

## Preparando a Performance: Empréstimo Musical em *Pós-tudos* de Bruno Ruviaro

Joana Cunha de Holanda<sup>1</sup>

As coisas estão no mundo, só que eu preciso aprender.

*Coisas do Mundo Minha Nêga*, Paulinho da Viola

### Introdução

“Um código é um desejo de comunidade”, afirma Michael Klein em seu livro dedicado à Intertextualidade em Música (KLEIN, 2005, p. 52). Almeja a ressonância em um saber comum, no sentido de relativo ou pertencente a dois ou mais seres. No recorte da *performance* de um recital de piano, experiência coletiva *per se*, temos uma comunidade formada por músicos (*performers*, compositores ou as duas identidades em uma só) e ouvintes. Este artigo apresentará uma discussão de aspectos inerentes à preparação e à *performance* de três *Pós-Tudos* do compositor Bruno Ruviaro (1976) em recital, sob a perspectiva do conjunto do programa e da preparação de cada *Pós-Tudo* individualmente.

Embora as discussões a serem apresentadas estejam relacionadas à intertextualidade musical e a *Musical Borrowing*<sup>2</sup> o faremos a partir da perspectiva e da voz do intérprete:

O que seria da notação musical e da palavra não fosse a voz que lhes anima e confere sentido? A voz como metáfora para o ser se ancora na integridade de um corpo carregado com sua afetividade, os sotaques por onde passou, seus juízos de valor, enfim, a sua história. (DOMENICI, 2012, p. 169).

Em seu artigo “On Letting the Music Speak for Itself” Taruskin descreve alguns episódios de colaboração entre compositores e intérpretes, e afirma:

Eu quero dizer algo ainda mais fundamental: que as preocupações de composição são diferentes das preocupações de *performance*, e que uma vez a peça terminada, o

1 Universidade Federal de Pelotas

2 Categoria proposta por Burkholder (1994), doravante traduzida por “empréstimo musical”.

---

compositor a considera e relaciona-se com ela como um intérprete se ele é um ou simplesmente como um ouvinte. (TARUSKIN, 1995, p.10).<sup>3</sup>

Uma das inferências das afirmações de Taruskin é algo que compositores e intérpretes trabalhando juntos vivenciam na prática: a construção da interpretação de uma obra faz surgir questões intrínsecas a esta, mas que se apresentam somente no momento desta construção. A colaboração entre estas forças dialógicas traz um enriquecimento para o processo criativo de ambos.

A discussão de Intertextualidade em Música “como fenômeno”<sup>4</sup> será apresentada no contexto específico do recital e o conceito de “empréstimo musical” é referencial na perspectiva de preparação da *performance*. Sessões específicas dos *Pós-Tudos* serão cotejados a partir de tipologias de “Empréstimo Musical” sugeridas por Burkholder, sempre em relação com seu impacto e papel na construção subjetiva da interpretação. Se o “Empréstimo Musical” é o desafio central do ponto de vista composicional nos *Pós-Tudos* de Ruviano, que lugar ocupa na construção da interpretação dessas peças?

## **Os Pós-Tudos**

Ao longo da história são muitos os exemplos de partituras dedicadas ou escritas especificamente para um *performer* ou Grupo Musical. Embora nesses casos não se trate necessariamente de um processo colaborativo<sup>5</sup>, não raro características e qualidades destes intérpretes influenciam o texto musical. Do conjunto de 12 *Pós-Tudos*, cinco são dedicados a diferentes pianistas.<sup>6</sup> Se o laço

---

3 No original: “I mean something even more fundamental: that composing concerns are different from performing concerns, and that once the piece is finished, the composer regards it and relates to it either as a performer if he is one or else simply as a listener”. Todas as traduções no artigo são nossas.

4 “A Intertextualidade Musical como Fenômeno” é o título de artigo que propõe algumas terminologias para a análise intertextual em música visando um modelo analítico que abranja sua complexidade (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003). Já Gerling aproxima oito sonatas para piano brasileiras numa perspectiva intertextual da Sonata como narrativa. A perspectiva do “empréstimo musical” não integra a sua análise. “Para deixar bem claro, não há empréstimo puro de materiais, há o compartilhar de crenças expressas através dos mais altos meios musicais - a estrutura da sonata como hipertexto.” No original: “To make it very clear, there is no borrowing of raw materials, there is sharing of common beliefs expressed through the highest musical means- the sonata structure as a hypertext.” (GERLING, 2016,p.12) Todas as traduções no artigo são nossas.

5 Autoras como CARDASSI (2016) e DOMENICI (2010) enfocam o trabalho colaborativo em seus artigos.

6 As dedicatórias são : 1-Joana Cunha de Holanda, 2-Carina Joly, 4-Paulo Álvares, 9- Kyle Adam Blair, 11- Teresa McCollough.

afetivo com a música referida e “emprestada” me vincula especialmente ao *Pós-Tudo* nº1, o perfil profissional do Pianista Kyle Adam Blair<sup>7</sup> está impresso nas instruções da partitura do *Pós-Tudo* nº 9: “São esperadas habilidades típicas de um pianista de jazz, bem como de improvisação livre”<sup>8</sup> (RUVIARO, 2016, p. 51) e a *performance* do pianista Paulo Álvares é referenciada no *Pós-Tudo* nº 4, como veremos adiante.

O *Pós-Tudo* a mim dedicado é o primeiro da série de 12 *Pós-Tudo* (2015-2016). Em Outubro de 2015 Ruviano contatou-me por e-mail e relatou seu novo projeto de composição: uma série de estudos para piano cujo mote inicial seria o trabalho composicional de materiais “emprestados” de outras músicas. O compositor queria dedicar-me um dos estudos e pediu-me que sugerisse canções para fazerem parte do projeto. Sugeri Luíza, do compositor brasileiro Tom Jobim (1927-1994).<sup>9</sup>

O título *Pós-Tudo* vem do poema homônimo do poeta brasileiro Augusto de Campos (n.1931):

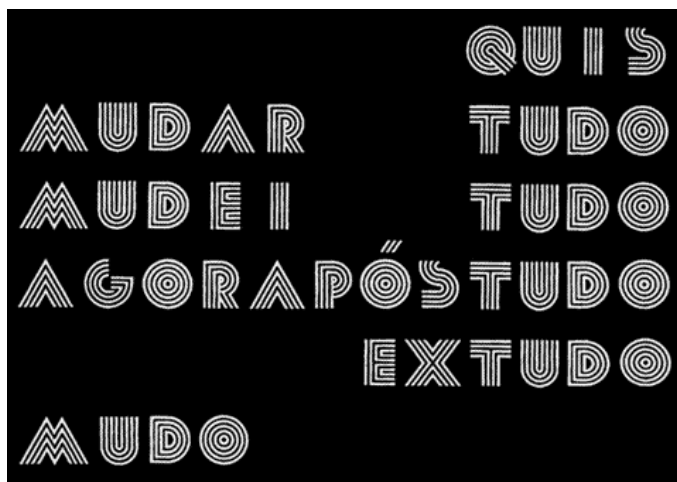


Fig. 1- *Pós-Tudo* de Augusto de Campos. CAMPOS: 1994.

Podemos ler o “mudei tudo” do poema como referência mais ampla à própria trajetória artística de Ruviano. O empréstimo musical e os processos que envolvem

7 Pianista norte Americano que fez a primeira apresentação integral dos Pós-Tudos. Blair é também compositor e educador. Sua atuação abrange vários gêneros musicais, do jazz à música de concerto.

8 No original: “Typical skills of a jazz pianist are expected, as well as a modern free improve.”

9 Já havia trabalhado com Ruviano em outras ocasiões e sua peça *Instantânea* integra meu cd *Piano Presente*, lançado em 2013.

“Empréstimo Musical” vêm lhe interessando em sua prática composicional e como campo de pesquisa há anos. A exploração consciente dessa face do processo criativo é central em sua tese de doutorado *Intellectual Impropriety: Musical Borrowing as Manifest in Acoustic and Electro Acoustic Compositions*, de 2010, onde analisa duas de suas peças. Seis anos depois, em texto sobre a série *Pós-Tudo*, de 2015-6, afirma:

O *étude* (estudo em Francês) é tipicamente uma composição curta destinada a aprimorar alguma habilidade do *performer* através do isolamento e desenvolvimento de uma dificuldade técnica ou musical. No caso dos meus *Pós-Tudos*, isso é verdade não somente para o intérprete, mas também para mim como compositor. O “desafio musical” que escolhi isolar e explorar, do ponto de vista da criação musical, foi *musical borrowing* (empréstimo musical). (RUVIARO, 2016.)

Burkholder (1994) desenvolveu extenso trabalho sobre o uso e empréstimo de música em composições. Sua pesquisa dedica-se especialmente à música de Charles Ives. No artigo *The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field* o autor propõe uma taxonomia para “Empréstimo Musical” tomando como base seu trabalho sobre Ives. Entre as categorias estão: Modelagem, Variações, Paráfrase, Arranjo, Setting, Cantus Firmus, Medley, Quod Libet, alusão estilística, apresentação cumulativa (cumulative setting), citação programática (programmatic quotation), colagem, patchwork, paráfrase estendida. (BURKHOLDER, 1994, p.854).

Algumas das questões norteadoras propostas por Burkholder para abordar o “empréstimo musical” em diferentes gêneros e períodos (2001) impactam diretamente a *performance*: Que elementos do material original são incorporados aos *Pós-Tudos*? Qual é a apropriação deste material? Como está trabalhado? O que significa musicalmente para o *performer*?

## PROPOSTAS PARA PERFORMANCE

Decisões de *performance* são tomadas no nível da preparação de cada música individualmente mas também estão presentes no planejamento da macroestrutura de um recital. Nas apresentações públicas que fiz dos *Pós-Tudos*, propus um jogo dialético entre passado e presente, entre imanência e

transformação. Minha interpretação dos *Pós-Tudos* mergulha também no material musical que estes referenciam.

No recital, a *Performance* engloba três *Pós-Tudos*, os números 4, 9 e 1. O *Pós-tudo* nº 4 é precedido pelo *Estudo* de Chopin Op. 10 nº 6 e a *Performance* do *Pós-Tudo* nº 1 por um arranjo meu de *Luíza* de Tom Jobim. Nesses dois casos, as *performances* se retroalimentam. “A motivação aqui é mostrar como a leitura de um texto posterior pode impactar a análise de um anterior” (KLEIN, 2005, p. 36), ou como a *performance* de um texto posterior pode impactar a *performance* de um texto anterior e vice-versa.

Em seu livro dedicado à Intertextualidade em Música, Klein alude à relação paradoxal do confronto de textos de diferentes tempos históricos. No caso do recital, são as *performances* desses textos musicais que permitem a aproximação entre passado e presente.

Um código termina com uma catástrofe contra o tempo, reunindo textos na história para que eles possam nos dizer o que significa um signo. Mas como um código viola o tempo, então desperta o tempo, mostrando-nos as suas disjunções e momentos de repetição e questionando se algum momento pode ser uma plenitude ininterrupta que encerra o passado e o futuro.<sup>10</sup> (KLEIN, 2005, p. 61)

Segue-se uma discussão centrada na preparação de cada *Pós-Tudo* individualmente.

## 1) Pós-Tudo nº4

A música referida na última página do *Pós-Tudo* nº 4, e portanto sua maior fonte para o “empréstimo musical” é o *Estudo* Op. 10 nº 6 de Chopin. Quando a linha cromática realizada pela mão esquerda do *Estudo* de Chopin é rearmonizada e reinterpretada em seções sucessivas e de texturas contrastantes no *Pós-Tudo* de Ruviano, é ressignificada a cada sessão. Abre-se um portal de possibilidades. Nos Exemplos 1 e 2 apresentamos o início do *Estudo* Op. 10 n. 6 e do *Pós-Tudo* n. 4. Em destaque, o “motivo gerador” que será reinterpretado do início ao fim do *Pós-Tudo* ininterruptamente.

---

10 No original: “A code ends with a catastrophe against time, bringing together texts across history so that they might tell us what a sign means. But as a code violates time, so it reawakens time, showing us both its disjunctions and moments of reprise, and questioning whether any moment can be an unbroken plenitude that closes off the past and the future.”

24

Franz Liszt gewidmet.

Op. 10. N.º 6.

Andante. M.M. ♩. = 69.  
*con molto espressione*

6.

*p*

2 1 2 1 2 4

(3)

*sempre legato.*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped.

Ex.1. Estudo Op.10 n.6, c. [1]-[2]. CHOPIN, 1913

20

Pós-Tudo 4

para Paulo Álvares

Bruno Ruviano

*ca. 60*

*ped. ped. ped. sim.*

*p*

*mp*

\* 8th notes throughout the piece should be played *molto legato*, almost as overlapping quarter notes.  
\* Accidentals apply only to one note.

Ex. 2 *Pós-Tudo* n.4 c.[1]-[2]. RUVIARO, 2016.

O *Pós-Tudo* n. 4 apresenta seções muito claras e distintas, com a elaboração do “motivo gerador” como fio condutor. Na estruturação da *performance* são 7 seções, cada uma delas exigindo um repertório de gestos<sup>11</sup> diferente. Se o

<sup>11</sup> Gesto aqui compreendido como o movimento gestual do *performer* ou do intérprete. A investigação deste gestual não é o escopo do artigo.

compositor aplica “um processo distinto ao material por um período de tempo limitado” (RUVIARO, 2018), também n a *performance* o repertório de gestos modifica-se drasticamente a cada seção.

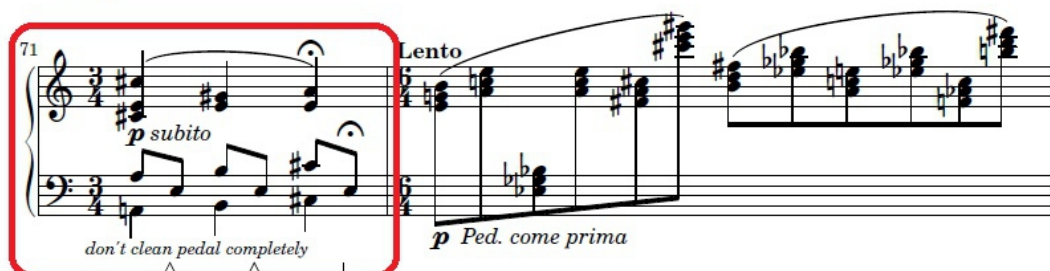
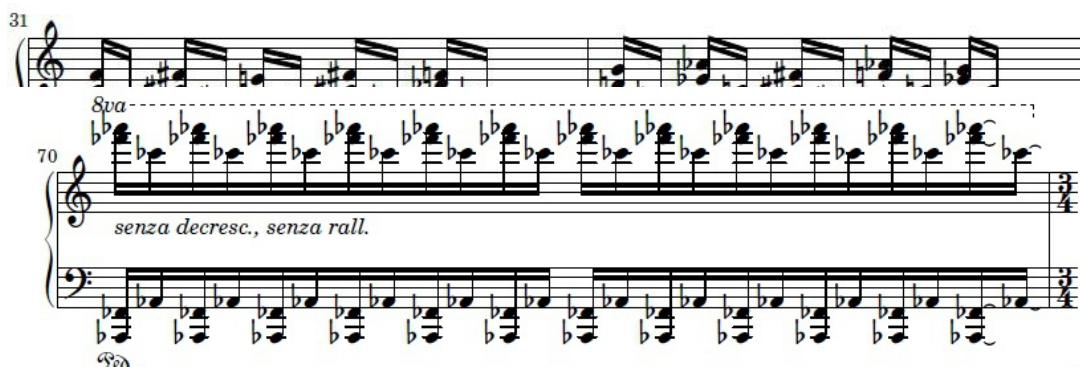
Compassos	Seção
1-18	Seção 1
19-28	Seção 2
29-48	Seção 3
49-52	Seção 4
53-64	Seção 5
65- 70	Seção 6
71-75	Final

Tabela 1- Seções no *Pós-Tudo* n. 4.

Na terceira seção, a partir do c. 29 o motivo cromático é reelaborado “à La Kagel”, como Ruviaro faz questão de escrever na partitura (RUVIARO, 2016, p. 23). Aqui o gesto musical referencia a música *An Tasten* de Maurício Kagel (1931-2008). A seção explora a reiteração de tríades maiores, menores, aumentadas e diminutas encadeadas de forma não funcional. O movimento continuado do pianista conduz mudanças harmônicas, de textura, flutuações agógicas e grandes contrastes de dinâmica. Ao trazer *An Tasten* também para o texto, temos novas camadas de intertextualidade, o que também implica novas camadas dialógicas entre *performances*.

Se este *Pós-Tudo* é dedicado a Paulo Álvares no início da partitura, outra dedicatória sutil está também inscrita na seção “à La Kagel” (c. 29-48). Ruviaro conheceu *An Tasten* pelas mãos de Álvares, quando o assistiu “umas duas ou três vezes no Brasil” (RUVIARO, 2018). Ruviaro não possui a partitura de *An Tasten*; somente registros em cd e a memória viva das *performances* de Álvares. (RUVIARO, 2018). Neste ponto a auralidade transborda para o texto tendo a *performance* como ator fundamental no processo.

Ex.3. *Pós-Tudo* n.4 c.[29]-[34]. RUVIARO, 2016



A seção final traz ainda um empréstimo musical que é uma citação direta ou “extrato”<sup>12</sup>, pois o material musical não é alterado. Comparemos o fragmento destacado do c. 49 do Estudo de Chopin com o c.71 do *Pós-Tudo* nº 4:

Ex.4. *Estudo* Op. 10 n.6 c.[48]-[50]. CHOPIN, 1913.

Ex. 5. *Pós-Tudo* n.4 c.[70]-[72]. RUVIARO: 2016.

A citação é contrastante com o gesto musical anterior, que em dinâmica *ff* explora num longo pedal a ressonância de registros mais extremos do instrumento. Este parêntesis musical tem o efeito de interromper o discurso e remeter intérprete e audiência a outra dimensão. Ou nas palavras do compositor G. Crumb (n.1929) sobre citação musical: “Esses materiais podem ser usados por compositores para adicionar um tipo de profundidade ou perspectiva. É como dois mundos diferentes aproximando-se.”<sup>13</sup> (CRUMB, 2014).

<sup>12</sup> Termo proposto por Barbosa e Barrenechea (2003).



## 2) Pós-Tudo nº 9

O Pós-Tudo nº 9 foi o único dentre os três abordados neste artigo em que escolhi não combinar a sua *performance* com a *performance* de um arranjo de *Rosa de Pixinguinha*, sua principal fonte musical. O motivo? O lento descortinar do material musical original no transcorrer do *Pós-Tudo* é um de seus mais tocantes recursos expressivos. Compositor e *performer* são cúmplices no jogo de esconde/revela.

Tomemos como ponto de partida a questão do reconhecimento do material retrabalhado. Sobre esta questão, Burkholder afirma:

O reconhecimento, caráter e efeito do material emprestado varia de acordo com a maneira como é adaptado na nova peça, da mínima variação em uma harmonização coral de Bach à ornamentação de um prelúdio coral, da paráfrase livre de uma ária baseada em um coral ao uso do coral como *cantus firmus* de material não derivado deste. (BURKHOLDER: 2001)

Para Ruviano, o reconhecimento do material retrabalhado não ocupa posição central para a escuta em seus *Pós-Tudos*:

Jogos do tipo “Qual é a música?” podem ser divertidos, mas não é em última instância a essência desses Pós-Tudos. Desconhecer as fontes musicais das peças é uma posição de escuta tão privilegiada quanto ser familiar a elas. Os dois tipos de escuta são únicos e valiosos. Para mim, os Pós-Tudos são parte de uma reflexão sobre a maleabilidade do material musical, a natureza tênue do conceito de “originalidade”. (RUVIANO, 2016.)

Embora o compositor sugira que a familiaridade com o material musical tomado “emprestado” não é prerequisite para a escuta, particularmente no caso do Pós-Tudo n.º 9, a familiaridade muda radicalmente sua escuta e performance. *Rosa de Pixinguinha* é uma das canções mais populares do cancionário brasileiro e faz parte de um rol de músicas de nosso imaginário coletivo. Segundo Pixinguinha, “A maioria não estava interessada em gravar o “Carinhoso”. Todos queriam gravar a valsa ‘Rosa’” (REVISTA PROSA VERSO E ARTE, 2017)

A seção A do *Pós-Tudo* nº 9 apresenta a melodia da primeira parte da canção. Contudo, Ruviano retira-lhe o arcabouço harmônico e a estrutura rítmica. Nas instruções, solicita que as alturas sejam transpostas para qualquer oitava do

---

13 No original: “These materials can be used by composers to add a kind of depth or perspective. It’s like two different worlds coming together.”

piano contanto que o intervalo entre duas notas adjacentes seja maior do que uma quinta justa. A organização rítmica é livre. Orienta que as ligaduras de fraseado são opcionais (RUVIARO, 2016, p. 51).

50

## Pós-Tudo 9

for Kyle Adam Blair

Bruno Ruviano

**A**  
Freely transpose each note to any octave (see instructions)

Piano *ad lib.*

**B** Fm Fm/E<sub>b</sub> G<sup>7</sup>/D  
Section B with a waltzing l.h. accompaniment

Ex.6 *Pós-Tudo* n. 9 . c.[1]-[10]. RUVIARO: 2016.

Com estas diretrizes, a melodia de *Rosa* fica praticamente irreconhecível na sessão A. Sobre a 'audição natural', Sloboda afirma que: "A principal característica da música é que os sons existem em relações significativas uns com os outros e não de maneira isolada." (SLOBODA, 2003, p. 203) A relação de continuidade da linha melódica original é radicalmente transformada na sessão A do *Pós-Tudo* pela transposição das alturas. Esta nova distribuição impacta a percepção pois "uma linha melódica ser percebida como uma ou duas correntes (*streams*) de altura depende crucialmente da separação de alturas e da velocidade das notas que a compõem" (SLOBODA, p. 208) e "Notas em distância igual ou superior do que uma

terça menor tendem a serem ouvidas como separadas, produzindo uma fissão de correntes.” (SLOBODA, p. 209).

No que se refere à ligadura de expressão indicada na partitura, em minha interpretação optei por atentar para os agrupamentos propostos. Optei também por não predefinir a transposição da melodia, reforçando assim o caráter improvisatório da primeira sessão, modificada a cada *performance*. Este agrupamento expressivo remete à canção original e estrutura minha *performance*:

Ao escutar uma interpretação, somos fundamentalmente conscientes do que ocorre no *Presente* de um fluxo contínuo. Porém, este fluxo não é uniforme: na interpretação da maioria das músicas, há determinados eventos que o segmentam, proporcionando periodicamente a oportunidade de organizar os eventos dos últimos segundos e armazená-los na memória (CLARKE, p. 225).

Ruviano introduz o contexto harmônico na parte B do *Pós-Tudo*, o que permite que a parte B de *Rosa* seja mais facilmente reconhecível. As instruções quanto à transposição das alturas é mantida, mas a organização rítmica é agora determinada. Ruviano reduz portanto o “grau de indeterminação”<sup>14</sup> em sua escrita.

Na parte B fiz um arranjo calculado das transposições, testando diversas possibilidades, fazendo escolhas e construindo a versão final. Ainda que não seja precisamente o processo a que Burkholder alude em sua tipologia como “Cumulative Setting”<sup>15</sup> (Procedimento Cumulativo) (BURKHOLDER, 1994 p. 854) podemos fazer um paralelo. O *Pós-Tudo* parte de um uso do material musical original de forma mais difusa na sessão A para em um segundo momento “acumular” parâmetros fiéis ao original que favoreçam o seu reconhecimento. Na seção B não temos uma citação musical de *Rosa*, mas uma contextualização que favorece o seu reconhecimento e, com isso, sua lembrança. Quem tem a memória da canção *Rosa* pode reconhecê-la aí, atestando para a importância do “processo de memória involuntária para a recuperação do Tempo Perdido. Tempo que não existe mais em nós, mas continua

14 Expressão utilizada por Ruviano e Aldrovandi em sua discussão de usos da indeterminação na tradição da música escrita (2001, p. 23).

15 “Uma forma complexa em que o tema, tanto uma melodia emprestada quanto a paródia de uma ou mais melodias existentes, é apresentada completa somente próximo ao final do movimento, precedida pelo desenvolvimento de motivos do tema, apresentações fragmentadas ou alteradas do tema, e a exposição de importantes contracantos.” No original: A complex form in which the theme, either a borrowed tune or a melody paraphrased from one or more existing tunes, is presented complete only near the end of a movement, preceded by development of motives from the theme, fragmented or altered presentation of the theme, and exposition of important counter melodies.

a viver oculto num sabor, numa flor, numa árvore, num calçamento irregular ou nas torres de uma igreja, etc.” (PY, 2016 apud PROUST, 1913-1927, p.13).

Section B with a waltzing l.h. accompaniment

Ex. 7 *Pós-Tudo* n.9 c.[6]-[39]. RUVIARO: 2016.

A escuta do *Pós-Tudo* n. 9 muda também radicalmente de uma plateia para outra. Apresentá-lo no Brasil não é o mesmo que apresentá-lo nos Estados Unidos, por exemplo, onde a probabilidade de *Rosa* ser (re) conhecida é muito pequena. O mesmo quanto às gerações. Quantos jovens, abaixo de trinta anos, conseguem hoje cantarolar *Rosa* no Brasil?

A seção C do *Pós-Tudo* é um híbrido das seções A e B. Nesta, temos uma escrita similar à da seção A porém com as harmonias também indicadas.

Ex. 8 *Pós-Tudo* n.9 c.[40]-[42]. RUVIARO:2016.

51

Nas instruções, Ruviano escreve que a partitura de seu *Pós-Tudo* nº 9 “é um guia para improvisação e arranjo, próximo de uma *lead sheet*.” Ele convida à parceria e contribuição de cada *performer* na construção do resultado final. Como diria Glenn Gould, citado por Nattiez, a partitura é “um pretexto para elaborar uma infinita variedade de sistemas de execução pertinentes.” (NATTIEZ, 2005, p. 109).

### 3) *Pós-Tudo* nº 1

Antes da *performance* do *Pós-Tudo* nº1 optei por apresentar sempre a canção em arranjo meu<sup>16</sup> da canção *Luíza* para piano solo. A alusão por vezes fragmentada que o *Pós-Tudo* faz ao desenho melódico e à harmonia da canção emprestam uma camada interessante de associações quando confrontadas com a memória recente da audição de *Luíza*. Num processo de elaboração completamente distinto do discutido no *Pós-Tudo* nº 9 (*Rosa*), neste caso a apresentação anterior do arranjo alimenta a *performance* do *Pós-Tudo*. “A maneira como alguém ouve música depende crucialmente daquilo que é capaz de lembrar de eventos musicais passados.” (SLOBODA, 2008, p. 229) O processo de leitura e estudo do *Pós-Tudo* envolveu o cotejamento da peça com a canção, o que se desvelou num jogo também muito prazeroso na *performance*. Decifrar e projetar ou não essas referências é parte integrante da construção da interpretação do *Pós-Tudo*.

No *Pós-tudo* n. 1 a reelaboração de material musical da canção *Luíza* permeia todo o estudo e alicerça a peça. Têm-se o desenvolvimento de texturas bastante variadas onde o material é trabalhado de diferentes maneiras, desde a

<sup>16</sup> Embora o arranjo também seja uma das categorias de “Musical Borrowing”, neste caso específico é muito fiel às estruturas formais, melódicas e harmônicas do original.

apresentação mais fiel do desenho melódico e referências explícitas à harmonia original até a fragmentação completa da melodia em intervalos e motivos menores rompendo a linearidade.

O início do *Pós-Tudo* referencia a relação intervalar entre o começo da melodia e o baixo no início da canção (uma quarta-justa). Após a introdução, na primeira sessão do *Pós-Tudo* a melodia de *Luíza* é apresentada numa textura contrapontística a duas vozes e com mudanças bruscas de registro desconstruindo sua característica vocal (Ex. 10). Notas estranhas à melodia também são inseridas pontualmente. O cotejamento dos dois textos é importante na construção da interpretação pois embora a vocalidade da linha melódica seja desconstruída, a condução do contraponto a duas vozes alicerça-se sobre uma dupla condução linear das vozes, com referências mais explícitas à melodia “emprestada” em pequenos grupos motivicos separados por mudanças bruscas de registro. Os exemplos a seguir cotejam a canção em arranjo de Paulo Jobim Piano (Ex.9) com o *Pós-Tudo* nº1 (Ex.10):

**Luíza** Antonio Carlos Jobim  
arr.: Paulo Jobim

*Moderato*

The image shows a musical score for the song 'Luíza'. It includes a piano introduction and a vocal line with lyrics. The piano introduction is marked 'p' and 'Moderato'. The vocal line is marked 'mp'. The lyrics are: 'Luíza, es-pa-da-mãe Bó-i-a no céu i-men-sa e a-ma-re-la. Tá-o re-don-da-a lua Co-mo fú-'. There are red and blue circles highlighting specific notes in the piano and vocal lines respectively.

Ex.9 Luíza - Arranjo de Paulo Jobim. c.[1]-[9]. JOBIM: 2000.

Ex.10 - *Pós-Tudo* n.1 c.[1]-[9]. RUVIARO:2016.

## Pós-Tudo 1

para Joana Cunha de Holanda

Bruno Ruviaro

Tempo ondulante, sempre rubato (♩ = ca. 140)

*riten. accel. riten. accel. riten. accel.*

Piano *pp sempre molto legato*

*una corda*

5 *riten. accel. riten. accel. riten. (poco cresc.)*

*mf*

*tre corde*

♩ = ca. 120

Em outro trecho Ruviaro opta por uma escrita em três pautas com a melodia da canção reelaborada com apogiaturas de nonas no registro agudo. A escrita com notação menor para a ornamentação (c. 34) é outro recurso utilizado para o estabelecimento de planos hierárquicos em termos de dinâmica e de condução melódica. “De fato, se a notação tem algum valor para o *performer* além do da comunicação da informação sônica, é o poder de suprir articulação musical na forma de expressão gráfica.” (KANNO, 2007, p. 241).

Aqui também a referência explícita ao desenho melódico da canção deve nortear o pianista no trecho:

Ex.11 - Melodia- Luíza. JOBIM: 2000.

Ex.12- *Pós-Tudo* n.1 c.[33]-[36]. RUVIARO: 2016.

A penúltima seção do *Pós-Tudo* trabalha a melodia da sessão B da canção, obedecendo à sequência do original na apresentação dos materiais que retrabalha. O contorno melódico é agora reelaborado a partir da formação de acordes que contém a altura original integrando o acorde, mas não necessariamente como nota mais aguda. Como o contraponto com a linha melódica realizada pela mão esquerda, a fluência desses acordes também deve estar associada à percepção do pianista da conexão com o contorno melódico original. É a fluidez da melodia imbricada nos acordes da mão direita que deve conduzir o trecho.



Fm(maj7) Fm7 Bb7(9) Eb7(9) Eb7(b9)

sol Nos teus ca - belos Co - mo um bri - lhan - te que par - tin - do, a luz Ex - plo - de em se - te

Ab(b5) Fm Cm/Eb D7(b9) G7(b9)

co - res Re - ve - lan - do em - tão os se - te mil a - mo - res Que eu guar - dei so - men - te Pra te dar, Lu -

Ex. 13 *Luíza* c.[37]-[44]. JOBIM: 2000.

46 Sua

48 Sua

Ex. 14 - *Pós-Tudo* n.1 c.[46]-[49]. RUVIARO: 2016.

A última seção é a mais fragmentada do pós-tudo. Em dinâmica do *pp* ao *mp* motivos melódicos em contraponto são sobrepostos a um acorde ressonante de Lá

bemol maior ou Lá bemol menor, alternadamente. Após o trecho de maior densidade e acúmulo de sonoridade da peça, aqui temos a liquefação de pequenos motivos que integram as melodias tão retrabalhadas ao longo do *pós tudo*. A oscilação do andamento praticamente a cada dois compassos empresta certa instabilidade ao trecho, embora ancorado nos acordes reiterados a cada começo de compasso. Para mim é a dissolução do material original evocando a partir de pequenos fragmentos a memória do que passou.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system covers measures 58 to 60, and the second system covers measures 61 to 64. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 3/4. The tempo is indicated as 'ca. 60' and 'ca. 40' with 'rall.' markings. The dynamics are 'p / pp simile (alla fine)' and 'pp'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Ex.15- *Pós-Tudo* n.1 c.[58]-[64]. RUVIARO: 2016.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo discutiu a construção da interpretação de um repertório específico: três *Pós-Tudos* de Bruno Ruviano. Na preparação para a *performance* evidenciou-se a pluralidade dos processos de “empréstimos musicais” presentes nos *Pós-Tudos*. Desvelar estes processos e situá-los como significativos para a interpretação foi o desafio maior.

Foi fundamental o cotejamento dos *Pós-Tudos* com a pluralidade de fontes musicais que irrigam seus textos. Aspectos das *performances* e das peças foram discutidos à luz desta polifonia de textos e de processos de construção da *performance*. Espero com isso ter contribuído para a reflexão sobre alguns dos processos criativos do intérprete, especialmente em um repertório de música nova que dialoga com outros gêneros e repertórios.

Ao propor uma abordagem referente a um repertório específico para refletirmos sobre a *performance* musical, temos um resultado que é ao mesmo tempo uma contribuição individualizada, posto que parte da experiência de um indivíduo, mas que, ao manifestar-se, pode encontrar ressonâncias em outras práticas e processos criativos.

Saliento também a importância de incluirmos a música recente de compositores e compositoras brasileiros neste diálogo permanente entre músicos, textos, *performances*, compositores e público. A comunidade agradece.

## Referências bibliográficas

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lucia. "A Intertextualidade Musical como Fenômeno." *PER MUSI: Revista de Performance Musical*. v.8, p.125-136, jul/dez 2003.

BURKHOLDER, J. Peter. 'Borrowing, §1: Types of borrowing', In: *Grove Music Online*. Disponível em: <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.52918>. Acesso em: 5 mai. 2017.

\_\_\_\_\_. "The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field." *Notes*, Second Series, v. 50, n. 3, p. 851-870, mar 1994.

CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CARDASSI, Luciane. "Time and Place within a Performer-Composer Collaboration". In: PRESGRAVE, Fábio Soren; NODA, Luciana (Org.) *Ensaio sobre a Música do Século XX e XXI*. Composição, Performance e Projetos Colaborativos. Natal: EDUFRN, 2016.

CLARKE, Eric. Escuchar la Interpretación. In: RINK, John (Ed.) *La Interpretación Musical*. Trad. Barbara Zitman. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

CRUMB, George. *Interview: Garrett Schumann interviews Composer George Crumb*.

SCHUMANN, Garrett. Jan. 2014. Disponível em: <https://ums.org/2014/01/02/interview-garrett-schumann-interviews-composer-george-crumb/> Acesso em: 3 fev. 2018.

DOMENICI, Catarina L. "A Voz do Performer na Música e na Pesquisa." In: II SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA. *Anais do II Simpom*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012, n.2, p. 169-182.

\_\_\_\_\_. "O Intérprete em colaboração com o Compositor: uma pesquisa autoetnográfica". In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20, 2010, Florianópolis. *Anais do XX Congresso da ANPPOM*. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010, p.1142-1147.

GERLING, Cristina Capparelli. "Intertextuality, Narrativity and Tradition: 8 Brazilian Piano Sonatas." *Musica Theorica* v. 1, n. 1, p.1-36, 2016.

KANNO, Mieko. "Prescriptive Notation: Limits and Challenges." *Contemporary Music Review*, n. 26 (2), p. 231-254, abr 2007.

KLEIN, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O Combate entre Cronos e Orfeu*. Trad. Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005.

PY, Fernando. Prefácio. In: PROUST, Marcel. *Em Busca do Tempo Perdido* (1913-1927) v.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

REVISTA PROSA VERSO E ARTE. "Pixinguinha: 'Carinhoso' completa 100 anos!" (2017) Disponível em: <https://www.revistaprosaversoearte.com/pixinguinha-carinhoso-completa-100-anos/> Acesso em: 20 fev. 2018.

RUVIARO, Bruno; ALDROVANDI, Leonardo. *Indeterminação e Improvisação na Música Contemporânea Brasileira*. 2001. Disponível em: [https://ccrma.stanford.edu/~ruviaro/texts/Ruviaro\\_Aldrovandi\\_2001\\_Improvisacao\\_Indeterminacao.pdf](https://ccrma.stanford.edu/~ruviaro/texts/Ruviaro_Aldrovandi_2001_Improvisacao_Indeterminacao.pdf) Acesso em: 3 mar. 2017.

RUVIARO, Bruno. "Intellectual Impropriety: Musical Borrowing as Manifest in Acoustic and Electroacoustic Compositions." California: Stanford University, 2010. Thesis (Doctoral of Musical Arts), Department of Music, Stanford University.

\_\_\_\_\_. Correspondência via correio eletrônico em 18 de março de 2018.

SLOBODA, John A. *A Mente Musical. A Psicologia Cognitiva da Música*. Londrina: EDUEL, 2008.

TARUSKIN, Richard. *Text and Act*. New York: Oxford University Press, 1995.

## Partituras

CHOPIN, Frédéric. *12 Etudes, Op.10*. New York: Breitkopf & Härtel, 1913. Piano

JOBIM, Paulo. *Cancioneiro Jobim: arranjos para piano*. Rio de Janeiro: Jobim Music: Casa da Palavra, 2000. Piano.

RUVIARO, Bruno. *Pós-Tudos* (2016). Disponível em: <https://scholarcommons.scu.edu/music/42/> Acesso em: 10 de maio de 2017. Piano