

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA - TEL



VANDEVAL LOPES DA SILVA

**BUNRAKU: ASPECTOS MUSICAIS NO CASO SONEZAKI
SHINJUU**

Brasília – DF
2018

VANDEVAL LOPES DA SILVA

**BUNRAKU: ASPECTOS MUSICAIS NO CASO SONEZAKI
SHINJUU**

Trabalho para a conclusão do curso apresentado ao curso de licenciatura em Letras – Japonês da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do diploma de licenciado em Língua e Literatura Japonesa.

Orientador: Prof^ª Dr^ª. Donatella Natili

Brasília – DF
2018

VANDEVAL LOPES DA SILVA

**BUNRAKU: ASPECTOS MUSICAIS NO CASO SONEZAKI
SHINJUU**

Trabalho para a conclusão do curso apresentado ao curso de licenciatura em Letras – Japonês da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do diploma de licenciado em Língua e Literatura Japonesa.

Orientador: Prof^ª Dr^ª. Donatella Natili

Aprovada em _____ de _____ de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª Donatella Natili – Universidade de Brasília
(Orientador)

Prof. Cacio Ferreira– Universidade Federal do Amazonas
(Examinador)

Prof Renan Ventura – Universidade de Brasília
(Examinador)

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo fazer uma análise dos elementos e padrões musicais existentes na peça *Sonezaki Shinjuu* de Chikamatsu Monzaemon e Takemoto Gidayuu dentro do *Bunraku*, tendo como foco o acompanhamento musical da obra. Tentando aplicar as análises feitas por Gerstle e Malm dentro dessa obra em especial, além de analisar de que forma a teoria de escalas feitas por Tokita se comporta. Para tal será traçado um panorama geral do teatro *Bunraku* e os elementos que o compõem, além de apresentar as teorias de Gerstle, Malm e Tokita.

Palavras-chave: *Sonezaki Shinjuu*, *Bunraku*, *Joururi*, *Futazao Shamisen*.

ABSTRACT

The present work aims to analyze the musical elements and patterns in the play *Sonezaki Shinjuu* by Chikamatsu Monzaemon and Takemoto Gidayuu performed at the *Bunraku* theater, focusing on the musical accompaniment of the play. Trying to apply the analyzes made by Gerstle and Malm in this particular work, besides analyzing how the theory of scales raised by Tokita behaves. For this, a general overview of the *Bunraku* theater and the elements that compose it, besides presenting the theories of Gerstle, Malm and Tokita.

Keywords: *Sonezaki Shinjuu*, *Bunraku*, *Joururi*, *Futazao Shamisen*.

SUMÁRIO

1	Introdução	1
2.	O Bunraku/Joururi	2
3.	A narrativa Joururi	6
4.	O shamisen e seu respectivo instrumentista	6
4.1.	A música do <i>Bunraku</i>	7
4.2.	Notação do <i>shamisen</i>	14
5.	A flauta de bambu, a <i>nōkan</i> e o naipe percussivo	15
6.	Sonezaki Shinjuu – Suicídio Duplo em Sonezaki (1703)	17
6.1.	Parte I	19
6.1.1.	Resumo	19
6.1.2.	Aspectos musicais	19
6.2.	Parte II	22
6.2.1.	Resumo	23
6.2.2.	Aspectos musicais	23
6.3.	Parte III	27
6.3.1.	Resumo	27
6.3.2.	Aspectos musicais	27
6.4.	Parte IV	32
6.4.1.	Resumo	32
6.4.2.	Aspectos musicais	32
7.	Conclusão	35
8.	Referências	36
9.	Anexos	37
9.1.	Declamadores e instrumentistas	37
9.2.	O Músico que cria os efeitos sonoros em Bunraku	37
9.3.	A peça Sonezaki Shinjuu	37
9.4.	O shamisen	38
9.5.	A flauta de bambu e a <i>nōkan</i>	38
9.6.	Taiko, outsuzumi e kotsuzumi	39
9.7.	Transcrição para partitura da parte IV	40

1 INTRODUÇÃO

Muitos pesquisadores no Brasil já estudaram o teatro *Bunraku*, abordando sobretudo os aspectos gerais da sua estrutura e analisando elementos individuais como os bonecos e seus manipuladores, a filosofia por detrás do teatro, entre outros aspectos. Todavia até hoje não se desenvolveram, no Brasil, pesquisas aprofundadas sobre a música presente nessa arte, seja em uma perspectiva estrutural, seja emocional.

É importante olhar para as produções artísticas antigas de um país, uma vez que elas são reflexo de uma mentalidade coletiva e de sua estrutura social. É importante perceber como eram pensadas as estruturas para se produzir a arte de um determinado período. As convenções de produções artísticas se perpetuam e influenciam sempre o surgimento de novas formas de expressão e produção, nesse sentido é essencial voltar o olhar para os primórdios.

A música está presente na história da humanidade nas mais diversas formas, e, em cada cultura, tem as mais diversas funções. No caso do Japão ela foi utilizada, entre outras artes, na declamação de histórias.

Esse trabalho tem por objetivo levantar como ocorria o processo de composição das peças do *Joururi/Bunraku* no período Edo, referentes a música e ao acompanhamento da narrativa, analisando esses elementos dentro da obra *Sonezaki Shinjuu* de Chikamatsu Monzaemon e Takemoto Gidayuu. Portanto, tentaremos responder as seguintes perguntas: Que tipos de suportes os instrumentistas de *shamisen* tinham? Que tipo de nuances musicais podem ser encontradas nessa peça? Quais artifícios de expressão musical são mais frequentes em *Sonezaki Shinjuu*?

2. O BUNRAKU/JOURURI

A sociedade japonesa nem sempre viveu momentos de paz e prosperidade como os que podem ser observado nos tempos atuais; existiu na história japonesa um período chamado Sengoku Jidai (1467-1568) quando o Japão passava por batalhas constantes, senhores de terras disputavam entre si por mais poder e território, as classes militares estavam no topo da hierarquia social e seus esforços eram voltados para a guerra. Porém, uma parte da sociedade estava voltada para o desenvolvimento artístico, e foi nesse contexto que surgiu o Teatro *Bunraku*¹.

O Teatro *Bunraku* nasceu a partir da junção de três elementos, a manipulação de bonecos, a narrativa *joururi* e o acompanhamento do *shamisen*. Quando alguns mestres de *shamisen* resolveram associar a sua narrativa/declamação a representações de bonecos, no período *Keichou* (1596-1615) surgiram as primeiras configurações de um espetáculo que era conhecido como *Ningyoo-joruri*, onde todos os três elementos eram cruciais.

Após a consolidação desses três elementos, a partir do século XVIII (SUZUKI, 1991), essa forma de teatro começa a ser denominada *Bunraku*.

Em seguida, o *Bunraku*, se tornou uma expressão artística que representava uma forma de protesto contra o sistema governamental da época. Além disso, o seu desenvolvimento foi uma resposta ao surgimento do teatro *Kabuki*, como uma nova manifestação artística que buscava ultrapassar a popularidade desse último.

A narrativa *joururi*, teve por sua vez suas origens nos *heikyoku*, uma prática realizada, já no século XIII, por monges budistas, que consistia em contar histórias sobre o clã Taira com o acompanhamento de um instrumento chamado *biwa*. Uma característica marcante dessa forma artística é que os monges geralmente eram cegos (SUZUKI, 1991).

A recitação dos textos do *joururi* descende diretamente da prática dos *heikyoku*, e é responsável por dar vida ao texto e trazer a atmosfera necessária para uma determinada cena. Além disso, auxilia a forma de contar a história da peça de uma maneira peculiar.

De acordo com Malm (1963), a música do *Bunraku*, tocada com o instrumento denominado *shamisen*, teve sua origem em um grupo especial de declamadores que cantavam uma música conhecida como *sekkyou-bushi*, da qual se desenvolveu o *sekkyou-joururi*, o predecessor da música narrativa do *shamisen*.

¹ Os textos antigos que eram executados no teatro *Bunraku* acabou originando uma nova nomenclatura para o teatro de bonecos.

Depois no século XVII o teatro de bonecos popularizou-se na região de Kansai e foi levado para a nova capital Edo e foi aqui então que passou a ser chamado de *ningyou-joururi*. A aproximação desses três elementos, bonecos, narrativa *joururi*, e o acompanhamento do *shamisen* é denominado por Suzuki (1991) de “Velho *joururi*”, sendo ele que daria origem ao *Bunraku*, como é conhecido hoje.

Após o grande incêndio de Edo, em 1657 que resultou na destruição de numerosos teatros, muitos artistas de *joururi* retomaram o caminho de Kansai e foi exatamente na área de Kyōto e Ōsaka que se desenvolveu o novo estilo de teatro de bonecos chamado *Bunraku*, enquanto Edo ficou como centro do gênero teatral *Kabuki*.

O sucesso do teatro de bonecos deve muito a três grandes artistas, Gidayuu, Chikamatsu e Hachiroubei que uniram suas impressionantes habilidades para trazer grandes espetáculos ao público que frequentava o teatro *Takemoto-za* (SUZUKI, 1991). Gidayuu foi fundamental na popularidade do teatro, por um lado devido as suas habilidades como declamador e músico, incomparáveis e reconhecidas com o passar das décadas, e por outro pela duradoura parceria com Chikamatsu, uma vez que foi ele a estabelecer um vínculo artístico com o autor, encomendando-lhe peças para que ele as apresentasse juntos com Hachiroubei. Gidayuu foi sempre muito empenhado também em difundir o seu estilo de narrativa. Também, foi responsável por criar o teatro *Takemoto-za*, onde seriam apresentadas as maiores peças já escritas para *Bunraku*.

O parceiro de Gidayuu, e grande artista Chikamatsu Monzaemon escreveu inúmeras peças consagradas para *Bunraku* como *Shusse* (Kagekiyo- O vitorioso, 1686), *Sonezaki Shinjuu* (Suicídio Duplo em Sonezaki, 1703), *Amijima Shinjuu* (“Suicídio Duplo em Amijima, 1721) que na época em que ele viveu, foram sempre obras de muito sucesso.

Essa forma teatral revelou, no decorrer do seu desenvolvimento, grandes músicos de *shamisen* como por exemplo Gon’emon que trabalhou junto com Gidayuu, Chikamatsu e Hachirobei no período Edo, ajudando-os a dar mais vida as peças e a criar um estilo de executar o *shamisen*, com frases melódicas e modos de execução que seriam referência para muitos outros artistas posteriores.

Outro grande nome no período posterior foi Toyozawa Danpei, um grande instrumentista da geração pós Chikamatsu, Gidayuu e Gon’emon que manteve viva a arte de tocar *shamisen* acompanhando as narrativas. Um outro instrumentista destacado por Suzuki (1996) é Tsurusawa Sei Roku IV (1889-1960).

De acordo com Scott (1973, p. 33), normalmente os manipuladores de bonecos mais jovens, eram encarregados dos movimentos das partes inferiores, um outro mais experiente se encarregava da mão esquerda; os dois se apresentam no palco usando uma espécie de túnica preta que cobre completamente o corpo. Além dos dois manipuladores, existe o mestre, o manipulador mais experiente que se responsabiliza pelo movimento do braço direito e da cabeça, e, geralmente, ele se apresenta ao público com uma vestimenta típica dos samurais e com o rosto descoberto para que a plateia o veja.

Por convenção, os bonecos femininos não possuem pernas, sendo assim os manipuladores mais jovens responsáveis pelas partes inferiores; eles colocam as duas mãos por debaixo do *kimono* dos bonecos para simular as pernas (SCOTT, 1973, p. 32). Excepcionalmente na obra *Sonezaki Shinjuu* existe uma cena onde o personagem principal masculino toca o rosto no pé da personagem principal feminina. Para realizar essa cena é construído um pé especial para tal efeito.

Suzuki (1991) destaca em sua obra a importância da união dos três elementos e a harmonia que deve existir entre eles para que a execução da peça possa ser mais expressiva e coesa “[...]a encenação do teatro de bonecos é guiada, antes de mais nada, pelo texto que os narradores-cantores, tocadores de *shamisen* e manipuladores de bonecos igualmente estudavam para, cada um em seu domínio, expressarem sua total significação (p.46).” O declamador chamado por Suzuki de narrador-cantor é responsável por estabelecer o andamento da peça com a sua declamação, o *shamisen* o segue, acompanhando as nuances que o declamador deseja fazer. Por sua vez, o manipulador de bonecos fica a mercê do tempo do declamador para movimentar os seus bonecos. A perfeita sincronia dos três elementos permite transmitir mais sentimentos a plateia, esse sentimento provocado no público é denominado por Gerstle de *pathos*.

Além dos manipuladores de bonecos, os declamadores e os músicos de *shamisen*, ainda existem outras pessoas que trabalham no espetáculo, ou seja, os responsáveis pelo cenário e o instrumentista que fica atrás do palco criando o acompanhamento musical, conhecido como *hayashi* (grupo de percussão e flautas), (ver p. 15).

De acordo com Andrew Gerstle (1986) para entender as convenções do *joururi*² é importante voltar-se para as convenções do teatro Nō. De fato, algumas das mais importantes convenções usadas no teatro japonês, principalmente relativas a música, foram estabelecidas por Zeami. De consequência, os teatros japoneses devem muito as

² Nome dado aos textos antigos e a narrativa que surgiu em 1600.

suas contribuições. As convenções estabelecidas para a música no teatro Nô e também usadas no Kabuki, foram transmitidas as práticas do *Bunraku*.

O conceito budista *Jo-Ha-Kyu* também, era presente na maioria das produções musicais do Japão, e não será diferente no *Joruri* e no seu acompanhamento musical. Esse conceito tem como parâmetro a ideia de ciclicidade³ de Gerstle (1986, pág. 4 e 5).

A estrutura da peça e da música do *Joruri* influenciada pelo conceito *Jo-Ha-Kyu* é interpretado por Gerstle como *Jo*-introdução, *Ha*-intensificação e *Kyu*-breve conclusão. De acordo com o autor, a estrutura *Jo-Ha-Kyu* remete ao “tempo” do *Buraku* e do *Gagaku*, que eram, respectivamente, a dança e a música da corte imperial. *Jo* é o mais lento dentre os três e introduz a peça, *Ha* é o mais importante, uma vez que que rompe as regras e cria o clima dramático.

A estrutura influencia na dinâmica musical das obras em geral. Esse conceito também interfere na representação da obra como um todo, trazendo para ela uma ideia de início, uma fase de provações dos personagens, em muitos casos, uma viagem para recuperação de um espírito, e uma conclusão com a passagem para o outro mundo, retornando então para o mesmo ciclo novamente.

O teatro japonês, na estrutura das suas peças, teria uma correlação entre seus atos. De fato, quando se escrevia uma peça, se pensava no sentido geral e não somente em uma parte específica; sendo cada parte responsável por completar a história: um ato era diretamente ligado a outro e eles se completavam entre si.

Além disso, o teatro japonês, de forma geral, carrega na sua estrutura heranças do contato com o budismo. Andrew Gerstle (1963, p. 4) argumenta que geralmente as peças teatrais começam com um ato auspicioso, seguido por um drama e retornando a um ato auspicioso. Essas três nuances aplicadas as peças trazem a concepção de nascimento, vida, morte e renascimento. O sofrimento incorporado no ato dramático, que geralmente antecede o final, tem uma relação direta com a ideia de sacrifício, originaria da ideia budista da viagem de alguém que busca alcançar o nirvana. Essa ideia é presente em todas as obras que compõem a produção artísticas japonesa.

³ Termo definido pelo autor para referenciar a estrutura das peças do *Bunraku* que começam com ato auspicioso e retorna para o mesmo.

3.A NARRATIVA *JOURURI*

Como dito anteriormente, a narrativa *joururi* teve suas origens nos *heikyouku*, uma prática realizada já no século XIII por monges budistas que consistia em contar histórias sobre o clã Taira com o acompanhamento de um instrumento chamado *biwa*. Uma característica marcante dessa forma artística é que os monges geralmente eram cegos (SUZUKI, 1991).

Gidayuu teve sua própria maneira de declamar histórias, e sua importância influenciou o título dado aos textos usado pelos declamadores que é, justamente, chamado de *gidayuu* (SUZUKI, p. 71). Além disso, deu o nome ao um estilo atualmente chamado “*gidayu-bushi*” que define a forma de declamação da peça no estilo de Gidayuu. As maiores peças que compõem o repertório do *Bunraku /Joururi* foram em algum momento executadas pela voz do mesmo Gidayuu.

A narrativa deve muito a Gidayuu, pois foi graças ao seu estilo de declamar e executar o *joururi* que ele ganhou tanta popularidade e seu lugar de destaque no teatro.

Os cantores/declamadores de *joururi*, quando comparados com outro tipo de cantores, se destacam por apresentar técnicas de respiração e de controle de intensidade particulares e distintas de outros estilos, por esse motivo possuem um cantar muito particular e peculiar.

As declamações, narrações e cânticos realizados pelos declamadores é uma forte característica do *Bunraku*, sendo um dos elementos responsáveis por caracteriza-lo como um elemento tradicional japonês. A narração do declamador tem um papel fundamental para as peças.

4. O *SHAMISEN* E SEU RESPECTIVO INSTRUMENTISTA.

De acordo com Scott (1973, p. 42), o *shamisen* foi transmitido da China para o Japão no século XVI através das Ilhas Ryukyu. O *shamisen* consiste num instrumento de três cordas com braço longo onde quem o toca usa um plectro⁴ gerando o som.

O *shamisen* é um importante instrumento para a história do Japão, uma vez que acompanha seu desenvolvimento, e é responsável por moldar muitos aspectos da cultura japonesa, criando novas expressões artísticas ou aprimorando expressões anteriores a ele.

⁴ Objeto feito de madeira com formato achatado e comprido.

O *shamisen* e sua música tem a capacidade de mudar os sentimentos de quem os ouça, causando, por exemplo, uma mudança de humor.

O *shamisen* tem uma tradição muito forte, e cada região do Japão possui suas versões particulares, e, ao mesmo tempo, usa e executa a música à sua maneira, por isso o instrumento possui várias escolas. Em alguns lugares, o *shamisen* foi estigmatizado, principalmente em regiões mais pobres, e quem o tocava era marginalizado.

Um importante aspecto histórico das traduções artísticas japonesas, foi que, a partir da época Meiji (1886-1912), o governo japonês se esforçou de difundi-las para o mundo que naquele momento se interessava para o Japão, com o intuito de difundir elementos que caracterizam a cultura japonesa e que poderiam ser considerados como “tipicamente” japonês. Por um outro lado, esse movimento também servia aos japoneses, ajudando a criar uma identidade cultural.

Portanto, expressões artísticas como o *Kabuki*, *Bunraku*, *Nô*, *Joruri*, e instrumentos musicais como *koto*⁵, *shakuhachi*⁶, *shamisen*, *taiko*⁷, entre outros, se tornaram para o mundo elementos característicos da cultura japonesa.

Uma outra característica peculiar do *shamisen* é o fato dele não possuir divisões no seu braço, como, por exemplo, os trastes do violão; ele se assemelha ao violino no qual a nota é definida pela posição do dedo do instrumentista no braço do instrumento e pressionando a corda para obter o som. É necessária muita precisão para que saia uma nota afinada e limpa, pois um leve deslocamento da posição do dedo pode alterar completamente o som, exatamente pela ausência de divisórias. Essa característica permite alcançar efeitos sonoros únicos, e, também, possibilita que o executor toque intencionalmente notas sem uma afinação precisa, alcançando assim novos sons. Por exemplo, usando como referência dó e dó sustenido do sistema ocidental, duas notas próximas com intervalo de um semitom, o tocador de *shamisen* pode conseguir uma sonoridade entre essas duas notas pelo fato de não existir um delimitador na extensão do braço do instrumento. Isso, aliado a uma afinação original e a uma textura sonora, traz muitos sons únicos e espetaculares.

O instrumento japonês *shamisen* desperta muito interesse na perspectiva de Johnson (2006) pela possibilidade de apresentar virtuosismo, comparando-o com a

⁵ Instrumento japonês geralmente com treze cordas, onde se toca colocando-o na horizontal usando palhetas de osso em formato quadrado nos dedos para tocar as cordas.

⁶ Flauta feita de bambu tipicamente japonesa, possui um som agudo.

⁷ Tambor japonês.

guitarra elétrica, pois é capaz de produzir o mesmo efeito, a capacidade de apresentar ao público performances com muito virtuosismo. O *shamisen* é estudado e tocado até os dias atuais, sobrevivendo ao longo das décadas.

Dentro dos elementos que compõem o teatro japonês, o *shamisen* normalmente acompanha a narração cantada do declamador. Ele tem um papel fundamental na composição da atmosfera da peça, de acordo com Scott (1973, p. 43), pois pode muitas vezes anteceder o declamador, porém nunca substituí-lo.

No *Bunraku* instrumentista de *shamisen* e o declamador normalmente participam das peças como uma dupla, são duas peças que se completam, por isso um instrumentista de *shamisen* mais experiente terá normalmente o mesmo declamador com quem interpretou a maior parte, senão todas, de suas apresentações. Os dois são figuras essenciais para que a peça se realize.

4.1. A MÚSICA DO *BUNRAKU*

De acordo com Tokita (1996), o *shamisen* possui três afinações que eram usadas nas narrativas dos teatros do período Tokugawa (1603-1800).

A primeira afinação citada pelo autor consiste na corda mais grave afinada em Si, a intermediária em Mi e a mais aguda em Si. Essa afinação é denominada pelo autor de *honchoushi*. A segunda afinação se dá pela seguinte sequência: primeira corda em Si, segunda em Fa#⁸, a terceira em Si; essa era chamada de *niagari*. Finalizando, ele traz a afinação da corda mais grave, em Si, a segunda em Mi e a terceira em Lá, que é chamada *sansagari*. Essas afinações eram escolhidas dependendo da peça que seria apresentada, sendo todas as três referentes ao que era tocado no período Edo. Malm (1963) afirma que a afinação *honchoshi* é melhor adaptável para músicas solenes, sendo escolhida pelos músicos para peças musicais que carregam esse tipo de intenção musical e/ou precisam ter essa característica sonora. Em seguida, o autor aborda a afinação *niagari* e *sansagari*, sendo elas melhores para músicas melancólicas ou serenas. Outro ponto para a escolha da afinação do instrumento é a voz do declamador e de como ele irá executar a peça.

Tokita, com base na teoria dos tetracordes ⁹de Koizumi, na qual ele apresenta quatro tetracordes denominados *miyako*, *minyō*, *ritsu* e *ryukyu*, apresenta também, com

⁸ Nomenclatura para a nota entre fá e sol, corresponde a uma tecla preta do piano, lê-se fá sustenido.

⁹ Sequência composta por de quatro notas. Ex: dó, ré, mi, fá.

base nesses tetra acordes, a formação de algumas escalas usadas na música antiga do Japão, uma delas nomeada de *miyako* que, segundo ele, era usada na música do período Edo quando foi escrita a peça *Sonezaki Shinjuu*.

A escala *miyako* é composta por um semitom¹⁰ da primeira nota para a segunda, dois tons da segunda nota para a terceira, um tom¹¹ da terceira nota para a quarta, um semitom da quarta para a quinta e dois tons da quinta para a sexta (ver Figura 1). A escala usada na música do período Edo pode, em linhas gerais, ter uma variação em determinados momentos, ela pode ser composta pelos dois tetracordes da escala *miyako* ou ter no segundo tetra acorde a presença do tetracorde da escala *minyō* (ver figura 2).

Normalmente essas escalas tinham como núcleo tonal, as notas Mi, Si ou Lá, que são a base das melodias executadas pelo *shamisen* (TOKITA, 1996). Na figura 3, a seguir, é possível ver a escala *minyō* em sua totalidade, composta pelas notas Mi, Sol, La, Si, Dó, Mi. Outra importante escala apresentada por Tokita foi a denominada por ele de *ritsu* (ver Figura 4), que será de grande importância para a análise da peça *Sonezaki Shinju*, por ser uma escala presente no acompanhamento do *joururi*, juntamente com as escalas *miyako* e *minyō*.

Transcrições para notação ocidental.

Figura 1: Escala Miyako (TOKITA,1996).

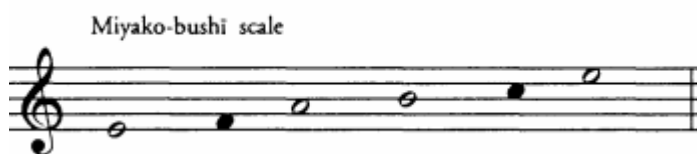


Figura 2: Escala Miyako com escala Minyō (TOKITA, 1996).



¹⁰ Nome dado para o menor intervalo entre uma nota musical e outra, aplicável ao ocidente. Ex: fá e fá#.

¹¹ A somatória de dois semitons. Ex: fá-fa#-sol.

Figura 3: Escala *Minyō* (TOKITA, 1996).

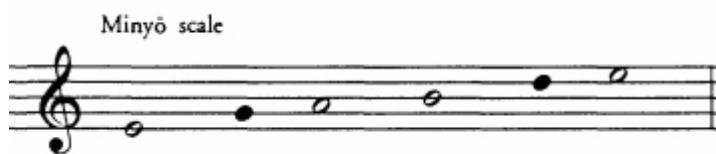
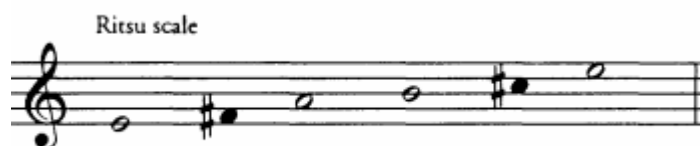


Figura 4: Escala *Ritsu* (TOKITA, 1996).



O ouvinte ao se deparar com a execução dessas escalas, consegue intuitivamente associar a sua sonoridade ao Japão, desde que o ouvinte tenha um mínimo contato com a cultura japonesa. Isso é possível mesmo aos ouvidos mais leigos.

A sonoridade da escala *miyako* pode ser reconhecida por aqueles que tenham assistido a uma peça teatral tradicionalmente japonesa, ou ouvido músicas para *koto*, *shamisen*, *shakuhachi*, entre outros tipos, ou ter assistido filmes japoneses, como por exemplo a animação *Kaguya hime*¹², uma vez que as músicas presentes no filme remetem a música antiga do Japão, e pode ser usada como base para interpretar a sonoridade da escala em questão. Essa escala especificamente encontra-se na maior parte das melodias executadas pelo *shamisen* na peça *Sonezaki Shinjuu*.

Em alguns casos é possível encontrar, quando não há presença do tetracorde de *minyō* junto com o tetra acorde *miyako* compondo a escala, as duas escalas completas sendo usadas em paralelo, uma delas executada pelo *shamisen* e outra pela melodia do vocal. É possível observar em muitos casos uma execução ascendente, das notas mais graves às mais agudas, e outra descendente, das notas mais agudas para as mais graves (TOKITA, 1996, p. 9).

Tokita (1996, p. 14) argumenta que podem existir modulações melódicas dentro das peças que fazem uso da escala *miyako* e/ou *minyō*, sendo percebida como uma variação aceitável, que não se caracteriza como uma segunda ou terceira escala, ou seja, as notas musicais usadas para acompanhar melodicamente um determinado trecho fazem

¹² Animação japonesa para a história *taketori Monogatari* produzida em 2013 realizada por Isao Takahata e com trilha sonora de Joe Hisaishi.

parte da escala *miyako* ou *minyō*. “O efeito das notas alternativas é adicionar para dar variedade a melodia¹³” (TOKITA, 1996) com relação as notas que fogem do padrão estabelecido por *miyako* ou *minyō*. Além das modulações melódicas podem ocorrer modulações no núcleo tonal: se trata da nota mais importante da escala, a que serve de referência para as demais. Na figura 1 é possível ver que a nota Mi é a nota de referência, a que começa a escala, sendo então a referência para as demais. De fato, é a partir dela que se estabelecem as outras notas. Tokita usou em todos os seus exemplos a nota Mi começando todas as escalas.

Além disso, Tokita analisa especificamente a narrativa em *Kiyomoto-bushi*¹⁴, porém ele afirma que a sua análise pode ser usada de um modo mais abrangente “há todas as razões para acreditarmos que o material tonal e os princípios de modulação na narrativa *kiyomoto* podem ser aplicados para outros estilos de arte musical no qual foram desenvolvidos no período Edo¹⁵”. Logo, as teorias levantadas por Tokita servem de aplicação para os acompanhamentos do *joururi* e para a peça *Sonezaki Shinjuu*¹⁶ que será o foco de análise desse presente trabalho. Ainda que afirme a possibilidade de usar seu estudo de uma maneira geral, Tokita traz uma breve observação com relação ao *Gidayuu-Bushi* estilo presente nas narrações do *Bunraku*, ele considera que nesse estilo a escala *ritsu* possa ser usada com mais frequência.

Com base no livro de Malm (1963) onde ele traça um panorama geral dos estilos de narrativa e seus acompanhamentos musicais, o acompanhamento feito pelo *shamisen* para o *joururi* derivaria de um estilo de narrativa chamado *Sekkyou*. Kinoshita (2003 apud: Johnson, 2006) traz o termo *Gidayu-bushi* que é a denominação para as peças que apresentam composições de *Gidayu* ou interpretação do mesmo. Essa definição de Kinoshita será adotada nesse trabalho.

O acompanhamento das narrativas *joururi* no estilo *Gidayu* se enquadra em um estilo de *shamisen* denominado *Futozao Shamisen* (Johnson, 2006, p.86); a partir disso,

¹³ The effect of the alternative notes is to add variety to the melody. (pág. 14)

¹⁴ Estilo de narrativa que acompanhada uma dança tradicional. esse estilo de dança pode ser encontrado dentro do Kabuki.

¹⁵ There is every reason to believe that the tonal material and principles of modulation in *kiyomoto* narrative can be generalized to other styles of art music which developed contemporaneously in the Edo period (1600-1867). (pág. 2).

¹⁶ Suicídio duplo em *Sonezaki* 1703

esse estilo de acompanhamento será denominado neste presente trabalho de *Futazao Shamisen*¹⁷ e/ou *Gidayu-bushi*, sendo os dois termos referentes ao mesmo tema.

Gerstle (1986) traz noções importantes referentes a posição do *shamisen* em relação ao texto declamado durante a execução de uma peça *joururi*. Esses termos não expressam altura de notas, mas estão muito mais vinculados a presença ou não do *shamisen* em determinada parte da peça, e a intenção proposta pelo autor para determinando trecho ou de uma maneira mais abrangente para o contexto geral da peça.

Gerstle (1986) destaca um elemento muito importante dentro da execução do acompanhamento que ele denomina *Ji*. Esse é descrito como um começo com presença de melodias tanto no *shamisen* quando na voz do declamador, esse acompanhamento pode ser melancólico ou não, o qual introduz normalmente a primeira frase de uma parte ou a finaliza. Acompanha mais frequentemente as partes recitativas do declamador.

O *suete* é então, usado em momentos de fortes emoções, geralmente tristeza, e é uma cadência, uma sequência de notas que trazem certa leveza.

Outro termo citado tanto por Gerstle (1986) quanto por Malm (1963) é *sanju*, uma intenção musical usada para fechamentos e interlúdios¹⁸. A ideia de *sanju* como interlúdio é reforçada por Suzuki (1996) que mostra como: “O texto *gidayu*¹⁹ inicia-se sempre com a parte musical (*sanju* ou *okuri*), com o *shamisen* em solo. Embora bastante curta, o autor afirma que essa parte representa o momento crucial da peça[...]”. Desde que Gerstle entende o *sanju* como um parâmetro para fechamentos, ele o associa ao fechamento de um *maki* considerado por ele como um ato. Malm adiciona que o *sanju* é referente as partes de instrumentação livre em peças dramáticas. Ele aborda também outras intenções musicais e o comportamento do *shamisen* dentro da peça. Segundo ele, o *Jo* é usado para a música introdutória da peça, e pode ser comparado ao *Ji*, porém sem a presença do declamador. Um outro termo usado por Malm é *Te* que pode ser encontrado em momentos que ocorre cadências melódicas estendidas.

O *shamisen* tem em seu histórico composições e mestres que o tocavam como um instrumento solista, no entanto ele foi escolhido para acompanhar as narrativas substituindo o *Biwa*²⁰. O *shamisen* foi escolhido para acompanhar o *Joururi*

¹⁷ Uma das escolas de *shamisen* do período Edo. Seus executores faziam uso do instrumento *shamisen* com sonoridade mais grave e pesado

¹⁸ Sua abordagem é especificamente referente aos interlúdios das peças do kabuki.

¹⁹ Nome dado ao texto usado pelos declamadores para contar a história da peça.

²⁰ Uma espécie de alaúde, instrumento tipicamente japones.

especificamente por ser melhor que o biwa “para expressar os sentimentos de sutis e o pathos, com seu tom claro, leve e alto” (KUSANO, 2013, p. 10).

Dentro do palco do *Bunraku*, os músicos são dispostos numa plataforma na lateral do palco do lado direito juntamente com os declamadores. Essa plataforma está em um ângulo de noventa graus em relação a parte onde fica o cenário e onde os bonecos são manipulados. O espaço onde estão o declamador e os músicos é chamado de *yuka*. O declamador e o instrumentista de *shamisen* usam uma vestimenta própria para a apresentação de *Bunraku*, essa vestimenta é chamada de *Kamishimo*.

Durante as apresentações é possível notar que os músicos não possuem um instrumento de apoio, diferentemente dos declamadores que usam um texto.

Geralmente, os músicos fazem um estudo prévio da peça e, durante o espetáculo, a executam à memória. Essa tarefa se torna um pouco difícil levando em consideração que as peças normalmente são longas. De um modo geral, as composições, do acompanhamento e os estilos de tocar eram transmitidos oralmente pelo mestre que transmitiam seu estilo para os seus discípulos os quais faziam o mesmo quando se tornavam eles próprios.

[...] o *shamisen* junto com seus predecessores, o *biwa* e o *koto*, foram tradicionalmente um tipo de profissão para cegos. Esses músicos cegos aprenderam suas músicas através de memorização e repetição e a ensinaram com o mesmo método. A força dessa pedagogia original foi tal que, no Japão, que até mesmo músicos não cegos acabaram usando esse método.²¹ Malm (1963 p.6).

O estudioso argumenta também que: “até o século XX eram raras as notações para o *shamisen*”²², seja no caso de peças de solista ou para acompanhamento de narrativas fora e dentro dos teatros. Quando existiam, era frequentemente indicações de ritmo sem referência as notas. O sistema baseado nesse tipo de informação que, segundo Malm seria utilizado até hoje, é conhecido como *kuchi-jamisen*

4.2. NOTAÇÃO DO SHAMISEN

²¹ [...] the shamisen along with its predecessors the biwa and the koto, were traditionally a means of livelihood for the blind. These blind musicians learned their music by rote and taught it by the same method. The strength of traditional pedagogy was such in Japan that even non-blind musicians used this method.

²² [...] notation for the shamisen was rare until the twentieth century.

As notações para o *shamisen* são regras que acabam limitando a performance do declamador. Malm (1963) estuda o caso do *shamisen* utilizado para o estilo *nagauta*²³; todavia, seus padrões podem facilmente ser adaptados para o acompanhamento do *joururi*. Nesse caso, também, as notações se aplicam ao *futazao shamisen* (ver página 11). Na tabela apresentada por Malm (Figura 6), são elencadas intenções e ideias para a execução do *shamisen*, que não são relacionadas diretamente a notas a serem executadas por ele.

Na primeira coluna à esquerda se encontram as três cordas do *shamisen*, da mais aguda a mais grave, de cima para baixo. Na segunda coluna, segue o movimento do plectro com as cordas soltas do *shamisen*, sendo usadas as palavras *ton* ou *don* para expressar o movimento de tocar a primeira corda solta com o plectro atacando a corda de cima para baixo. *Ton* também é usado para indicar o mesmo para a segunda corda e *ten* para a corda mais grave. Na terceira coluna *tsun*, *tsun*, *chin* ou *chin* indicam que as cordas do *shamisen* devem ser pressionadas com os dedos. Na quarta coluna a sugestão sonora é indicada por *ren* para as três cordas, ele irá representar o movimento do plectro de baixo para cima com a corda solta. Dando continuidade as representações presentes na quinta coluna *ro*, *run* e *ri* são escritos para o movimento de plectro de cima para baixo com o dedo pressionando às cordas. O *ren*, na penúltima coluna, significa as cordas tocadas soltas, sem a pressão dos dedos da mão esquerda, não necessariamente tocadas ao mesmo tempo. Por último há *rin*, usado para indicar o ataque do dedo da mão esquerda as cordas do *shamisen*, seja atacando com o plectro antes ou usando somente os dedos da mão esquerda, isso produz um som característico desse tipo de movimento. O ataque realizado com o plectro começando de cima para baixo ou de baixo para cima possui suas diferenças sonoras também, por isso é marcado qual das duas posições se deve usar.

Apesar da notação citada por Malm não ser adotada dentre os instrumentistas de *shamisen*, todos os efeitos sonoros descritos na tabela (ver figura 6) podem ser exemplificados por meio da peça *Sonezaki Shinju*, uma vez que eles são mecanismos dos quais o instrumentista de *shamisen* faz uso para acompanhar diferentes ideias transmitidas pelo declamador.

²³ Nome dado ao acompanhamento musical para as peças do teatro Kabuki.

TABLE 6: *The organization of kuchi-jamisen*

	downstroke open	fingered	upstroke open	upstroke fingered	left hand open	pizzicato fingered
1ST STRING	<i>ton</i> or <i>don</i>	<i>tsun</i>	<i>ren</i>	<i>ro</i>	<i>ren</i>	<i>rin</i>
2ND STRING	<i>ton</i>	<i>tsun</i>	<i>ren</i>	<i>run</i>	<i>ren</i>	<i>rin</i>
3RD STRING	<i>ten</i>	<i>chin</i> or <i>chi</i>	<i>ren</i>	<i>ri</i>	<i>ren</i>	<i>rin</i>

Double stops are *shan*

Figura 6: Notação kuchi-jamisen (MALM, 1963).

5.A FLAUTA DE BAMBU A *NŌKAN* E O NAIPE PERCUSSIVO.

Malm (1963) argumenta que: “O termo *hayashi* é usado em japonês para indicar todo o tipo de pequenos grupos musicais normalmente composto por flautas, percussão e gongos”²⁴. O *hayashi* usado para a execução de *Sonezaki Shinjuu* é composto pelas flautas *shinobue* (flauta de bambu), a *nōkan* os instrumentos percussivos, *outsuzumi*, *kotsuzumi* e *taiko*. Essa configuração é frequente no teatro *Kabuki* que por sua vez deriva das configurações existente no teatro *Nō* (MALM, 1963).

É sabido que normalmente as peças do teatro *Bunraku* são representadas por declamadores, instrumentistas de *shamisen* mais frequentemente e em outros casos apresenta a *nōkan* e o *taiko*, entretanto na representação da obra que será analisada nesse trabalho, o *hayashi* completo é usado. É possível inferir que essa escolha foi feita possivelmente por se tratar de uma adaptação para vídeo.

A *shinobue* ou flauta de bambu nem sempre executa os mesmos melismas²⁵ e melodias, possuindo maior liberdade em comparação com o declamador e o tocador de *shamisen*.

Quando esses dois estão executando suas partes, o flautista tem liberdade de improvisar seus melismas melódicos. A flauta de bambu segue o contexto musical como

²⁴ The term *hayashi* is used in Japanese to indicate all kinds of small music ensembles usually made up of various flutes, drums, and gongs. (p. 74)

²⁵ Termo musical para denominar a execução de uma sílaba no canto fazendo uso de várias notas; trecho melódico com várias notas para uma mesma sílaba. Na flauta é um efeito que o músico executa para fazer várias notas em um curto espaço de tempo, sem definir claramente onde termina uma nota e começa a outra. A passagem de uma nota para a outra precisa ser fluida.

um todo. Por exemplo, dependendo da afinação escolhida pelo *shamisen*, a flauta de bambu irá ter uma sonoridade diferente, a sua afinação terá uma pequena mudança caso o *shamisen* troque de afinação; em outros casos poderia trocar de flauta para acompanhá-lo (MALM, 1963, p. 101). Além disso, a flauta pode estar de acordo com declamador e o *shamisen* ou oposto ao que está sendo executado pelos dois.

A flauta chamada *nōkan* (ver anexo 9.5, p. 38) é muito distinta da de bambu, a sua construção e o material usado permite que ela consiga atingir notas muito agudas. De acordo com Malm (1963, p. 102), a *nōkan* tem sete buracos usuais para o instrumentista executar as variações do som. O autor ainda afirma que é difícil caracterizar a sua afinação e que ela varia de acordo com o seu comprimento.

O *kotsuzumi* (ver anexo 9.6, p.39), é o menor dentro do naipe de percussão, ele possui envolvendo seu corpo e a partir delas se estabelece a pressão para gerar som. Ele possui três variações sonoras, para explorá-las o instrumentista deve do centro para as laterais do local esticado pelas cordas e específico para bater, além da posição de mãos e dedos ao bater.

O outro instrumento que compõe o naipe é o *outsuzumi*, a percussão maior. Seu timbre é seco e metálico. Ele possui dois tipos de som sendo um deles muito forte (MALM, 1963, p. 76).

De sua vez, o *taiko* (tambor japonês) possui três tipos de som a serem usadas a depender do espetáculo: o som leve, médio e forte. Obviamente, quando é preciso um som mais intenso, usa-se o forte. Para conseguir essas três variações de som usa-se três tipos diferentes de baquetas (MALM, 1963, p.76).

6. SONEZAKI SHINJUU - “O DUPLO SUICÍDIO EM SONEZAK” (1703)

A análise baseia-se na apresentação da peça 曾根崎心 (“Sonezaki Shinjuu”), realizada em 1981, dirigida por *Kurisasi Midori* 栗崎碧 e está disponível no *Youtube*²⁶.

A obra é interpretada pelos personagens de Tokubei, Ohatsu, Kyuemon e Kuheiji: Tokubei trabalha em uma fábrica de soja, e é o prometido da sobrinha da esposa do seu tio Kyuemon. Todavia, Tokubei não pretende casar-se com ela, pois está apaixonado pela cortesã Ohatsu. Ao recusar a proposta de casamento, Tokubei descobre que sua mãe havia já aceito e gastado o dote em dinheiro oferecido pela família da futura esposa. Tokubei então busca formas de juntar o dinheiro e devolvê-lo, mas, quando consegue, é procurado por um suposto amigo chamado Kuheiji, o qual, lhe pede o dinheiro emprestado. No dia em que Tokubei resolve cobrar a dívida, Kuheiji nega ter pego qualquer quantia com ele. Então, Tokubei começa a brigar com Kuheiji, mas, este, com a ajuda de amigos, bate em Tokubei.

Perante a difícil situação de não pode pagar o dinheiro, e nem aceitar o casamento arranjado pelo tio porque gosta de Ohatsu, Tokubei chega à conclusão que há somente uma forma de recuperar sua honra: suicidar-se.

De consequência, ele resolve ir encontrar Ohatsu na casa de chá Tenmaya para contar-lhe sua desgraça e sua decisão. Durante o encontro, Ohatsu é requisitada para atender um cliente, que seria Kuehiji. Ohatsu manda esconder Tokubei enquanto ela faz companhia para Kuheiji. O falso amigo começa a falar para ela do caráter de Tokubei, e Ohatsu, por meio de frases ambíguas, pergunta se acha que ele irá realmente se suicidar, pois ela está pensando em segui-lo em seu ato. Após todos se retirarem, Tokubei continua na casa para encontrar novamente Ohatsu. Em seguida, o casal foge da casa Tenmaya e dirige-se para uma floresta. Os dois estão resolvidos em concretizar o plano de realizar um duplo suicídio e assim imortalizar o seu amor. Afinal, eles chegam a um lugar desejado e cometem o ato extremo.

²⁶ Parte 1 link: <http://youtu.be/CPA07PI8fr8>

Parte 2 link: <http://youtu.be/UYIEYnz464Q>

A cena do espetáculo, extremamente bem construída e bem executada, transmite ao espectador emoções muito fortes.

Quanto à parte musical, é uma tarefa difícil caracterizar os ritmos do acompanhamento realizados pelo *shamisen* na obra de Chikamatsu/Gidayu fazendo uso da métrica ocidental greco-romana, uma vez que, de acordo com Suzuki (1991), os narradores não seguem regras tão rígidas em relação ao ritmo de sua narração se comparado com estilos da métrica ocidental. Eles criam seu próprio tempo, ritmo e sua métrica. A participação do instrumentista acompanhador fica à mercê de como o declamador irá realizar a sua parte. A forma de execução e expressão dramática tem aspecto improvisatório, deixando que o acompanhador os crie a seu próprio critério. As concepções estabelecidas para a música do ocidente em sua maioria não conseguem ser aplicadas efetivamente quando se fala de música oriental de um modo geral.

Ao tentar adaptar as nuances rítmicas presentes em *Sonezaki Shinju* para enquadrá-las nas divisões existentes na notação musical ocidental, indiretamente se está descaracterizando e modificando a intenção dos autores e daqueles que estão executando a peça. Porém, é possível fazer uma leitura da rítmica do *shamisen*, quando através do texto narrado pelo declamador, ele pontua, e marca as divisões de melódicas, às vezes antecedendo o declamador, introduzindo ou complementando melodicamente a sua declamação.

A peça será dividida nesse trabalho em quatro partes. A obra de acordo com Suzuki e Gerstle, é dividida originalmente em três partes ou atos. A primeira parte abrange do prólogo as aflições de Ohatsu no templo, a segunda se dá da ida de Ohatsu a cidade até a fuga dos dois da casa Tenmaya na cidade, a terceira começa a partir da peregrinação do casal pela floresta até a morte dos dois. Essa terceira parte será subdividida em duas partes, logo a terceira parte A contempla a peregrinação dos dois até a decisão de se amarrarem com a fita do *kimono* de Ohatsu para continuarem juntos após a morte e a Terceira parte B ou quarta parte contempla o suicídio duplo, a última cena. Como material de apoio, o anexo quatro contém a transcrição do acompanhamento da parte quatro.

É viável considerar, com base nas observações feitas por Malm (1963), que a afinação predominante da peça *Sonezaki Shinju* é a *niagari*.

6.1. PARTE I

6.1.1. RESUMO

A primeira cena começa introduzindo o personagem de Tokubei que veio visitar Ohatsu. A cortesã sai da casa onde estava e os dois se encontram fora da casa, em seguida retornam para ela. Tokubei começa a contar os motivos de sua ausência, explicando sobre o casamento arranjando ao qual está sendo sujeitado.

Em 14:08 o personagem Kuhejii entra em cena com seus amigos. O personagem demonstra sinais de embriaguez. Tokubei prontamente sai da casa e vai ao encontro do falso amigo. Nesse momento, o personagem de Tokubei requisita o dinheiro tomado emprestado por Kuhejii. Em resposta, Kuhejii diz que não se recorda de tê-lo feito nenhum dinheiro emprestado com Tokubei. Os dois começam uma discussão e Kuhejii zomba das afirmações contra ele. Em 16:37 é apresentado ao público, enquanto Tokubei narra, uma lembrança do momento em que Kuhejii assinou um documento para pegar o empréstimo. Tokubei entrega o documento a Kuhejii que duvida da sua veracidade.

Os dois personagens começam uma briga em 19:25 do vídeo. Ohatsu tenta impedi-los, porém é parada pelos amigos de Kuhejii que a afasta de perto dos dois. A sua personagem sai de cena. Kuhejii e seus amigos então agridem Tokubei e saem logo após, deixando Tokubei no chão.

Na cena seguinte, Tokubei se lamenta e faz promessas de recuperar a sua honra, enquanto aldeões escutam seu discurso. Posteriormente, Tokubei sai de cena.

Ohatsu retorna a entrar em cena em 24:07, busca por Tokubei, porém ele já não se encontra mais no ambiente. Ohatsu então começa uma viagem em direção ao templo. Ao chegar, em silêncio a personagem faz suas orações. Em 27:45 Ohatsu retorna em direção a vila.

6.1.1. ASPECTOS MUSICAIS

O primeiro elemento logo na abertura da peça que é apresentado ao público consiste no som da *nōkan* em uma região extremamente aguda que prepara o público para a história, e chama sua atenção, ao mesmo tempo em que desperta um sentimento de euforia. Pelas notas usadas durante as melodias apresentadas pelo *shamisen* e a sua

sonoridade é possível pressupor que a escala usada é a *miyako* (ver figura 1, p. 10), principalmente na entrada de Tokubei. A primeira nota que começa a sequência melódica é Dó sustenido. Tokita (1996), ao analisar o padrão *nagaji* dentro do seu estudo sobre *Kiyomoto*, observa a presença da nota Fá sustenido sendo executada na maior parte desse padrão. Ele argumenta que o padrão começando em Fá sustenido dificulta a identificação do tetracorde usado, uma vez que ele não é completamente articulado (p. 16). Como as escalas abordadas por ele derivam dos tetracordes, a articulação não acontece de fato no momento em que nem todas as notas são executadas. Nesse caso, ele incita o leitor a pensar na escala *minyōu* C#-E-F# (Dó sustenido, Mi e Fá sustenido) tendo em sua composição a nota Fá sustenido. Ele argumenta ainda que é possível ter variações dentro da nota de referência para a escala, podendo ser Mi, Si ou Lá, logo com base nessa abordagem é possível pensar em uma variação da escala *miyako* composta pelas notas fá sustenido e dó sustenido, podendo ter como nota de referência Si.

A execução dessa sequência melódica que inicia na região intermediária do instrumento contrapõe-se as notas agudas da *nōkan* e depois passa para a região aguda preparando a entrada do declamador.

O elemento abordado por Malm chamada de *JO*, pode ser associado a passagem executada a partir do tempo 01:06 do vídeo da obra. Como Malm associa a intenção musical *JO* a intenção *JI*, diferindo uma da outra, pela presença do declamador, todavia não se limitando a esse detalhe, sendo assim, é possível inferir que a intenção *Ji* pode ser aplicada ao trecho que começa a ser executado a partir de 02:20 (ver página 11).

O *shamisen* antecede o declamador com uma sequência melódica e a partir de 01:39 o instrumentista do *shamisen* faz um dueto ritmado com o declamador, acentuando o ritmo na região mais grave do instrumento, enquanto a *nōkan* os acompanha com notas longas, com maior duração de tempo executadas em uma região também grave.

O instrumento percussivo *taiko* (tambor japonês) marca com duas batidas de mesma intensidade a entrada de do personagem Tokubei na primeira cena a 02:06.

Em 02:40 é possível aplicar a intenção *ji* na função de fechamento repetindo novamente em 03:52.

O *shamisen* ao tocar três notas sol em sequência a partir de 04:12 para acompanhar Ohatsu, é possível presumir que essa repetição tenta ajudar o declamador a

suavizar esse momento, uma vez que outras notas usadas antes como Dó sustenido e Fá sustenido carregam uma tensão maior quando relacionadas a Sol. O instrumentista de *shamisen* segue então, com uma sequência melódica que acompanha os dois para dentro da casa onde estava Ohatsu, nessa parte da cena omite-se a *nōkan*.

Dentro da casa o acompanhamento do *shamisen* se dá quando o declamador entoava frases mais melódicas e em falas sem a presença de melodia definida há a ausência do *shamisen*. No decorrer da declaração de Tokubei, o *shamisen* faz pela primeira vez um ligado²⁷ rápido que vai da nota dó sustenido para ré sustenido sendo acompanhado pela entonação do declamador e pelo boneco de Tokubei que faz um movimento de cabeça para cima. Esse ligado enfatiza a expressão do personagem e chama a atenção do público para sua fala. Essa sequência pode ser interpretada também como uma variação da escala *miyako*.

O *shamisen* faz uso da região mais grave para concluir períodos, estabelecendo a noção de espaço e pausa entre falas, além da noção de conclusão. Esse fenômeno acontece durante a maior parte dos diálogos entre Tokubei e Ohatsu que pode ser vista a partir de 04:34. Nesses trechos subsequentes é possível aplicar a representação de Gerstle (1986) nomeada *Ji*, onde o declamador é acompanhado por uma sequência melódica feita pelo *shamisen* que normalmente termina uma parte ou se introduz uma nova. Ao final da última fala de Tokubei em 13:58, antes de Kuhejii entrar em cena, é possível aplicar a execução do *shamisen* a intenção musical *sanju* como fechamento.

Na entrada de Kuhejii, o *shamisen* o introduz em 14:07 com uma melodia um pouco mais carregada e intimidadora, criando uma atmosfera mais densa e levemente maléfica. Esses aspectos são criados a partir do uso de métricas rítmicas diferentes entre a *nōkan* e o *shamisen*, além do uso da região mais grave do *shamisen* aplicando algumas das técnicas mostradas por Malm (ver p. 12) para obter novas sonoridades.

A partir 15:06 um padrão melódico começa a ser executado. Esse padrão faz uso das notas Sol e Fá sustenido. Ele pontua todo o diálogo entre os personagens e apresenta algumas variações de interpretação. É possível interpretar então que nesse momento a nota de referência para essa execução é Si dentro novamente da escala *miyako*, não sendo executada em sua totalidade. Tokita reforça essa ideia ao apresenta as notas F#-G/A-B

²⁷ Técnica musical para se conseguir efeito de continuidade ao fazer a passagem de uma nota para a outra, sem soar nitidamente a passagem de uma nota para a outra.

quando a nota de referência é Si. Ao entrar em 15:28, a *nōkan* cria uma atmosfera de dúvida com vibratos longos e intensidade sonora baixa.

A partir de 19:19, o músico de *shamisen* começa a golpear as cordas com mais firmeza, faz uso de vibratos e *slides* trazendo com esses elementos, pouco a pouco, mais tensão para o cenário e preparando a plateia para o desfecho seguinte. Uma briga se inicia entre Tokubei, Kuhejii e seus amigos, nesse momento o *taiko*, a *nōkan* e o *shamisen* dão mais dinamismo e ação à cena acompanhando-a com melodias mais ritmadas.

Na sequência seguinte, que pode ser vista a partir de 21:31, o *shamisen* acompanha a tristeza de Tokubei com uma execução melancólica no momento em que Kuhejii vai embora e a sua honra é ferida. Durante todas as cenas subsequentes, o *shamisen* segue com as melodias melancólicas até a saída de Tokubei de cena. O termo nomeado por Gerstle de *Suete* se aplica nessa passagem, pela sua característica de representar emoções fortes, voltadas especificamente para a tristeza.

Em 23:58, é possível perceber uma variação para a intenção *sanju* como fechamento, finalizando essa parte do drama de Tokubei.

A cena seguinte, que tem início em 24:08, começa com a reaparição de Ohatsu acompanhada pela *nōkan* que vem representando a aflição da cortesã e seu embaraço emocional. A *nōkan* continua seguindo-a em sua viagem ao templo até o final das suas orações, com notas longas e pesadas na região mais aguda. É possível deduzir que a intenção musical abordada por Malm (1963) de *sanju* no sentido de uma instrumentação livre ou a intenção *te* pelo seu de ser usada em cadências melódicas estendidas.

6.2. PARTE II

6.2.1. RESUMO

A segunda parte da peça se inicia em 28:13, apresentando ao público a movimentação da cidade. O bairro de prazer é mostrado em detalhes ao público; bares, casas de cortesãs e muitos clientes.

Na cena seguinte, Ohatsu se lamenta junto com outras cortesãs. Quando ela vê Tokubei pela janela, em 33:55, decide ir ao encontro dele do lado de fora.

Em 37:50, Ohatsu é chamada para atender um cliente. Por conta disso, ela decide colocar Tokubei para dentro da casa e escondê-lo. Kuhejii entra na casa de cortesãs onde Ohatsu está se preparando para atendê-lo a partir de 39:39.

O falso amigo acusa Tokubei e Ohatsu refuta as suas blasfêmias. Tokubei escuta todo o diálogo escondido por baixo do piso onde Ohatsu está, o vestido dela ajuda a escondê-lo.

6.2.2. ASPECTOS MUSICAIS

Os instrumentos do naipe percussivo começam a cena executando um ritmo bem definido caracterizando a agitação da cena da cidade.

Quando Ohatsu reaparece em cena, em 31:06, o *shamisen* acompanha sua entrada na região intermediária do instrumento. A melodia carrega um pesar, porém agora mais atenuado. Nesse momento, é possível presumir que a intenção *ji* está antecedendo a primeira fala da personagem.

O pesar se intensifica enquanto Ohatsu fala com suas companheiras de trabalho dentro do estabelecimento. O *shamisen* toca notas espaçadas para acompanhar o sofrimento da personagem enfatizado pela expressão do declamador. A relação com a intenção *ji* pode ser encontrada novamente em 33:18.

No momento em que Ohatsu vê Tokubei pela janela, o *shamisen* acompanha sua fala melodicamente mais esperançoso e alegre, com notas mais leves executadas sem muito ataque por parte do executor.

A partir de 34:35, é possível perceber traços da escala *ritsu* (ver p.11 e 12) sendo executada pelo *shamisen* e pelo declamador.

Quando Ohatsu começa o diálogo com Tokubei, a partir de 35:40, o diálogo é acompanhado por melodias realizadas na escala *minyō* (TOKITA, 1996) essas melodias soam em algumas partes do diálogo com leveza, expressando sentimentos fortes como compaixão de uma maneira leve e instigante.

Tokubei ao entrar no estabelecimento onde Ohatsu trabalha em 38:25, sendo escondido por ela, tem o *shamisen* acompanhando sua trajetória usando a escala *miyako*

com o centro melódico na nota Si, como pode ser visto no primeiro diálogo entre Tokubei e Kuhejii.

Enquanto Tokubei se esconde em baixo da “mureta” da casa onde Ohatsu trabalha, o *shamisen* buscando evocar a tensão que a *nōkan* proporciona ao usar o artifício da repetição de notas iguais, faz uma sequência melódica de notas iguais aplicando nelas vibratos e modulando a sua afinação com o dedo suavemente, enquanto aplica os vibratos. Isso cria no espectador uma dúvida se será seguro para Tokubei ou se tudo ocorrerá bem para o personagem nas cenas seguintes.

A partir de 39:35, é possível associá-lo a ideia de *sanju* finalizando a fala de Ohatsu.

Kuhejii ao entrar em cena, em 39:40, traz uma melodia carregada de tensão e com um aspecto sonoro um pouco maligno, remetendo ao que foi executado na sua primeira entrada. O naipe de percussão vem acompanhando a melodia do *shamisen* com ritmo que para os padrões ocidentais aparenta não ter uma métrica bem estabelecida para sua execução, não se enquadrando bem as suas divisões. Essa execução do naipe de percussão enfatiza a tensão presente na cena.

As melodias em toda a cena em que Kuhejii está presente, desde a sua entrada em cena, são fortes, densas e pesadas, com algumas variações de notas sem alterar a intenção sonora.

Além de artifícios sonoros como o uso dos harmônicos²⁸, bater o plectro na corda abafando-a com a mão direita são usados para projetar mais turbulência a cena do diálogo entre Kuhejii e Ohatsu, que acontece de 40:50 a 51:35. Esses artifícios sonoros de intensidade do ataque as cordas e execuções de mão direita e esquerda são mostrados por Malm (ver p. 18).

Assim como no momento em que Tokubei se esconde, há na primeira fala de Ohatsu com Kuhejii vários efeitos sonoros, produzidos por formas diferentes de tocar as cordas do *shamisen*, porém nesse momento todos os efeitos são para a descrição do sofrimento e revolta de Ohatsu, compadecendo-se de Tokubei. A melodia na região aguda

²⁸ Vibração específica de uma onda sonora que gera ressonância. Aplicado ao *shamisen* esse efeito produz uma nota aguda vibrante, com som de baixa intensidade.

apresenta uma modulação de notas que vai de encontro com a entonação melancólica da personagem.

Nos momentos onde Tokubei responde às perguntas de Ohatsu sobre a sua morte, tocando a cabeça no pé dela. O *shamisen* executa poucas notas com grandes intervalos trazendo uma atmosfera de tristeza, contemplando efetivamente o sofrimento de Tokubei e Ohatsu. Gerstle (1986) afirma que, após essa confirmação de suicídio, as falas seguintes de Ohatsu são acompanhadas pela intenção musical *Ji*.

A saída de Kuhejii traz uma melodia diferente da que foi usada na sua entrada, agora gera certo contentamento. O *taiko* segue até a sua saída completa de cena com marcações rítmicas bem definidas, contrapondo-se ao ritmo da sua entrada.

O *shamisen* apresenta uma característica no decorrer da peça que aparece também no ato onde Tokubei, Ohatsu e Kuhejii estão dentro da casa de cortesãs. O instrumento repete uma mesma frase melódica algumas vezes durante a peça para indicar a entrada de uma nova frase pronunciada por algum personagem. Normalmente com repetições de uma mesma nota começando a frase melódica e mais duas ou três notas diferentes que antecede a fala.

No momento em que o casal fica sozinho na casa a partir 52:00, uma melodia triste acompanha a fala dos dois personagens. Ela é enfatizada no momento em que Ohatsu está saindo do quarto onde estavam. É possível associar as melodias desse trecho a escala *miyako* e algumas notas mais agudas pertencentes à escala *ritsu*. A tensão anterior criada enquanto Kuhejii estava em cena desaparece.

Em 54:29, passeando pelas ruas da cidade, entra em cena um personagem tocando o que Kawatake (2003) chama de “clappers de madeira²⁹”, *Ki* ou *Hyoshigi*. Esse acontecimento só ocorre uma vez durante a peça. O som do *Ki* é estridente, vibrante e, às vezes, opaco pelo choque da madeira contra a outra. Quando o som começa a se espalhar, pode ser associado ao fechamento das atividades da cidade, com suas batidas bem definidas e constantes.

A partir de 54:50, o *shamisen* começa a tocar uma melodia breve sem a presença do declamador, sendo acompanhado pelo *Ki*. É possível inferir que esse trecho remete a

²⁹ Wooden clappers

ideia de *sanju* em caráter introdutório, uma vez que sua passagem é breve e em seguida entra o declamador.

No momento em que Ohatsu começa a tentar ajudar Tokubei com um leque e acaba caindo em seguida no tempo 56:32, pode ser visto na prática a consideração feita por Gerstle (1986) do *shamisen* anteceder o declamador sem substituí-lo. No momento em que os dois estão procurando um ao outro na escuridão da casa, o *shamisen* apresenta ao público, usando a escala *miyako*, uma melodia inquietante com andamento rápido. As notas são cuidadosamente escolhidas para demonstrar desordem e certa confusão, essas notas são fortes e abafadas sendo atacadas para baixo com o plectro com alternância entre notas abafas e soantes. Para criar uma tensão a nota fá é executada repetidas vezes com vibrato, seguindo por uma melodia feita entre as notas Dó, Si e Lá ainda mantendo essa atmosfera de tensão.

O momento da fuga de Tokubei e Ohatsu, que começa em 59:45, é acompanhado pelo *shamisen* e a *nōkan*. O ataque do plectro realizado pelo instrumentista do *shamisen* é forte, produzindo ao tocar nas cordas um som hiperbólico, agressivamente tocado e intenso. A sonoridade metálica que o plectro produz é explorada consideravelmente nesse trecho. As notas são cortadas subitamente, tanto no *shamisen* quanto na *nōkan* e trazem mais tensão à cena.

O *shamisen* produz em demasia notas repetidas, sendo graves e ritmicamente iguais. O executor da *nōkan* faz parecer que as notas são despreziosamente escolhidas, através de sua interpretação, soando entre graves e agudos, sendo os agudos soprado fraco para as notas não soarem tão densas e ficarem levemente desafinadas.

Há a presença de duas flautas se contrapondo, tencionando ainda mais a atmosfera da cena, em dueto transitando entre graves e agudos. Esses instrumentos são a flauta de bambu e a *nōkan*

As flautas com seus agudos estridentes finalizam essa passagem, começando em 01:00:45, em contraposição aos graves do *shamisen* que também enfatizam a finalização desse trecho. É possível inferir que a partir em 01:00:52 o *sanju* como fechamento acontece.

Apesar dessa tensão criada com todos esses elementos melódicos e com a interpretação da cena pelos manipuladores de bonecos existe, de acordo com Gerstle (1986), a presença de uma atmosfera cômica no momento da fuga.

Durante todo o trecho da fuga, pode ser associada a intenção musical *sanju* apresentada por Malm (1963) com característica de instrumentação livre.

6.3. PARTE III (A)

A terceira parte da peça começa na primeira parte do vídeo e se estende para a segunda, logo a minutagem será zerada quando a segunda parte do vídeo se iniciar na análise.

6.3.1. RESUMO

Após a sua fuga o casal começa uma caminhada pela floresta que é apresentada ao público em 01:02:32. A partir disso então, começa a despedida dos dois, entre diálogos, novas caminhadas e orações, o casal segue se preparando para cometerem o ato de amor.

6.3.2. ASPECTOS MUSICAIS

Neste momento da obra, a música apresenta uma característica especial. Como foi sinalizado por Suzuki (1991), o tempo não é estritamente estabelecido, sendo a critério do declamador a sua execução e o *shamisen* deve segui-lo. Esse aspecto é facilmente compreendido entre eles quando há a presença de apenas dois indivíduos, um declamador e um instrumentista de *shamisen*. Entretanto, na parte final da peça, há pelo menos três declamadores e três instrumentistas representantes do *Futazao shamisen* (ver página 14). Como os músicos e os declamadores não aparecem no vídeo, não é possível precisar com exatidão a quantidade de músicos, todavia é certo que pelo uníssono que é produzido, há a presença de pelo menos três integrantes em cada função. Sendo assim, nesse caso específico, é possível supor que existe uma métrica bem estabelecida entre eles, para facilitar a sincronização e execução.

A peregrinação de Tokubei e Ohatsu contém na sua primeira parte em 00:15³⁰ a junção de mais declamadores e mais representantes do *Futazao Shamisen*, fazendo em uníssonos todo o trajeto em que os dois personagens caminham até chegarem em um ponto da floresta onde se sentam.

Os personagens param na ponte e nessa cena, em 00:42, é possível perceber o uso da escala *ritsu* por Tokubei. A escolha pode ser entendida pelo fato de seu caráter melancólico (TOKITA, 1996), dado que a cena está ambientada de fortes sentimentos.

Essa parte da obra, essa viagem em direção à morte é conhecida como *michiyuki*, como pode ser visto em Suzuki (1991, p.78).

Essa viagem não é de lazer. [...]. Nas peças cotidianas, porém, são os amantes que se dirigem para a morte a fim de poderem concretizar seu amor numa vida futura e para esses dois, a caminhada representa o único e último momento de liberdade ainda nessa vida. A estética da morte surge no *Bunraku* como aquela que liberta os homens para um mundo melhor e o público, de uma certa forma, celebra de antemão a união dos amantes que será concretizada após a morte. (SUZUKI, 1991, p. 78)

A peregrinação simbólica abordada por Gerstle (1986) feita pelo casal até o outro mundo e o caráter místico dessa cena é transmitido também pelo acompanhamento musical, onde a *nōkan* evoca nas suas passagens melódicas a transição entre os dois mundos. a sonoridade aguda e as notas longas, além do timbre que pode ser remetido aos espíritos e ao extraterreno. O som do instrumento para Malm (1963) já é involuntariamente um som referente a coisas não mundanas, não terreno, não material (p. 101).

Suzuki (1991) destaca a importância do narrador neste momento da viagem, do *michiyuki*³¹, no qual “descreve com palavras poéticas o cenário que envolve a caminhada desde o local da partida ao de chegada e, também, o sentimento das personagens que a empreendem.” (p. 78). A autora também postula que “A modulação de voz, o som do *shamisen* são exuberantes, mas, ao mesmo tempo, transmitem-nos um certo sentimento de pena. Aliás, exatamente porque os tons são exuberantes, essa dor nos é comunicada de

³⁰ Minutagem referente a segunda parte do vídeo. Ver link: <http://youtu.be/UYIEYnz464Q>

³¹ Cena da caminhada (Suzuki, 1991, pág. 78).

maneira ainda mais eficaz.” (p. 78). O *shamisen* e a *nōkan* ajudam o declamador a cumprir com eficácia o seu papel nessa cena.

Em *Sonezaki Shinju* pode ser apreciada uma caminhada sem a presença do declamador, sendo transmitida e contada por meio do *shamisen* e da *nōkan*

Os dois iniciam uma nova caminhada, a partir de 02:09, por uma floresta escura. Nessa caminhada, somente o *shamisen* e a *nōkan* os acompanha. A junção desses dois elementos é capaz de criar a atmosfera de despedida e tristeza, mesmo com a ausência do declamador.

Todos os *shamisen* fazem o acompanhamento em uníssono, salva as notas agudas que são executadas apenas por um *shamisen*, essa divisão e acentuação pode ser definida como acompanhamento e melodia respectivamente. A *nōkan* segue o *shamisen* sempre com notas longas e vibrantes, dando a atmosfera noturna para a cena e sendo o suporte do *shamisen* para sua fluência, além de dramatizar ainda mais esse momento com a execução dessas notas longas. A carga dramática da cena também é expressada no movimento das personagens, lentos e emblemáticos.

Quando Tokubei inicia um novo diálogo, em 04:41, esse diálogo é acompanhado somente por um declamador e um *shamisen*. A *nōkan* faz uma melodia em 05:25 até 05:38. Remete ao mundo espiritual e ao suspense. Essa característica é obtida pelo fato das notas serem ligadas e muito rápidas, sendo aplicado também melismas e vibrato na execução. Em um segundo momento, 05:54, a *nōkan* executa uma melodia similar atingindo um ápice em notas extremamente agudas podendo ser relacionadas ao desespero de Ohatsu. Suas características sonoras como timbre e vibratos rápidos podem ser interpretadas como referência ao mundo espiritual que se mantêm. As duas melodias, em 05:25 e 05:54, são executadas na terceira oitava da *nōkan*, ou seja, na região mais aguda, podendo mais especificamente ser denominada de agudíssima. Características sonoras como harmônicos e técnicas musicais como melisma também são utilizados.

O grupo de declamadores e *shamisen* são usados esporadicamente a partir desse ponto.

Ohatsu se desespera e Tokubei tenta tranquiliza-la a partir de 06:20. Enquanto isso, o *shamisen* o acompanha com intensidade sonora baixa, deixando a voz do declamador se destacar ainda mais. Quando o *shamisen* volta a sua intensidade padrão em 07:25, outros *shamisen* e declamadores juntam-se para dar mais corpulência ao acompanhamento e a narração.

Na fala seguinte de Ohatsu, o *shamisen* executa uma melodia com ritmo bem definindo repetindo uma delas que começa na nota Si duas vezes e depois executando uma variação da mesma melodia inicial. Essa expressão melódica pode ser entendida como a execução da escala *miyako* com nota de referência Si, dado que existe também a presença das notas Dó sustenido e Fá sustenido, além de passagens entre Sol e Sol sustenido.

A sonoridade da escala *ritsu* é trazida enquanto Ohatsu, instantes antes dela retirar um objeto perfurante que usava para prender o cabelo, a partir de 08:41. Durante todo a fala de Ohatsu, nessa cena, as melodias executadas pelo *shamisen* possuem vibratos, *bends*, glissandos, *hammer on* e *pull off*. A fala de Ohatsu termina em 09: 47 com a intenção musical *sanju* de fechamento na região mais grave.

O *shamisen*, fazendo uso da intenção musical *sanju* de interlúdio, antecede a primeira fala de Tokubei, em 09:53. O *shamisen* executa frases melódicas curtas com poucas notas para acompanhar as falas de Tokubei, e outros momentos, enquanto não está acompanhando as falas do personagem, o *shamisen* executa suas melodias em solo. Nos solos o instrumentista de *shamisen* faz uso da escala *ritsu* para exaltar as emoções de Tokubei, como por exemplo em 12:02.

O casal se abraça no tempo 12:47 e em seguida o foco é voltado para Ohatsu. Nesse momento, nas palavras de Ohatsu, é empregado o que Suzuki (1991) chama de *Kudoki*, “técnica de interpretar de forma enfática as cenas em que a emoção atinge seu máximo” (p. 76). Acompanhando o *Kudoki*, o *shamisen* executa suas melodias com base na escala *ritsu*, com adição de novas notas, notas trazidas de outras escalas. Essa técnica permite o usuário simbolizar de maneira mais enfática e expressiva os sentimentos das personagens, uma vez que possui mais recursos melódicos. Geralmente a personagem feminina protagoniza esse tipo de cena, aqui sendo realizada por Ohatsu.

Ohatsu segue em foco dialogando. É possível observar novamente a presença do *Kudoki*. Suzuki então argumenta: “A narração do *Kudoki* deve ser proferida de maneira esplendorosa e, até certo ponto, exagerada. Muitas vezes, são introduzidas outras músicas e cantos além do *gidayuu-bushi* e, por isso, é também denominada *sawari*, que significa ‘incluir músicas e melodias alheias’” (1991, p. 76). Isso pode ser visto nessa passagem entre 12:47 e 15:34, além de outras onde os personagens falam e o declamador faz uso de notas fora da escala, estando por exemplo, usando a *miyako* ou a *ritsu*. O *shamisen*, por sua vez, pode se contrapor ao declamador no sentido de manter-se dentro da escala usada.

Em 15:02, é possível observar que o declamador faz uso da escala *ritsu* para expressar a intensa emoção sentida por Ohatsu. o *shamisen* por outro lado faz um contraponto melódico na escala *miyako*, deixando a entender a intenção melódica da declamação executando simultaneamente algumas notas que estão presentes no fraseado do declamador.

Para terminar os lamentos de Ohatsu, o *shamisen* usa a intenção musical *sanju* de fechamento em 15:35.

Para os momentos com esse tipo de sentimento, Suzuki argumenta que “A modulação de voz, o som do *shamisen* são exuberantes, mas, ao mesmo tempo, transmitem-nos um certo sentimento de pena. Aliás, exatamente porque os tons são exuberantes, essa dor nos é comunicada de maneira ainda mais eficaz.” (1991, p. 78). Essa pena e empatia do público é causada pela expressão do declamador e do *shamisen* que possui grande importância no momento de preparar a plateia para ficar mais suscetível a fala da personagem, por tocar notas melódicas que antecedem as do declamador, sendo assim a nota melódica que expressa tristeza e/ou reflete em empatia no público ganha mais força e peso quando proferidas pelo declamador que carrega, além da melodia, um texto com mais significado, compondo toda essa ação.

Vários instrumentistas e declamadores executam a cena após Tokubei sacar sua espada e começar a prepará-la para matar Ohatsu. Esse fenômeno pode ser visto a partir de 16:18.

Quando Tokubei levanta sua espada para Ohatsu, em 17:15, os *shamisen* ainda em uníssono se intensificam na região grave, uma única nota soa com o efeito do plectro golpeando a corda para baixo junto com um *pizzicato* de mão esquerda abafado. Após essa última nota, o *shamisen* cessa por um instante e retorna com intensidade bem

moderada para criar o ambiente incerto e vacilante no qual Tokubei se encontra, momentaneamente incapaz de assassinar Ohatsu.

Enquanto Ohatsu pede para ser assassinada e Tokubei toma forças para fazê-lo, o som do *shamisen* é espaçado e com poucas notas. Em 17:41 é possível associar o *shamisen* a uma variação de *sanju* como fechamento.

Batidas metálicas pontuais, a partir de 18:19, sem muita ressonância, intercalam com o *shamisen* à composição da atmosfera pesada.

Os vários *shamisen* e declamadores voltam a performar junto no momento em que Ohatsu começa a orar e a pegar a faixa e leva-la até Tokubei, uma das pontas em 19:27.

A faixa é entregue para que os dois a envolvam no corpo. Uma forma de permanecerem juntos após a morte. Quando os dois, em 20:08, a esticam e cada um segura em uma ponta, um som percussivo, surdo e grave toca. Os declamadores entoam seus últimos cânticos graves em uníssono. A *nōkan* vem ao fundo, a partir de 20:24, com intensidade sonora baixa e em crescendo. Vários *shamisen* seguem acompanhando em ritmo de “marcha”, caminhante.

6.4. PARTE IV (III B)

6.4.1. RESUMO

O casal começa os preparos, a cerimônia antes de cometerem o suicídio. Ohatsu e Tokubei começam a se envolverem na faixa que Ohatsu retirou de seu *kimono* no intuito de fazer com que os dois fiquem juntos após a morte. Esse ato começa a partir de 20:53.

Em 22:01, quando o ato está finalmente completo, Tokubei corta a garganta de Ohatsu e em seguida corta a sua própria.

6.4.2. ASPECTOS MUSICAIS

Novamente uma batida forte do *outsuzumi* aparece enquanto Ohatsu se envolve na faixa. O som do *shamisen* vai cessando aos poucos, deixando somente a *nōkan* traçar com suas notas melódicas o desfecho do casal.

Os *shamisen* seguem em ritmo compassado ainda em 20:08, começando com a nota Dó sustenido dentro da escala *miyako*. Isso pode ser observado a partir do primeiro compasso da partitura de apoio (anexo 9.7).

A *nōkan* executa uma nota próxima a Lá agudíssima no momento crucial, decisivo onde Tokubei se prepara para tocar a garganta de Ohatsu com a espada. Esse momento acontece em 21:53 e pode ser visto no compasso vinte e seis na partitura de apoio (anexo 9.7, p. 45). No momento em que a espada encontra o corpo de Ohatsu, a *nōkan* vai para a nota próxima a Dó sustenido ainda mais aguda e intensa, modulando ao executá-la. A *nōkan* começa uma melodia mais bem definida quando Tokubei se suicida 22:20. Quando o ato é finalmente realizado, o som da *nōkan* alcança seu auge melancólico.

7. CONCLUSÃO

Muitas convenções musicais que existem no Ocidente são utilizadas no acompanhamento de peças japonesas como *Sonezaki Shinjuu*.

Uma mesma escala pôde ser usada para representar inúmeras situações e sentimentos; as diferenciações dependem da interpretação do instrumentista e das nuances de expressão, como tocar a corda com mais força ou trocando a direção do toque para conseguir variações sonoras.

Foi possível perceber em *Sonezaki Shinjuu* que as melodias executadas pelo instrumentista do *shamisen* apresentam um padrão. Esses padrões foram normalmente usados em contextos similares. Quando um personagem termina uma fala, para trazer essa ideia de conclusão e de mudança, o *shamisen* executa na maioria das vezes um padrão melódico, atrelado também ao uso das escalas citadas por Tokita. Pelos contextos nos quais esses padrões melódicos foram usados e pela linearidade que eles apresentaram, foi possível atrelar os conceitos abordados por Malm e Gerstle, como *sanju* e suas variações: *Ji*, *Jo*, *suete* e *Te*. Esses conceitos foram citados no presente trabalho como intenções musicais pelo seu caráter não diretivo em relação a execução melódica específica.

A obra também apresenta padrões melódicos do *shamisen* dentro de frases. Nesse sentido esses foram executados ao término de uma fala e o começo de outra. Nesse caso, o músico comumente inicia sua execução na região mais grave do instrumento. Tal padrão foi associado, na análise desse trabalho, ao termo *Ji* citado por Gerstle, que aparece também na maioria dos interlúdios.

Para estabelecer o término de uma declaração feita por um personagem, o *shamisen* finaliza frequentemente na região grave. A noção de término de diálogo ou término de uma parte seria, portanto, atrelado ao conceito *sanju* mencionado por Malm. O conceito *sanju* parece ter sido utilizado de maneira flexível, uma vez que os estudiosos citados observaram uma sua utilização diferenciada, como para o fechamento de atos e interlúdios.

As características de *te* só puderam ser associadas à uma passagem melódica apenas uma vez, visto que somente essa parte contempla a sua finalidade.

Em toda a obra se observa a presença da escala *miyako*, sendo utilizada em contextos diferentes, seja para indicar tensão, alegria, agitação, etc. A escala *miyako* é a referência adotada pelo instrumentista de *shamisen* para criar suas melodias.

Entretanto, a escala *ritsu* aparece em momentos mais melancólicos e é associada, na maioria das vezes, à personagem de Ohatsu. Às vezes, o personagem de Tokubei também é caracterizado pelo acompanhamento dessa escala, e, em outros momentos, ela modula a voz do declamador enquanto *shamisen* faz uso da escala *miyako* que acompanha a melancolia.

Os artifícios musicais descritos por Malm para se obter variações sonoras foram frequentes na execução de toda a obra. A tabela apresentada por ele, contendo esses elementos, foi aplicada completamente pelo executor de *shamisen* em *Sonezaki Shinjuu*.

O instrumentista de *shamisen*, na peça, desfruta seu conhecimento para executá-la, e se apoia também na performance do declamador, uma vez que ele estabelece os tempos da execução e é a referência para as escolhas das notas executadas no instrumento.

8. REFERÊNCIAS

GIROUX, Sakae M.; SUZUKI, Tae. **Bunraku: Um Teatro de Bonecos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

GERSTLE, C. Andrew. **Circles of Fantasy: Convention in the Plays of Chikamatsu**. Council on East Asian Studies, Harvard University, London: Harvard University Press, 1986.

KAWASE, Akihiro. **Construction and Verification of the Scale Detection Method for Traditional Japanese Music**. International Journal of affective Engineering Vol.12 No. 2, p.309-315, 2013.

MALM, William P. **Nagauta: The heart of kabuki music**. Charles E. Tuttle Company Japan: 1963.

MARTINEZ, José Luiz. Música e representação no Kabuki, teatro anticonformista, **EM PAUTA**, Porto Alegre, v. 15, n.24, 61-87, jan.- jun., 2004. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/8516/4941>

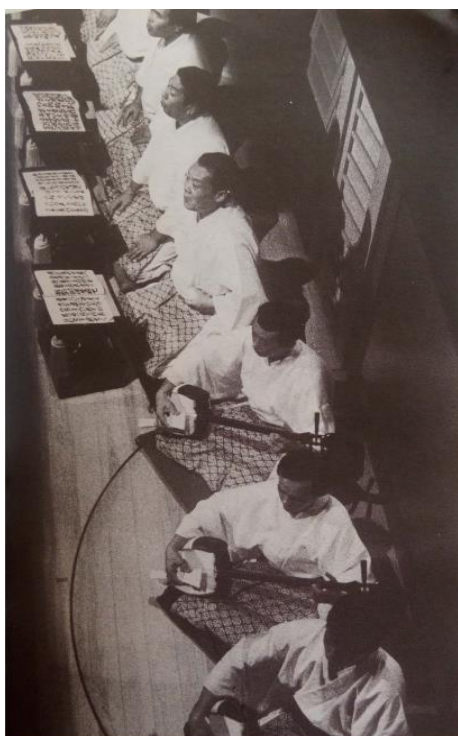
SCOTT, A. C.. **The Puppet Theater of Japan**. Charles E. Tuttle Company Japan: 1984.

TOKITA, Alison McQueen. Mode and Scale, Modulation and Tuning in Japanese Shamisen Music: The Case of Kiyomoto Narrative, **Ethnomusicology**, Winter, Vol. 40, n. 1, p. 1-33, 1996. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/852434>

KAWATAKE, Toshio. **Kabuki: Baroque fusion of the arts**. Tradução: Frank e Jean Connell Hoff. International house of japan, Tokyo, 2003.

KUSANO, Darci. **Teatro tradicional Japonês**, Fundação Japão, São Paulo. 15 de fev. 2013.

9. ANEXOS



9.1- GRUPO DE DECLAMADORES E TOCADORES DE SHAMISEN (SUZUKI, 1991).



9.2 – O MÚSICO QUE CRIA OS EFEITOS SONOROS EM BUNRAKU (SUZUKI, 1991).



9.3- A PEÇA SONEZAKI SHINJUU (GERSTLE, 1986).

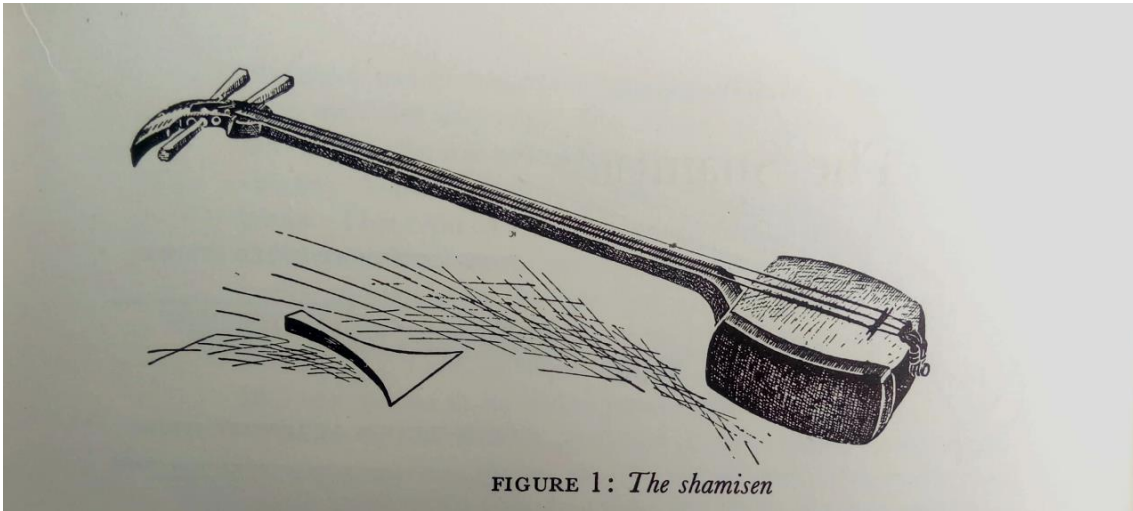
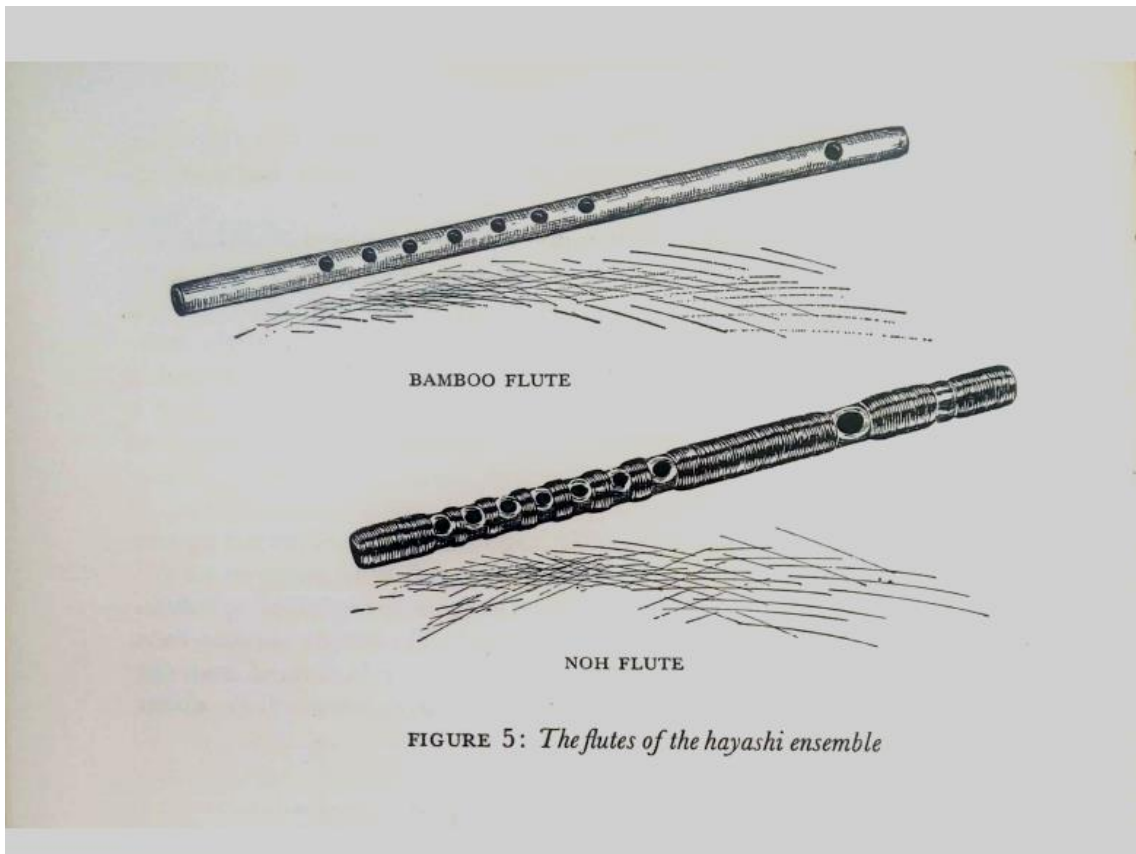


FIGURE 1: *The shamisen*

9.4 – SHAMISEN (MALM, 1963).

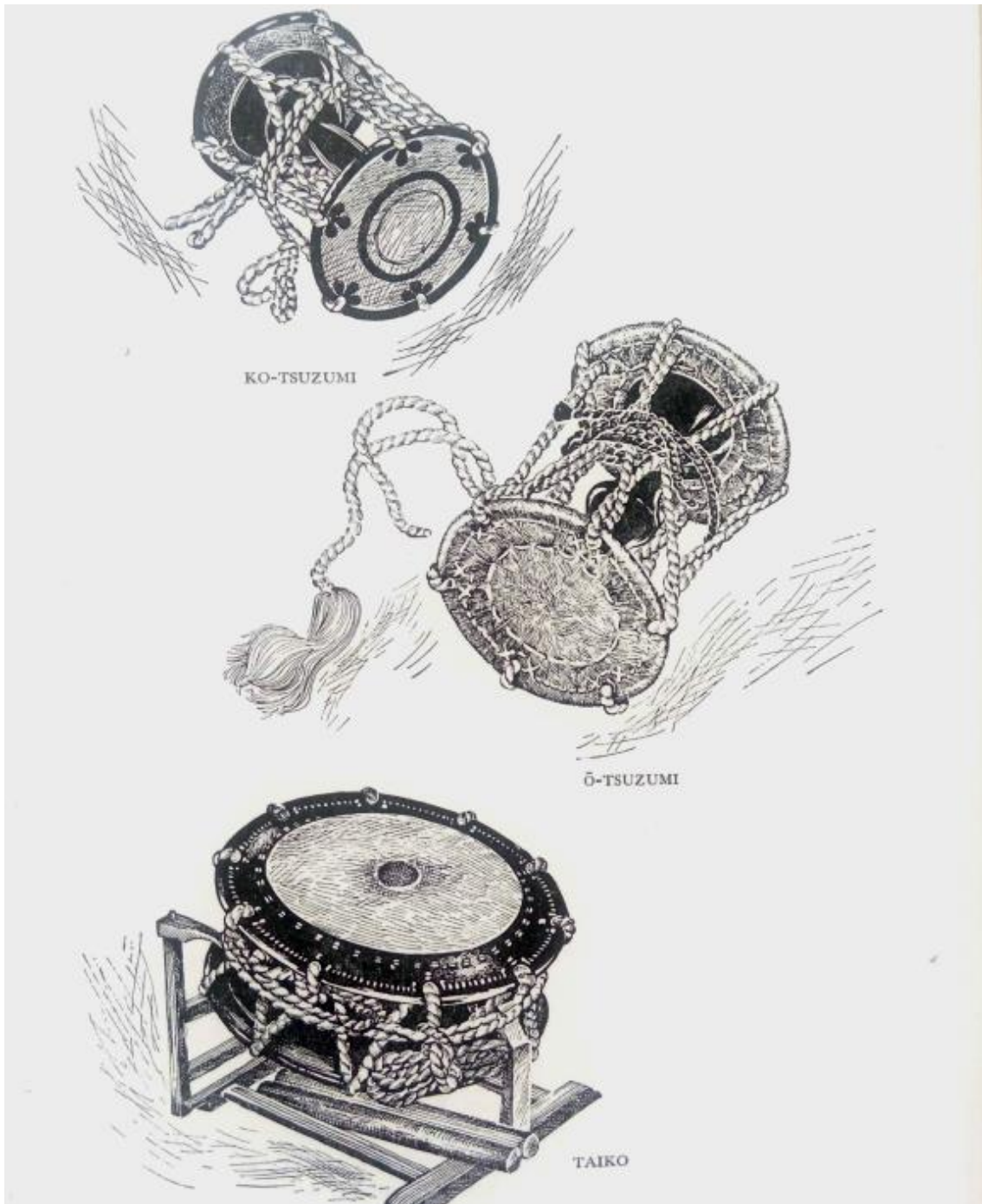


BAMBOO FLUTE

NOH FLUTE

FIGURE 5: *The flutes of the hayashi ensemble*

9.5 – FLAUTA DE BAMBU E *NŌKAN*.(MALM, 1963).



9.6 – TAIKO, OUTSUZUMI E KOTSUZUMI (MALM, 1963).

9.7. TRANSCRIÇÃO PARA PARTITURA DA PARTE IV

O Suicídio Duplo

Chikamatsu Monzaemon
Takemoto Gidayu

$\text{♩} = 100$

The musical score is arranged in three systems, each with three staves. The top two staves are for Shamisen and the bottom staff is for Flauta. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 100. The score includes dynamic markings such as *f*, *mp*, and *mf*, as well as hairpins for crescendo and decrescendo. Measure numbers 9, 17, and 28 are indicated at the start of their respective systems.

38

Musical score for measures 38-50. The score consists of three staves. The top two staves are treble clefs with a '3' and an '8' below them, containing whole rests. The bottom staff is a bass clef with a '3' and an '8' below it, containing a melodic line with various notes, including accidentals (sharps and naturals), and slurs. A dynamic marking *f* is located at the end of the system.

51

Musical score for measures 51-53. The score consists of three staves. The top two staves are treble clefs with a '3' and an '8' below them, each containing a single whole note. The bottom staff is a bass clef with a '3' and an '8' below it, containing a single whole note.