joseph Bédier, em seu *Romance de Tristão e Isolda* (1900).

¹⁴ Poética externa – consultar capítulo 3, página 43.

A lenda sobre o Rei Arthur e os Cavaleiros da Távola Redonda é uma coletânea de fatos que fascina muitos escritores e cineastas. Durante minha pesquisa para melhor entender os líricos da suíte *The Myths and Legends of King Arthur and Knights of the Round Table*, do compositor inglês Rick Wakeman, encontrei vasta bibliografia e filmes inspirados nesta intrigante lenda. Verifiquei que o enredo é também comumente adaptado para uma linguagem infantil. Para incentivar o leitor a uma pesquisa sobre o assunto, menciono alguns filmes baseados na lenda (WIKIPEDIA¹⁵):

- 1953 - *Os Cavaleiros da Távola Redonda*, dirigido por Richard Thorpe e estrelado por Robert Taylor (Lancelot), Ava Gardner (Guinevere), Mel Ferrer (Rei Arthur) e Anne Crawford (Morgana).
- 1954 - *The Black Knight*, dirigido por Tay Garnett e estrelado por Alan Ladd e Patricia Medina
- 1954 - *Príncipe Valente*, dirigido por Henry Hathaway e estrelado por James Mason, Janet Leigh e Robert Wagner (como o Príncipe Valente).
- 1963 - *Lancelot and Guinevere*, dirigido por Cornel Wilde.
- 1963 - *A Espada Era a Lei*, longa-metragem de animação da Disney.
- 1967 - *Camelot*, dirigido por Joshua Logan e estrelado por Richard Harris. (Rei Arthur), Vanessa Redgrave (Guinevere) e Franco Nero (Lancelot).

¹⁵ <http://pt.wikipedia.org/wiki/listadefilmesbaseadosnalendadoreiArthur>

- 1973 - *Gawain and the Green Knight*, produção britânica.
- 1974 - *Lancelot du Lac*, dirigido por Robert Bresson.
- 1975 - *Monty Python - Em Busca do Cálice Sagrado*, dirigido por Terry Gilliam e Terry Jones
- 1979 - *Perceval le Gallois*, dirigido por Eric Rohmer.
- 1981 - *Excalibur*, dirigido por John Boorman e com Nigel Terry (Rei Arthur) e Helen Mirren (Morgana).
- 1984 - *Sword of the Valiant: The Legend of Sir Gawain and the Green Knight*, produção britânica.
- 1990 - *Les Chevaliers de la table ronde*, produção francesa.
- 1992 – *Ginevra*, produção alemã.
- 1994 – *Guinevere*, filme para a televisão, com Sheryl Lee (Guinevere), Sean Patrick Flanery (Rei Arthur) e Noah Wyle (Lancelot).
- 1995 - *O Primeiro Cavaleiro* — dirigido por Jerry Zucker e estrelado por Sean Connery (Rei Arthur), Richard Gere (Lancelot) e Julia Ormond (Guinevere).
- 1996 - *Coração de Dragão*, dirigido por Rob Cohen e estrelado por Dennis Quaid e Julie Christie.
- 1997 - *O Príncipe Valente*, dirigido por Anthony Hickox e com Edward Fox como o Rei Arthur.

- 1998 - *Quest for Camelot*, filme de animação da Warner Bros.
- 1998 – *Merlin*, filme para a televisão, com Sam Neill, Helena Bonham Carter, Miranda Richardson, John Gielgud e Martin Short.
- 2001 - *As Brumas de Avalon* — dirigido por Uli Edel e estrelado por Anjelica Huston (Vivianne), Julianna Margulies (Morgana), Joan Allen (Morgause) e Samantha Mathis (Gwenwyfar).
- 2002 - *Aprendiz de Feiticeiro*, produção sul-africana, com Robert Davi (Merlin) e Kelly Le Brock (Morgana).
- 2004 - *Rei Arthur*, dirigido por Antoine Fuqua e estrelado Clive Owen (Rei Arthur) e Ioan Gruffudd (Lancelot).
- 2006 - *O Aprendiz de Merlin e A Busca pelo Santo Graal*, dirigido por David Wu e estrelado por Sam Neill (Merlin) e Miranda Richardson.

Assim como os cineastas, também os escritores retiraram da lenda do rei Arthur argumentos diversos para a elaboração de seus livros. *A Senhora de Avalon* de Marion Zimmer Bradley é povoado por personagens envolvidos em guerras, traições, amor e ódio. “É tão envolvente e descritivo que não é preciso nenhum tipo de familiaridade com os personagens ou com as obras anteriores da autora para apreciar esse fantástico romance numa viagem entre o mundo real e o imaginário” (WIKIPEDIA¹⁶).

¹⁶ <http://pt.wikipedia.org/wiki/listadelivrosbaseadonalendadoreiArthur>

Marion Zimmer Bradley escreveu também outros volumes que tiveram como fonte de inspiração, a lenda do rei Arthur: *As Brumas de Avalon 1 - A Senhora da Magia*, *As Brumas de Avalon 2 - A Grande Rainha*, *As Brumas de Avalon 3 - O Gamo-rei* e *As Brumas de Avalon 4 - O Prisioneiro da Árvore*. Segundo o site pesquisado:

Nestes romances, a lenda do rei Arthur é contada pela primeira vez através das vidas, das visões e da percepção das mulheres que nela tiveram um papel central. Pela primeira vez, o mundo arturiano de Avalon e Camelot, com todas as suas paixões e aventuras - o mundo que, através dos séculos, cada geração recriou em incontáveis obras de ficção, poesia, drama - é revelado, como se poderia esperar, pelas suas heroínas: pela rainha Guinevere, mulher de Arthur; por Igraine, mãe de Arthur; por Viviane, a impressionante Senhora do Lago, Grande Sacerdotisa de Avalon; e principalmente pela irmã de Morgana das Fadas, como a Fada Morgana - como feiticeira, como bruxa - e que nesta épica versão da lenda desempenha um papel crucial, tanto na coroação como na destituição de Artur. Trata-se, acima de tudo, da história de um profundo conflito entre o cristianismo e a velha religião de Avalon.

As Crônicas de Arthur, do escritor inglês Bernard Cornwell dizem respeito às histórias arturianas. *O Rei do Inverno* é o primeiro volume da trilogia sobre o reinado de Arthur e “é um romance histórico que retrata as reviravoltas ocorridas no período e sua incansável luta contra os saxões”. *O Inimigo de Deus* é o segundo livro e apresenta uma versão da lenda do famoso rei inglês “baseada em recentes descobertas arqueológicas. Neste volume, o druída Merlin, em luta contra o crescimento do Cristianismo, parte em busca de caldeirão mágico que pode salvar o reino da Britânia”. *Excalibur* é o último volume da trilogia de Bernard Cornwell sobre o lendário guerreiro Arthur. “O autor desenha um Arthur familiar e desconhecido”. Também “nos revela locais conhecidos e personagens esperados:

o mago Merlin, a bela Guinevere, Lancelot - aqui retratado como um covarde - e a lendária Távola Redonda” (WIKIPEDIA). No livro *O Reinado de Arthur: da História à Lenda*, o autor Christopher Gidlow questiona se existiu realmente o Rei Arthur:

Se a resposta for afirmativa, ele foi um monarca poderoso, que reinou sobre uma nação de cavaleiros de armaduras, donzelas em apuros, dragões e possuidor de uma coragem sem limites, onde Merlin, o mago, e a feiticeira Morgana travaram uma batalha. Nasceu em Tintangel, tomou-se rei através da tríade: Espada, Pedra e Bruxaria. Reinava a partir do castelo de Camelot, junto a ele sentavam-se na Távola Redonda, Sir Lancelot, Sir Gawain, Sir Galahad e Sir Parsival, que buscavam o Santo Graal. Finalmente na tragédia, o amor de Lancelot e Guinevere causando a queda do seu reinado, restando a Arthur adormecer na Ilha de Avalon. Ou ele foi um general da Idade das Trevas que liderou a resistência aos invasores saxões? Neste trabalho provocativo e desafiador, Christopher Gidlow encara de forma moderna as fontes antigas que descrevem a trajetória de Arthur e as compara à realidade da vida na Bretanha nos séculos V e VI, apresentando uma argumentação convincente para a existência do poderoso monarca (SUBMARINO¹⁷).

Duas importantes obras recentemente reeditadas pela Martins Fontes Editora são *Perceval: ou o Romance do Graal* e *Lancelote: o Cavaleiro da Carreta*, de autoria do poeta francês, Chretien de Troyes, considerado “o maior poeta da Literatura Cortês que surgiu na França durante o século XII” (SUBMARINO).

Reafirmando a popularidade da lenda, mencionamos outras bibliografias que poderão ser úteis ao leitor interessado em aprofundar seu conhecimento sobre o assunto:

¹⁷ SUBMARINO - http://www.submarino.com.br/books_productdetails.asp?

- *A Lenda do Rei Artur* de Sir Thomas Mallory – Melhoramentos.
- *A Morte do Rei Arthur*, anônimo – Martins Fontes.
- *As Fabulosas Histórias de Merlin e do Rei Artur* de Gilles Massardier e Benjamin Bachelier – Nacional.
- *Jesus, Rei Arthur e a Jornada do Graal* de Maurice Cotterell - Madras
- *Lendas do Rei Artur* de Margaret Simpson - Companhia das Letrinhas
- *Meu Rei Arthur - A Chegada de um Filho com Síndrome de Down*
Lúcia Cyreno - Paulinas
- *O Pequeno Rei Arthur - Convivendo com a Síndrome de Down* dos autores
Lúcia Cyreno e Semiramis Paterno – Paulinas.
- *O Rei Artur e os Cavaleiros da Távola Redonda* de Rosalind Kerven -
Companhia das Letrinhas
- *O Rei Artur e os Cavaleiros da Távola Redonda - Reencontro Infantil* de
Thomas Malory – Scipione.
- *O Rei Artur Vol. 2 - Em Busca do Santo Graal* de Rosemary Sutcliff -
Antroposófica
- *O Rei do Inverno - As Crônicas de Artur, Vol. 1*, de Bernard Cornwell -
Record
- *Rei Artur* de Allan Massie - Ediouro

- *Rei Artur e os Cavaleiros da Távola Redonda* de Marcia Williams, coleção Clássicos em Quadrinhos - Ática
- *Rei Artur e os Cavaleiros da Távola Redonda* (Série Reviver), Anônimo - Escala Educacional.

Portanto, a lenda é mais uma vez, fonte de inspiração, também revivida nos líricos da suíte *The Myths and Legends of King Arthur and Knights of the Round Table*, do compositor inglês Rick Wakeman, à qual pertence a peça *Sir Lancelot and The Black Knight*, foco deste trabalho. O modo de discurso da obra é literário, cênico¹⁸ e musical, em que ocorre uma complementaridade das diferentes linguagens para a criação do sentido emocionado do conteúdo. O modo de leitura da obra abrange o SAAC, associado à análise tradicional e taxionômica, caracterizando-se por uma perspectiva intersemiótica e fenomenológica.

4.2 Os personagens da lenda retratados na peça *Sir Lancelot and The Black Knight* (Modo de valores)

As lendas que se baseiam nas histórias do rei Arthur e os Cavaleiros da Távola Redonda adquiriram, ao longo dos séculos, várias adaptações ou interpretações. Portanto, os personagens da lenda aos quais vou me referir, serão apresentados a partir da minha concepção, após leituras a respeito da lenda, também considerando os dizeres do poema escrito por Rick Wakeman.

¹⁸ Assistir *performance* de Rick Wakeman em 1975: <http://www.youtube.com/watch?v=AXIZ0x0Ghrk>

4.2.1 O Rei Arthur

É um personagem da história inglesa, remontando ao século V, de historicidade discutida e mesmo não existindo muitos dados concretos sobre a figura, muito se escreveu sobre ele. Sabe-se que Arthur e os seus cavaleiros eram personagens populares na época e que suas histórias espalharam-se por outros países. Os cavaleiros da Távola Redonda foram homens premiados com a mais alta ordem da cavalaria, na corte do rei Arthur, no ciclo arturiano. A Távola Redonda, ao redor da qual eles se reuniam, foi criada com este formato para que não tivesse cabeceira, representando a igualdade de todos os seus membros.

É surpreendente como a história de um homem que lutava para conter o avanço saxônio em uma pequena região da Bretanha alcançou tanta popularidade na Europa. As histórias e lendas bretãs se mantiveram vivas através da tradição oral. Os contadores ou recitadores de contos heróicos, para terem sucesso, precisavam, inicialmente, de uma boa fábula para contar, depois boa memória e capacidade dramática para a representação.

No século XVII, a história sobre o mito arturiano é revivida, sobretudo nas óperas. Também no século XIX, é restaurado o interesse pelos assuntos da Idade Média. E durante o século XX, por intermédio do cinema e dos desenhos animados, mantêm-se vivo o interesse pela lenda do Rei Arthur.

Tema do rei Arthur - apresentação inicial

The image shows a musical score for the initial presentation of the King Arthur theme. It consists of four staves of music in a treble clef, with a key signature of two flats (D minor). The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of three (trios). The score is annotated with chords: Cm, Fm, E♭, Cm, Fm, E♭, Cm, Cm/B♭, Cm/A♭, D♭maj7, E♭, Cm, Cm/A♭, D♭maj7, and C. The music concludes with a whole note chord of C.

Tema em Dó eólio, que na cultura ocidental retrata tristeza (modos de luz). Porém, as tercinas que ascendem ao agudo (modos rítmicos e de direcionalidade), apontando para os céus, nos fazem crer que o Rei Arthur é um enviado de Deus, na luta do bem contra o mau; um personagem de caráter altruísta e benevolente (modos de valores, significação e interpretação).

4.2.2 Lancelot

Lancelot é um personagem lendário das histórias do ciclo arturiano. Segundo a lenda, sua vida foi permeada por vitórias em batalhas e campeonatos e se transformou no melhor cavaleiro da Távola Redonda e mestre de armas do rei Arthur. Lancelot era um homem de grandes virtudes pessoais e profissionais, mas sem forças para resistir a uma paixão que acreditava ser incorreta. O seu romance com Guinevere, a moça que desposaria o rei Arthur, foi descoberto pelos

cavaleiros da Távola Redonda e depois desse fato, Lancelot foi expulso do reino de Arthur (TEMPORE¹⁹).

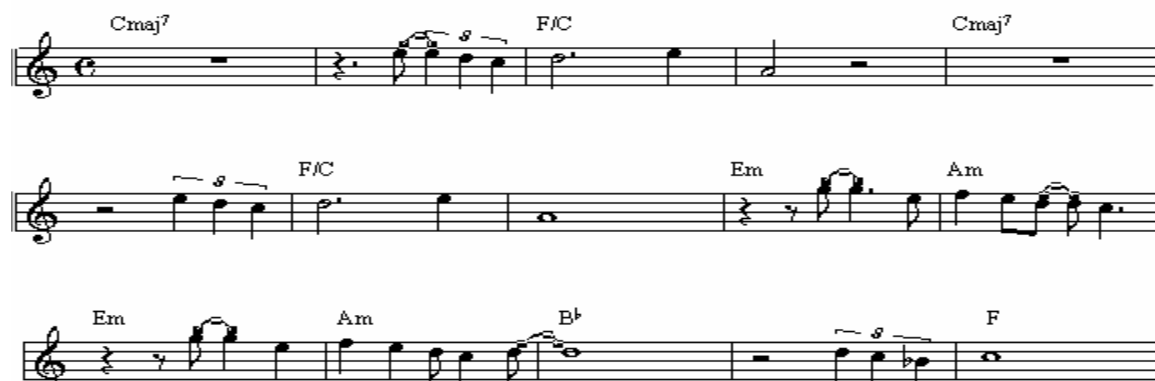
Tema original do personagem Lancelot:



O tema do cavaleiro Lancelot está em Dó eólio (modos de luz), com melodia descendente apoiada em acordes sonoros escritos em semínimas pontuadas (modos de direcionalidades), seguidamente impulsionados por semicolcheias (modos rítmicos). O movimento melódico do agudo para o grave sugere um personagem preso às coisas terrestres de caráter enérgico e vigoroso (modos de valores, significação e interpretação).

4.2.3 Guinevere

Tema original de Guinevere



¹⁹ TEMPORE - <http://www.tempre.blogspot.com>

Era ainda muito jovem quando foi prometida ao rei Arthur, sem mesmo se conhecerem. Segundo a lenda, Arthur se encantou ao vê-la, mas o coração de Guinevere já era de Lancelot, o chefe da cavalaria do rei. Mas esse amor proibido fazia com que uma angústia enorme a acompanhasse. Guinevere influenciou Arthur a instituir em Camelot²⁰ uma religião única em toda Bretanha, o Cristianismo.

O caráter iluminado, tranqüilo e religioso do personagem Guinevere (modos de valores, significação e interpretação) pode ser traduzido por seu tema em tonalidade maior (modo de luz), com tendência a movimentos melódicos descendentes, entremeado por notas longas ou pausas (modos rítmicos e de direcionalidades).

4.2.4 Sir Gawain (O Cavaleiro Negro ou Cavaleiro Vingativo)

Sir Gawain é muitas vezes descrito como sendo sobrinho de Arthur. Possuía um comportamento muito irritadiço. Numa passagem descrita por Mallory, pode-se visualizar o caráter vingativo do Cavaleiro Negro. Diz respeito à frustrada fuga de Lancelot com Guinevere. “Arthur poderia até perdoá-lo, mas Gawain, o Cavaleiro

²⁰ Camelot seria o reino onde Arthur estabelecera sua corte. Mallory identificava Camelot como sendo a atual Winchester. No entanto, parece que as maiores evidências são para a Colina de Cadbury como a fortaleza de Arthur, já que esta servia perfeitamente como quartel-general para alguém que estivesse lutando no sudoeste da Inglaterra, em uma batalha travada no perímetro da planície de Salisbury.

Negro, não deixa que isso ocorra. O ponto culminante da história é a luta entre Gawain e Lancelot” (TEMPORE).

Durante a apreciação da peça *Sir Lancelot and The Black Knight* não detectei tema musical algum que pudesse nos remeter ao personagem Cavaleiro Negro. No entanto, ao longo da minha análise, esta ‘força do mal’ esteve subentendida ou articulada em vários momentos da composição (modos de interpretação e articulação): aglutinado ao tema de Lancelot (modos de justaposição e de simultaneidades), nos trêmulos executados pelas notas graves (modos rítmicos e de luz), nas alternâncias de compassos acompanhadas pelos gritos de luta (*fight*).

Finalizo este capítulo com a letra da música da peça *Sir Lancelot and The Black Knight*, com líricos em inglês e a tradução para a língua portuguesa (modo de discurso da obra). Esta letra ocorre nas partes B, D, E, podendo ser observada na partitura em anexo. É curioso como o contorno dos dizeres da letra remete à forma de uma espada, lembrando *Excalibur*.²¹. (Ver página seguinte)

²¹ Excalibur – como era conhecida a espada do Rei Arthur.

Letra da música Sir Lancelot and the Black Knight²²

Fight, fight, fight, fight
Lute, lute, lute, lute

Excalibur the sword of right
Excalibur a espada da justiça

Lancelot you rise a knight
Lancelot você foi nomeado cavaleiro

Many quests will soon be fought
Muitas buscas serão brevemente combatidas

To win your place in Arthur's court
Para ganhar seu lugar na corte de Arthur

Go to wasted-land if you dare
Vá para a terra perdida se você ousar

lure the Black Knight from his lair
Atraia o cavaleiro negro de seu covil

Fight and kill the evil man
Lute e mate o homem perverso

rid his evil from our land
Afaste sua maldade de nossa terra.

Kneeling in prayer Lancelot gave the knight (gave the knight)
Ajoelhando em preces Lancelot ofereceu-se cavaleiro

Knowing to save the waste-land he must fight (he must fight)
Sabendo que para salvar a terra perdida ele precisaria lutar

Eager to kill all those who came his way
Ansioso para matar todos aqueles que viessem em seu caminho

He must stay he must fight the Black Knight (the Black knight) The Black Knight
Ele precisaria ficar, ele precisa lutar com o cavaleiro negro (o cavaleiro negro), o cavaleiro negro

Fight, fight, fight, fight
Lute, lute, lute, lute

Dawn approaches clearing the sky
A aurora aproxima clareando o céu

Very soon a knight must die
Muito breve um cavaleiro precisa morrer

Black Knight towering on his horse
O cavaleiro negro destacando-se sobre seu cavalo

Struck Lancelot with fear some force
Golpeia Lancelot com medo de alguma violência

Lancelot held fast his ground
Lancelot dominou rapidamente seu campo

Then struck the Black Knight to the ground
Então atirou o cavaleiro negro para o chão

Leapt from his horse and then he smote
Pulou de seu cavalo e então ele o derrotou

A single thrust and pierced his throat
Com uma simples investida e perfurou sua garganta

Answer my prayers help me to save this land (save this land)
Responda às minhas preces e ajude-me a salvar esta terra (salvar esta terra)

Guide me by truth laid down by Arthur's hand (Arthur's hand)
Guie-me pela verdade que repousa nas mãos de Arthur (nas mãos de Arthur)

Evil is gone only good we shall see victory in the land by God's hand (By God's hand)
A maldade se foi e apenas os bons verão a vitória na terra pelas mãos de Deus

By God's hand Pelas mãos de Deus

²² Modo de discurso da obra literário-cênico-musical.

CAPÍTULO 5 - ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE *SIR LANCELOT AND THE BLACK KNIGHT* (MODOS DE LEITURA)

A partir da audição da peça *Sir Lancelot and The Black Knight* e observação da partitura com redução de orquestra para piano, detectei as seções que compõem a estrutura desta música, assim como as progressões rítmico-melódicas, modulações e transposições motivicas ocorridas. Posteriormente, reuni minha experiência e constatações advindas pela aplicação dos modelos de análise Tripartite e dos “modos” do SAAC, mencionados anteriormente, no capítulo referente à Metodologia.

5.1 Análise motivica da peça *Sir Lancelot and The Black Knight*

Para uma melhor compreensão da composição em estudo e com o intuito de fazer um levantamento das partes que a compõem, recorri, primeiramente, à análise motivica.

Desta forma, foi possível diagnosticar a presença de outras estruturas e elementos rítmicos/melódicos ‘emprestados’ de outras peças da suíte *The Myths and Legends of King Arthur and Knights of the Round Table* e localizar os três personagens: Sir Lancelot, O Rei Arthur e Guinevere. Segundo (NATTIEZ, 2002, p. 16), este procedimento caracteriza uma análise em nível neutro, imanente ou material e é também exemplificado na idéia de modos pelo Sistema de Análise de Arte Comparada de REIS (2004):

É um estudo lógico, taxionômico²³, da(s) gênese(s) motívica(s) numa obra, através de dados objetivos e racionais, demonstráveis num esquema sintético. Detectam-se os procedimentos miméticos das mais diversas espécies, as diferenças ou contrastes e suas relações transformadoras, tais como progressões, modulações, transposições de planos, justaposições consecutivas ou simultâneas, sínteses redutoras essenciais e prolongamentos reverberativos de elementos significativos, dentre outros fenômenos. A partir da análise, é possível detectar os elementos ou personagens mais importantes do texto musical em suas relações estratégicas (**modos de valores**)²⁴, criando a identidade da obra. (REIS, 2004, p.01).

Foram recortados da peça reescrita para piano, todos os trechos que identificam o personagem *Sir Lancelot*. Trata-se de dois motivos com dois compassos cada um, formando um tema de quatro compassos:



Os compassos de número um e três, apresentam-se exatamente iguais, ritmicamente. O quarto compasso tem maior movimentação rítmica do que o segundo:



²³ Taxionômico – relativo à distinção, ordenação e nomenclatura sistemáticas de grupos típicos, dentro de um campo científico. No caso da obra em estudo, seriam, em especial, os personagens da lenda.

²⁴ Modos de valores - hierarquia dos elementos mais importantes caracterizadores da identidade da peça e de seu estilo (REIS, 2006). No caso da obra em estudo, seriam, em especial, os personagens da lenda.

Os dois primeiros compassos do exemplo abaixo, além da 'idéia' principal do tema de Sir Lancelot é composto por outras figuras (tercinas), que nos remetem ao tema do Rei Arthur, sempre presente ao longo da suíte, pois se trata de uma questão ideológica. A batalha em nome de Arthur envolve questões políticas, religiosas e éticas.



As pautas seguintes são quase idênticas ritmicamente. Essas duas 'aparições' do tema se diferem apenas pela rarefação dos acordes pilares que encabeçam o primeiro e terceiro tempos da segunda pauta.



A seguir, apresento o tema original do Rei Arthur com harmonia cifrada em linguagem popular. Ele é encontrado ‘modificado’ ao longo da peça em estudo.

Tema original:

The image shows a musical score for the original theme of King Arthur, consisting of four staves of music. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The chords are: Cm, Fm, Bb, Cm, Fm, Bb, Cm, Cm/Bb, Cm/Ab, Dbmaj7, Eb, Cm, Cm/Ab, Dbmaj7, and C.

Ao longo da peça *Sir Lancelot and The Black Knight* extraí três trechos que anunciam a presença do Rei Arthur. A primeira lembrança do rei encontra-se no sexto compasso. São tercinas que resultam num acorde de Fá menor arpejado sobre um baixo Ré bemol (também sugerindo um acorde Ré bemol com sétima maior

The image shows a musical score for a specific phrase, consisting of two staves of music. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The phrase is marked with a trill (tr) and slurs (s).

Também no compasso 67, Arthur está de volta em tercinas formando o acorde de Dó menor arpejado, assim como na apresentação inicial do seu original:



Durante os quatro primeiros compassos da parte H, está novamente presente o tema do Rei Arthur. Desta vez, soando num acorde de Sol menor, logo adiante sofrendo uma modificação melódica e aumento rítmica (tercinas em colcheias substituídas por tercinas em semínimas):



5.2 Análise da peça *Sir Lancelot and The Black Knight* a partir do SAAC (Modos de significação em sua relação dinâmica com os demais modos)

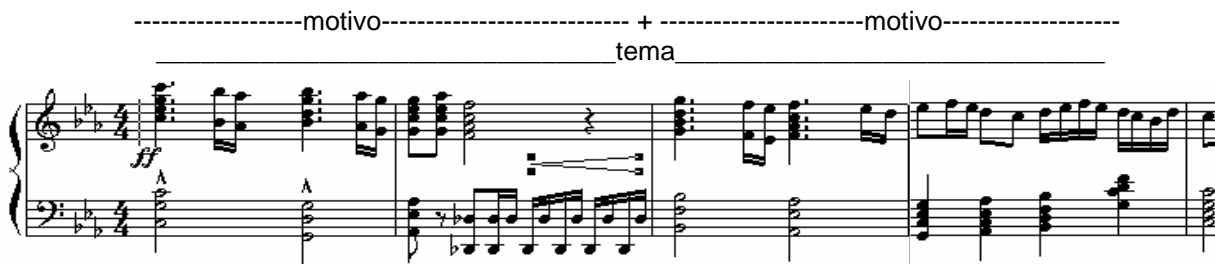
Para apreciar os motivos musicais que representam os personagens que intitulam a peça em estudo, faz-se necessário lembrar que, de acordo com os líricos de Rick Wakeman, Sir Lancelot é um cavaleiro honrado, prestativo, amigo do rei.

Em contrapartida, O Cavaleiro Negro (*The Black Knight*) levado por sua ambição, revolta e ganância, deixou de ser um cavaleiro da Távola Redonda e se tornou

inimigo de todos que se submetiam ao poder e reinado de Arthur. Podemos entender como sentido metafísico que se trata da luta e da vitória do bem contra o mal, personificados nas formas simbólicas: Lancelot - que se ofereceu como um instrumento conduzido por Deus - e o Cavaleiro Negro - como um instrumento do mal – **(modos de interpretação)**.

O personagem Sir Lancelot é caracterizado por um motivo rítmico/melódico apresentado nos dois compassos iniciais da música **(modos de duração, modos de justaposição/simultaneidades, modos de significação e modos de intensidade)**. Trata-se de um movimento melódico em Dó Lócrio descendente e que se repete ao longo da parte A. Uma vez tendo conhecimento da lenda, imagina-se que o caráter enérgico imprimido logo no início da composição, está sugerindo a presença firme do guerreiro Lancelot recrutando os cavaleiros e a população, que unidos lutarão determinadamente, em defesa do reino de Arthur.

Tema do Sir Lancelot:



-----motivo----- + -----motivo-----
tema

No compasso 6 da parte A, pela primeira vez é esboçado o tema que caracteriza o personagem do rei Arthur. Trata-se de um arpejo em tercinas do acorde de Fá menor sobre o baixo Réb, em direção ascendente **(modos de cor/timbres, direcionalidade)**. O motivo musical que retrata o rei Arthur se direciona a um

plano mais elevado (**modos de significação**), soando como eloqüentes clarins, solenemente anunciando a majestade. Seriam as tercinas uma forma de representar ‘o rei, a rainha e o bispo’? Ou a trindade Divina – Pai, Filho e Espírito Santo -, uma vez que o rei Arthur estava instituindo o Cristianismo em seu reino?



Do início até o compasso oito, alternam-se, regularmente, momentos de tensão e repouso (**modos de planos**). Luz e sombra, no sentido psicológico, alternando modos rítmicos, criando forma e fundo, situados em planos diferentes, superpostos.



O trecho seguinte repousa sobre o pedal da tônica - Dó -. Rick Wakeman adota do compasso 9 a 12 - parte B -, uma rítmica diferente (**modos de duração ou**

modos rítmicos e modos de discurso). Durante este trecho de transição para a parte C, os compassos se alternam de forma crescente, 7/8, 8/8, 9/8 e 10/8 (recurso composicional do estilo *rock progressivo*) além de receberem um acento sobre uma nova harmonia (**modos de luz**) que surge em cada última colcheia dos mesmos compassos. Emprega-se pela primeira vez uma palavra – *fight* (lute). Esta palavra sugere a presença do ideal religioso, político e ético simbolizado na forma do rei Arthur evocado através de intervalos harmônicos resultando no acorde de Fá no modo maior, contrastando com Dó menor, sugerindo um brilho de esperança para a luta que se inicia, uma vez que seu tema original está em modo menor (nível estésico). Estes compassos em contagem crescente, além de sugerirem a instabilidade que ocorre nos campos de batalha, também pressupõem, de acordo com o enredo histórico, que Sir Lancelot está colocando em ponto de ataque os cavaleiros que, ao seu lado, lutarão contra o perverso Cavaleiro Negro.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. Each measure is labeled with the word "Fight" above it. The time signatures are 7/8, 8/8, 9/8, and 10/8, respectively. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The right hand plays a melody of eighth notes, and the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The instruction "sempre marc. e stacc." is written below the first measure.

A contínua movimentação das semicolcheias da parte C, oscilando em curtos desenhos ascendentes e descendentes num compasso quaternário, indica os passos de uma luta com espadas – homens atacando e recuando – (**modos de direcionalidade e modos de significação**).

A parte C está em Lá menor, tonalidade relativa de Dó maior – que por sua vez, é homônimo da tonalidade original - Dó menor - (**modo de luz, timbre/cores**). A oscilação das semicolcheias em acordes quebrados e o clima circunspecto da tonalidade menor criam uma atmosfera de inquietude, uma sensação de confusão e tumulto.



A parte D é construída com duas idéias melódicas que se revezam. Uma, em compasso quaternário é apresentada com letra e a outra é uma idéia extraída da parte C, porém, desta vez, em compasso ternário - (**modos de planos e duração**). Este contraste entre parte cantada e parte instrumental, ou seja, apelo e lembranças da luta, a sensação claro/escuro, faz transparecer, de novo, um outro modo – (**modos de luz**). Em D concentra-se a maior parte da narração. A melodia é mais ‘reta’, conduzindo toda a atenção para os significados expressos no texto poético.

Lan-ce-lot you rise a knight
lure the Black Knight from his lair
ve - ry soon a knight must die
struck the Black Knight to the ground

Ma-ny quests will soon be fought
Fight and kill the ev - il man
Black Knight towering on his horse
Leapt from his horse and then he smote



Concluindo a parte D, observamos que no último compasso há um direcionamento do registro médio ao agudo, enquanto se modula para o tom de Dó maior (**modos de luz, de direcionalidade, de plano e de timbres/cores**)



Durante os onze primeiros compassos da parte E, na tonalidade de Dó maior, a melodia em evidência lembra o 'clima' do tema de Guinevere. A tranqüilidade do discurso musical (**modos de agógica**) é reforçada pela letra que também evoca forças (**modos de luz e de significação**) para salvar a terra 'perdida' (**modos de justaposição/simultaneidades**)

(Parte E)

Kneel-ing in prayer Lan- ce - lot
An - swer my prayers help me to

gave the knight (gave the knight) know-ing to
save this land (save this land) guide me by

save the waste-land he must fight (he must
truth laid down by Ar - thur's hand (Ar - thur's

fight) eag-er to kill all those who came his way
hand) ev - il is gone on - ly good we shall see

The musical score consists of four systems of music. Each system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with treble and bass staves. The lyrics are: 'Kneel-ing in prayer Lan- ce - lot An - swer my prayers help me to', 'gave the knight (gave the knight) know-ing to save this land (save this land) guide me by', 'save the waste-land he must fight (he must truth laid down by Ar - thur's hand (Ar - thur's', and 'fight) eag-er to kill all those who came his way hand) ev - il is gone on - ly good we shall see'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the bass line and chords in the treble line.

Durante os compassos onze a dezesseis da parte E, a melodia, ora mais ou menos movimentada ritmicamente (**modos rítmicos e de agógica**), se submete ao desenrolar de diferentes harmonias (**modos de cores/tons**). Essa harmonia é “arrastada” pela direção dos baixos, assumindo diferentes cores, singularmente

tonais (**modos de luz, planos e direcionalidade, agógica, densidade, cores intensidade ou dinâmica**). A letra correspondente a este trecho diz que Lancelot “precisa ficar e lutar com o Cavaleiro Negro” e na repetição do trecho, suplica “vitória nesta terra pelas mãos de Deus” (**modos de significação**).

fight) eag--er to kill all those who came his way
hand) ev - il is gone on - ly good we shall see

He must stay vic - to - ry he must fight the Black Knight (The Black
in this land by God's hand (By God's

knight) hand) The Black Knight By God's hand

D. C. al Coda
To Coda ♯♯

No que se refere à música, observa-se que a primeira CODA da partitura é uma variação melódica da parte D (**modos de discurso**). Trata-se de um solo executado ao *Minimoog*, instrumento cujo timbre caracteriza o estilo *rock* progressivo. Enquanto isso, em clave de Fá, os compassos ternários relembram as terças da idéia original da parte D. Inicia-se na forma descendente em Dó

Lócrio alterado (sem a nota Fá) e prossegue na forma ascendente, na escala de blues em Lá (**modos de luz e de direcionalidades**).

Neste momento da *performance* que abrange a CODA 1 e se estende à parte F, percebo o compositor e intérprete Rick Wakeman como um narrador evocando os personagens da lenda através dos seus *Leitmotif*²⁵, por meio de um som peculiar – o timbre do *Minimoog* – (**modos de interpretação, de leitura, de significação e de instrumentação**). A parte F é um improviso que apresenta ao final da casa 1 e

²⁵ Leitmotif – como Wagner se referia ao motivo condutor der seus personagens, tema.

casa 2, elementos rítmico-melódicos que nos remetem às primeiras notas do tema do rei Arthur - acorde de Dó menor arpejado (ilustrado no terceiro capítulo) e ao segundo motivo musical que identifica Lancelot (**modos de luz e de tons/cores/timbres**).

The image displays a musical score for piano, organized into five systems of staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (F major/D minor). The music features a complex melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the melodic development with some slurs and accents. The third system shows a first ending bracket. The fourth and fifth systems show a second ending bracket, with the right hand playing a more active melodic line and the left hand providing a steady accompaniment. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

As partes G e H repetem, insistentemente, o tema vigoroso que caracteriza Sir Lancelot, sempre em Dó eólio. A lembrança do tema musical do rei Arthur é introduzida no início de H, desta vez não em Dó menor, mas no tom do quinto grau, Sol frígio. É a última aparição dos personagens, que na parte H, pela primeira vez, se dá de forma simultânea (**modo de justaposição/simultaneidades, modo de cores/timbres**).

G

H

D.S. al ■ ■ + +

Ao final desta apresentação bitemática temos o retorno às partes B, C, D e E, encaminhando-se, posteriormente, à segunda CODA, que é a conclusão da peça, onde o tema de Lancelot se despede de forma grandiosa, em acordes densos, num *rallentando maestoso* (**modos de discurso, agógica, densidade, intensidade ou dinâmica**)

♯♯ CODA

The musical score is presented in three systems. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system includes markings for 'rall' and 'poco a poco'. The third system includes markings for 'molto maestoso' and 'rall', and ends with a double bar line.

Portanto, com o auxílio da análise motívica, fracionando e seccionando a peça *Sir Lancelot and The Black Knight* em trechos, detectei similaridades rítmico-melódicas que caracterizavam personagens da lenda. E sob o prisma da Semiologia, ao aplicar o modelo SAAC de REIS, estabeleceu-se uma conexão entre a música e a lenda, como se os personagens assumissem suas vidas e se movimentassem pelas linhas da pauta musical, iluminando o percurso a ser interpretado.

Encerro este capítulo com a partitura *Sir Lancelot and The Black Knight* – pela qual me orientei para a realização deste trabalho de pesquisa – , demonstrando em cores alguns modos do sistema de análise de arte comparada de Sandra Loureiro de Freitas Reis. Na impossibilidade de demonstrar através de cores todos os modos cabíveis, segue uma legenda com exemplos de alguns modos traduzidos por cores, numa visão geral da peça que já fora analisada de forma fragmentada anteriormente, apresentada agora, não como mosaicos, mas, sim, como uma pintura, um quadro, uma tela.

Personagens	Modos de					
	valores	instrumen- tação	rítmicos	direciona- lidades	intensi- dades	justaposição ou simultaneidades
Lancelot	-----					
Cavaleiro negro	----- ----- -----					
Arthur	-----					
A luta	-----					
Guinevere	-----					
Rick Wakeman	-----					
Esperança da vitória	-----					

Esta legenda exprime, resumidamente, como os modos me auxiliaram na identificação dos *Leitmotif*, assim como me alertaram para os instrumentos de orquestra/banda que tornam esses personagens vivos e também como me sugestionaram quanto ao caráter, personalidade e transformações das figuras da lenda do Rei Arthur, ao longo do discurso musical. A partir dessas revelações foi possível alcançar uma *performance* consciente e consistente.

O modo de interpretação do esquema elaborado pelo autor vai exigir a participação criativa do leitor baseada na teoria e análises apresentadas. Por exemplo, o tom verde presente nas figuras de Lancelot, Cavaleiro Negro e Arthur denotam um sentimento comum presente nos três personagens: o espírito do combate e de intenção de luta por um ideal até à morte, se necessário for. A luta em si, num tom verde claro, representa o combate de todos. Guinevere representa a doçura estimulante do sentimento do amor numa hora difícil. Rick Wakeman, em cor especial, está presente na obra musical como narrador que participa do drama emocionalmente.

A “esperança da vitória”, inicialmente na cor verde, está presente no sentimento dos três combatentes – Lancelot, Cavaleiro Negro e Arthur – , mas com a vitória de Arthur e seu exército e a derrota do Cavaleiro Negro, tomou uma nova coloração (azul), pelo seu sentido ideológico.

A repetição da temática na partitura pode remeter à retomada dos fatos e de sua significação na memória coletiva, através da lenda, tradição e história objetivada.

Sir Lancelot and the Black Knight

A

Rick Wakeman

First system of musical notation for section A. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music is marked with a forte dynamic (*ff*). The upper staff features a melodic line with various articulations, including accents and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with block chords and moving bass lines.

Second system of musical notation for section A. It continues the grand staff from the first system. The upper staff has a more active melodic line with slurs and accents. The lower staff continues with a steady accompaniment.

B

♪ = ♪

Fight

First system of musical notation for section B. It features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature remains two flats. The music is marked with a tempo change to *sempre marc. e stacc.* (always more and staccato). The upper staff has a melodic line with a tempo change symbol (♩ = ♪) and the word "Fight" above it. The lower staff has a rhythmic accompaniment. A double bar line is present at the end of the system.

Fight

Fight

Fight

Second system of musical notation for section B. It continues the grand staff from the first system. The upper staff has a melodic line with the word "Fight" above it. The lower staff has a rhythmic accompaniment. The system ends with a double bar line.

C

Ex - ca - li - bur the sword of right
 Go to waste-land if you dare
 Dawn ap-proaches clear-ing the sky
 Lan-ce-lot held fast his ground

To Coda 1st time

D

then

Lan-ce-lot you rise a knight
 lure the Black Knight from his lair
 ve - ry soon a knight must die
 struck the Black Knight to the ground

Ma-ny quests will soon be fought
 Fight and kill the ev - il man
 Black Knight towering on his horse
 Leapt from his horse and then he smote

To win your place in Arthur's court
 rid his ev-il from our land
 struck Lan-ce-lot with fear-some force
 a sin-gle thrust and pierced his throat

The first system of piano accompaniment features a treble and bass clef. The treble clef part has a steady eighth-note accompaniment in the first two measures, followed by a melodic line in the third measure. The bass clef part mirrors the treble clef's accompaniment in the first two measures and then provides a simple harmonic support in the third measure.

The second system of piano accompaniment continues the eighth-note accompaniment in the treble clef. The bass clef part has a more active role, with a melodic line that moves in parallel motion with the treble clef's accompaniment.

The third system of piano accompaniment includes a chord symbol 'E' above the treble clef staff. The treble clef part has a melodic line with slurs and accents. The bass clef part has a simple harmonic accompaniment.

The fourth system of piano accompaniment features a treble clef part with a melodic line and a bass clef part with a simple harmonic accompaniment. The treble clef part has slurs and accents over the notes.

The fifth system of piano accompaniment features a treble clef part with a melodic line and a bass clef part with a simple harmonic accompaniment. The treble clef part has slurs and accents over the notes.

Kneel-ing in prayer Lan - ce - lot
 An - swer my prayers help me to
 gave the knight (gave the knight) know-ing to
 save this land (save this land) guide me by
 save the waste-land he must fight (he must
 truth laid down by Ar - thur's hand (Ar - thur's

fight) eag-er to kill all those who came his way
hand) ev - il is gone on - ly good we shall see

He must stay he must fight the Black Knight (The Black
vic - to - ry in this land by God's hand (By God's

knight) The Black Knight *D. C. al Coda*
hand) By God's hand *To Coda ♯ ♯*

Coda

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with purple notes, starting with a quarter note and followed by eighth notes. The bass staff contains a bass line with yellow notes, starting with a quarter rest followed by eighth notes.

F

The second system continues the piece. The treble staff features purple notes with slurs and accents (marked 's') over certain notes. The bass staff has yellow notes, including some chords and rests.

The third system shows the continuation of the melodic line in the treble staff and the bass line in the bass staff. The treble staff has purple notes with a slur over the final two notes. The bass staff has yellow notes, including some chords.

The fourth system contains a double bar line in the middle. The treble staff has purple notes. The bass staff has yellow notes, including a fermata over a note in the second measure.

The fifth system concludes the piece. The treble staff has purple notes with an accent (marked 's') over a note. The bass staff has yellow notes, including a fermata over a note in the second measure.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with purple notes and stems, starting with a first ending bracket labeled '1'. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with yellow notes and stems, featuring a repeating eighth-note pattern.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with green notes and stems, including slurs and accents. The bass clef staff continues the rhythmic accompaniment with yellow notes and stems.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with green notes and stems, including slurs and accents. The bass clef staff continues the rhythmic accompaniment with yellow notes and stems.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with blue notes and stems, including slurs and accents. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with green notes and stems, featuring a repeating eighth-note pattern.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with blue notes and stems, including slurs and accents. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with blue notes and stems, featuring a repeating eighth-note pattern. The system concludes with a double bar line and a 4/4 time signature.

H

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line contains several slurs and accents, with some notes highlighted in green.

Second system of musical notation, continuing the piece with various rhythmic patterns and chordal textures.

Third system of musical notation, including the instruction "D.S. al" and a double bar line. The bass line features a series of chords and a melodic line.

Fourth system of musical notation, with the instruction "rall poco a poco" written above the bass line.

Fifth system of musical notation, starting with the instruction "molto maestoso" and "rall". The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

CAPÍTULO 6-TRANSCRIÇÃO E ARRANJO PARA TECLADOS ELETRÔNICOS (MODOS DE INSTRUMENTAÇÃO)

Este capítulo ocupa-se em descrever o processo de transcrição e arranjo da peça *Sir Lancelot and The Black Knight* para os teclados eletrônicos. Também relaciona todos os procedimentos que esclarecem a *performance*.

6.1 Os teclados

Para este trabalho de transcrição e arranjo utilizei os seguintes instrumentos:

- KORG – modelo 01/W (sintetizador)
- TECHNICS – modelo KN 570 (teclado eletrônico)
- KURZWEIL – modelo K 2000 V3 (sintetizador)
- ROLAND – modelo A 80 (controlador MIDI)

Todos estes instrumentos apresentam o teclado com sensibilidade ao toque (*touchtone*²⁶), propiciando graus de dinâmica do piano ao forte, mesmo sem a utilização de um pedal de volume. É pertinente relembrar o que é um sintetizador²⁷ e um teclado eletrônico²⁸, e também esclarecer o que se entende por controlador MIDI.

²⁶ *Touchtone* – teclado sensível ao toque, precisão de recurso que varia de um teclado para outro.

²⁷ Sintetizador – assunto desenvolvido na página 11.

²⁸ Teclado eletrônico – assunto desenvolvido na página 12.

Temos por definição de sintetizador, “o dispositivo capaz de ‘gerar’ sons, usando para isso, exclusivamente manipulações eletrônicas e capazes de alterar qualquer uma das quatro características básicas do som: volume, altura, timbre e duração”. (GOMES & NEVES, 1993, p.69).

Os teclados eletrônicos também conhecidos por *home keyboards*, apresentam as seguintes características:

Instrumentos que permitem a construção de acompanhamentos que ‘seguem o músico’, tomando por base a harmonia que vai sendo executada. Mesmo dispendo de uma variedade muito grande de timbres (...) e em certos modelos, até recursos que permitem editar alguns parâmetros, não permitem a criação de novos timbres. Sendo assim, não podem ser considerados sintetizadores(GOMES & NEVES,1993, p. 69).

Entende-se por MIDI (Musical Instrument Digital Interface), um sistema desenvolvido na década de 1980, que permite, dentre outras coisas, a ‘conversa’ entre vários instrumentos. Segundo GOMES & NEVES (1993, p. 204):

MIDI é um protocolo de comunicação – estabelece regras básicas para que dois ou mais equipamentos possam trocar informações e comandos – que pode ser utilizado por qualquer equipamento que utilize em sua construção um microprocessador e, portanto possa adotar uma comunicação do tipo serial. Para tornar essa comunicação prática, foram padronizados três conectores, todos do tipo DIN de cinco pinos (iguais aos usados para áudio) chamados IN, OUT e THRU. Pelo conector IN chegam as mensagens vindas de outros equipamentos, pelo OUT são transmitidas as mensagens a outros módulos e através do conector THRU são copiadas as informações que chegam pelo conector IN, permitindo assim que sejam ligados vários equipamentos em ‘cascata’, ou seja, um mestre e vários escravos.

O sintetizador KORG 01/W é considerado um *Music Workstation*. Esta 'estação de trabalho' tem recursos que permitem seqüenciar (gravar) as partes que forem criadas pelo músico e que serão executadas pelo teclado. Possui cinco oitavas (61 teclas), duzentos timbres e outras duzentas memórias sujeitas a combinações. Para audição externa, necessita-se de um amplificador, pois seu som é interno (ouve-se com fones de ouvido).

O TECHNICS KN 570 é um teclado eletrônico de cinco oitavas (61 teclas), possui som próprio, seus duzentos timbres podem ser usados individualmente ou aos pares (*poly 1* e *poly 2*), ou ainda dividindo (*split*) o teclado – um som para mão esquerda e outro para a direita – e tem acompanhamento automático.

O sintetizador KURZWEIL – modelo K 2000 V3, é constituído por cinco oitavas (61 teclas), tem à disposição 400 timbres (programas e combinações – *setup*) que podem aumentar, se inserirmos em sua memória placas de expansão.

Por fim, o teclado *master*²⁹ e controlador MIDI, modelo ROLAND A 80 tem a extensão de um piano, ou seja, 88 teclas. Dos inúmeros recursos que ele oferece, será utilizada, simplesmente sua condição inicial de controlador MIDI (linguagem entre instrumentos musicais), conforme explicado anteriormente.

²⁹ *Master* é um teclado que não possui som próprio.

Após pesquisar todos os timbres dos dois sintetizadores e um teclado eletrônico, selecionei aqueles que mais se aproximavam da gravação original com banda e orquestra.

6.2 Os timbres dos teclados (modos de timbre, de articulação, de intensidade/ densidade e de luz).

Elaborei a transcrição e arranjo da peça *Sir Lancelot and The Knight*, tendo como referências a partitura com redução de orquestra/coral para piano e a audição do CD. Verifiquei que necessitaria dos timbres do naipe de cordas, naipe de metais, percussão (tímpano e prato de choque), piano, vibrafone e um som que mais se aproximasse ao do *Minimoog*. O próximo passo foi determinar qual instrumento ofereceria cada timbre desejado com a maior fidelidade possível. Vale lembrar que outro fator importante é a criação de sons (alterando volume, altura, duração e timbre), porém este não é o foco deste trabalho (ver capítulo 1 página 7). De acordo com esses princípios definiram-se os seguintes timbres de cada teclado:

KORG 01/W

The Finale – combinação A 02 –, que reúne os sons de tímpano (Dó1 ao Dó2, sendo que utilizei o Dó1 como bombo) e naipe de metais com *hit*³⁰ de orquestra (Dó#2 ao Sol3). O *hit* de orquestra é um efeito sonoro alcançado pelo teclado através de uma execução mais pesada e enérgica (acento). Os metais agudos são obtidos entre o Sol#3 e Si5. Por último, o Dó6 é um efeito que reproduz ‘aplausos’.

TECHNICS KN 570

Strings (cordas), *voice* (registro) 32 – naipe de cordas na altura do diapasão.

Strings (cordas), *voice* (registro) 33 – naipe de cordas oitavando doze semitons abaixo. Exemplo: Dó3 = Dó3+Dó2.

Piano, *voice* (registro) 02 – piano oitavando doze semitons acima. Exemplo: Dó3 = Dó3+Dó4.

Vibrafone, *voice* (registro) 10

Como já foi mencionado anteriormente, é possível no teclado TECHNICS trabalharmos dois timbres simultaneamente e com volumes independentes, variando de zero a nove. Este modelo possui quatro memórias (arquivos de som) e três delas serão assim distribuídas: memória 1 (*voice* 32 + 33); memória 2 (*voice* 02 + 26); memória 3 (*voice* 32 + 33).

KÜRZWEIL K 2000 V3

Lucky Lead – programa 70 (KP 70) é um som imitativo do *Minimoog* acrescido do recurso *controller* na posição superior. Nesta amostra, o teclado torna-se monofônico, ou seja, é possível executar apenas um som de cada vez, característica dos sintetizadores *Moog*.

Common Manfare – *setup* 900 (KS 900) que reúne os sons de gongo (Dó1), prato de choque (Dó#1), tímpano (Ré1 ao Dó#3), metais agudos (Ré3 ao Dó6).

³⁰ *Hit* significa golpe ou pancada certa, impacto.

ROLAND A 80

Recebe via MIDI os sons dos teclados: KORG 01/W (OUT 1) e TECHNICS KN 570 (OUT 2), mantendo a correspondência das alturas das notas. Do TECHNICS para o A 80 são transmitidas apenas as cordas registradas no *poly 1(strings 32)*.

PEDAL FOOTSWITCH

É um pedal de forma quadrada ou semelhante ao do piano acústico, programado para as funções de sustentar o som, trocar memórias, ligar e desligar a bateria eletrônica, mudança de variações rítmicas, glide, portamento, dependendo dos recursos oferecidos pelo teclado. Foram utilizados três pedais com a função de sustentar (*sustain*) os sons (01/W, K2000 e A80) e um pedal com a função de alterar a memória (KN 570). Cada teclado tem o seu pedal correspondente, sendo que aquele destinado ao ROLAND A 80 é capaz de comandar, via MIDI, a função de *sustain* dos demais teclados.

O quadro a seguir contém simbologias que criei para proporcionar um melhor entendimento da partitura final, resultado da minha transcrição e arranjo da peça *Sir Lancelot and The Black Knight* para performance aos teclados eletrônicos:

Símbolos	Teclado em execução	Resultado sonoro
A 80	ROLAND	01/W + KN (M1) 01/W + KN (M3)
01/W	KORG	01/W
KN	TECHNICS	KN (M1) KN (M2) KN (M3)
KP KS	KURZWEIL	KP KS

6.3 Questões técnico-eletrônicas no auxílio à *performance*

Uma questão primordial para a *performance* é o “mapa de palco”. O mapa é uma planta (desenho) da distribuição dos instrumentos e amplificação sonora (caixas de som) pelo palco, com o intuito de evitar problemas que poderão comprometer o desempenho do músico. Assim, enumerei as seguintes questões para a criação do meu mapa:

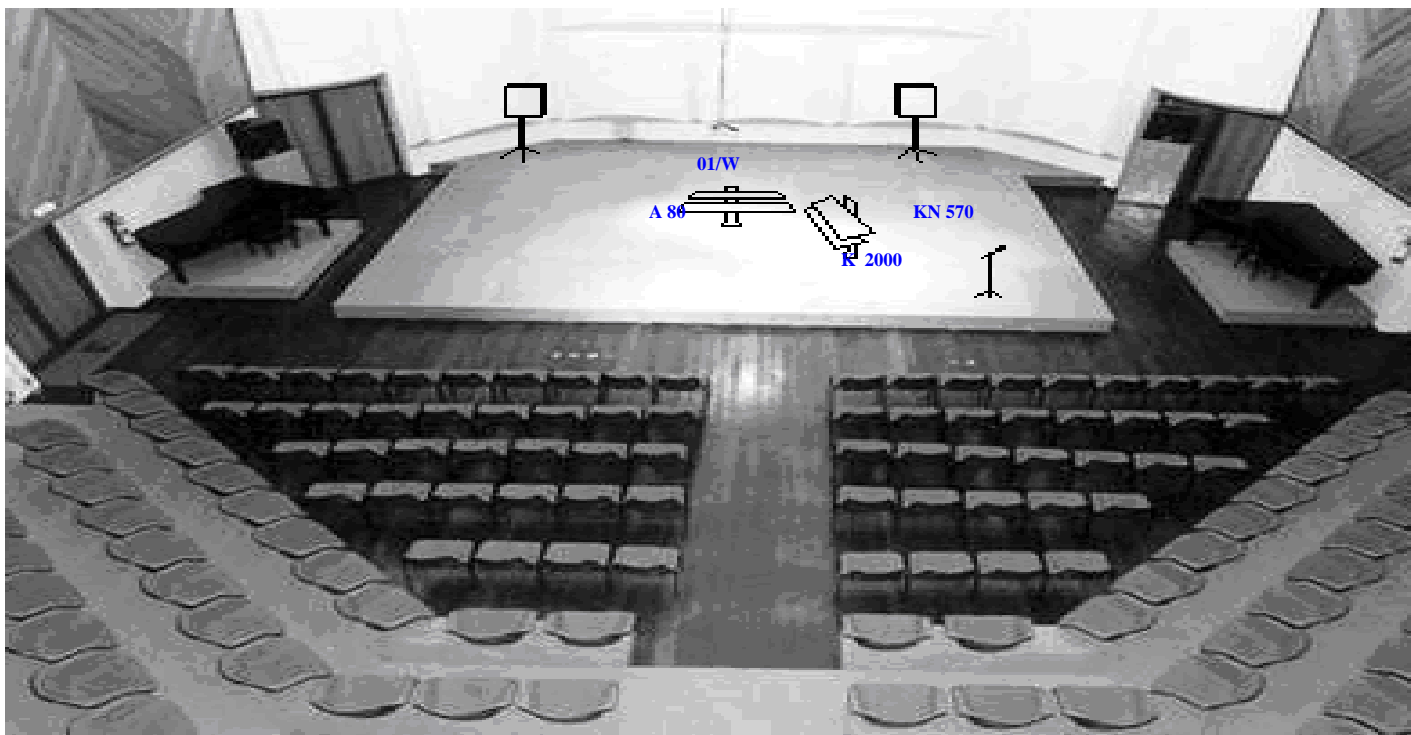
- Quantos teclados e quantos pedais (volume, *footswitch*) serão necessários utilizar?
- A disposição dos teclados: qual (is) instrumento(s) será (ão) mais executado (s) com a mão direita ou com a mão esquerda, na função de teclado superior ou inferior?
- Qual teclado ocupará a parte superior ou inferior do suporte?
- Qual pedal a ser trabalhado com o pé direito ou com o pé esquerdo?
- E quanto à *performance*, de pé ou assentado?
- E quanto à qualidade da amplificação sonora?

A amplificação sonora é a distinção do caminho a ser percorrido pelo som para atender à platéia (*Public Adress* / P.A. – sistema de amplificação destinado ao público) e ao instrumentista (retorno – sistema de amplificação destinado ao músico), influenciando assim, na quantidade de caixas de som a serem distribuídas pelo palco. Para solucionar essas questões, adotei os seguintes procedimentos:

A *performance* deverá acontecer de pé, facilitando, assim, a movimentação das mãos para tocar e registrar os instrumentos. Numa disposição de 90 graus, dois teclados: 01/W, na parte superior do suporte e A 80, na parte inferior deste mesmo suporte, e em outro suporte, dois teclados: KN570, na parte superior e K2000, na parte inferior. Cada teclado com seu pedal *footswitch*, conforme explicado no item 6.2. Posicionei-me de frente para os teclados 01/W e A 80, enquanto os outros dois estão à minha direita. Deste modo, tenho a liberdade de tocar em cada teclado, utilizando uma das mãos ou ambas, assim como os pedais, tanto com o pé direito quanto com o pé esquerdo.

Como alguns teclados não possuem som próprio, ou seja, necessitam de amplificação sonora, esta é outra questão a ser solucionada pelo instrumentista. A potência de som a ser utilizada, depende do local, da sala onde será realizada a *performance*. O músico deve ficar atento à disposição das caixas de som, que tem por finalidade, trazer um conforto auditivo para o intérprete e a platéia, onde o equilíbrio sonoro é o ponto principal para um espetáculo agradável. Não é o objetivo deste trabalho de pesquisa solucionar problemas com amplificação

sonora, portanto, não entrarei em detalhes com relação a amplificadores (potência), equalizadores, mesa de som, etc. A seguir, apresento o mapa de palco utilizado para esta *performance*.



6.4 A *performance* aos teclados (modos de interpretação)

Para compreender melhor a *performance* do arranjo por mim elaborado para os teclados eletrônicos (partitura em anexo), julguei conveniente reescrever o trecho inicial para uma 'grade' de orquestra de teclados. Neste exemplo, a escrita musical em negrito mostra em qual teclado estou tocando e a escrita em cores ilustra o que está sendo *midido*. Importante lembrar que, na execução, não fiz uso do recurso de pré-gravação (*sequencer*) em momento algum.

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are piano accompaniment, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The next two staves are vocal lines, with the upper staff containing a vocal melody and the lower staff providing a bass line. The bottom two staves are piano accompaniment, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The score is written in a common time signature and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The second system of the musical score consists of six staves. The top two staves are piano accompaniment, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The next two staves are vocal lines, with the upper staff containing a vocal melody and the lower staff providing a bass line. The bottom two staves are piano accompaniment, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The score is written in a common time signature and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo marking "A 80" is visible in the lower left corner of the system.

01/W

Após este exemplo, que ilustrou, na ‘grade’, o resultado sonoro que obtenho com o uso dos quatro teclados, seguirei com as explicações que permitirão o entendimento do processo da *performance* (**modos de interpretação**). Porém, para facilitar a leitura de um único intérprete aos teclados, utilizei a escrita convencional para piano (clave de Sol e clave de Fá), mencionando as trocas de registoção no decorrer da partitura, conforme simbologia explicada anteriormente.

Sir Lancelot and the Black Knight

Arrj. Lincoln Meirelles

Rick Wakeman

Teclados *enérgico* A 80 pedal m.e. m.d.

A 80 01 /W + KN(M1) m.d. A 80 m.e.

KS 900

Neste primeiro ‘recorte’, observando o compasso inicial, verifica-se que começo a *performance* no teclado ROLAND A 80, o qual reúne os timbres *The Finale* e

Strings, emprestados (*midados*) dos teclados 01/W e TECHNICS, respectivamente. No segundo tempo do compasso dois, o acorde executado pela mão direita (clave de Sol), deverá ser pedalizado, permitindo que esta mão se encaminhe para o teclado KURZWEIL (som KS 900), finalizando, assim o segundo compasso e, a seguir, ataque, juntamente com a mão esquerda (A 80), o primeiro tempo do compasso seguinte.

A partir da metade do segundo tempo do terceiro compasso até o compasso oito, a mão direita e mão esquerda estarão no teclado A 80.

The image shows a musical score for piano, measures 9 and 10. The score is in 4/4 time and features a complex texture with multiple layers of chords and arpeggios. The right hand (RH) and left hand (LH) are both active. The RH part starts with a chord in the treble clef, followed by a series of chords and arpeggios. The LH part starts with a chord in the bass clef, followed by a series of chords and arpeggios. The score includes dynamic markings such as *mp* and accents. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto'. The score is labeled 'KN- (M1)'.

Este segundo recorte demonstra que a mão direita continua no teclado A 80. A partir da terceira colcheia do compasso doze, desloca-se para o teclado KN, facilitando, assim, o ataque do naipe de cordas do próximo compasso. A mão esquerda passa para o 01/W, onde está registrada a combinação A 02, que imita o timbre do naipe de metais com *hit* de orquestra (Dó#2 ao Sol3). Portanto, no 01/W, ao manter a dinâmica *mp*, reproduzo os 'metais' e quando executo os acordes que finalizam cada compasso, respeitando o *accento* e o *sforzatto*, obtenho o *hit* de orquestra adicionado aos metais.

13

p

f

A 80

to CODA ◊

16

19 KN (MI)

p

f

A 80

22

25

Este terceiro recorte abrange do compasso treze ao vinte e sete. Durante este trecho, a mão direita estará comandando o teclado TECHNICS e a mão esquerda, o teclado A 80. Nos compassos dezoito, vinte, vinte e dois e vinte e quatro, encontra-se uma das partes líricas da peça (Modos de densidade).

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. The first system (measures 28-31) features a right-hand part with a '2.' marking and a 'cantabile' instruction, and a left-hand part with a 'mf' dynamic. The second system (measures 32-35) shows a transition from 'enérgico' to 'cantabile' in the right hand, with a 'p' dynamic in the left hand. The third system (measures 36-39) continues the 'enérgico' to 'cantabile' transition, with a 'p' dynamic in the left hand. The fourth system (measures 40-42) features a 'p' dynamic in the right hand and a 'cresc.' instruction in the left hand. The fifth system (measures 43-46) shows a 'p' dynamic in the right hand and a 'cresc.' instruction in the left hand. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and performance instructions.

Do compasso 28 ao 46, como é ilustrado pelo quarto recorte, verificamos que a mão direita continua no TECHNICS e a mão esquerda no A 80. Apenas nos compassos 45 e 46, a mão esquerda assume a performance no 01/W, reforçando este final de período e enfatizando a retomada do tema inicial (*Da Capo*). Mais uma vez, atenção para os acentos atingirem o *hit* de orquestra. Também neste trecho, encontra-se outra parte lírica da peça.

Coda

47 **KP 70** solo 8a. acima

mf
enérgico

A 80

50

53

57 8a. acima até comp. 71

60

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system (measures 63-65) features a first ending bracket. The second system (measures 66-68) includes a 'Sa. real' annotation above the treble staff. The third system (measures 69-71) features a second ending bracket. The score concludes with a double bar line and a key signature change to two flats.

O quinto recorte se estende do compasso 47 ao 71. A partir do compasso 47, pela primeira vez, é apresentado o timbre *Lucky Lead* (KP 70), som imitativo do *Minimoog*. Este som tem a característica de ser monofônico e oferecer o recurso de *glissando* entre as notas, se tocadas em *legatto* (**modos de articulação**). A mão direita está no teclado KURZWEIL, enquanto a esquerda permanece no A 80. No compasso 57, há uma maior movimentação rítmica da mão esquerda para suprir a falta da bateria, onde a parte rítmica é bastante explorada na gravação original. No compasso 70, enquanto a mão direita faz o *solo*, a mão esquerda, em

pausa, registra o teclado TECHNICS (M2), preparando para sua execução no compasso 72.

72 KS pedal
KN (M2)
KN (M2)

76 1.

78 2. KN pedal
A 80

Este trecho, sexto recorte, abrange os compassos de número 72 a 79. No compasso 72, temos uma semibreve (Dó 4) que será tocada no KURZWEIL e seu som sustentado mediante o uso do pedal de *sustain*. Enquanto isto, as duas mãos se posicionam no teclado TECHNICS, ainda programado com a memória 2 (piano oitavado + vibrafone). Este trecho deve soar bem *legatto*, pois o pedal não está programado para a sustentação do som (*sustain*) e sim, preparado para desempenhar a função de mudança de memória do teclado (M3), que deve

ocorrer na pausa de colcheia do compasso 79. Logo em seguida, as duas mãos atacam o teclado A 80.

80

A 80

s

81

m.e.

m.d.

82

A 80

m.d.

83

KS 900

m.e.

As recomendações para a interpretação deste trecho, sétimo recorte, se assemelham às mesmas dispensadas para os oito primeiros compassos da peça. Predomina a *performance* no teclado A 80, com breves desempenhos no teclado KURZWEIL.

88

A 80

Pedal A 80

m.e.

m.d.

89

KS 900

m.e.

90

Pedal A 80

m.d.

91

KS 900

92

A 80

m.e.

m.d.

rit.

93

Pedal A 80

m.e.

94

KS 900 m.d.

Este oitavo recorte contém os últimos compassos da peça *Sir Lancelot and The Black Knight*. Recomendo as mesmas observações do recorte anterior com relação à abordagem dos teclados. Porém, saliento que os compassos 95, 96 e 97 merecem uma grandiosa interpretação, com sonoridade densa e uma agógica bem acentuada, valorizando os timbres escolhidos para este momento, onde, na peça, retrata o final da batalha, o triunfo do bem sobre o mal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este estudo, almejo demonstrar como os teclados eletrônicos podem contribuir para a realização de arranjos e transcrições musicais, funcionando como uma oficina de timbres, simulando experimentações orquestrais, facilitando e dinamizando a elaboração musical instrumental.

Com a finalidade de alcançar tais propósitos, recorri à leitura de bibliografia que esclarecesse meus pontos de vista e validassem minhas expectativas com relação à produção musical por meio dos teclados eletrônicos.

Durante o primeiro capítulo, destinado a uma breve apresentação sobre a evolução e utilização dos teclados eletrônicos e sintetizadores, mencionei como os instrumentos trompete, clarinete e violoncelo, cada qual em sua época, também enfrentaram dificuldades de aceitação.

Ao longo do segundo capítulo foram elucidados alguns aspectos sócio-políticos-culturais vividos dos anos 50 a 80, quando surgiu o *rock'n roll* que inspirou o estilo *rock* progressivo e a época que marca os primeiros sucessos do compositor inglês Rick Wakeman.

O capítulo terceiro, que tratou da metodologia da pesquisa, objetivou esclarecer e fundamentar todos os procedimentos por mim adotados para a realização da partitura e sua interpretação nos teclados eletrônicos.

Durante o quarto capítulo, que se incumbiu da lenda do rei Arthur, verificou-se uma grande variedade de interpretações e adaptações das histórias inspiradas neste guerreiro da Idade Média, enfatizando a versão de Rick Wakeman para os personagens Arthur, Guinevere e Sir Lancelot.

No decorrer do quinto capítulo, procedeu-se a análise da peça *Sir Lancelot and The Black Knight*, integrante da suíte *The Myths and Legends of King Arthur and Knights of the Round Table*, do músico e compositor inglês, Rick Wakeman.

O sexto capítulo ocupou-se em esclarecer os procedimentos adotados para o arranjo e a transcrição desta música para posterior *performance* aos teclados eletrônicos. Adotando a análise motivica e, posteriormente, recorrendo à Semiologia, mediante os recursos apresentados por NATTIEZ e o SAAC (Sistema de Análise de Arte Comparada) de REIS, foi possível alcançar uma interpretação mais coesa e abrangente da peça.

Entendo que interpretar é o ato de descobrir, aclarar e explicar, traduzir os signos ou significados de elementos ocultos em um determinado contexto. Portanto, para uma interpretação consistente fez-se necessário analisar, 'recortar' a obra musical em trechos menores para depois reintegrá-los ao 'todo', proporcionando um melhor entendimento da composição. Segundo REIS (2006, p. 279):

O modo de interpretação suprassume todos os outros modos e busca estabelecer o sentido geral e o *ethos* da obra. O objetivo verdadeiro é reconhecer e fazer aparecer a *intenção da obra* ou *intentio operis* em sua unidade e seus desdobramentos. Considerando-se o seu modo de ser, a interpretação pode ser classificada como *precisa* e *estocástica* (que é matemática, positivista e pragmática) ou ainda, como *aberta* ou *superinterpretação*, que contém as abordagens filosófica, estética e intersemiótica.

Este trabalho científico reuniu temas ainda pouco explorados no meio acadêmico: a utilização dos teclados eletrônicos como recurso orquestral e sua aplicação direta na linguagem do *rock* Progressivo, aqui ilustrado pela peça do compositor inglês Rick Wakeman. Afirmo que, utilizar princípios da Semiologia e os modos do SAAC (Sistema de Análise de Arte Comparada) de REIS como recursos no processo analítico, representou para mim um grande desafio. Espero ter assim contribuído para o surgimento de novas perspectivas musicais, com relação ao emprego dos teclados eletrônicos como um laboratório orquestral. Com os resultados alcançados ao longo deste trabalho de pesquisa, posso afirmar que: é possível facilitar o processo de criação musical com a utilização dos recursos do teclado eletrônico (ouvir CD anexo); é válido utilizar o instrumento teclado eletrônico como uma oficina orquestral; o teclado eletrônico pode favorecer a integração dos conhecimentos musicais desenvolvidos ao longo do estudo musical acadêmico.

Referências

Almanaque Abril 1996

André Mauro / Breno Ninini

<http://www.geocities.com/sunsetstrip/arena/5721/alemaes2.htm>

Antonio Carlos Saraiva Coelho <http://mysite.verizon.net/carioca18/rickbio.htm>

BARSA, enciclopédia, volume 3. Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda. Rio de Janeiro - São Paulo. Serviços gráficos: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1995.

BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de; BORGES, Stella Maris (Colab.). *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 7ª. Ed. Belo Horizonte:UFMG, 2004.

GOMES, Alcides Tadeu e NEVES JÚNIOR, Adinaldo Silva. *Tecnologia aplicada à música*. São Paulo: Érika, 1993.

GRIMSHAW, Caroline. *Música: conexões*. Trad. Miriam Gabbai. São Paulo: Callis, 1998.

HARNONCOURT, Nikolaus. *Eles não sabiam que eu não era maestro: entrevista com Augusto M. Seabra*. Público, *Suplemento Mil Folhas* de junho, p.24-26, 2002.

HENRIQUE, Luis L. *Instrumentos Musicais*. Lisboa: A. Coelho Dias, 2006

<http://linobento.sites.uol.com.br/intro.html>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/listadefilmesbaseadosnalendadoreiArthur>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/listadelivrosbaseadonalendadoreiArthur>

http://www.submarino.com.br/books_productdetails.asp?

<http://www.tempore.blogspot.com>

LAKATOS & MARCONI. *Fundamentos de metodologia científica*. São Paulo: Editora Atlas, 1991.

MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.

MANTOVANI, Rodrigo

<http://www.geocities.com/sunsetstrip/arena/5721/alemaes2.htm>

MUGGIATI, Roberto (<http://br.geocities.com/rockandrollclub/4.htm>).

NAHOUM, Leonardo. *Enciclopédia do Rock Progressivo*. Rio de Janeiro: GSA entretenimento editorial, 1994.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O modelo tripartite de Semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie de Debussy*. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. In Debates, 6. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2002.

_____ *Modelos lingüísticos e análise das estruturas musicais*. Per Musi. Belo Horizonte, v.9, 2004, p. 05-46.

OLIVEIRA, Marcos. *Metamúsica: Introdução a Rocking the Classics* de Eduard Macan pela Oxford University Press – USA (<http://www.prog-pt.com/>)

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *A linguagem oculta da arte impressionista: tradução intersemiótica e percepção criadora na literatura, música e pintura*. Belo Horizonte: Mãos Unidas Edições Pedagógicas, 2001.

_____ *A linguagem oculta da arte impressionista: fenomenologia da percepção criadora*. In Revista da Pesquisa & pós-graduação. Ouro Preto: Departamento de Artes da Universidade Federal de Ouro Preto. Ano 2, v.1 jan/jun, 2000.

_____ *Educação Artística: introdução à história da arte*. 2ª. Ed. Revista e ampliada. Belo Horizonte: UFMG, 1993.

_____ *Musicologia e Filosofia: mímese na linguagem musical*. In: XIII ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM. *Música no século XXI: Tendências, Perspectivas e Paradigmas*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2001.

_____ *O Sistema de Análise de Arte Comparada (SLFREis) e a Teoria da Tripartição (J.J. Nattiez)*. Apostila direcionada à disciplina Filosofia da Música na Escola de Música da UFMG, Abril, 2005.

_____ *Aspectos acadêmicos de uma experiência cultural Brasil – Canadá : O Sistema de Análise de Arte Comparada de Sandra Loureiro de Freitas Reis (SAAC) e a Teoria da Tripartição de Jean – Jacques Nattiez*. In: *Brasil – Canadá: Olhares diversos*. Organização de Dilma Castelo Diniz, Maria Lúcia Jacob Dias de Barros, Sandra Regina Goulart Almeida, Thaís Flores. Belo Horizonte: FALE/ABECAN/NEC, 2006, p. 269 a 286.

SAMPAIO, Luiz Paulo.

http://www.realgabinete.com.br/coloquio/3_coloquio_outubro/paginas/20.htm

SANTOS, Carmen Vianna dos. *Teclado eletrônico: estratégias e abordagens criativas na musicalização de adultos em grupo*. Dissertação de mestrado, Escola de Música da UFMG, 2006.

SARAIVA, Antônio Coelho.

<http://mysite.verizon.net/carioca118/rickbio.htm>

SCHUMANN, Robert. *Concerto Romântico*. Barcelona: Altaya 1998 v1 p.275

SIQUEIRA, José. *Curso de Instrumentação*,1945.

STRICKLAND, Carol; BOSWELL, John. *Arte comentada: da pré-história ao pós moderno*. Tradução Ângela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

WACHSMANN, Klaus P. *The primitive musical instruments* in BAINES, Anthony, *Musical instruments through the ages*. Middlesex: Penguin Books,1969.

Sir Lancelot and the Black Knight

Arrj. Lincoln Meirelles

Rick Wakeman

Teclados

enérgico

A 80 pedal *m.e.* *m.d.*

Musical score for measures 1-3. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand plays a bass line with chords and single notes. Annotations include 'A 80' in the left margin, 'f 01 /W + KN(M1)' in the right margin, and 'KS 900' below the bass staff. Dynamics include *f* and *m.d.* (mezzo-dolce).

Musical score for measures 4-6. The right hand continues the melodic line with eighth notes. The left hand plays a steady bass line with chords. Dynamics include *f* and *m.d.* (mezzo-dolce).

Musical score for measures 7-9. The right hand features a more complex melodic line with sixteenth notes. The left hand plays a bass line with chords. A fermata is placed over the final measure of the right hand. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *f*. An annotation '01 /W' is present below the bass staff.

Musical score for measures 10-12. The right hand plays a melodic line with eighth notes. The left hand plays a bass line with chords. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *f*. An annotation 'KN- (M1)' is present above the right hand staff.

13

f

A 80

to CODA ⊕

16

19 KN (MI)

f

A 80

22

25

28 *cantabile* *mf* *s*

32 *enér gico* *cantabile* *s*

36 *enér gico* *cantabile* *s*

40 *p* *cresc.*

43 *f*

⊕ Coda

47 KP 70 solo 8a. acima

Musical score for measures 47-49. The piece is in 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. The dynamic marking is *mf* *enérgico*. A tempo marking **A 80** is located below the first measure.

Musical score for measures 50-52. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment with eighth notes. The dynamic marking is *mf*.

Musical score for measures 53-56. The right hand has a melodic line with some slurs. The left hand features a more complex accompaniment with sixteenth notes and slurs. The dynamic marking is *mf*.

Musical score for measures 57-59. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a simple accompaniment. The dynamic marking is *f*. The instruction *8a. acima até comp. 71* is written below the first measure.

Musical score for measures 60-62. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a simple accompaniment. The dynamic marking is *f*.

63

1.

66

8a. real

69

2.

72

KS pedal

mp

KN (M2)

76

1.

78

2.

KN pedal

f A 80

80

A 80

s *s* *s* *s*

This system covers measures 80 to 83. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment. The tempo marking 'A 80' is present.

84

m.e. *m.d.*

A 80

m.d. *m.e.*

KS 900

This system covers measures 84 to 87. It includes dynamic markings such as *m.e.* (mezzo-energico) and *m.d.* (mezzo-dolce). The tempo marking 'A 80' is also present. The system concludes with the marking 'KS 900'.

88

Pedal A 80

m.e. *m.d.*

A 80

m.d. *m.e.*

KS 900

This system covers measures 88 to 90. It features a 'Pedal A 80' instruction. Dynamic markings *m.e.* and *m.d.* are used throughout. The system ends with 'KS 900'.

91

Pedal A 80

m.d.

KS 900

This system covers measures 91 to 93. It includes a 'Pedal A 80' instruction and the dynamic marking *m.d.*. The system concludes with 'KS 900'.

94

m.e. *m.d.*

A 80

rit.

Pedal A 80

m.e.

ff

KS 900 *m.d.*

This system covers measures 94 to 97. It includes dynamic markings *m.e.*, *m.d.*, and *ff* (fortissimo). A 'rit.' (ritardando) marking is present in measure 95. The system concludes with 'KS 900 m.d.'.