

Apontamentos sobre a linguagem musical de Estércio Marquez Cunha em suas obras para Metais

Notes on the musical language of Estércio Marquez Cunha in his works for metals

Cristiano Aparecido da Costa¹
<https://orcid.org/0000-0001-5613-708X>

Recebido: 14/02/2024

Aprovado: 18/12/2024

Publicado: 31/12/2024

DOI: 10.5965/235809252812024e05114

¹ Pós-doutorado e Doutorado em Educação (FE - UFG). Mestre em Música/Educação Musical (EMAC - UFG). Especialista em Música Brasileira (EMAC - UFG) e Docência Universitária (Fago). Possui graduação em Educação Artística/habilitação em Música (EMAC/UFG). Integrante (pesquisador) do Núcleo de Estudos em Educação, Violência, Infância, Diversidade e Arte (NEVIDA/UFG) e do Grupo Interinstitucional Goiano de Pesquisa em Educação Musical (MOUSIKÊ/IFG). Docente de Nível Médio e Nível Superior na área de Educação Musical no Instituto Federal de Goiás. Docente e orientador no programa de Pós-graduação *stricto sensu* em Artes (Prof-Artes) do IFG. Pesquisa na área de Ensino-aprendizagem em Música, Educação Musical, Educação Estética e Indústria Cultural. E-mail: cristiano.costa@ifg.edu.br

Resumo

Este texto tem por objetivo trazer apontamentos sobre a linguagem musical utilizada pelo compositor Estércio Marquez Cunha em suas composições para metais. Para a discussão são apresentados aspectos da música brasileira a partir do século XX a fim de contextualizar a obra do compositor no panorama musical brasileiro de seu tempo. São descritas características gerais de algumas obras que incluem os metais como instrumentos solistas e desse conjunto de composições, a obra “coral” é analisada mais detalhadamente. Portanto a pesquisa é de cunho bibliográfico com análise de documento. A partir das análises e reflexões pôde-se observar que a linguagem musical de Estércio Marquez Cunha apresenta elementos tanto da tradição da música ocidental quanto da atualidade, o que a possibilita estimular novas percepções.

Palavras-chave: Linguagem musical; Composições para metais; Estércio Marquez Cunha.

Abstract

This text aims to provide notes on the musical language used by composer Estércio Marquez Cunha in his compositions for brass. For the discussion, aspects of Brazilian music from the 20th century are presented in order to contextualize the composer's work in the Brazilian musical panorama of his time. General characteristics of some works that include brass as solo instruments are described and of this set of compositions, the “choral” work is analyzed in more detail. Therefore, the research is bibliographic in nature with document analysis. From the analyzes and reflections, it was possible to observe that Estércio Marquez Cunha's musical language presents elements both from the tradition of Western music and from today, which allows it to stimulate new perceptions.

Keywords: Musical language; Compositions for metals; Estércio Marquez Cunha.

Introdução

A música brasileira, como toda manifestação musical, oferece constantemente novos elementos de percepção. Este é um problema que o intérprete tem que lidar constantemente. Com as obras musicais de Estércio Marquez Cunha não é diferente. Este compositor, atuante tanto no cenário goiano, quanto nacional e internacional, começou a produzir suas obras a partir de 1960, tendo escrito obras para diferentes formações instrumentais. Suas obras incluindo os instrumentos de metais como solistas começaram a ser compostas a partir de 1969 com a formação para um quinteto de sopros (oboé, fagote, flauta, clarineta e trompa) que tem como instrumento de metal a trompa. A partir de então, dentro de suas composições, os metais participam de diferentes formações camerísticas e como instrumentos solistas. Entender a linguagem musical de Estércio Marquez Cunha em suas obras para metais, ou seja, conhecer o material usado pelo compositor e a maneira de organizá-lo, o que busca em sua poética, justificam este texto.

Prestigiado em dissertações defendidas dentro e fora do país, o compositor recebeu de Garcia (2002) um enfoque especial para suas obras pianísticas. Brindando a musicólogos e a pesquisadores com a catalogação da obra completa de Estércio Marquez Cunha até o ano 2000. A consulta ao arquivo do compositor tornou possível à análise de suas obras. Das partituras cedidas, pôde-se fazer um estudo das características gerais desse conjunto de obras. Como recorte temporal, as obras até o ano de 2003 serão analisadas. A pesquisa foi baseada em um estudo bibliográfico e diretamente no material do compositor. Para melhor entender o objeto de estudo será feita uma breve explanação da música brasileira no século XX, mais especificamente quanto às tendências não tonais; algumas informações sobre o compositor serão abordadas; será apresentado as características gerais de algumas obras que incluem os metais como instrumentos solistas e por fim será feita uma análise mais detalhada sobre a obra coral com intuito de melhor delinear a linguagem musical do compositor.

Tendências não tonais da música brasileira no Século XX

O início do século XX no Brasil é marcado por uma forte tendência nacionalista conduzida por Mário de Andrade e dominada pela forte personalidade de Heitor Villa Lobos. No ano de 1937, essa realidade começa a ser mudada, pois chega ao Brasil um jovem músico vindo da Alemanha, Hans Joachim Koellreutter. A vinda desse compositor significou a renovação de um modelo musical que dominava esse período da história no Brasil. Koellreutter tinha sua ideologia voltada para o aprofundamento de novas técnicas composicionais, baseadas em buscas harmônicas e formais do dodecafonismo, com tendências primordialmente expressionistas (Neves, 1981).

Para Neves (1981) adaptação de Koellreutter no Brasil foi rápida. Um ano após sua chegada ele já trabalhava como professor de harmonia, contraponto, fuga e composição no conservatório brasileiro de música. A partir desse contato feito com músicos interessados pela divulgação da música contemporânea, surge o “Grupo Música Viva”, criado em 1939. A expressão “Música Viva” foi originalmente usada por Hermann Scherchen em Bruxelas, servindo, também, como nome do movimento e do periódico.

Outros discípulos de Scherchen, além de Koellreutter, fundaram movimentos similares em outras localidades, como por exemplo, Hans Hickmann, em Cairo (Karter *apud* Rosa, 2001). De acordo com Neves (1981), ideais propostos por Koellreutter e pelo “Grupo Música Viva” eram romper os últimos laços que conectavam a música ao pensamento romântico, ou seja, a música deveria traçar novos caminhos.

Para Koellreutter, a música nova só venceria se pudesse afastar-se de todos os condicionamentos exteriores, inclusive da obsessão do belo; a nova música deveria ser a expressão real e sincera de nossa época, mesmo que não refletisse as características de país e de raça (Neves, 1981). O início do “Grupo Música Viva”, de acordo com Neves (1981), se deu com os músicos Egídio de Castro e Silva, Luiz Corrêa de Azevedo, Brasília Itiberê, Frutuoso Viana, Luiz Cosme e Otávio Bilaque. Logo depois, outros compositores aderiram ao movimento. A organização do grupo tinha três frentes de ações bem claras e definidas: a formação; a criação e a divulgação da música em seus propósitos.

Para Palhaes (2002), atitudes do movimento, também podem ser divididas em duas partes complementares, que é a propagação de aspectos ideológicos e estéticos, e a atividade musical. Esta última é percebida em apresentações feitas diretamente ao

público. A primeira é percebida através de manifestos, publicação de artigos em revistas, e textos veiculados pelo rádio em programas específicos. Pode-se destacar alguns compositores que se dedicaram a essa nova ideologia musical: Cláudio Santoro, nascido no Amazonas no dia 23 de novembro de 1919; César Guerra-Peixe, nascido no Rio de Janeiro em 1914; Edino Krieger nasceu no dia 17 de março de 1928 em Brusque, no estado de Santa Catarina (Rosa, 2001).

O compositor em seu tempo

Segundo Neves (1981), Estércio Marquez Cunha pode ser citado como um dos nomes que integram o panorama da nova música brasileira, por ser autor de muitas obras que exploram os caminhos do serialismo e da aleatoriedade. Estércio Marquez Cunha nasceu em Goiatuba, Goiás, no dia 24 de maio de 1941. Mudou-se para Goiânia, onde, aos nove anos, começou seus estudos musicais com aulas de piano. Em 1960, entrou para o curso de graduação em piano do conservatório brasileiro de música no Rio de Janeiro (Garcia, 2002).

Garcia (2002) destaca que, além da formação pianística, nessa mesma época e lugar, Estércio também se formou em composição e regência. Formação composicional, essa que foi muito influenciada por Virgínia Fiusa, primariamente clássica. Após dois cursos de especialização em música contemporânea, feitos na universidade de Brasília, no início dos anos 70, começou a tomar um direcionamento para audições e discussões sobre estilos composicionais pós-tonais, influenciado pelo compositor Conrado Silva. No final dos anos 70, partiu para os Estados Unidos onde fez o mestrado, dividido entre teatro e composição, e o doutorado feito exclusivamente em composição.

As composições para metais começaram a ser escritas no período em que o compositor estava nos Estados Unidos estudando a partir do contato com músicos instrumentistas de metal como os trombonistas David Tegnell e o Dr. Irvin Wagner. As conversas com os músicos estimularam seu interesse para novas construções de peças para esse grupo de instrumentos. As composições de Estércio Marquez Cunha escritas para metais ou que incluem metais como instrumentos solistas, até o ano de 2008, totalizam vinte e sete obras.

Dentro desse número, algumas composições são organizadas em formações

não convencionais, tais como, trompete e flauta, e trompa e soprano. Essa variedade se dá em primeiro lugar pela busca da combinação de timbre de instrumentos variados, em segundo lugar, como é o caso de Rizoma (2001), pela disponibilidade do material humano no momento. Na construção das peças para metais, o compositor faz uso do atonalismo, de várias técnicas serialistas como: espelhamento, dodecafonismo, organização de acordes quartais, dentre outros; e até mesmo do tonalismo, mas seu interesse não se concentra em nenhuma técnica composicional específica, sua busca principal gira em torno do “novo”.

É fato que, se a obra de arte não oferece algo que estimule novas percepções, ela deixa de ter importância como algo que provoque novas experiências estéticas. A partir dessa busca, novas ideias técnicas e estilísticas vão surgindo para suprir e instigar a percepção humana em relação às obras de arte. Para chegar às técnicas composicionais conhecidas por ele, o compositor esteve muitas vezes diante de partituras de obras de outros compositores fazendo análises, e pelo convívio e influência de outros compositores, como por exemplo: Conrado Silva, Gilberto Mendes e Willy Corrêa.

Partindo do princípio de que os elementos que constituem a música são o som, o ritmo e o silêncio, pode-se afirmar que o fundamental na construção da música é a forma em que estes elementos são apresentados, ou seja, as novas estruturas do som, as novas estruturas do ritmo e as novas estruturas do silêncio. Nesse sentido, é perceptível que o grande interesse do compositor por essa busca incessante por aquilo que é novo é facilmente explicado quando se entende que a obra de arte ao trazer somente elementos repetidos ou somente formas repetidas, isso causa uma inércia psicológica nas pessoas, ao invés de levá-las a novas percepções.

Contudo, a obra para metais de Estércio Marquez Cunha também apresenta técnicas composicionais que são usadas desde o período barroco, como é o caso da passacaglia. Para o compositor, não interessa se a técnica composicional fez parte da música do período medieval ou se foi criada nos dias de hoje, o importante é a maneira com que essa técnica está inserida dentro da estrutura da obra, se quem estiver usando-a conseguir fazer com que ela apareça de uma maneira nova, então se alcançou o objetivo principal.

Características gerais das obras para metais

As obras para metais de Estércio Marquez Cunha são construídas dentro de formações variadas, as quais não obedecem a padrões pré-estabelecidos. As técnicas composicionais usadas por ele, também não seguem uma sequência específica, pois dependendo da estrutura ele escolhe o material a ser usado. Para tentar compreender a linguagem musical deste compositor nas suas composições para metais foi feita uma breve análise de algumas dessas obras buscando suas características gerais:

1. O Movimento para Quinteto de Sopros nº 4 é construído em frases de tons sobrepostos, que se separam por quartas, nunca mais que três tons. A construção parte de fragmentos melódicos que vão adquirindo corpo melódico, os ritmos são permutáveis.

2. Nos Três Movimentos para Quinteto de Sopros, a trompa é encontrada somente no 2º e 3º movimentos. Fragmentos melódicos cujos polos tonais se sobrepõem por 4ª criando ambiente modal. Estes fragmentos vão se agrupando até que formem melodias cambiantes ritmicamente entre si. Novamente essas melodias começam a se desintegrar.

3. O Octeto é atonal, e o compositor usa elementos aleatórios em uma textura de timbres.

4. Na Música para Coro, Metais e Percussão o coro trabalha elementos aleatórios como falas e sussurros sem altura definida, enquanto os metais trabalham alturas definidas em notas prolongadas ou em alguns pontos, notas destacadas sem ritmos definidos.

5. A Música para Trombone Solo tem sua textura atonal, construída por agrupamentos sonoros e um ritmo assimétrico.

6. A Música para Trombone e Piano tem uma textura atonal e o compositor explora procedimentos timbrísticos, usando variados tipos de surdinas no trombone e no piano, além do uso do teclado, a execução direta nas cordas.

7. A Música para Trombones nº 01, é construída para três coros de trombones e três solistas, sendo sua textura atonal, harmônica e pontilística.

8. A Música para Dois Trombones e Percussão, é atonal e explora efeitos timbrísticos sobre um tempo não determinado, onde aparecem alguns fragmentos melódicos.

9. O Dueto para Flauta e Trompete está baseado em agrupamentos sonoros

que acabam por formar uma série dodecafônica. Além disso, o compositor usa a técnica de mascaramentos de ataques.

10. A Música para Órgão e Trompa é atonal e está construída sobre uma base em isorritmo espelhado com onze ataques de uma série dodecafônica.

11. A Música para Trompa e Coro, tem textura atonal baseada em acordes quartais e uma melodia modal que foi feita a partir das letras do nome Cristiano Aparecido da Costa a quem a peça foi dedicada. O coro, sem texto, dialoga com a trompa solista.

Análise da obra coral

A obra Coral para quinteto de metais de Estércio Marquez Cunha foi composta em 2002, sua estreia se deu nesse mesmo ano pelo Grupo Goiânia Brass. Para se tentar um aprofundamento maior da linguagem musical das obras para metais deste compositor será apresentada uma análise mais detalhada dessa peça.

Análise estrutural: A obra “Coral” para quinteto de metais é constituída de 48 compassos. O andamento da peça é lento, com a semínima pulsando + ou – 56. A obra tem textura atonal e é dividida em sete períodos de seis compassos. Cada período é construído em um espelhamento duplo de compassos do seguinte padrão: 3-2-3-3-2-3.

Segundo Appel (1979, p. 532), “[...] o princípio da reflexão espelhada pode ser aplicado, em composição, de duas maneiras: (A) com o espelho colocado no fim produzindo sua forma retrógrada; (B) com o espelho feito na parte inferior do tema, resultando em sua forma invertida [...]”. A técnica de espelhamento, a partir do século XX, é usada não só em melodias, mas também em sequências rítmicas ou em sucessão de compassos.

A organização harmônica da peça está baseada em encadeamentos de acordes por quartas. Um dos procedimentos muito usados a partir do século XX para evitar a tonalidade é o uso de acordes construídos pela superposição de intervalos de quartas. Entre as primeiras sonoridades a ser largamente usada, foi o acorde quartal, o qual usa a superposição de quarta justa.

De acordo com Wittlich (1975), quando sonoridades sucessivas se restringem a superposição de um tipo de intervalo, ele tende a se tornar estático e sem

maior propulsão. Os compositores logo observaram a limitação dos acordes por quartas como material primário de construção e buscaram variedades desse tipo de acorde. Uma variante de harmonia quartal combina quartas justas com trítonos e outros intervalos.

Verificou-se que em cada período da obra “Coral” foi utilizado os doze sons da escala cromática. Em cada período da peça os doze sons da escala cromática aparecem de uma maneira diferente, o que não caracteriza o serial dodecafônico. Concorde-se com Sadie (1994) que Serialismo é um método de composição em que um ou mais elementos musicais são organizados em uma série fixa, mas comumente, os elementos assim organizados são os doze graus de altura da escala de temperamento igual. Esta foi uma técnica introduzida por Schoenberg no início dos anos 20. O dodecafonismo, segundo Schoenberg,

[...] consiste primariamente no uso constante e exclusivo de uma série de doze sons diferentes. Isso significa, é claro, que nenhum som é repetido dentro da série e que são usados todos os doze sons da escala cromática, mas em uma ordem diferente, isto não é de maneira nenhuma idêntico à escala cromática (1984, p.218).

A utilização da harmonia quartal aliada ao cromatismo, é o que determina a textura atonal da peça. Os encadeamentos por acordes quartais criam uma sensação de atonalidade por conter em cada um dos acordes uma relação de quintas justas (relação simultânea de tônica e dominante). De acordo com Fiusa, “o característico da tonalidade é a atração que a tônica exerce sobre os demais graus da escala, quando não há essa relação temos a música atonal” (1953 p.58).

O primeiro período se apresenta em forma coral, somente a quatro vozes, caminhando exatamente com as mesmas figuras rítmicas. O sétimo período é o espelho do primeiro, mudando somente no último acorde, onde são tocadas todas as vozes e a figura rítmica é diferente. O segundo período começa a mudar apresentando dois fragmentos melódicos (no primeiro trompete e na trompa), acompanhados por uma harmonia a quatro partes. No sexto período tem-se o mesmo procedimento do segundo, mas os fragmentos melódicos se apresentam no primeiro e segundo trompete. No terceiro, quarto e quinto período acontece o clímax da peça, a harmonia vai se dissolvendo, em uma gradativa estrutura polifônico-canônica, cujas melodias se referenciam nos fragmentos do segundo período. Todos os fragmentos da peça são construídos em quiálteras. Em toda a obra é observado uma simetria espelhada de ideias.

Considerações

As obras para metais de Estércio Marquez Cunha são construídas a partir de procedimentos encontrados na tradição da música ocidental. A textura de quase todas elas é atonal. É perceptível ao observar o material que a organização constrói formas que estimulam a percepção de algo novo. De fato, verificou-se que nenhuma das peças do conjunto em questão está organizada nos modelos convencionais. A última peça analisada na verdade não é um coral a maneira tradicional. O título deve referir apenas à verticalidade de secção inicial a qual é espelhada no final.

Essa verticalidade é dissolvida e reconstruída nas secções centrais. Observa-se também que a textura silenciosa e o andamento lento do Coral de um modo geral acontecem nas outras peças do conjunto citado. Tal procedimento não é comum no repertório de música para instrumentos de metal. Assim, com essa breve análise de algumas obras de Estércio Marquez Cunha pode-se dizer que a linguagem musical do compositor caminha no sentido de provocar nos ouvintes a percepção de elementos que proporcionem uma real experiência estética.

Referências

APPEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. 12^a ed. Cambridge, Harvard University Press. 1979.

CUNHA, Estércio Marquez. *Movimento para Quinteto de Sopros n° 4*. Partitura. Manuscrito, 1969.

_____. *Três Movimentos para Quinteto de Sopros*. Partitura. Manuscrito, 1969. _____. *Octeto*. Partitura. Manuscrito, 1975.

_____. *Música para Coro Metais e Percussão*. Partitura. Oklahoma: manuscrito, 1980.

_____. *Música para Trombone Solo*. Partitura. Oklahoma: manuscrito, 1981.

_____. *Música para Trombone e Piano*. Partitura. Oklahoma: manuscrito, 1981.

_____. *Música para Trombones n° 01*. Partitura. Oklahoma: manuscrito, 1981.

_____. *Música para Dois Trombones e Percussão*. Partitura. Manuscrito, 1981.

- _____. *Rizoma*. Partitura. Goiânia: manuscrito, 2001.
- _____. *Dueto para Flauta e Trompete*. Partitura. Manuscrito, 2002.
- _____. *Música para Órgão e Trompa*. Partitura. Manuscrito, 2002.
- _____. *Coral*. Partitura. (Ed. Cristiano Costa). Goiânia: Editorado no Programa Finale 2002.
- _____. *Música para Trompa e Coro*. Partitura. Goiânia: manuscrito, 2003.
- FIUSA, Virginia Salgado. *Análise musical*. 2. ed. Rio de Janeiro, 1953.
- GARCIA, Nilsea Maioli. *A Música Para Piano de Estércio Marquez Cunha: estudo de uma linguagem musical*. 2002. 179 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia). EMAC. UFG, Goiânia, 2002.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.
- PALHARES, Tais Helena. “*Música Viva*” e “*Música Nova*”. 2002. 127 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia). EMAC. UFG, Goiânia, 2002.
- ROSA, Robervaldo Linhares. *Obras Dodecafônicas para Piano de Compositores do Grupo Música Viva: H. J. Koellreutter, Cláudio Santoro, C. Guerra-Peixe e Edino Krieger – Uma proposta interpretativa*. 2001. 114 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia). UNI-RIO, Rio de Janeiro, 2001.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. 1994.
- SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. Los Angeles, University of California Press, 1984.
- WITTLICH, Gary-ed et al. *Aspects of Twentieth-century music*. New Jersey, Prentice-Hall, 1975.