

4. A CONTIGÜIDADE DE “*ROKUDAN*”: UMA INTRODUÇÃO À ANÁLISE DE REPERTÓRIO PARA *KOTO*

4.1. CRITÉRIO DE ESCOLHA E TRANSCRIÇÃO DA PEÇA

Segundo Adriaansz (1973, p. 63), sobrevivem no Japão sete *danmono*, a partir do “*Godan*”, com ‘cinco’ secções, e as mais tocadas são “*Rokudan*”, com ‘seis’ secções, “*Hachidan*”, com ‘oito’, e *Jūdan*, com ‘dez [ou doze] secções’, conhecida como “*Midare* [Confusão]”. No Brasil, somente a minha pesquisa detectou que “*Rokudan no shirabe* [Estudo em seis ciclos]” foi executada 39 vezes, “*Midare*”, 11 vezes, e “*Godan ginuta*”, 7 vezes, de acordo com os programas consultados e presenciados (ver tab. 2).

Para iniciar a análise do repertório *sōkyoku* e apreender os aspectos essencialmente musicais, resolvi me deter no *danmono* instrumental, compartilhando a preferência das escolas de *koto* em São Paulo, do seu entorno social e até da sociedade majoritária. Desde restaurantes japoneses até reportagens televisivas sobre o Japão, ou sobre os *nikkei*, os sons do *koto* aparecem como pano de fundo, freqüentemente na gravação de “*Rokudan*”. O domínio técnico dessa peça é indispensável para ultrapassar o primeiro estágio do aprendizado. Diante da representatividade de “*Rokudan*”, creio ser relevante analisá-la, mesmo que alguma análise integral¹ tenha sido feita.

Por ocasião do 94º aniversário da imigração japonesa no Brasil, em junho de 2002, “*Rokudan*” fez a abertura do Festival anual de música e dança, com o grupo da Associação Brasileira de Música Clássica Japonesa. A versão apresentada continha *shakuhachi* duplicando, através das ornamentações próprias, a melodia do *koto* principal, e este sobreposto de outra melodia, um *quodlibet*, no segundo *koto*. Outra possibilidade de execução de “*Rokudan*” é agregar o *shamisen* no lugar do *shakuhachi*, ou mesmo o trio *sankyoku* completo.

¹ Willem Adriaansz (1973) realizou uma análise parcial comparando trechos de *Rokudan* semelhantes ou diferentes de outros *danmono*.

Fig. 20. Transcrição de “Rokudan no Shirabe” (ver tr. 3)

Num primeiro momento estive tentando transcrever a versão para dois *koto* da corrente Yamada. Porém, quando percebi que se tratava de um *quodlibet*, preferi transcrever somente a tablatura do primeiro *koto* da Escola Ikuta, para conhecer a concepção mais próxima do original, reservando a análise das modernizações e diferenças entre as escolas para estudos posteriores.

Para iniciar a análise, bastaria a transcrição descritiva já realizada pelo musicólogo Hisao Tanabe (1959, p. 69), que ilustrou a música para *koto* com a transcrição de “Rokudan”. Contudo, resolvi iniciar o processo de análise a partir da re-transcrição, tentando uma aproximação do caráter prescritivo da tablatura original. Como se sabe, a notação prescritiva expõe todas as minúcias de interpretação e, no caso do *koto*, pode-se destacar os recursos microtonais e os efeitos timbrísticos (descritos no apêndice 3), e que, por sua vez, podem iluminar a análise.

As cordas soltas estão anotadas no pentagrama em tamanho normal e os efeitos em notas menores. Dobrados sustentados e dobrados bemóis, também foram utilizados para elucidar a diferença timbrística, já que nas cordas pressionadas há perda dos harmônicos. Dedilhado, para o qual foi adotado o critério da escola Miyagi (app. 3.3.2), e sentido da corda – empregando o signo ocidental de arco para cima – também afetam o timbre. Acredito que essas minúcias, próprias da linguagem do *koto*, podem auxiliar no processo analítico, com o intuito de absorver os princípios básicos dessa música “contígua” ou histórica, apesar das minhas lentes ocidentais.

4.2. ESTRUTURA BÁSICA

4.2.1. Andamento

Observando a transcrição (fig. 20), nota-se a divisão eqüitativa das secções. Exceto a primeira secção com 108 pulsações, todos os cinco *dan* subseqüentes possuem 100 batidas. Contrabalançando a estabilidade do número de batidas, a duração de cada *dan* torna-se cada vez mais curta, devido à aceleração de andamento. Robert Garfias (1983, 529) esclarece sobre o conceito *jō-ha-kyū* da música *Gagaku*, i. e., um acelerando *há*, precedido do tempo lento *jō* e um rápido *kyū*. No caso da *zokusō* – escolas seculares de *koto* – o andamento pode ser uma derivação do conceito *gokusō*, com uma noção cíclica, recebendo o acréscimo de um *ritardando* no final. Ou, se considerarmos

o acréscimo como retomada do tempo inicial, podemos manter o conceito ternário lento-acelerando-ralentando. De qualquer modo, a constância desse padrão de andamento em outras peças para *koto* justificaria a tradução “peça cíclica” para o termo *danmono*.

A primeira secção inicia com a unidade de semínima igual a 60 até atingir gradualmente a unidade de 170, na secção V. No entanto, auditivamente, não resulta num tempo rápido, pois as figuras rítmicas estão alargadas nas secções IV e V (cp. 92-127). O auge do andamento rápido pode ser observado claramente entre os compassos 128 e 148, quando há um súbito retardamento progressivo para retomar o tempo lento nos últimos quatro compassos.

4.2.2. Afinação e modo

Em “*Rokudan*” o *koto* é afinado em *hirajōshi* (ver fig. 5). O ideograma ‘*hira*’ significa ‘plenitude’ e ‘paz’. Esta afinação foi criada pelo fundador da *zokusō* e amplamente adotada nas composições *danmono*. Conforme Kamien (1976, p. 535-6), “Yatsunashi modificou a antiga afinação *ōshiki*, abaixando um semitom nas cordas 4, 6, 9 e 11.”

Ao confrontar as afinações *ōshiki-chō* e *hirajōshi*, nossa cultura ocidental tende a considerar o *lá* da primeira corda um bordão de quinta, o *ré* como primeiro grau. E, ao observar as diferenças na quarta e sexta cordas – terça e sextas maiores se tornando menores, tendemos a interpretar que o modo pentatônico jônico foi modificado para um modo eólio. Contudo, Kamien (1976, 536) explicita que *hirajōshi* é uma escala pentatônica hemitônica enquanto a *ōshiki-chō* é anhemitônica. A ênfase reside na segunda menor da sexta corda e não na pretendida terça da quarta corda. Embora a música para *koto* pós-Meiji explore a possibilidade tonal da afinação *hira*, na anterior *zokusō* seria um equívoco traduzir *chōshi* como “tonalidade”. Antes de prosseguir, seria válido levar em conta algumas considerações teóricas.

Fumio Koizumi (Komiyama 1978, p. 40-1) esclarece que o sistema modal japonês contém dois graus centrais, ou nucleares, e um intermediário (nota cheia na fig. 21.1), estabelecendo uma tipologia de quatro “tetracordes básicos” para todos os gêneros da música tradicional: 1) *Minyō*, utilizado nas canções rurais e infantis; 2) *Miyakobushi*, nas melodias urbanas; 3) *Ritsu*, em rituais da corte ou budistas; 4) *Ryūkyū*, em Okinawa.

No exemplo² 1 da fig. 21, percebe-se que o “grau intermediário”, ou a nota cheia, é que define a configuração do tetracorde. A tipologia de Koizumi indica que a afinação *hirajōshi* se enquadra no segundo tipo, *Miyakobushi*, onde a nota intermediária forma um intervalo melódico de segunda menor com o primeiro grau nuclear. Mais adiante, Koizumi reforça que “melodias urbanas” referem-se à “música clássica para *shamisen, koto, shakuhachi* e *biwa*.” A partir dessa afirmação, temos finalmente a constatação de que a gama pentatônica começa pela quinta corda da afinação *hira*. A primeira corda, então, reforça o primeiro “tom nuclear” e a gama pentatônica completa localiza-se nas cordas centrais 5~10, possibilitando uma extensão de quinta justa descendente até o *ré*, da corda 2, e uma quinta ascendente, o *mi* da corda 13 – embora casualmente possa ser semitonizado para *fá*. Considerando a gama pentatônica *hira*, *lá-sib-ré-mi-fá*, de que forma se justifica a presença, aparentemente estranha ao modo, da nota *sol*³ em “*Rokudan*”?

Fig. 21. Bases do sistema modal japonês

Ex. 1. Tipologias Koizumi

Ex. 2. Escala Yō

Ex. 3. Escala In

² Os exemplos extraídos das obras citadas foram transpostos na mesma fundamental da fig. 5 para facilitar a compreensão dos paralelos.

³ Altura obtida pela pressão de um tom, motivo pelo qual consta sempre como *fá* dobrado sustenido. No decorrer da transcrição, há outras notas estranhas ao modo como *si*, *dó* e *mib*, mas estas ocorrem com menor frequência e, como se verá mais adiante, são adornos ou passagem, elementos de valorização de outros graus.

Segundo Tanabe (1959, p. 4-5), o *yō* e o *in* (fig. 21 ex. 2 e 3)⁴ constituem os dois tipos de modos das escalas japonesas “equivalentes ao *yang* e *yin* chineses” (cf. Kishibe 1969, p. 12). Dos exemplos de Tanabe, vemos que a escala *yō* está relacionada com o modo *ōshiki-cho*, correspondente ao tetracorde *ritsu*, assim como a escala *in* está para o modo *hirajōshi*. Se ouvirmos uma peça *gagaku*, afinada em *ōshiki-cho*, e, em seguida, uma peça *danmono*, podemos sentir que, enquanto a primeira possui um caráter *yang*, dinâmico, ativo e firme, a segunda possui uma carga *yin*, reflexiva, acolhedora e flexível. Neste aspecto, encontrar-se-ia a razão do nome ‘sistema apaziguador’ no modo empregado.

A explanação de Tanabe esclarece a presença da nota *sol* em “*Rokudan*”. Similar à escala menor melódica, é preciso considerar ambos os movimentos, ascendente e descendente, do modo. A gama, portanto, torna-se hexatônica, sem abalar a estrutura pentatônica. É similar ao modo menor melódico mas, na concepção ocidental, a tônica só pode ser alcançada pela sensível, a nota vizinha, uma segunda menor abaixo. Em “*Rokudan*”, o *lá* pode ser alcançado pela nota *sol* de qualquer oitava (ver cp. 8-9, 14, 34-35, 40 e 47), ocasionando um salto descendente de sétima menor. Já o movimento melódico descendente *lá-fá*, não tem essa liberdade de acomodação de oitavas, uma sexta menor ao invés de terça maior, no decorrer da peça.

4.3. MICRO À MACRO ESTRUTURA

4.3.1. Ornamentos

Como a observação *outsider* procura revelar dados incomuns à sua própria cultura, começarei a análise a partir da estrutura interna pelas nuances timbrísticas, que parecem tratar-se da “ornamentação” referida por Kamien (1976, p. 539):

Ornamentação melódica também é um traço importante. Sempre se julga a formação de um performer pela sua habilidade em utilizar ornamentos e outras sutilezas melódicas e nuances rítmicas.¹

Em “*Rokudan*”, há os seguintes ornamentos: portamentos descendentes de tom; portamento ascendente de tom; intervalos harmônicos; corda(s) raspada(s) com a late-

⁴ Nos exemplos, preferi utilizar o enharmônico da nota *sol*, desde que não consta na afinação *hirajōshi*. Para obter a nota *sol*, é preciso pressionar firme com a mão esquerda a corda *fá*, cordas 4 e 9, do lado esquerdo do cavalete, ocasionando um som meio surdo, i. e., com perda de harmônicos.

ral dos plectros no sentido longitudinal direito para esquerda; corda tocada de frente para trás; trêmulo seguido de glissando.

Conforme a tabela 23, podemos notar que certos ornamentos são utilizados farratamente – portamento ascendente, intervalos harmônicos e o portamento descendente de tom *hiki-iro* – enquanto outros o são comedidamente – portamento descendente *hanasu* e os dois últimos efeitos. Examinemos as regularidades desses efeitos, começando com os de menor frequência.

Tab. 23. Ocorrência dos ornamentos em “Rokudan”

ornamentos	localização pelo número do compasso
portamento descendente de tom <i>hanasu</i>	quarto tempo do cp. 12
trêmulo seguido de glissando	54 e 157
corda(s) raspada(s) <i>shū</i>	36.101 e 143
corda tocada para cima <i>sukui</i>	46,51 e 60
portamento descendente de um tom <i>hiki iro</i>	1, 4, 7, 15, 18, 22, 23; 33, 41, 48, 54, 59, 63, 67, 77; 81, 90, 101; 110, 111, 127; 133, 134 e 138.
intervalos harmônicos	1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 11, 14, 22, 27; 31, 32, 35, 37, 40, 53, 55, 56, 57, 58, 79; 80, 81, 82, 83, 85, 87; 107, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 119, 120, 128 e 131.
portamento ascendente de tom	2, 3, 4, 7, 11, 15, 23, 28, 28, 30, 30, 33, 42, 43, 46, 48, 49, 52; 59, 62, 63, 66, 70; 84, 85, 89, 100, 100, 103; 111, 119, 127, 131; 132, 140, 141-2, 145, 146, 150, 151, 152 e 155.

Sārarin, trêmulo seguido de glissando, aparece na abertura da secção III e no encerramento da peça. O trêmulo *sā* sobre a nota *mi* agudo visa atingir a primeira corda *lá*.

A corda tocada no sentido contrário é pouco explorada e acredito não ser significativo, pois é apenas a repetição da nota anterior e parece ser um ornamento da edição Miyagi, pois não consta na edição Yamada.

O efeito exótico *shū*, de corda raspada, chama a atenção, pois embora não soe uma altura determinada, a corda é determinada na tablatura. Os dois primeiros *shū*, nos compassos 36 e 101, acontecem na corda 10 e o terceiro (cp. 143) entre as cordas 7 e 8. Ouvindo tem-se a impressão de ser uma quebra, um efeito rítmico, mas nos dois primeiros *shū* a nota *lá* está implícita e, no terceiro, a nota *mi*. Isso se torna mais claro

no compasso 36, cujo efeito é precedido pela nota *sol*. Assim, antes de ser um efeito rítmico ou timbrístico, o *shū* é parte da seqüência melódica.

Ha, abreviatura de *hanasu* ou ‘soltar’, é um portamento descendente de tom. Só ocorre uma única vez (cp. 12) na nota *dó*, nota estranha ao modo, que parece valorizar o grau intermediário *sib*.

Já o portamento descendente de semitom é mais utilizado, principalmente nas notas *sib*, *lá* e *fá*. No *fá* só ocorre uma vez no compasso 4, valorizando talvez a nota *mi*. Sobre a nota *lá* (cp 1, 110 e 134) há dois usos: na primeira, a nota *láb* parece insinuar um portamento até o *fá*, e os da última secção oferecem um impasse na progressão, variando a figura *sha-sha-ten*, entre os compassos 6 e 7. Sobre o *sib*, o portamento funciona dezenove vezes como antecipação (ver cp. 7) do próprio *lá*, e uma vez como mordente inferior (ver cp. 23).

Osu, ‘pressionar’, é o portamento ascendente de um tom que acontece predominantemente nas cordas 7 e 12, nota *ré*, e ocasionalmente na nota *fá*, corda 9. O portamento sobre *fá* aparece só na II secção. Nos compassos 30, 42 e 43, *fá* soa como passagem para o *sol*. Sobre a nota *ré*, o *mi* parece valorizado quando precede um salto descendente (ver cp. 2), e funciona como antecipação no compasso 15.

O par de notas simultâneas, ou intervalo harmônico *sha*, só ocorre com cordas vizinhas. Por grau de ocorrência, temos: cordas 1-2, *lá-ré*; cordas 3-4 e 8-9, *mi-fá*; cordas 5-6, *lá-sib*; cordas 6-7, *sib-ré* (cp. 14 e 40); cordas 2-3, *ré-mi* (cp. 114); e cordas 12-13, *mi-mi* (ver cp 152-3). Este último par, talvez, deva ser categorizado como efeito, já que a corda *ré* 12, apertada um tom acima, dificilmente soa uníssono com a corda *mi*. A ausência do intervalo harmônico de cordas vizinhas tais como cordas 4-5, *fá-la*, parece constituir uma regra. Os intervalos harmônicos evitados são, portanto, os de segunda maior e terça maior. As segundas menores são freqüentes, junto com os outros intervalos anteriores, e só são utilizados no interior da entidade rítmica *sha-sha-ten*, ou seja, dois intervalos harmônicos seguidos de um salto ascendente de oitava. Já o intervalo de quinta justa, das cordas 1 e 2, possui trânsito livre, seja como ponto de chegada ou de partida.

Conhecer o sentido dos ornamentos auxilia na compreensão da hierarquia das notas. Por essa ótica, a ordem hierárquica indica ser *lá*, *ré*, *mi*, *sib* e *fá*. Notas estranhas à afinação, como *dó* e *láb*, são empregadas apenas como passagem nas ornamentações.

4.3.2. Motivos e frases

O primeiro elemento de unidade da peça é o motivo descendente *kōrorin* da figura 22. O nome vem do mnemônico rítmico de figura pontuada. Ele encerra todas as secções, com exceção da última, cuja terminação é o efeito *sārarin* que conduz para o *lá*, mas o motivo é insinuado quando se retoma o tempo inicial, dois compassos⁵ antes. A partir do meio de “*Rokudan*”, final da secção III, o motivo é alargado aparentemente no ritmo escrito, mas soa no mesmo andamento do início, já que o tempo dobrou de velocidade. Nas secções I e II, o motivo melódico aparece dez vezes, sendo sete com o ritmo pontuado; nas secções III e V, sete vezes; e nas IV e VI, quatro vezes. Em todas as vezes tem um caráter conclusivo, delimitando, talvez, subsecções, períodos ou frases. Dada a constância do motivo, suponho que o compasso de abertura da peça seja uma pequena variação, uma menção ao mesmo.

Fig. 22. Motivos rítmico-melódicos de *Rokudan*



O segundo motivo mais observado aparece precedido pelo efeito harmônico *sha-sha* no segundo compasso. Também descendente, trata-se da mesma figura rítmica *kōrori* nas notas *mi-ré-si* que, geralmente, encontra-se próximo ao primeiro motivo. O segundo motivo ocorre sete vezes nas secções I, II, V e VI e cinco vezes nas III e IV.

Acredito que esses dois motivos sejam os principais, mas anotei também alguns outros que ocorrem com menor frequência e podem ser derivados dos principais.

A frase presente em todas as secções começa com o *sha-ten* do sexto compasso e termina no motivo *kōrorin* do compasso 9 (v. cp 32-35, 58-61, 80-83, 110-17 e 133-39). Nas secções II e III, sofre uma pequena variação no terceiro compasso e, na IV secção, aparece um pouco reduzida. Nas secções V e VI, ocupa boa parte e está apa-

⁵ Como disse anteriormente a noção de compasso não é aplicável na música tradicional japonesa desse período. Apenas para facilitar a localização, adoto o termo compasso.

rentemente alargada, pois o tempo está mais acelerado. A frase ascendente possui um caráter progressivo para atingir o *lá* agudo da corda 10.

Outra frase constante é a de encerramento das secções. Na secção I, inicia-se no quarto tempo do compasso 24, com caráter ascendente, e termina em movimento descendente, no final do compasso 27. Aparece de forma um pouco abreviada entre a metade do compasso 51 e final do compasso 53 da secção II. A partir da secção III (cp. 75-79), começa a ser ornamentada e ampliada de tal modo que ocupa mais da segunda metade da secção V (cp. 119-131). Nas secções IV (cp. 85-105) e V, há um adiamento da conclusão da frase em um movimento progressivo para atingir a nota mais aguda da peça, ou seja, o terceiro *fá* (cp. 98 e 125), possível de ser executado através do recurso de pressionar um semitom, a corda 13 na afinação *hira*. Na última secção, amplia-se, ocupando desde o compasso 146 até o fim, no compasso 157.

A não ser a duração de quatro compassos das secções I, II, III e V, o início de cada *dan* não apresenta regularidades, aparentando uma introdução. A secção I expõe os motivos principais. A II secção sugere o trecho final da frase de encerramento. Na secção III temos o efeito *sārarin*, *kōrorin* seguido de uma transposição do início da frase de encerramento uma quinta acima. A secção IV já começa com a frase progressiva e a V guarda uma lembrança do início da frase de encerramento. A última começa como a secção II e, no segundo compasso seguinte, muda para a frase progressiva.

4.4. FORMA GERAL E SUBTERRITÓRIOS

Os dois primeiros motivos indicam as terminações de frase. Cada um tem um eixo gravitacional independente que coincide com os tons nucleares de Koizumi. O *ré* é o ponto de chegada do motivo *a*, assim como o *lá* é do motivo *b*. Ainda há um terceiro motivo ascendente *mi-sol-lá*, que inicia a secção V e se encontra no início da frase de encerramento.

A partir desses elementos, motivos que sugerem entidades, que, por sua vez, definem inícios ou términos de frases, podemos localizar os períodos ou subterritórios de cada secção, na tabela seguinte. As frases constantes de cada secção encontram-se na segunda e última coluna. Chamo de seqüência a partir de dois momentos de predominância de movimento ascendente que parecem ter um ponto culminante agudo. A primeira progressão caminha para a nota *lá* da frase padrão *sha* e, logo depois, alcança o *mi* da corda 13, nas secções I, II, IV, VI e a nota *fá*, nas secções III e V.

Tab. 24. Estrutura geral e interna das secções de “Rokudan”

secção	período inicial	seqüência			período encerramento	
	introdução	progressão 1		progressão 2	variada	constante
		constante	variada	motivo <i>d</i>		
I	motivo <i>a</i> 1~5	6~9	<i>mi</i> 10~11	<i>mi</i> 12~21/1	<i>mi</i> 21/1~24	24/4~27
II	motivo <i>b</i>	32~35	<i>mi</i> 36~37	<i>fá</i> 38~47/2	<i>mi</i> 47/2~51/3	51/3~53
III	motivo <i>b</i>	58~61	<i>fá</i> 62~64	<i>mi</i> 65/2~68/3	<i>fá</i> 68/3~75/1	75/1~79
IV	motivo <i>c</i>	80~83/2	<i>mi</i> 83/3~91/3	<i>fá</i> 91/4~102/4	102/4~105/4	-
V	motivo <i>c</i>	110~117/3	<i>fá</i> 117/4~119/2	-	<i>fá</i> 119/3~128/4	129~131
VI	motivo <i>b</i>	133/3~139/2	139/3~141/3	141/4~146/3	<i>mi</i> 141/4~157	-

A segunda progressão começa com o motivo *d*, *sol-lá-sib*, nas secções I, II, III, aparece variado, *sol-lá-dó*, na secção IV e está ausente na V e VI. Na V secção, a progressão se funde com elementos da frase de encerramento, iniciando a progressão com o motivo *c*. Na última secção, a progressão apresenta um elemento surpresa que é a nota *si* natural mostrada uma única vez no compasso 20. Esse momento coincide com o máximo do acelerando, quer dizer, o ápice de todas as secções.

A macro estrutura ternária da peça, retomando o andamento lento-acelerando-ralentando, repercute no interior da estrutura de cada secção: um período inicial ou introdutório, um intermediário ou seqüencial e o período de encerramento. Embora haja um acelerando constante, as conclusões descendentes das subunidades provocam um leve *jō-ha-jō* em cada uma delas, uma sutil nuance agógica.

Acredito que a análise não se esgota aqui, mas a partir do momento em que não se encontra tanto desconforto em iniciar a análise de um sistema sem terça em relação ao primeiro grau, que prefere intervalos harmônicos de segunda menor, saltos de sétima, nona e disfarça saltos de terça, compensando-os em movimento contrário, já é um começo para essa difícil experiência de se desvencilhar dos conceitos (e precon-

ceitos) ocidentais. Outrossim, a partir da compreensão da lógica estrutural, regras e valores, abre-se caminho para compreender a simbologia em torno das entidades estruturais da música tradicional japonesa e a possível hierarquia entre elas.

Nota de tradução

ⁱ Melodic ornamentation is also an important trait. The musicianship of a performer is often judged by his skillful ability to use ornaments and other subtle melodic and rhythmic nuances.