

**TÉCNICAS INTERPRETATIVAS DE REELABORAÇÃO MUSICAL: UMA
ABORDAGEM PRÁTICA A PARTIR DA PEÇA 16 DE SETEMBRO – DOBRADO –
DE AQUINO JAPYASSU**

Willbert Yvan Barbosa Fialho
Universidade Federal de Alagoas
willbertfialho@hotmail.com

Resumo: Aquino Japyassu, foi um regente, compositor e formador de bandas de música no Estado de Alagoas e no Rio de Janeiro. Uma das bandas formadas, foi a Banda feminina Japy Jazz Band no município de Rio Largo onde desenvolvia suas atividades artísticas como mestre de banda e compositor. A partir da década de 30, Japyassu compõe dobrados, estilo de música comum do repertório de bandas militares, utilizando o piano como instrumento, bem como para sua execução o que chamou atenção deste pesquisador, pois apesar do piano ser um instrumento muito utilizado para compor, arranjar, transcrever ou adaptar, o estilo proposto pelo mestre é algo raro de se ver. A proposta inicial deste artigo é analisar, além da forma composicional e sua harmonia, os conceitos trazidos sobre as práticas de reelaboração musical, tais como arranjo, adaptação e transcrição e orquestração, buscando investigar a composição sob o viés dos dobrados militares executado pelas bandas de música. É importante salientar que este artigo é o resultado de uma reelaboração musical modificando o meio instrumental para o qual ela foi originariamente composta para banda de música.

Palavras-chave: Aquino Japyassu, Reelaboração Musical, Banda de Música.

***Interpretative musical rehabilitation techniques: a practical approach from
Aquino Japyassu - September 16***

Abstract: Aquino Japyassu was a leader, composer and founded bands in Alagoas and Rio de Janeiro states. One of the bands he founded was the female band Japy Jazz Band in Rio Largo (Al) where he worked as conductor and composer. From the thirties on, Japyassu composes marches, which is typical of military bands, using the piano as an instrument, as well as in his performance, and that called my attention, as a researcher, because although the piano is used to compose, arrange, write or adapt, the style the master proposed is uncommon. The initial proposal for this paper is to analyse, not only the composition and its harmony, but also concepts about practices of this new musical development, such as arrangement, adaptation, transcription and orchestration, seeking to investigate the composition under the perspective of military marches performed by marching bands. It is worth noting that this paper is the result of a new musical development, changing the instrumental milieu for which it was composed for a musical band.

Keywords: Aquino Japyassu, New Musical Development, Musical Band

INTRODUÇÃO

As técnicas de reelaboração musical são muitas vezes utilizadas para mudança do meio instrumental para o qual foi originalmente escrita, porém em muitos casos o sujeito modifica a composição original com o viés de aproveitar o idiomatismo do instrumento cuja música foi reelaborada ou, simplesmente, o indivíduo participa diretamente da modificação instrumental, criando um universo paralelo quando da execução pelo intérprete. Assim, a abordagem técnica para criação de um pensamento musical se exprime pela transcrição, adaptação, orquestração, arranjo entre outras que são usadas para as mais diversas necessidades de trabalho do material musical.

Na música popular as técnicas de reelaboração musical mais comuns são a transcrição, a adaptação, a orquestração e o arranjo. Tais técnicas visam auxiliar o indivíduo manipulador do material musical no intuito de criar suas composições pautadas em um ambiente onde o binômio fidelidade X liberdade permeiam o processo dessa manipulação, objetivando um resultado que é fiel a escrita original ou a uma criação independente do compositor trazendo ideias musicais com a intenção de formar um novo complexo interpretativo musical.

As ideias que o maestro Japyassu traz em sua composição para piano, intitulada 16 de Setembro, bem como sua forma, nos remete a dobrados militares que eram comuns até a primeira metade do século XX, o que nos revela com surpresa ao menos duas situações: a primeira é utilização do piano como instrumento original de execução da peça; segundo: esse instrumento não possui nenhuma familiarização timbrística ou rítmico-percussiva que remeta ao estilo de marcha dos dobrados militares no momento da execução, sendo isso um ponto instigante que levou este pesquisador a refletir sobre essas questões.

ESTILO E FORMA

Antes de abordar a parte que trata da reelaboração musical, faz-se necessário observar a forma e estilo que foi originalmente escrita. No manuscrito encontra-se o título da composição, (Dezesseis de setembro), bem como seu estilo musical (Dobrado) e uma dedicatória a Emancipação Política do Estado de Alagoas, bem como o instrumento para o qual a música foi composta. É nesse momento que surge a primeira inquietação deste pesquisador, pois não é comum haver relação entre o instrumento e o estilo propostos por

Japyassu. Diante dessa premissa é importante trazer um pouco da história e surgimento desse estilo musical.

Segundo José Roberto Franco da Rocha (2011) a expressão “dobrado” deriva das marchas militares praticadas pelos soldados e cavalaria para atravessar os campos de batalha, sendo que para isso utilizavam três tipos de passo a saber: “1) o passo de estrada: uma marcha lenta, com marcação entre 68 e 76 tempos por minuto; 2) o passo dobrado: uma marcha rápida, com o metrônomo marcando de 112 a 124 tempos por minuto; e 3) o passo acelerado ou galope, com marcações em torno de 160 tempos por minuto”.

E continua:

Não tardou, porém, para que “passo dobrado”, que designava o andamento das marchas rápidas, passasse a designar, também, a própria marcha ordinária das paradas, continências e desfiles. O Dicionário Aurélio registra, no verbete passo, o significado para passo ordinário: “andadura cadenciada, usada em deslocamento militar, na qual se mantém velocidade que corresponda ao passo normal do pedestre”. Para dobrado encontramos: “música de marcha militar”. Passo dobrado corresponde, literal e musicalmente, ao passo doppio dos italianos, ao paso doble dos espanhóis, ao pas-redoublé dos franceses ou simplesmente à march de ingleses e alemães. (ROCHA, 2011)

Japyassu se vale desse estilo para compor este dobrado preservando as características rítmicas de marcha com o uso de uma colcheia e duas semicolcheias na melodia, e no baixo a marcação por colcheia sinalizando os passos marchadores dos soldados, bem como a tonalidade em Dó menor (algo comum em dobrados face a utilização de instrumentos transpositores característicos de banda de música, tais como Sax Alto e Sax Barítono, ambos em Mí bemol ou tuba em Sí bemol ou Mí bemol e trompete em Sí bemol, entre outros).

Os dobrados, de uma maneira geral, possuem várias formas de construção não se furtando apenas as mais tradicionais como o Rondó ou *Lied*, por exemplo, o que dinamiza a música e não restringe a capacidade composicional do compositor. Assim, apresentaremos algumas situações formais de construção para dobrados que foram inspiradas em outras formas musicais.

De maneira básica, os dobrados possuem uma estrutura ternária onde se encontra um primeiro tema na parte “A”, o segundo tema na parte “B” e o TRIO, parte “C”, que encerra a obra. Contudo, e com o passar dos anos, as estruturas formais foram se adaptando as necessidades do compositor sendo necessário acrescentar elementos de fixação do tema que

são alheios a escrita de notas, como por exemplo, os *ritornelos*, o retorno ao $\%$ (ao “S”) e pulo da \oplus (*coda*).

As formas são as seguintes de acordo com ROCHA, 2018:

A – B – C – A – B.

A – B – A – C – D

A – B – C – D – A – B

A – B – C – D – E – A – B – A – C

É fato que existem outras variações da forma tradicional (Rondó) que apresenta uma estrutura mais simples e a maioria das composições estão com essa formatação, como é o exemplo do dobrado pesquisado, onde se apresenta uma introdução de oito compassos a exposição do tema “A” com repetição, em seguida o tema “B” com a devida exposição, repetindo o tema “A” seguindo para o tema “C”, ou seja, a forma clássica do Rondó que pode graficamente ser representado da seguinte maneira: || A :|| || B :|| || A || || C :|| || A ||. Outros dobrados como o 220 (Avante Camarada), de Antônio Manuel do Espírito Santo, Batista de Melo (Manuel Alves Leite), Saudade da Minha Terra (Isidoro Castro) possuem essa mesma configuração.

Quanto a tonalidade no dobrado, existe uma tradição composicional que é uma característica desde os primeiros dobrados, sendo a variação de tonalidade uma delas segundo Lisboa (2005, p. 6):

Quando a tonalidade inicial é maior, o mais comum é manter a tonalidade inicial nas seções A e B, modulando apenas no Trio, geralmente para o tom da subdominante. No caso do dobrado ser em tonalidade menor, a Seção B, quase sempre modula para o tom relativo maior e sua dinâmica é mais forte. O Trio pode ter uma pequena preparação que também pode funcionar como o arremate da forma descrita acima e, quando está em tom menor, é comum modular para o tom homônimo maior ou seu relativo maior. O Trio se caracteriza por uma textura mais leve e pela presença de duas melodias simultâneas de igual importância. Geralmente esse contracanto, como é chamado no jargão das bandas, é feito pelo bombardino. Após o Trio, o procedimento mais comum para finalizar a peça é fazer um Da Capo, tocando a Seção A sem repetição.

Em contraposição ao que Lisboa comenta sobre tonalidade, o Maestro Japyassu não realiza nenhuma modificação de armadura de clave, mudando apenas de tonalidade durante a peça em um momento (entre as seções A e B), a qual se encontra Dó Menor passando para seu relativo Mí Bemol Maior. É possível que o compositor quisesse experimentar uma forma diferente do tradicional para essa composição, haja vista que, em outra música (A Vingança do Judas – Dobrado) o autor altera a armadura de clave provocando a mudança de tonalidade como é praxe na forma de compor desse estilo musical.

Assim, observa-se que, quanto ao estilo e forma de composição, o Maestro finaliza após a seção B (na ponte, entre a seção B e a seção C, no “TRIO”). Diante de tantas variações estruturais permitidas da forma rondó, e que são admitidas em composições mais recentes, a peça não foge à regra tradicional quando o assunto é a forma e estrutura.

TRANSCRIÇÃO, ORQUESTRAÇÃO, ADAPTAÇÃO E ARRANJO

Quando se fala em técnicas de reelaboração musical, muitas vezes aborda-se apenas a orquestração e o arranjo, porém existe a transcrição, adaptação, redução, entre outras, servem ao sujeito manipulador do material musical adequando a instrumentação às necessidades de um determinado grupo no intuito de possam executar a peça, que muitas vezes não está em ambiente instrumental, de maneira satisfatória a quem reelaborou musical determina peça, surgindo a possibilidade de modificação. De maneira sucinta, quatro formas de reelaboração musical foram abordadas por este pesquisador. São elas:

Transcrição;

Orquestração;

Adaptação;

Arranjo.

Durante muito tempo até os dias atuais existe muita confusão quanto ao emprego da técnica para determinada reelaboração, porém sabe-se que se baseando em alguns critérios como liberdade, fidelidade, e forma, é possível enquadrar adequadamente a técnica à composição, gerando uma compreensão sobre o emprego de cada uma delas e as consequências que causam em determinados materiais musicais.

Transcrição

A transcrição é a forma mais usual de prática de reelaboração musical, pois leva em consideração a fidelidade em relação a obra original, a mudança de meio instrumental, quase não havendo interferência do indivíduo no material musical (PEREIRA, 2011). Em grande parte das transcrições, o músico encontra dificuldades em relação a extensão/tessitura do instrumento que “receberá” a transcrição. Com isso, é possível a peça conter algumas adaptações para aproveitar o idiomatismo do instrumento. Por exemplo, as transcrições da Suíte Espanhola op. 47 de Isaac Albeniz que originariamente é para piano e mais tarde foi transcrita para violão.

Orquestração

A orquestração está relacionada a aspectos como organização dos instrumentos, combinando-os de maneira que gere um equilíbrio entre os mesmos, ou seja, organizar e distribuir um conjunto de instrumentos para execução de uma peça. PEREIRA, (2011, p 90). O que importante é a fidelidade a obra, haja vista que a manipulação do material musical, amparado pelo conceito de orquestração, obriga o indivíduo a adequar a peça ao seu novo ambiente instrumental, com base em critérios como, timbre, sonoridade e textura que descendem de uma mesma matriz motívica transformando o material existem em um complexo sonoro.

Um exemplo disso, e a orquestração realizada por Maurice Ravel da peça “Quadros de uma Exposição” de Mussorgsky, onde originalmente foi escrita para piano e mais tarde Ravel orquestrou.

3.3 Adaptação

A adaptação, de todos os termos pesquisados, é o mais abrangente, pois o indivíduo manipula outras linguagens, expressões artísticas (como dança, cinema, teatro e literatura, por exemplo), com o intuito de trazer para o ambiente musical e transformar esse material em música. Essa prática é muito comum desde da época da idade média onde os textos do teatro eram “adaptados” em função de adequar a obra a algo, seja instrumental, seja para um determinado público contexto ou gênero musical. A adaptação está em um universo localizado entre a transcrição, no qual o indivíduo possui uma maior fidelidade ao texto musical, e o arranjo, técnica utilizada com um viés mais libertário não se preocupando tanto

com a fidelidade. Porém a liberdade aqui ela é controlada pelo próprio indivíduo que a criou para que possa ter ainda uma certa identificação com a obra originalmente escrita.

Arranjo

O arranjo surge na música popular quase como um processo de recomposição musical, o qual foi amparado pela música popular praticada no Brasil na primeira metade do século XIX com a finalidade de se trazer um refinamento musical que já era praticado na Europa, mais principalmente nos Estados Unidos por meio do Jazz. A esse fenômeno que acontecia nas rádios brasileiras à época deu-se o nome de “sinfonização” da música popular. (BESSA *apud* PEREIRA, 2011, p. 171).

Apesar de toda efervescência na música popular, tal prática surgiu na Europa, no século XIX, com a finalidade de difusão musical das obras orquestrais, que eram arranjadas para piano, bem como facilitar o acesso dessas obras aos músicos que, durante um determinado período se valeu dessa técnicas, porém com o passar do tempo ficou vulgarizada por se achar como uma espécie de facilitador para difundir a cultura musical, sendo amplamente criticada, quase abolida na música erudita, segundo Pereira:

(...) embora a autora se refira ao termo arranjo, (...) englobando outras práticas como orquestração e redução, ela mostra que existia um tipo de prática acontecendo na música de concerto com a intenção de “facilitar” sua execução ou popularizar sua escuta, (...) essa popularização acabou sendo responsável, dentre outros fatores, por contribuir para desvalorização dessas práticas. (2011, p. 177).

O arranjo nesse contexto comparativo com a transcrição, é que mais se afasta da ideia original do autor criando novas possibilidades melódicas, harmônicas e estruturais gerando uma ideia de liberdade composicional maior, quase que antagônica em relação a ideia de apenas transcrever o material musical modificando o meio instrumental.

FONTES UTILIZADAS

As fontes coletadas e utilizadas neste trabalho foram: o manuscrito digitalizado da peça 16 de Setembro datada de setembro de 1939 e em bom estado de conservação, havendo manchas em alguns compassos iniciais do que parece ser corretivo.

Já segunda fonte foi uma edição realizada por Mario Sales em programa de edição de partitura de novembro de 2017. O material encontra-se em arquivo digital com formatação PDF.

DOBRADO 16 DE SETEMBRO E A UTILIZAÇÃO DAS TÉCNICAS DE REELABORAÇÃO MUSICAL

Anteriormente foram trazidos ao corpo deste artigo quatro técnicas de reelaboração musical no intuito de gerar um entendimento ao leitor, bem como ambientá-lo nessa vertente para que, conhecendo as abordagens, possa fazer melhor juízo do que foi empregado no intuito de resolver determinado problema encontrado quando da reelaboração musical do dobrado 16 de Setembro.

É bom salientar que não é nossa intenção utilizar apenas uma técnica, engessando o processo, mas sim a que julgamos mais adequada para determinada passagem musical. O objetivo é experimentar a que melhor se adeque ao momento, no intuito de fazer a mudança do meio instrumental, originalmente para piano, e reelaborar para a formação de banda de música, com a seguinte instrumentação: um flautim, duas flautas, três clarinetes, três saxofones, alto, tenor e barítono; três trompas de harmonia, três trompetes em *Sí bemol*, três trombones tenores, um bombardino e uma tuba ambos e *Dó*, além dos instrumentos de percussão quais sejam: uma caixa-clara, pratos e bombo.

Partindo agora para a análise da peça 16 de Setembro de Aquino Japyassu, observamos, quanto ao seu estilo e forma, que a obra estar nos padrões normais, ou seja, forma rondó com variação no final, introdução de 8 compassos, seção “A”, seção “B” e TRIO (seção “C”). O que chama realmente a atenção são as tonalidades escolhidas, pois como visto acima (item estilo e forma) é que os dobrados seguem determinados caminhos tonais que configuram sua estrutura formal de dobrado. O que não significa ser uma crítica, face o desconhecimento das razões que levaram o compositor a escrever dessa maneira, começando a parte “A” e em *Dó menor* e a “B” e “C” segue para *Mi bemol relativo de Dó menor*.

Harmonicamente, a música possui uma melodia com características pianísticas, com síncopes não tão marcadas ritmicamente como é comum observar em outros dobrados como “Saudades da Minha Terra”, de Isidoro Castro de Assumpção. Sua arquitetura harmônica não exigir acordes dissonantes, portanto sua formação é de tríades e dominante com sétima quando atinge a relação dominante-tônica. Por isso a estrutura de três clarinetes, três saxofones, três trompas e assim por diante. Apenas algumas inversões de terça no decorrer da peça, algo comum nos dobrados

Iniciamos a reelaboração musical pela parte da percussão, criando uma linha rítmica para caixa-clara, pratos e bombo. Em seguida distribuimos a harmonia entre os instrumentos os saxofones e trompas seções “A” e “B”, deixando os clarinetes para realizar a melodia, porém harmonizando na seção “C” do dobrado. Flauta e flautim fazem a melodia, por serem instrumento que não possuem pares, bem como em face da sua potência sonora nos agudos, o que os tornam, na banda de música, em instrumentos essencialmente melódicos.

Os metais ficam responsáveis pelos ataques, respostas à melodia (contracantos) e preenchimento harmônico em alguns poucos momentos ocasionando contraste timbrístico na peça.

Quanto ao aspecto textural, foram preservados em relação ao manuscrito original, em alguns momentos foram completados melodicamente (como é o caso da segunda parte) e executado pelos saxofones; ou criados, para trompas (parte harmônica na peça inteira), e trombones e trompetes que tocam tercinas com a finalidade de dar mais densidade a textura apresentada, contudo nada foi suprimido.

Logo na introdução, ocorre um *tutti* que é uma característica comum nos dobrados com algumas vozes em terças dando um colorido e equilíbrio ao fraseado. Diferente do que ocorre no original, pois não há dobramento de voz nem construção a duas vozes (fundamental e terça). Acredita-se que foi uma opção do compositor, haja vista que a dinâmica inicial (forte) tenta suprir o dobramento.

Na seção “A”, nos compassos 32 a 36, foram criados para os trompetes e trombones, com o intuito de reforçar a textura, *tercinas* que complementam a textural original executada pelos saxofones. A intenção é preencher a melodia, não havendo choque entre as texturas das palhetas e dos metais, como pode ser visto no exemplo a seguir:

Figura 01: texturas dos saxofones e trompetes.

The image shows a musical score for six instruments: Alto Sax, Tenor Sax, Baritone Sax, and three Trumpets in B-flat. The Alto Sax, Tenor Sax, and Baritone Sax parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with a triplet of eighth notes. The Trumpet parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with a triplet of eighth notes. The score is in 7/8 time and has a key signature of two flats (B-flat major/D minor).

Fonte: 16 de Setembro (dobrado) de Aquino Japyassu. Transcrição (Grade Orquestral). Versão Nossa. C. 32 à 38.

No compasso 74 e seguintes ocorre inversões de acordes que funcionam como uma ponte para iniciar a seção “C” ou trio. Todos os acordes são de primeira inversão com exceção do último que parece ser com sexta e nona ($F^6/9$), o que parece fugir ao tradicionalismo harmônico do estilo “dobrado”. Este acorde, se redistribuído em posição fundamental de terças sobrepostas, surge um acorde de Sol com sétima, porém a sugestão é para que não houvesse modificação original do acorde. Sendo assim, foi colocado a nota si natural (em cada naipe) para que configurasse um acorde dominante com sétima no baixo, resolvendo dessa forma, o retorno a seção “A”, face o acorde ser a tônica. Assim, aplica-se a relação cadencial de dominante-tônica.

Figura 02: Acordes Invertidos compasso 74 e seguintes.

The image shows a musical score for Piano. The score is in 7/8 time and has a key signature of two flats (B-flat major/D minor). The score shows measures 74 and following. The chords are: Ab° , Eb/G , Cb/Eb , Bb/D , Eb , and $F6/9?$. The chords are written in first inversion, except for the last one, $F6/9?$, which is written in a way that suggests it might be a dominant chord with a seventh.

Fonte: 16 de Setembro (dobrado) partitura para piano. Versão: Mário Salles.

A terceira seção apresenta um contracanto que é bem característico dos dobrados, onde na reelaboração musical fica a cargo dos saxofones e do bombardino. O aspecto textural é simples, com vozes em *tercina* preenchendo a região entre o baixo e o soprano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A peça trazida nesta pesquisa teve como estilo e forma o “dobrado”, ambos dentro do padrão exigido pelo estilo musical proposto na composição, sendo observada também a finalidade de analisar e aplicar as técnicas de reelaboração musical trazidas com o intuito de utilizá-las sem, contudo, procurar classificar a abordagem da obra em uma ou outra, mas sim fazer um *mixer* de possibilidades trazendo originalmente do piano para a banda de musical.

Foram utilizadas, do início ao fim da peça a orquestração por se tratar de ambiente tão heterogêneo, sonoramente falando, que o complexo timbrístico precisa ser controlado, assim como seu espectro textural também para que a peça pudesse “soar” como se fosse feita para banda de música.

O princípio da “fidelidade” ao manuscrito também foi resguardado sendo transcrito praticamente tudo que estava originalmente para piano, sendo completada com algumas vozes para dar sentido harmônico ao trecho e/ou foram criados elementos texturais para completar e dar ênfase a algumas passagens, sem que tenha perdido material musical.

Na concepção deste pesquisador, bem como diante do que fora citado anteriormente em relação as práticas de reelaboração musical, não foram aplicadas as técnicas de arranjo, pois não houve recomposição por parte deste autor, bem como adaptação pois a peça não estava em um meio distinto que não fosse música e instrumental, portanto não há o que se falar em adaptação musical.

REFERENCIAS

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Internet. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/isidoro-castro/dados-artisticos>. Acessado em 17 de outubro de 2018.

JAPYASSÚ, Aquino. **16 de Setembro: Dobrado**. 1939, Manuscrito. 1939

JAPYASSÚ, Aquino, SANTOS, Mario Victor Sales dos. **16 de Setembro: Dobrado**. 1939, Partitura Editada. 2017.

LISBOA, Renato Rodrigues, **A escrita idiomática para tuba nos dobrados seresteiro, saudades e pretensioso de João Cavalcante**, 2005, f. 28. Dissertação (Mestrado) - Escola de Música Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

PEREIRA, Flávia Vieira. **As práticas de Reelaboração Musical**, 2011, f. 302. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidades de São Paulo, São Paulo: 2011.

ROCHA, José Roberto Franco da. **O Dobrado: Breve Estudo de um Gênero Musical Brasileiro**, 2011. Internet. Disponível em: <http://bandasinfonicaufmg.blogspot.com/2011/04/o-dobrado-breve-estudo-de-um-genero.html>. Acessado em 20 de agosto de 2018.