

Performa Clavis

International - 2014

Simpósio dedicado à pesquisa e à prática dos diferentes tipos de instrumentos de teclado

ANAIS

Conferências

Órgão

Recitais

Claviórdio

Masterclasses

Fortepiano

Mesas redondas

Cravo

Comunicações

Piano

3 a 5 de dezembro - São Paulo - 2014
Departamento de Música da ECA-USP

 **FAPESP**



ECA USP

laboratório **Piano**



unesp

Processo número 2014/14524-4 Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).
As opiniões, hipóteses e conclusões e recomendações expressas nesse material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

Performa Clavis

Internacional - 2014



Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

P438a Performa Clavis Internacional (3. : 2014 : São Paulo)
Anais ... / Eduardo Monteiro, Luciana Sayure e Edmundo Hora (orgs.)
-- São Paulo: ECA/USP, 2014.
120 p.

Trabalhos apresentados no simpósio realizado de 03 a 05 de dezembro de 2014,
Departamento de Música – ECA-USP
ISBN 978-85-7205-123-1

1. Instrumento musical de teclado - Simpósios I. Monteiro, Eduardo II. Sayure,
Luciana III. Hora, Edmundo

CDD 21.ed. – 786

FICHA TÉCNICA

Universidade de São Paulo

Reitor: Marco Antônio Zago

Vice-Reitor: Vahan Agopyan

Escola de Comunicações e Artes

Diretora: Margarida Kunsch

Vice-Diretor: Eduardo Monteiro

Departamento de Música

Chefe: Monica Lucas

Vice-Chefe: Luciana Sayure

Comissão Organizadora

Eduardo Monteiro (presidente), USP

Edmundo Hora, Unicamp

Luciana Sayure, USP

Comissão Científica

Alexandre Zamith (presidente), Unicamp

Amílcar Zani, USP

Dorotéa Kerr, Unesp

Helena Jank, Unicamp

Mario Videira, USP

Comissão Artística

Edmundo Hora (presidente), Unicamp

José Luís de Aquino, USP

Luciana Sayure, USP

Nahim Marun, Unesp

Designer: Inês Lampreia

Arte final: Flávio Scramignon

Edição digital: Roberto Rodrigues

Agradecimentos:

A Comissão Organizadora gostaria de registrar os mais profundos agradecimentos a todos aqueles que direta ou indiretamente colaboraram para a realização do III Performa Clavis Internacional 2014. Agradecemos em especial a Alexandre Kakisaka, Alessandra Hsiao, Ângela Lunardi, Capes, Carlos Ferreira, Cesar Guidini, Delphim Rezende, Departamento de Música da ECA-USP, Edilena Colombo, Elaine Cristina Araújo, Elaine Vilela, Érico Vital Brazil, Ernesto Ett, Escola de Comunicações e Artes, Fapesp, Fernando Lima, Helber Fernandes, Inês Lampreia, João Catarino, José Luiz da Silva, Luciana Del Sole, Marcos Pupo Nogueira, Mariana Pasquero, Mario Videira, Mônica Lucas, Paulo Castagna, Paulo Staaks, Pedro Henrique Garcia, Pedro Paulo Köhler, Roberto Rodrigues, Sérgio Barbosa, Sideval Ramos de Paula, Suely Monteiro e Tryp Hotel.

Realização:



Apoio:



Apoio institucional:



UNICAMP

Processo número 2014/14524-4 Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). As opiniões, hipóteses e conclusões e recomendações expressas nesse material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

Salientamos que as revisões finais dos artigos aprovados foram de responsabilidade dos respectivos autores.

Com satisfação apresentamos esta publicação, com o objetivo de registrar e disseminar os conteúdos compartilhados nesta terceira edição do Simpósio Internacional Performa Clavis. Idealizado como um projeto colaborativo entre os Programas de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo (USP), Universidade Estadual Paulista (Unesp) e Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), e tendo assumido como objeto central de investigação as Práticas Interpretativas Tecladísticas e seus variados aspectos práticos, pedagógicos, históricos e teórico-reflexivos, Performa Clavis visa ao fortalecimento das linhas de pesquisa em Performance e Práticas Interpretativas por meio da interlocução entre instrumentistas, professores e pesquisadores de diversas instituições nacionais e internacionais. A programação desta edição prevê atividades desenvolvidas por professores convidados (palestras, mesas redondas, *masterclasses*, recitais), bem como três seções de comunicações dedicadas aos trabalhos submetidos e aprovados pelo nosso corpo de pareceristas. Foram selecionadas onze comunicações, cujos respectivos artigos aqui publicados contemplam a performance em instrumentos de teclado sob diversas abordagens, tais como aspectos editoriais, psicologia da performance, imagética musical, questões pedagógicas, conflito de temporalidades e articulações entre escritura e performance. Desejamos um ótimo simpósio e leituras frutíferas a todos e todas.

Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida
Presidente da Comissão Científica

Índice

O concerto n. 1, op. 15, para piano e orquestra de Johannes Brahms: sua concepção, estreia e algumas questões editoriais.	1
Análise prática do método <i>Super Sight – Reading Secrets</i> de Howard Richman e suas possibilidades de aplicação ao piano	11
Harmonização como fundamento essencial na disciplina Piano Complementar	19
A interface entre a performance pianística e a psicologia da performance: a produção recente em práticas interpretativas	27
Aspectos interpretativos relevantes para a construção da performance do Prelúdio Op. 28 n. 22 de Chopin	36
Subsídios para a caracterização do conceito de imagética musical na concepção de pianistas	48
<i>Chanson d'aube</i> e rítmica hindu: o conflito de temporalidades em <i>Cantéyodjayâ</i> de Olivier Messiaen	56
Interações entre escritura, notação e performance na primeira peça de <i>Musica ricercata</i> , de György Ligeti	66
Ambiguidades rítmicas e <i>relais</i> : inflexões do discurso oratório francês do século XVIII encontradas nas <i>Courantes</i>	76
Pioneiros do ensino e difusão do cravo em São Paulo: anos 1950 e 1960.....	85
<i>Sonate que me veux-tu?</i> Ou, o fazer soar pelo prazer de tocar. Considerações sobre a Sonata Wq 65, 17 de C. P. E. Bach	94

O concerto n° 1, op. 15, para piano e orquestra de Johannes Brahms: sua concepção, estreia e algumas questões editoriais.

Luiz Guilherme Pozzi
USP – guilhermepozzi@yahoo.com

Eduardo Henrique Soares Monteiro
USP – ehsmonteiro@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho apresenta as circunstâncias que envolveram o processo de criação do Concerto n° 1, op. 15 de Johannes Brahms, versa sobre sua estreia e evidencia algumas incongruências entre o manuscrito da partitura orquestral, a versão do copista e a primeira edição da grade orquestral. A metodologia inclui a comparação das fontes mencionadas e uma revisão de literatura sobre o contexto histórico da composição e da estreia da obra.

Palavras-Chave: Brahms. Concerto Para Piano E Orquestra. Primeiras Edições.

The Concerto No. 1, Op. 15, for Piano and Orchestra by Johannes Brahms: On it's Creation, Première and Certain Editorial Issues

Abstract: This work portrays a historic background of the origin and the premiere of Brahms's Concerto for Piano and Orchestra n° 1, op. 15 and shows some discrepancies between the manuscript autograph of the orchestral score, the copyist's manuscript version and the first published edition of the orchestral score. The research methods were the study of literature about the historic facts and the comparison between the sources of the score.

Keywords: Brahms. Concerto For Piano And Orchestra. First Editions.

Concerto n° 1: Concepção, estreia e primeiras execuções

O ano de 1853 foi decisivo na carreira do então jovem pianista e compositor Johannes Brahms. Prestes a completar 20 anos de idade, Brahms realizou por 3 meses uma turnê de concertos¹ que passaria por várias cidades da Alemanha com o violinista húngaro Eduard Reményi (Fig. 1). Na cidade de Hannover, Reményi apresentou seu parceiro a um ex-colega de estudos, o violinista e *spalla* da orquestra local, Joseph Joachim (GELLEN, 2008:308), que se tornaria uma das maiores influências musicais na vida de Brahms.



Figura 1: Reményi e Brahms, em 1853.

Joachim, a pedido de Reményi, arranhou um encontro do duo com Franz Liszt². Posteriormente, Joachim insistiu para que Brahms conhecesse o casal Schumann (SWAFFORD, 1997: 72), intermediando o encontro entre eles, que foi sem dúvida um dos mais importantes na carreira de Brahms, pois os manifestos elogiosos e o apoio dos Schumann³ fizeram com que Brahms fosse reconhecido amplamente como um dos mais talentosos compositores da época. Foi também através da influência de Schumann que Brahms publicou suas primeiras obras pela editora *Breitkopf & Härtel* (JAMES, 1981:2). Em 1954, Brahms começou a trabalhar em seu primeiro Concerto, que foi também sua primeira obra orquestral, trazendo consigo um difícil e longo período de gestação: 4 anos.

Existem várias especulações sobre a concepção do Concerto: se foi concebido como uma Sonata para 2 pianos, ou teria sido de fato uma Sinfonia esboçada em seu estágio inicial para dois pianos como sugerem várias fontes (GEIRINGER, 1947: 225; NIEMANN, 1945: 67; TOVEY, 1989: 86; ULM, 1996: 123). Max Kalbeck defende que essa obra teria originalmente 4 movimentos: “seu primeiro e terceiro movimentos (*Allegro* e *Adagio*) puderam ser mantidos, a marcha fúnebre do segundo encontrou um lugar apropriado no Réquiem Alemão e para o *finale* fez-se um rondó concertante”⁴ (KALBECK, 1921: 290). Em oposição a Kalbeck, MacDonald não acredita que o movimento lento teria sido aproveitado: “A ideia de que o movimento lento da Sinfonia foi mantido como o Adagio do Concerto foi bastante difundida, porém [esse adagio] trata-se de um novo movimento, completado em janeiro de 1857, provavelmente depois que Brahms concluiu o Rondó”⁵ (MACDONALD, 1999: 159).

Brahms continuou trabalhando e alterando a obra insistentemente até o último momento. O compositor escreveu a Joseph Joachim pouco antes de sua estreia contando que ainda estava trabalhando “no infeliz primeiro movimento, que não consegue nascer” (KALBECK, 1921: 293)⁶.

O primeiro movimento foi retrabalhado e reorquestrado (com muitas recomendações de Joachim) (...) O Concerto estava essencialmente completo em março de 1858, quando Brahms o tocou pela primeira vez em um ensaio privado, sob a regência de Joachim. Mas ele continuou remendando-o até o dia da primeira execução pública, em Janeiro de 1859, e mesmo então não estava muito satisfeito (MACDONALD, 1993: 96).

Sua estreia oficial deu-se no dia 22 de janeiro, em Hannover, com o compositor como solista sob a regência de Joachim. Mas a apresentação que ficou na história viria a acontecer 5 dias depois, em Leipzig, com a orquestra da *Gewandhaus* sob a regência de Julius Rietz. Nessa ocasião o Concerto foi vaiado. Era comum na época o público aplaudir entre os

movimentos de uma obra, porém os intervalos foram acompanhados pelo total silêncio do público (SWAFFORD, 1997:189). Rietz teria dito a Brahms, após a execução, que tão pouco havia gostado da obra. O Compositor, em carta a seu amigo e conselheiro Joachim relata:

No primeiro ensaio [a obra] não surtiu efeito algum nos músicos e ouvintes. No segundo, sem ouvintes, os músicos, impassíveis, não mexeram sequer um músculo da face... Ao final do Concerto três mãos tentaram aplaudir, porém deram lugar aos assovios que vinham de todos os lados (GAL, 1979: 25)⁷.

Apesar da ocasião catastrófica, Brahms veria seu Concerto n° 1 ser bem recebido pelo público ainda em vida, tocando-o diversas vezes. Em Hamburgo, foi executado no dia 24 de março, logo após o evento de Leipzig, e o sucesso de público e crítica foi tamanho que o compositor foi convidado a tocá-lo novamente no ano seguinte, em 1860 (BIBA, 1997: 140). Em novembro de 1865, em Karlsruhe, tocou sob a direção Hermann Levi “com um grande sucesso” (ALTENEDER, 2008: 38), e em 1874 apresentou-se com o Concerto nas cidades de Kassel e Munique. Em 1876 realizou uma turnê pela Alemanha que incluía seu primeiro Concerto (HENSCHER, 1907:18). Quando realizou turnês para apresentar seu Concerto n° 2 (1881-1882) frequentemente revezava com Hans von Bülow a parte solista nos concertos, tocando a parte do piano no Concerto n° 2 acompanhado por von Bülow e regendo a orquestra quando este último tocava a parte solo de seu Concerto n° 1 (FISCHER-DIESKAU, 2006: 259). Brahms também chegou a reger apresentações contendo seus dois concertos, tendo o pianista Eugen D’Albert como solista. Curiosamente uma delas aconteceu na *Gewandhaus* de Leipzig no dia 31 de janeiro de 1895, a mesma sala que recebera tão cruelmente seu primeiro Concerto na estreia. D’Albert já estava na programação da orquestra e deveria tocar um dos concertos de Brahms, porém o pianista arranjou uma reunião entre o compositor e a diretoria da *Gewandhaus* e propôs tocar os dois concertos, desde que Brahms os regesse. O compositor por sua vez não pode recusar essa revanche (KALBECK, 1915: 380)⁸.

Do manuscrito à primeira edição⁹

A malfadada estreia da obra foi definitivamente um fator que veio a influenciar a demora em publicá-la e provavelmente afetaria também a qualidade editorial das primeiras versões editadas do Concerto. Em 1860 Brahms enviou a obra para a editora *Breitkopf & Haertel*, mas essa recusou-se a publicá-la:

Quando compreenderam que o Concerto enviado por Brahms era o mesmo que falhou miseravelmente na *Gewandhaus* de Leipzig em Janeiro de 1859, eles mandaram a partitura de volta para o compositor. Vários outros manuscritos foram retornados no mesmo período sem uma única palavra (GOERTZEN, 1987: 191).¹⁰

Finalmente a editora suíça *Rieter-Biedermann* aceitou publicar o Concerto em 1861, porém “somente as partes dos instrumentos da orquestra e a parte do piano solo. A partitura orquestral e a versão para dois pianos não apareceram até 1875”¹¹ (GAL, 1927: vii).

A fim de realizar um estudo comparativo sobre as versões disponíveis do Concerto, foram consultadas as seguintes fontes: A – Manuscrito Autógrafo da Partitura Orquestral, datada de 1858 (*Staatsbibliothek, Berlin*); B – Versão Manuscrita do Copista, possivelmente de 1858 (*Pierpoint Morgan Library, New York*); C – Primeira Edição da Partitura Orquestral (*Editora Rieter-Biedermann*) publicada em 1875. Outra fonte consultada com a finalidade de ratificar questões de articulação, notas e outros pontos de divergência na escrita para piano foi o manuscrito da transcrição para quatro mãos do Concerto, de 1864 (*Biblioteca do Congresso, Washington*), aqui denominada como fonte D.

O autógrafo da parte do piano somente existe em A¹², pois foi reutilizada para as outras duas versões: para piano solo, publicada de 1860, e para dois pianos, elaborada em 1872 (GOERTZEN, 1987: 16). Dessa forma, pode-se concluir que Brahms só procedeu a uma verdadeira revisão da parte do piano no momento em que realizou a transcrição para quatro mãos. É possível presumir que a ausência de uma revisão (seis anos transcorreram entre a primeira versão da parte solo, A – 1858, e a transcrição para piano a 4 mãos, D – 1864) foi responsável por algumas omissões e incongruências contidas nas edições da partitura orquestral (1858), para piano solo (1860) e para dois pianos (1872), visto que em D o compositor foi sensivelmente mais detalhista, principalmente quanto à grafia das articulações.

Uma importante particularidade do manuscrito A é a marcação de metrônomo em sua primeira página. Em geral, Brahms recusava-se a anotar indicações metronômicas em suas obras e quando anotava, o fazia contra seus próprios princípios. “Minha experiência diz que todos [os compositores], mais cedo ou mais tarde, desistem de suas marcações de metrônomo”¹³ (HENSCHERL, 1907: 78). Entretanto, para ser usada em ensaios (SHERMAN, 1997: 465), Brahms deixou uma única indicação de metrônomo na introdução de seu Concerto nº 1: $\text{♩} = 58$. Tal marcação nunca foi publicada, porém encontra-se anotada no autógrafo (Fig. 2).

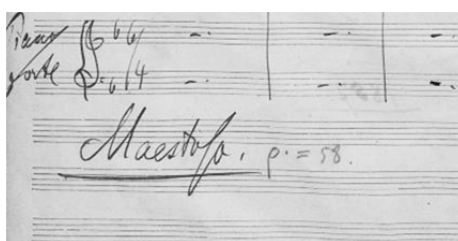


Figura 2: Manuscrito autógrafo contendo indicação metronômica.

No compasso 91, onde ocorre a entrada do piano, pode-se observar o desacordo nas ligaduras entre as notas da figuração da mão esquerda. Em A e B as ligaduras acontecem a cada três tempos (Ex. 1 e 2) e em C o terceiro e o sexto tempos são separados (Ex. 3), conforme se encontra nas edições atuais.



Exemplo 1: Manuscrito autógrafo (A), c. 87 - 92.

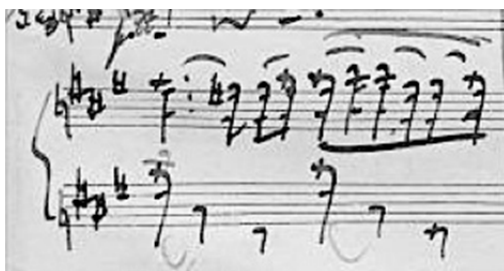


Exemplo 2: Versão do copista (B), c. 87 - 92.

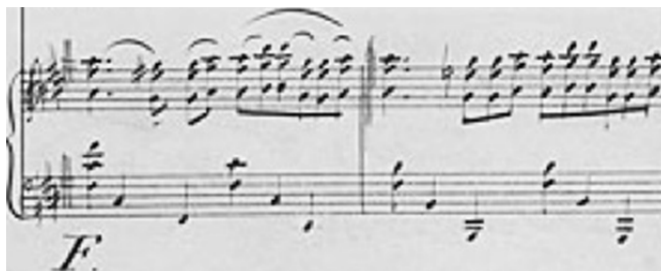


Exemplo 3: Primeira edição da partitura orquestral (C), c. 87 - 92.

Em A, essa articulação é acrescentada a lápis, quando o piano reexpõe esse material temático, no compasso 355 (Ex. 4), no mesmo exemplo nota-se a adição de um fá# à quinta tocada no primeiro tempo pela mão esquerda, que foi incorporada em B (Ex. 5).

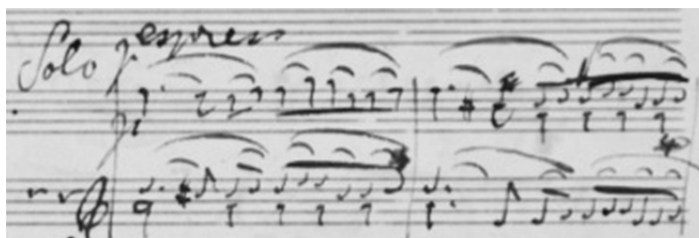


Exemplo 4: Manuscrito autógrafo (A), c. 355.



Exemplo 5: Versão do copista (B), c. 355 - 356.

Nos Ex. 4 e 5 pode-se ainda verificar a presença de articulações da mão direita, que na transcrição para 4 mãos constam desde o compasso 91 (início da exposição solo), como mostra o exemplo 6. Convém ressaltar que essas ligaduras estão ausentes na exposição do primeiro movimento nas fontes A, B e C.



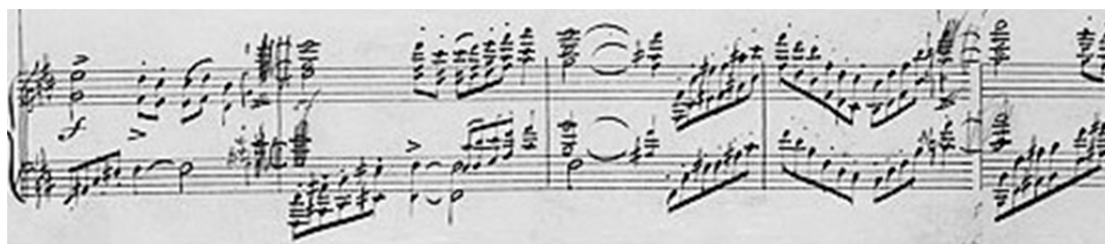
Exemplo 6: Transcrição para piano a 4 mãos (D), c. 91 e 92.

Nos exemplos abaixo pode-se observar uma diferença entre a grafia das fontes A, B e C. Em A o último acorde do compasso 278 liga-se ao primeiro acorde do compasso 279 (Ex. 7). O mesmo acontece no trecho análogo nos compassos 281 e 282.



Exemplo 7: Manuscrito autógrafo (A), c. 278 - 282.

Em B, nota-se uma correção, eliminando a ligadura entre esses acordes e adicionando uma anacruse na mão direita uma oitava abaixo (Ex. 8).



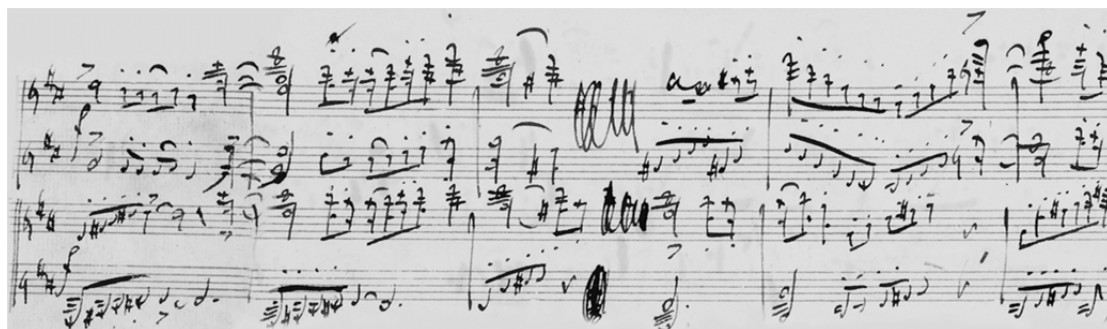
Exemplo 8: Versão do copista (B), c. 278 - 282.

No Exemplo 9 observa-se que a alteração introduzida em B foi publicada na primeira edição orquestral (C).



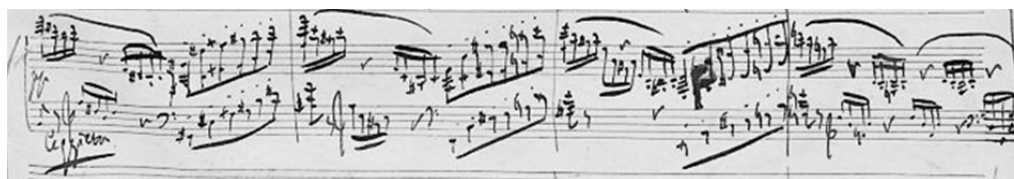
Exemplo 9: Primeira edição da partitura orquestral (C), c. 278 - 282.

Esta alteração não foi utilizada em outras versões, como pode ser visto, por exemplo, no manuscrito da transcrição para piano a 4 mãos (Ex. 10).



Exemplo 10: Trecho da transcrição para piano a 4 mãos (D), c. 278 - 282.

No trecho a seguir, as fontes A, B e C apresentam ligaduras a cada doze semicolcheias a partir do compasso 287. Nas edições posteriores essas ligaduras são substituídas por ligaduras de quatro em quatro notas.



Exemplo 11: Manuscrito autógrafo (A), c. 287 - 290.

Um trecho do manuscrito A que se distingue substancialmente é o exposto no Ex. 12. Nele, os compassos 335 e 337 apresentam uma escrita em acordes tocados por ambas as mãos, diferentemente da encontrada em B, em que os acordes são substituídos por oitavas, em concordância com as edições posteriores.



Exemplo 12: Fonte A, c. 334 – 338.



Exemplo 13: Fonte B, c.334 - 338.

Considerações Finais

O presente estudo apresentou fatores que permearam a criação e a estreia do Concerto Op. 15 para Piano e Orquestra de Johannes Brahms, tendo consultado para tanto várias fontes bibliográficas, dentre as quais é necessário colocar Kalbeck (1921), Swafford (1997), Goertzen (1987) e Henschel (1907) entre as mais importantes. Foi realizada uma breve descrição das maiores discrepâncias existentes entre as 3 versões estudadas da partitura orquestral do Concerto, respectivamente o manuscrito autógrafo, a versão manuscrita do copista e a primeira edição da obra. É necessário salientar que foi encontrado um número expressivo de outras incongruências entre as fontes, porém, só foi possível expor algumas delas neste conciso artigo. Curiosamente, as diferenças mais significativas foram evidenciadas no primeiro movimento do Concerto. Pudemos demonstrar que o fracasso da estreia da obra em Leipzig teve um impacto em sua publicação e pode-se ainda presumir, com base nesse estudo, que o grande tempo transcorrido entre as edições/revisões da obra, especialmente da parte do piano solista, ocorrida apenas em 1864, quando Brahms realiza a versão a quatro mãos, pode ter colaborado para um grande número de incongruências e omissões nas edições da obra. Alguns desses problemas permanecem, inclusive, nas edições atuais.

Referências

- BIBA, O. *In meinen Tönen spreche Ich*. Für Johannes Brahms. Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Edition Braus, 1997.
- BRAHMS, J. *Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters*. Primeira Edição da Partitura Orquestral. Winterthur, Rieter-Biederman Verlag, 1875. *Brahms Institut an der Musikhochschule Lübeck*.
- _____. Manuscrito da Partitura Orquestral do Concerto. Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, 1958. Partitura manuscrita.
- _____. *Concert für das Pianoforte mit Orchester Begleitung*. Versão do Copista. *New York, The Pierpont Morgan Library. Robert Owen Lehmann Collection*. [1858?] Partitura manuscrita.
- _____. *Concert op. 15*. Manuscrito da versão para 4 mãos. *Library of the Congress, Gertrude Clark Whittall Collection*. [186?] Partitura manuscrita.
- DALHAUS, C. Brahms. *Klavierkonzert d-moll*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1965.
- FISCHER-DIESKAU, D. *Johannes Brahms: Leben und Lieder*. Berlin: Propyläen Verlag, 2006.
- GAL, H. *Brahms Briefe*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979.
- GELLEN, A. Eduard Reményis Jugendjahre und seine Beziehungen zu Johannes Brahms - Eine biographische Skizze. *Studia Musicologica*, Budapest, Vol. 49, No. 3/4 (Sep., 2008), p. 295-319, 2008.
- GOERTZEN, V. W. *The Piano Transcriptions of Johannes Brahms*. Urbana, 1987. 395 p. Tese (Doutorado em Musicologia). Universidade de Illinois, Urbana-Champaign, 1987.
- HENSCHEL, G. *Personal Recollections of Johannes Brahms*. Boston: Richard G. Badger, 1907
- JAMES, R. A. *Johannes Brahms: Concerto No. 1 in D Minor, Op. 15*. Stanford, 1981. 56 p. Tese (Doutorado em Música). Departamento de Música, Universidade de Stanford, 1981.
- KALBECK, M. *Johannes Brahms*. Band 1, 2. Halbband. 4. Auflage. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1921.
- _____. *Johannes Brahms*. Band 4, 2. Halbband. 2. Auflage. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1915.
- MACDONALD, M. *Brahms*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- MACDONALD, M. 'Veiled symphonies'? The concertos. In: MUSGRAVE, M. (Ed.) *The Cambridge Companion to Brahms*. New York: Cambridge University Press, 1999. P. 156-170.
- MUSGRAVE, M.; SHERMAN, B. D. (Ed.) *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- NIEMANN, W. *Brahms*. New York: Tudor Publishing Company, 1945.
- SWAFFORD, J. *Johannes Brahms: A Biography*. New York: Alfred E. Knopf Inc., 1997.
- The Musical Times and Singing Class Circular, Foreign Notes*, Vol. 36, No. 624 (Feb. 1, 1895), p. 103-104.

TOVEY, D. F. *Concertos and Choral Works*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

ULM, R. Lässt er noch keine Pauken und Drommeten erschallen? In: ULM, R. (Ed.) *Johannes Brahms: Das symphonische Werk. Entstehung, Deutung, Wirkung*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1996. p. 123-140.

Notas

¹ Foi em um desses concertos, na cidade de Celle, no dia 2 de maio, que Brahms realizou uma façanha legendária: Ao encontrar um piano afinado meio-tom abaixo do diapasão, tocou de memória a parte do piano da Sonata em Dó menor de Beethoven meio-tom acima, em Dó sustenido menor. Após a execução, Reményi relatou a feito ao público (SWAFFORD, 1997: 61).

² Nesse encontro, que aconteceu no dia 12 de junho, Liszt teria se impressionado a tal ponto com as composições do jovem Brahms que quis mostra-lhe sua mais nova composição, sua Sonata em Si menor, porém Brahms cochilou durante a execução da obra (SWAFFORD, 1997: 68).

³ Schumann publicou na revista "*Neue Zeitschrift für Musik*" o artigo "*Neue Bahnen*" (Novos Caminhos), de 28 de outubro de 1853, enaltecendo o jovem compositor de Hamburgo.

⁴ Texto original: "*Ihr erster und dritter Satz (Allegro und Adagio) konnten in den Grundzügen beibehalten werden; der sarabandenartige Totenmarsch des zweiten, der dann im »deutschen Requiem« eine passende Stelle fand, fiel aus, und für das Finale sorgte ein konzertmäßiges Rondo.*"

⁵ Texto original: "*It used to be thought that the symphony's slow movement was retained as the Concerto's Adagio, but this is a new movement, completed in January 1857, probably after Brahms had achieved his rondo finale.*"

⁶ Texto original: *...unglückseligen ersten Satz, der nicht geboren werden kann.*

⁷ Texto original: "*Die erste Probe erregte keinerlei Gefühle bei den Musikern oder Zuhörern. Zur Zweiten kam aber kein Zuhörer und bei keinem Musiker bewegte sich ein Gesichtsmuskel...Zum Schluss versuchten drei Hände, langsam ineinander zu fallen, worauf aber von allen Seiten ein ganz klares Zischen solche Demonstrationen verbot.*"

⁸ "Leipzig. Johannes Brahms foi o herói da última semana em Janeiro... no décimo-quinto concerto de assinaturas, na nova Gewandhaus, no dia 31, o mestre regeu seus dois concertos para piano, tocados pelo senhor Eugen D'Albert, e sua Abertura Festival Acadêmico. Sortudos lipsianos!" (*The Musical Times and Singing Class Circular*, 1895: 104). Texto original: "*LEIPZIG. Johannes Brahms was the hero of the last week in January... at the fifteenth Subscription Concert, in the New Gewandhaus, on the 31st, the master conducted his two Pianoforte Concertos played by Herr d'Albert, and his "Academic" Festival Overture. Lucky Leipzigers!*"

⁹ É importante aqui observar que este estudo pretende evidenciar apenas algumas discrepâncias entre o manuscrito, a versão manuscrita do copista e a primeira edição da partitura orquestral. A comparação entre as outras fontes da obra, ou seja, os manuscritos das versões para dois pianos e para piano a quatro mãos e das primeiras edições para piano solo, para piano a quatro mãos e para dois pianos será feita em um próximo trabalho. Alguns exemplos foram editados para uma melhor visualização no corpo do texto.

¹⁰ Texto original: "*when they realized that the concerto Brahms had sent them was the same work that had failed so miserably at the Leipzig Gewandhaus in January 1859, they returned it to the composer. Several other manuscripts were send back at the same time without a word.*"

¹¹ Texto original: "*The Concerto was published in 1861, but only in orchestral parts and for piano solo. The score and the two-piano edition did not appear until 1875.*"

¹² Brahms só escreveu a parte do piano por extenso em A. O manuscrito da transcrição para piano a 4 mãos, de 1864, também é um autógrafo, porém, apesar de poder ser utilizada como fonte de pesquisa para as questões interpretativas que envolvem a execução desta obra, é significativamente diferente da parte de piano solo.

¹³ Texto original: "*As far at least as my experience goes, everybody has, sooner or later, withdrawn his metronome marks.*"

Análise prática do método *Super Sight – Reading Secrets* de Howard Richman e suas possibilidades de aplicação ao piano

Eliana Campanér

USP – *eliana.campaner@hotmail.com*

Resumo: Esta pesquisa destaca as dificuldades da leitura à primeira vista. Seu objetivo é colaborar para o entendimento da eficácia do método *Super Sight - Reading Secrets* de Howard Richman e buscar definições que ajudem no embasamento de pesquisas sobre educação musical quando o tema se referir à leitura musical. Para isso foi feita uma análise prática sobre a aplicação do método, mostrando como podemos melhorar a leitura musical ao piano através dos estudos propostos no capítulo 5 - *Keyboard Orientation Drill*.

Palavras-chave: Piano. Leitura musical. Pedagogia do Piano. Howard Richman.

Practical analysis of *Super Sight - Reading Secrets* by Howard Richman and their possible application on piano teaching and learning

Abstract: This research focus on the difficulties of music sight-reading. The goal is to understand the effectiveness of the "Super Sight - Reading Secrets" by Howard Richman and to seek definitions that can contribute to research in music education on the subject of music reading. Therefore, a practical analysis of the method and its application was conducted, showing how we can improve piano music reading by studying the exercises proposed in Chapter 5 – *Keyboard Orientation Drill*.

Keywords: Piano. Music Reading. Piano Pedagogy. Howard Richman.

1. Introdução

A oportunidade de uma Bolsa no programa de Tutoria Científico - Acadêmica, da Pró - Reitoria de Graduação da USP, levou-me a unir os ensinamentos de Pedagogia, que é meu curso, às pesquisas sobre Métodos de Leitura à Primeira Vista, sugeridos pela Profa. Dra. Fátima Graça Monteiro Corvisier.

De uma questão ampla sobre dificuldades de leitura de partituras musicais, o foco escolhido foi o método de Howard Richman.

Quando comecei a pesquisar o método *Super Sight - Reading Secrets* de Howard Richman, a primeira questão foi saber qual era o seu público-alvo, ou seja, a quem estaria destinado o método de ensino de Richman.

Na capa do livro podemos ler o subtítulo: *An innovative, step-by-step program for keyboard players of all levels* e logo abaixo: *Adaptable to other instruments*. Eu não tinha ideia, aqui no Brasil, quais escolas de música adotavam esse método, por isso não sabia de seus resultados na prática, foi por essa dúvida que comecei minha pesquisa.

O estudo específico do capítulo 5 contempla a prática de reconhecimento das diversas regiões e posições do teclado do piano e oferece alternativas para o desenvolvimento da leitura à primeira vista no processo de aprendizagem pianística ou no aperfeiçoamento da prática em conjunto (já que cada participante não poderá fazer seu próprio tempo de leitura).

2. Quem é Howard Richman

Howard Richman é pianista, professor e compositor. Escreve obras para Musicais, Jazz, New Age e música para cinema. É bacharel em piano pela *University of California at Los Angeles* (UCLA) e mestre em Belas Artes (Master in Fine Arts) pelo *California Institute of the Arts*.

3. Primeiras impressões: Analisando o método

Howard Richman, em seu *Super Sight - Reading Secrets* (1986), questiona o método que alguns professores aplicam a uma peça de grande dificuldade, quando dizem aos alunos que precisam praticar mais e mais, muitas vezes pedindo que repitam incessantemente alguns trechos específicos. O professor pede que o aluno repita aquele trecho até que fique bom. Richman propõe alguns exercícios para que o aluno não precise voltar tanto aos trechos complicados da partitura e também para que conheça melhor seu instrumento. Segundo cita, “não importa se o aluno toca clássico, jazz, rock, por diversão, por dinheiro ou até mesmo se seu instrumento seja piano, violão, flauta. Existe algo a mais que ele pode fazer além do ‘pratique e você irá ficar melhor’” (RICHMAN, 1986: 4). Porém, nesse estudo, analisaremos os exercícios apenas para o instrumento piano.

Ao executar pela primeira vez o exercício número um, veio-me à mente a seguinte dúvida: A leitura utiliza mais a memória auditiva ou a espacial¹? Se devemos tocar sem olhar para as teclas, ou olhando para frente, o que ajudaria na concentração?

Estariamos desenvolvendo também a educação do ouvido musical ou somente o entendimento espacial, topográfico do instrumento?

Baseado nestas questões resolvi trabalhar o método com alguns alunos.

Os alunos convidados a participar da pesquisa não assinaram o termo de uso de imagem, apenas concordamos na descrição e sigilo de suas identidades.

Para a seleção escolhi alunos de vários níveis de estudo e várias idades, assim com também homens e mulheres, jovens e adultos. Alguns alunos do curso técnico e outros já do curso de Licenciatura em Música. O importante era analisar o método e não o desempenho particular de cada aluno convidado.

A primeira coisa que pedi aos alunos foi que eles “conhecessem” melhor seu instrumento, passando os dedos das mãos sobre as telas brancas e pretas do teclado. O resultado foi que todos estranharam essa indicação, uns mais, outros menos, e, a princípio, apenas passaram a mão rapidamente pelas teclas. Foi acrescentado que o fizessem de olhos fechados, mais devagar, mais “carinhosamente”. A tensão inicial diminuiu e o contato físico com a topografia do teclado começou a se desenvolver.

Iremos analisar o desempenho desses alunos, submetidos ao capítulo 5 de *Super Sight - Reading Secrets* de Howard Richman.

Exercício Um

“Neste exercício o contato visual com as mãos será justamente substituído pelo comando tátil dos grupos de duas e três teclas pretas. Para isto, o aluno deve identificar (através do tato) o primeiro grupo de teclas pretas, e então, deslizar paralelamente em direção ao próximo grupo, e assim suceder até que tenha percorrido toda a extensão do piano com ambas as mãos em paralelo. É necessário, contudo, que o aluno não sinta estes grupos de teclas pretas apenas com a ponta de seus dedos, mas que deixe a mão deitada e o mais relaxada possível, de forma que toda a extensão dos dedos, inclusive a palma da mão, sintam as teclas pretas.

Após sentir os respectivos grupos de teclas pretas o aluno deverá, então, flexionar seus dedos (deixando a mão em forma de “conchinha”) - os dedos 2 e 3 serão designados para o grupo de duas teclas pretas, e os dedos 2, 3 e 4 para o grupo de três teclas pretas - e em seguida, tocar como *clusters* (usando para isto o peso de todo o braço) os grupos de teclas pretas identificados.” (RICHMAN, 1986: 32. Tradução de Daiany Dezebrom, 2012)

RESULTADO: O Exercício Um mostrou-nos que é possível utilizá-lo desde a primeira aula para qualquer nível, e que essa possibilidade ainda é pouco explorada como método para iniciantes, pois, mesmo os alunos de nível adiantado, desconheciam este procedimento. Este exercício pode ajudar no formato de “concha” para as mãos. Os alunos gostaram do exercício e ficaram empolgados em seguir com o método.

Exercício Dois

“Na primeira tecla branca *acima* de cada grupo de tecla de duas e três teclas pretas encontram-se, respectivamente, as notas Mi e Si. Já na primeira tecla branca *abaixo*, encontram-se respectivamente, as notas Dó e Fá. Neste exercício, mantendo a mão na posição curvada (de “conchinha”), o aluno deverá tocar (sem olhar para o teclado) os dois grupos de

notas citadas, Mi-Si e Dó-Fá, com o polegar - primeiramente de mãos separadas e, então, gradualmente, de mãos juntas. O importante neste exercício é não perder a fôrma da mão. Vale ressaltar que além de desenvolver o domínio tátil, este exercício já está preparando o aluno para a execução das escalas.” (RICHMAN, 1986: 33. Tradução de Daiany Dezembro, 2012). (itálico nosso).

RESULTADO: Neste exercício as teclas pretas foram tocadas em *cluster* colocando o polegar nas teclas brancas, Mi, Si, Dó e Fá. Os alunos passam a se “policar” para não olhar para as teclas e se empenham em acertar a execução. Deixam as mãos em forma de “concha” e tomam consciência espacial se preparando para a execução das escalas. Aproveitei a oportunidade para ensinar a escala de Dó maior para os alunos iniciantes.

Exercício Três

“A execução do exercício anterior, como já foi dito, capacita o aluno para o estudo das escalas. Veja, se começarmos a executar a nota Si e então seguirmos em busca das notas Mi e Si, estaremos realizando a escala de Si Maior. Se começarmos, por sua vez, a tocar a nota Réb e seguirmos em busca do grupo de notas Dó e Fá, estaremos realizando a escala de Réb Maior. Uma vez conquistado o domínio desta configuração de passagens do polegar, qualquer outra escala será facilmente executada. O exercício 3 consiste-se, então, no estudo destas duas escalas (Si Maior e Réb maior), a princípio num andamento lento e posteriormente, acelerando - chegando a tocá-la por 4 oitavas do piano. Vale citar que a partir daqui, ao longo dos demais exercícios, o estudo das 24 escalas maiores e menores, deve ser perpetuado gradativa e rotineiramente, pois além de garantir um domínio tátil do teclado, as escalas também viabilizam a realização de um bom dedilhado durante a leitura à primeira vista. (RICHMAN, 1986: 33. Tradução de Daiany Dezembro, 2012)

RESULTADO: O Exercício Três mostrou a facilidade com que o aluno iniciante pode entender as escalas e as passagens de polegar. O aluno avançado pode fazê-lo com rapidez, mas depois vai perceber que é preciso reforçar o estudo das passagens de polegar e muita concentração para ter o domínio das posições das escalas e conseqüentemente das tonalidades no teclado.

Exercício Quatro

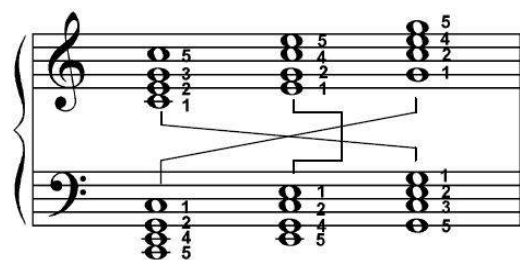
“Este exercício aborda a execução de tríades. Partindo do pressuposto de que o aluno já tenha o conhecimento teórico acerca dos tipos e características das tríades (caso ele não tenha, aqui será um momento precioso para a aquisição do mesmo), ele deverá executar

sobre cada grau da escala cromática, nas direções ascendente e descendente, a seguinte sequência de tríades: maior, menor, diminuta, aumentada, maior. Estes acordes deverão ser tocados na posição fundamental, de mãos juntas, sem olhar para o teclado e, sendo anunciados pelo aluno - que dirá, por exemplo, “Dó maior” antes de executar uma tríade de Dó Maior.” (RICHMAN, 1986: 33. Tradução de Daiany Dezembro, 2012)

RESULTADO: O Exercício Quatro é um bom momento para conferir os resultados da aplicação do método. Os alunos estão empolgados e sentindo que a rotina dos exercícios realmente lhes confere resultados positivos. Para o aluno iniciante é o momento da teoria e da prática das tríades com mais regularidade. Os alunos avançados puderam rever a teoria e praticar a audição das tríades e seus modos, o que demandou grande concentração. Alguns já posicionam as mãos no teclado sem olhar para as teclas e reconheceram seus erros tão-somente pela audição, reiniciando o exercício usando apenas a memória espacial.

Exercício Cinco

“Neste exercício o aluno deverá agora praticar a execução das tríades em arpejos. Para isto, sobre cada grau da escala cromática, tal qual foi feito no exercício anterior, o aluno deverá arpejar as tríades maiores e menores (apenas), porém não somente na posição fundamental, mas também nas suas inversões - dobrando em cada acorde a *nota do baixo*. As execuções deverão ser feitas respeitando a seguinte sequência: acorde na posição fundamental, acorde na 2ª inversão, e acorde na 1ª inversão. Além disso, Richman enfatiza a importância de se manter neste exercício sempre a mesma configuração de dedilhado para todos os acordes.” (RICHMAN, 1986: 5. Tradução de Daiany Dezembro, 2012)



Fundamental 1ª inversão 2ª inversão

Exemplo 1

RESULTADO: O Exercício Cinco passa a se tornar difícil para alguns alunos, fazendo com que eles tenham que ficar muito tempo praticando. Dois alunos iniciantes encerraram suas contribuições na pesquisa a partir desse exercício, pelo pouco tempo que

temos para praticá-los. A maior dificuldade de todos os alunos foi seguir a ordem das inversões das tríades, que exigia paciência e concentração na execução.

Exercício Seis

“Estando agora apto a executar qualquer acorde em qualquer posição, o aluno pode escolher um acorde por dia e executá-lo em diferentes oitavas obedecendo à seguinte sequência: posição fundamental - 1ª inversão - 2ª inversão (sem olhar para as mãos). Posteriormente pratique o mesmo exercício, porém, arpejando as notas deste acorde. Observação: comece por um acorde que contenha uma tecla preta, pois esta lhe dá um referencial mais seguro.” (RICHMAN, 1986: 5. Tradução de Daiany Dezembro, 2012)

RESULTADO: O Exercício Seis deixa o aluno mais tranquilo e ele consegue realizá-lo com mais segurança, porque torna-se fácil para quem praticou os anteriores. Alguns alunos ficaram admirados com a facilidade na execução e deram créditos ao método.

Exercício Sete

“Este exercício trabalha o deslocamento de oitava. A essência dele está em trocar o dedo 5 pelo 1 e vice-versa de forma a promover o deslocamento dos acordes em oitavas acima e abaixo (através de uma “nota eixo”) por movimentos paralelos e contrários. O exemplo 2 ilustrará este exercício com propriedade. Observação: o mesmo deverá ser praticado com cada um dos acordes treinados nos exercícios anteriores.”. (RICHMAN, 1986: 36. Tradução de Daiany Dezembro, 2012)

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef, in a key with two sharps (F# and C#). The score consists of a sequence of chords. Above the treble staff, there are markings for fingerings: '51' above the first three chords, '8va' above the fourth, '51' above the fifth, '8va' above the sixth, and '(wait)' above the seventh. Below the treble staff, there are markings for octaves: '8vb' below the first, '8va' below the second, and '15 8vb' below the seventh. The bass staff has markings for fingerings: '15' below the first two chords, '51' below the third, '(wait)' below the fourth, '51' below the fifth, '8vb' below the sixth, and '51 8vb' below the seventh. The chords are connected by curved lines, indicating a sequence of notes or a specific articulation.

Exemplo 2

RESULTADO: O exercício Sete mostra que o deslocamento de oitavas é de grande dificuldade quando se toca sem olhar para as teclas. A troca de dedos, que era importante no exercício, foi executada com habilidade, o mesmo não aconteceu nas oitavas abaixo. Para esse exercício é preciso muita persistência.

Exercício Oito

“Pratique agora o que já foi realizado no exercício 7 porém, eliminando a “nota eixo”, ou seja, o deslocamento pelas oitavas acima e abaixo (em movimento paralelo ou contrário) deve acontecer por saltos. Vale lembrar mais uma vez que tudo isso deve acontecer sem que haja o monitoramento das mãos. Para isto, as mãos devem deslizar pelo teclado e cair exatamente nas teclas devidas.”. (RICHMAN, 1986: 36. Tradução de Daiany Dezebreno, 2012)

RESULTADO: O Exercício Oito precisa realmente de muita calma e concentração. É onde o aluno pode avaliar o salto de oitavas sem olhar para as teclas. Não é fácil, mas é justamente essa dificuldade que pode levar o aluno a uma precisão maior e domínio espacial do teclado para executar os saltos de oitavas. “Deslizar” as mãos como apoio para acertar as teclas, foi um meio que o aluno encontrou para acertar as notas.

Exercício Nove

“Pratique o mesmo exercício realizado anteriormente com as seguintes variações: (1) entre cada acorde pause suas mãos no seu colo; (2) após cada deslocamento de acorde, levante suas mãos para o alto e movimente sua cabeça da esquerda para direita, antes de atacar o próximo acorde (que deve ser executado sem olhar para as mãos). Esta última variação simula uma performance onde o pianista necessita olhar para o maestro.” (RICHMAN, 1986: 37. Tradução de Daiany Dezebreno, 2012)

RESULTADO: O exercício Nove é ótimo para a execução das músicas sem olhar para o piano. Após o exercício, pode-se pedir ao aluno para tocar uma música completa, de sua escolha, para que se possa avaliar com exatidão os resultados da aplicação do método.

4. Conclusão

Um dos propósitos do método de Richman é que o músico tenha uma boa leitura à primeira vista, outro é que ele toque sem olhar para as teclas, unindo assim uma boa leitura a um conhecimento total do instrumento, neste caso, o piano. Richman aponta que sua metodologia pode ser empregada com alguns alunos iniciantes, porém ele não chega a definir o nível desse aluno iniciante e alguns exercícios não são claros quanto a maneira de execução. O nível de conhecimento e destreza dos alunos permitiu que eles fizessem os exercícios de Um a Quatro satisfatoriamente, porém a partir do Cinco foi verificada uma grande dificuldade de compreensão e execução.

Não temos dúvidas de que para ser um bom pianista não é preciso dom, mas um bom treinamento com disciplina. O método nos proporcionou o entendimento sobre essa disciplina. Quando o aluno quer se aperfeiçoar na leitura, o método torna isso possível, porém é preciso persistência porque os exercícios não são fáceis.

Respondendo às indagações feitas no início da pesquisa, podemos chegar a várias conclusões. A leitura utiliza-se da memória auditiva e da espacial, porém a espacial, ou tátil, é menos explorada de forma consciente, do que se deveria. É justamente essa memória que Richman trabalha no seu método. Não olhar para as teclas, ou olhar somente para a partitura proporciona ao aluno a consciência espacial e do som, além de educar o ouvido musical.

Na análise final podemos concluir que o método de Richman contribuiu muito para a leitura à primeira vista e na leitura como um todo, ajudando o aluno a dominar o teclado, proporcionando segurança e concentração.

Referências

COCARELLI, Judith M. Cruz. *À primeira vista*. Execução rítmica e melódica. Rio de Janeiro, RJ, 1980

CORVISIER, Fátima Graça Monteiro. *Antônio de Sá Pereira e o ensino moderno de piano: Pioneirismo na pedagogia pianística brasileira*. Ribeirão Preto, SP, 2009

DEZEMBRO, Daiany Gazotto. *Leitura à primeira vista ao piano*. Uma abordagem pedagógica. Ribeirão Preto, SP, 2009

RICHMAN, Howard. *Super Sight-Reading Secrets*. An innovative, step-by-step program for keyboard players of all levels. California, USA, 1986.

RISARTO, Maria Elisa; LIMA, Sonia Regina Albano de. O método de leitura à primeira vista ao piano de Wilhelm Keilmann e sua fundamentação teórica. *Opus*, Goiânia, v.16, n.2, p.39-60, dez. 2010

Notas

¹ Referimo-nos ao conhecimento da topografia do teclado; à memorização das posições e distâncias entre as teclas, nas mais variadas combinações que muitos chamam de memória tátil.

Harmonização como fundamento essencial na disciplina Piano Complementar

Liliana Harb Bollos
UFG – lilianabollos@uol.com.br

Resumo: Este artigo discute a harmonização como fundamento essencial da disciplina Piano Complementar, tendo em vista que o estudo de cadências e progressões propicia que o músico tenha um raciocínio harmônico mais apurado. Como resultado, espera-se que o pianista tenha mais consciência do que se executa, cooperando para que diversas outras competências sejam desenvolvidas, como memorização de partituras, harmonização, transposição, improvisação e desenvolvimento de arranjos.

Palavras-chave: Harmonização. Piano complementar. Piano em grupo. Cadências.

Harmonization as an essential foundation in the discipline Piano Supplementary

Abstract: This article discusses the harmonization as an essential foundation of discipline Complementary Piano, considering that the study of cadences and progressions provides that the musician has more refined harmonic reasoning. As a result, it is expected that the pianist has more awareness than it performs, cooperating for several other skills are developed, such as memorizing scores, harmonization, transposition, improvisation and development arrangements.

Keywords: Harmonization. Complementary piano. Piano in group. Cadences.

1. Introdução

O piano é considerado o principal instrumento harmonizador e uma ferramenta fundamental no estudo interdisciplinar da música, por suas características harmônicas, melódicas e rítmicas, considerado um instrumento completo e essencial na pedagogia musical, de modo que todo músico não-pianista deve ter a oportunidade de conhecer e manuseá-lo. Regina Ducatti (2005) cita algumas vantagens do piano como instrumento musicalizador:

Tem afinação temperada; permite ao aluno uma visão geral do teclado; a distinção das teclas brancas e pretas e a localização dos intervalos. É um instrumento solista e também acompanhador, dono de um imenso repertório tanto para solista como para a música de câmara. É confortável para o aluno, não precisando sustentá-lo, ou tocar de pé. Possui um timbre agradável e, os que se interessam em fazer música, por muitas razões e em diferentes idades, sentem-se atraídos a estudar o instrumento (DUCATTI, 2005: 12).

A disciplina Piano Complementar é parte integrante dos currículos de cursos de graduação em música por todo o país de forma muito híbrida. Há muitas diferenças entre o repertório a ser desenvolvido, número de alunos, objetivos almejados e alcançados, entre outros aspectos, sem desconsiderar a especificidade do professor, do curso e o quanto cada uma dessas especificidades requer do pianista, recursos e comportamentos diferenciados.

Constata-se que a aula em grupo é um dos formatos mais utilizados nessa disciplina, pois abriga um bom número de alunos em sala de aula, possibilita melhor aproveitamento da carga horária oferecida e uma dinâmica de trabalho considerável. Maria Inês Machado enumera diversos benefícios que o estudo do Piano Complementar proporciona aos alunos, a saber:

Revisão e aprofundamento nos conteúdos da teoria elementar; Recursos para experimentação e desenvolvimento da escuta; Treinamento para o desenvolvimento da capacidade de memorização; Contato com outras formas de notação e de utilização da linguagem musical, desvinculadas de centros tonais ou modais; Estímulo e recursos para criação musical; Fundamentação no tratamento da escrita pianística, através da criação (especialmente importante para elaboração de arranjos e trabalhos de composição para o instrumento); Consciência da verticalidade e da horizontalidade nas texturas: independência rítmica e melódica entre as vozes, estabelecimento de planos diferentes, apuro da escuta musical destes eventos; Aprofundamento em questões estruturais e refinamento no uso da linguagem; Conquista gradativa da segurança nas decisões técnicas e expressivas; Oportunidades para a performance e apreciação da performance de colegas em aulas coletivas, nas quais são também apresentados os trabalhos de criação para piano; Desenvolvimento do interesse pela significativa literatura do instrumento (MACHADO, 2003: 123).

Sendo o piano um instrumento tão essencial e imprescindível dentro da pedagogia musical, pela constituição do teclado e sua facilidade de visualização de conceitos, pela posição cômoda do executante em relação ao instrumento permitindo o desenvolvimento da memória visual, de afinação definida, extensão ampla, entre outros aspectos, o estudo pianístico é muito importante para qualquer instrumentista. Vários autores e professores de piano pontuam para a importância do estudo consciente do piano.

No contexto do ensino do piano há diversas competências, conhecimentos musicais diferenciados e técnicas de estudo que envolvem o fazer musical desse instrumento e o estudo sistemático de cadências harmônicas e sua praticabilidade é o tema de minha atual pesquisa de pós-doutorado financiada pela CAPES na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC-UFG). O estudo de cadências e progressões propicia que o músico tenha um raciocínio harmônico mais apurado e a harmonização coopera para que a harmonia seja aplicada à prática, ao fazer musical, assunto abordado por mim em diversas publicações (BOLLOS, 2008, 2011 e 2013).

2. A importância do estudo harmônico

Diversos professores e pesquisadores discutem a importância do estudo harmônico para o desenvolvimento musical no seu sentido mais abrangente, entre os quais o professor Guilherme Fontainha (1956), que afirma que não são os dedos que resolvem os

problemas técnicos e estéticos do piano. Eles constituem unicamente os veículos apropriados para reproduzir ao piano a nossa vontade. Um simples dedilhado só poderá ser conseguido, a contento, com o auxílio do cérebro. Ele pontua que “o pianista dispõe de três elementos: o instrumento, os dedos e o raciocínio. Sem a atenção presa àquilo que estamos realizando, nada obteremos (FONTAINHA, 1956: p. 61). Desse modo, ao praticar uma peça, é importante analisar o que se toca com atenção, de modo que as cadências e progressões harmônicas possam ser assimiladas, entendidas, sem o intuito tão somente voltado à necessidade de decorar uma partitura e sim de compreendê-la, fixando não somente dedilhado, notas, dinâmica, mas também sua harmonia.

O pianista Nahin Marun (2010: 15) acredita que os estudos de percepção, análise, harmonia, contraponto e demais matérias teóricas poderiam basear-se mais profundamente na prática artística instrumental do que em um discurso sobretudo intelectual. Ele analisa a condição de instrumentistas que passam meses estudando o mesmo repertório para fins como concursos internacionais sem perceber que com isso estão cultivando suas restrições físicas e limitando seus conhecimentos musicais. Surgem, assim, os problemas físicos inerentes da prática errônea.

Segundo Pelafsky (1954: 19), geralmente os alunos não têm o hábito de ouvir o que estão tocando. Ao ouvir e analisar o que se pratica, o pianista terá mais segurança para entender e, conseqüentemente, para ouvir o que se toca. Edwin Gordon (2000: 4) afirma que é aprendendo a escutar e a identificar padrões na música que os alunos se preparam para ouvir e executar com compreensão o repertório musical comum, em vez de simplesmente aprenderem de cor e imitando, memorizando, sem lhe atribuírem significado musical. Ao atribuir significado à música, os alunos são capazes não só de tocar boa música de outrem mas também de compor a sua própria música. Moura Lacerda pontua que a faculdade harmônica do piano nos dá infinitas combinações sonoras, e devido sua “avantajada tessitura, torna possível os mais belos e variados efeitos musicais, e tanto o é, que a literatura pianística a todas as outras supera, sendo a mais vasta e mesmo a mais rica” (LACERDA, 1978: 15).

Alguns pesquisadores acreditam que o estudo de harmonia também facilita a leitura à primeira vista. Keilmann pontua que a habilidade de transpor um trecho musical é uma ajuda importante para a leitura à primeira vista, condicionando o aluno a intuir harmonicamente o trecho em questão. A vivência desta habilidade faz com que o aluno conheça e manipule melhor as tonalidades (KEILMANN, 1972: 24-6). Já Ricardo Ballestero acredita que “a leitura à primeira vista é uma disciplina que deveria estar ligada especialmente à questão da harmonia, no caso da música tonal. Quanto mais você conhece os materiais

musicais, mais rapidamente você vai identificá-los” (BALLESTERO apud RISARTO, 2010). Gilberto Tinetti também valoriza esse estudo: “Acho que um dos fatores fundamentais que contribuem para uma leitura melhor é o conhecimento da harmonia, porque a gente olha para o desenho de um acorde e já sabe como ele vai soar, então a mão vai, pelo menos aproximadamente certo, no acorde” (TINETTI apud RISARTO, 2010).

Sendo a harmonia um fundamento tão importante para a formação e para o entendimento que o pianista possa ter da música, faz-se necessário aplicar a harmonia à prática através da harmonização e estudo de progressões de acordes e cadências.

3. Harmonização na *Cirandinha n.6 Cai, cai balão* de Villa-Lobos

Conceitua-se harmonia como o campo que estuda as relações de encadeamentos de sons simultâneos. A partir de 1884, o musicólogo alemão Hugo Riemann apresenta seus estudos de harmonia embasados em funções. Assim, a harmonia se articula com a organização interna do sistema tonal, que estrutura uma série específica de acordes que formam o denominado campo harmônico. Harmonização, por outro lado, é o ato de executar a harmonia, aplicar a harmonia dentro do repertório musical. O conjunto de notas que uma tonalidade gera, através do princípio da sobreposição de terças, é denominado campo harmônico da tonalidade, que gera possibilidades de acordes e funções (tônica, subdominante e dominante), indicando repouso, movimento ou tensão. Temos por um lado a noção estrutural dos acordes que se baseiam na sobreposição das notas da tonalidade e por outro lado a noção funcional de que cada acorde desempenha uma função específica dentro do sistema tonal.

Por sua vez, Carlos Almada (2009) afirma que a harmonia representa o núcleo da formação consistente de um músico. Segundo ele:

A Harmonia não se deve limitar a uma simples catalogação de acordes ou a uma série de informações impostas, desconexas entre si, ou de “macetes” com finalidades imediatas e superficiais. É reduzir e banalizar algo tão importante. Não são todos os que realmente se dão conta de que estudar Harmonia significa algo muitíssimo mais profundo: é conhecer a própria *matéria* da Música. Compreender os complexos laços funcionais que ligam hierarquicamente as notas de uma tonalidade e, conseqüentemente, a rede de acordes por elas gerada. Observar a organização tonal e descobrir que o sistema harmônico como um todo é deduzido inteiramente de suas premissas (ALMADA, 2009: 11).

Ao escolher o repertório da disciplina Piano Complementar, o professor tem a oportunidade de apresentar diferentes repertórios de pouca dificuldade para que os alunos manuseiem diferentes repertórios históricos e sintam-se motivados em trabalhar diversos

fundamentos além do repertório. Utiliza-se nas aulas duas obras essenciais da pedagogia do piano, o *Pequeno Livro de Anna Magdalena* de J. S. Bach e as *Cirandinhas* de Villa-Lobos, de modo que vários fundamentos são trabalhados em aula a partir desse material, como leitura à primeira vista, apreciação, análise harmônica e harmonização, assunto deste artigo. A peça escolhida é a *Cirandinha n. 6 Cai, cai, balão*:

Exemplo 1: *Cirandinha Cai, cai, balão* (Villa-Lobos).

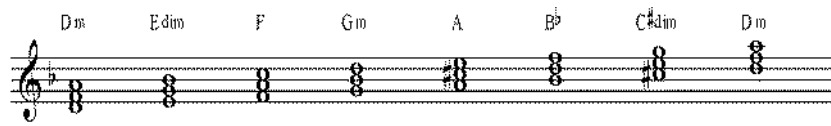
Iremos, portanto, analisar harmonicamente os primeiros nove compassos e a tonalidade da música é requerida. A primeira parte da música está em Ré menor e a segunda parte em Fá maior, cujo campo harmônico possui os seguintes acordes:

Exemplo 2: campo harmônico de Fá maior em tríades.

Os alunos são motivados a procurar a tonalidade maior, sua relativa menor e o campo harmônico menor em que a primeira parte da música está inserida: a escala harmônica de Ré menor, como mostra o exemplo abaixo:

Exemplo 3: escala menor harmônica de Ré.

A partir da escala menor harmônica monta-se o campo harmônico dessa escala, como no exemplo 4:



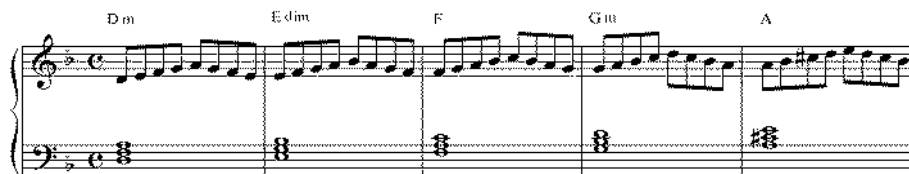
Exemplo 4: campo harmônico da escala menor harmônica de Ré.

A partir da partitura, pode-se observar o movimento harmônico da melodia da clave de Fá em escala de cinco notas, também presente no campo harmônico da escala harmônica de Ré, configurando-se como funções harmônicas de I, II III, IV e V graus.

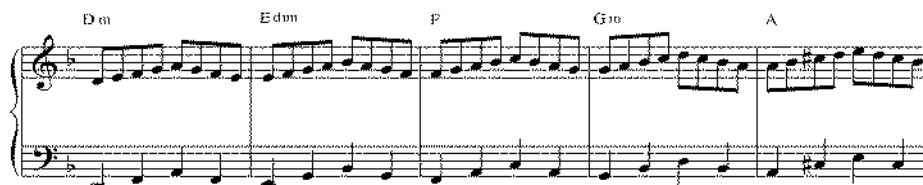


Exemplo 5: Escala de cinco notas.

Transportando para a mão direita, como mostra o exemplo 5, podemos inserir as tríades correspondentes a cada compasso, harmonizando de outro modo a própria partitura.



Exemplo 6: Escala de cinco notas e tríades.



Exemplo 7: Escala de cinco notas e tríades.

4. Conclusões

Um dos meios mais eficazes para conseguir pensar harmonicamente é entender o caminho que os acordes percorrem na música para melhor compreender, assimilar e, conseqüentemente, memorizar esse trajeto. O primeiro passo é “enxergar” os acordes dominantes que aparecem na harmonia e, através do dominante, seus acordes vizinhos, como o acorde subdominante, o acorde tônico ou até mesmo um outro acorde dominante secundário que possa anteceder o dominante, entre outras funções possíveis. Com este procedimento, iremos elaborando aos poucos o contexto harmônico da música estudada, entendendo e fixando suas funções harmônicas. Ao encontrar o acorde dominante na partitura, os alunos são questionados a encontrar os possíveis acordes anteriores e posteriores, para que percebam a importância da cadência autêntica (dominante) e a resolução para a tônica ou outra cadência, e, no segundo momento, ter condições a montar seu acorde levando em conta o encadeamento de vozes que se faz a partir da cadência.

Embora o conhecimento da harmonia seja de fato uma ferramenta imprescindível no aperfeiçoamento do estudo do piano e deva ser parte integrante do conteúdo das muitas habilidades que um pianista deve praticar, esse fundamento é pouco estudado e aplicado ao instrumento. Analisar uma música e conhecer seu caminho harmônico e sua estrutura formal vertical são ferramentas relevantes para o ensino do piano, pois o estudo sistemático de cadências irá ajudar o pianista a ter mais consciência do que se executa, cooperando para que diversas outras competências sejam desenvolvidas, como memorização de partituras, harmonização, transposição, improvisação e desenvolvimento de arranjos, entre outras.

Pretendeu-se aqui expor alguns fundamentos de harmonia aplicada diretamente ao repertório, trazendo a *Cirandinha n.6 Cai, cai, balão* de Villa-Lobos com o objetivo introduzir fundamentos de harmonização dentro da disciplina Piano Complementar, por ser uma ferramenta importante dentro da aprendizagem musical, na sua forma mais ampla.

Referências

ALMADA, Carlos. *Harmonia funcional*. Campinas: Ed. Unicamp, 2008.

BOLLOS, Liliana Harb. A música popular como ferramenta essencial na disciplina Piano Complementar. XXI Congresso da ANPPOM. Uberlândia, 2011.

_____. Considerações sobre a música popular no ensino superior. XVII Encontro Nacional da ABEM, São Paulo, 2008.

_____. Uma abordagem sobre sistematização de acordes no piano popular. WEA, VIII Workshop Multidisciplinar sobre ensino e aprendizagem. FACCAMP, 2013.

DUCATTI, Regina H. *A composição na aula de piano em grupo: uma experiência com alunas do curso de licenciatura em artes/música*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005.

FONTAINHA, Guilherme Halfeld. *O ensino do piano: seus problemas técnicos e estéticos*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia Ltda, 1956.

GORDON, Edwin E. *Teoria de aprendizagem musical: competências, conteúdos e padrões*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

LACERDA, Armando G. Moura. *O piano: de um professor para um aluno*. São Paulo: Vitale, 1978.

KEILMANN, Wilhelm. *Introduction to sight reading at the piano or other keyboard instrument*. Trad. inglesa de Kurt Michaelis. New York: Henry Litolf / C. F . Peters, 1972.

MACHADO, Maria Inêz L. O Piano Complementar na formação acadêmica: concepções pedagógicas e perspectivas de interdisciplinaridade. *Per Musi*. n. 27, Belo Horizonte, Jan./Jun. 2013.

MARUN, Nahim. *Técnica avançada para pianistas: conceitos e relações técnico-musicais nos 51 Exercícios para piano de Johannes Brahms*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

PELAFSKY, Israel. *Introdução à pedagogia do piano*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1954.

RISARTO, Maria Elisa; LIMA, Sonia Regina Albano de. O método de leitura à primeira vista ao piano de Wilhelm Keilmann e sua fundamentação teórica. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 39-60, dez. 2010.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Ed. Unesp, 1999.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Cirandinhas*. Rio de Janeiro, Arthur Napoleão, 1968.

A interface entre a performance pianística e a psicologia da performance: a produção recente em práticas interpretativas

Renata Coutinho de Barros Correia
USP – renata_cbc@ig.com.br

Mário Videira
USP – mario.videira@usp.br

Resumo: O estudo apresenta resultados preliminares de pesquisa Estado do Conhecimento sobre a produção de teses e dissertações produzidas no Brasil, relacionadas à Performance Pianística. Identifica tendências e metodologias que vêm sendo empregadas em pesquisas vinculadas à disciplina Psicologia da Performance, no Brasil. A metodologia baseia-se na técnica de Análise de Conteúdo, proposta por Bardin (2011). Os resultados evidenciam o interesse pelo desenvolvimento de pesquisas com delineamento experimental e estudos de caso relacionados às diferentes habilidades musicais.

Palavras-chave: Estado do Conhecimento; Performance Pianística; Metodologia da Pesquisa; Psicologia da Performance

The Interface Between Piano Performance And Psychology of Music Performance: The Recent Production In Performance Practices

Abstract: This paper presents some preliminary results about the state of knowledge on the production of theses and dissertations produced in Brazil and related to piano performance. It identifies trends and methodologies that have been found in the production related to Psychology of Music Performance. The methodology is based on the Content Analysis technique proposed by Bardin (2011). The results indicate the interest in the development of research with experimental delineation and case studies related to different kinds of musical skills.

Keywords: State of Knowledge; Piano Performance; Research Methodology; Psychology of Music Performance

1. Considerações preliminares

Diversos pesquisadores consideram a Performance Musical como uma área de estudos caracterizada pelo emprego da interdisciplinaridade enquanto meio de investigação (LIMA, 2006). A partir desta consideração, pode-se admitir que a compreensão de alguns aspectos relacionados ao campo de estudos da Performance Musical pode ser favorecida pelo estudo da sua interlocução com outras áreas do conhecimento. O próprio conceito de Performance Musical discutido por especialistas (RAY 2005; LIMA, 2006) denota a complexidade deste fazer musical caracterizado pela integração e interação entre elementos diversos relacionados às diferentes habilidades musicais e possibilidades de conhecimento.

Sabendo-se que a pesquisa na subárea Performance Musical, no Brasil, encontra-se em consolidação em diferentes Programas de Pós-Graduação, em Música (apesar dos primeiros Mestrados já evidenciarem o interesse pela pesquisa relacionada às práticas

interpretativas), alguns pesquisadores destacaram a necessidade de maior discussão acerca das principais tendências e metodologias que têm emergido na produção acadêmica musical brasileira (CARVALHO; KERR, 2005: 30). Tal necessidade se justifica diante do crescimento quantitativo e qualitativo desta produção, incluindo as pesquisas relacionadas à Performance Musical (BORÉM, 2005).

Contudo, diante da lacuna existente em pesquisas de estados da arte com foco na investigação do conteúdo de teses e dissertações vinculadas à Performance Musical, o presente artigo se propõe a oferecer uma colaboração ao estado do conhecimento de produções relacionadas à performance pianística: mais especificamente, às produções de teses e dissertações que têm dialogado com a disciplina Psicologia da Performance. Trata-se da exposição dos resultados preliminares de pesquisa em desenvolvimento, com foco na investigação de temas, tendências e metodologias que têm emergido da produção de teses e dissertações relacionadas à Performance Pianística¹. O conjunto de produções que servirá de base à discussão proposta representa uma amostragem reunida por conveniência pelos autores deste artigo que permitirá ilustrar alguns aspectos e dimensões que têm permeado parte da pesquisa em performance pianística voltada à investigação dos aspectos psicológicos da Performance Musical. Acreditamos na relevância da modalidade de pesquisa "estado do conhecimento" não apenas para a compreensão de alguns aspectos que têm permeado a produção acadêmica nesta subárea, como para o desenvolvimento de futuros estudos.

2. Definição e propósitos gerais relacionados à disciplina

Considerada como um dos principais domínios de investigação da Performance Musical (RINK, 2004), a Psicologia da Performance é definida como a área de estudos interessada pela investigação de diversas habilidades cognitivas e motoras relacionadas à performance musical (CLARKE, 2010: 546). A ampla variedade de habilidades musicais envolvidas no processo de preparação e realização da performance musical (atuação do músico instrumentista) tem atraído a atenção de psicólogos, professores de instrumento e pesquisadores da área da Performance para a elaboração de pesquisas relacionadas à disciplina. Com base em algumas obras de referência (CLARKE, 2010; WILLIAMON; THOMPSON, 2004) apresentamos no esquema a seguir, algumas das habilidades e sub-habilidades musicais que têm atraído a atenção de pesquisadores da disciplina. São elas:

1) Habilidades técnicas e motrizes. Exemplos:

- Execução de sequência rápida de movimentos por ambas as mãos, durante a performance pianística, envolvendo diferentes padrões de movimento para cada uma das mãos (SHAFFER,

1981: 357);

2) Habilidades expressivas. Exemplos:

- Capacidade de selecionar movimentos adequados em função da intenção expressiva (transmissão de emoções) durante a ação pianística (DAVIDSON, 2007: 399);

3) Habilidades cognitivas. Exemplos:

- Alto desempenho durante a atividade de memorização musical demonstrado por pianista profissional, favorecido pelo emprego de estratégias para a recuperação da memória musical (CHAFFIN, 2002: 216);

4) Habilidades interpretativas. Exemplos:

- Extraordinário controle do tempo e da dinâmica demonstrado por pianista em nível de expertise durante execução de obra de Chopin (SHAFFER, 1981: 344-357).

São diversas as razões que têm colaborado para o interesse de pesquisadores pela investigação de tais habilidades musicais nos estudos psicológicos. Em seu estudo, Palmer (1997: 116) apresenta algumas das principais razões que têm levado especialistas ao desenvolvimento de estudos relacionados à disciplina. A primeira diz respeito ao interesse de psicólogos pela formulação de teorias sobre os mecanismos envolvidos na atividade da performance musical (PALMER, 1997: 116). A autora demonstra como o estudo baseado no comportamento de pianistas de alto padrão tem servido para a formulação de teorias que tratam do controle motor, do processo de construção da performance musical e do controle temporal durante a atividade da performance (PALMER, 1997: 117-131).

Além da formulação de teorias por psicólogos, o desenvolvimento de estudos psicológicos também tem se voltado para o interesse didático de pesquisadores (geralmente, professores de instrumento musical), como possibilidade de avaliar a efetividade de estratégias para a otimização de habilidades. Tal exemplo tem aparecido em diversas pesquisas experimentais que têm sido empregadas com propósito de verificar a melhora no desempenho de habilidades a partir de tratamentos ou estratégias metodológicas ministradas a um grupo de participantes (CARTER; PIKE, 2010; ANDRADE; PÓVOAS, 2010). Para pesquisadores como Lehmann, Sloboda e Woody (2007: 5) o acesso de músicos aos estudos psicológicos pode oferecer valiosos subsídios em suas atividades como professores ou performers.

Outra razão que tem favorecido o aumento de estudos na disciplina, está vinculada aos interesses de performers no desenvolvimento de pesquisas voltadas para a própria otimização das habilidades musicais. Tal fato corrobora as afirmações de Sônia Ray,

que considera o aspecto psicológico um dos elementos da performance musical: "A estrutura emocional de um músico precisa ser trabalhada tanto quanto suas habilidades motoras e aprofundadas juntamente com o crescimento do contexto musical das obras que executa" (RAY, 2005: 47). A importância de tal aspecto para a atividade da performance permite compreender, parcialmente, algumas das possíveis razões que têm levado ao aparecimento desta possibilidade investigativa em Práticas Interpretativas.

3. A interface entre a performance pianística e a Psicologia da Performance: tendências e metodologias emergentes em Práticas Interpretativas

O quadro a seguir oferece uma amostragem de conveniência² de teses e dissertações vinculadas à disciplina Psicologia da Performance, produzida nos últimos anos em Práticas Interpretativas.

	Título	Autor	Universidade/Orientador	Ano	Nível
1	A pesquisa Empírica sobre o planejamento da execução instrumental: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso	Luís Cláudio Barros	UFRGS/ Orientadora: Profa Dra. Any Raquel Carvalho	2008	Doutorado
2	Comunicação Estrutural e Comunicação Emocional nas Variações sobre um Tema Nordestino de Almeida Prado	Alfonso Benetti Junior	UFRGS/ Profa Dra. Cristina Capparelli Gerling	2008	Mestrado
3	Reflexões sobre estratégias de estudo em música de câmara a partir do reconhecimento dos "guias de execução musical"	Aillyn da Rocha Unglub Schmitz	Udesc/ Prof. Dr. Guilherme Antônio Sauerbronn	2010	Mestrado
4	Guias de Execução na memorização do segundo movimento da sonata nº2 de Dimitri Shostakovich	Selva Viviana Martinez Aquino	UFRGS/ Profa. Dra Cristina Capparelli Gerling.	2011	Mestrado
5	A memorização musical através dos guias de execução: um estudo de estratégias deliberadas	Daniela Tsi Gerber	UFRGS/ Profa. Dra. Cristina Maria Capparelli Gerling	2012	Doutorado
6	Leitura à primeira vista ao piano: Aplicação de estratégias básicas de aprendizagem	Priscila Lopes Bomfim Muniz	UFRJ/ Profa. Dra. Miriam Grosman	2012	Mestrado

Quadro 1: Pesquisas sobre performance pianística relacionadas à disciplina Psicologia da Performance

A observação das características gerais das produções permite identificar o interesse pelo desenvolvimento de pesquisas vinculadas à disciplina, tanto no nível do Doutorado quanto no Mestrado. Em relação à localidade das produções, pode-se notar na amostragem selecionada o interesse de diferentes instituições (UFRGS, Udesc e UFRJ) pelo desenvolvimento de temas relacionados à disciplina Psicologia da Performance. A

memorização musical (SCHMITZ, 2010; AQUINO, 2011; GERBER, 2012), a leitura à primeira vista (MUNIZ, 2012), a comunicação estrutural e emocional (BENETTI, 2008) e o planejamento da execução instrumental (BARROS, 2008) representam alguns temas relacionados à disciplina que têm atraído a atenção de pesquisadores em Práticas Interpretativas. A relação das pesquisas com metodologias empregadas pela área da Psicologia, bem como o vínculo com temas relacionados à Psicologia da Performance, podem ser reconhecidos mediante a observação do quadro abaixo, o qual procurou reunir as unidades de registro ou declarações fornecidas pelos autores das pesquisas.

	Unidades de registro	Universidade, Autor e Ano
1	[...] discutir pontos nevrálgicos nas pesquisas empíricas [...] (Resumo). [...] examinar as temáticas, as estratégias de estudo, o campo teórico, os procedimentos metodológicos, a sistematização do processo de aprendizagem do repertório pianístico [...] nas pesquisas [...] de delineamento experimental [...] (Resumo). [...] teste experimental específico de execução ao piano [...] para simular a condição em que o músico tem um lapso de memória [...] (2008: 198).	UFRGS, BARROS, 2008
2	[...] tornar o estudo da expressividade musical um conhecimento empírico válido [...] (2008: 14). "A inclusão do referencial voltado ao estudo da comunicação emocional é relevante considerando a importância deste aspecto no desempenho do profissional (2008: 13). [...] avaliar as semelhanças e diferenças expressivas obtidas ao final de cada etapa mencionada através da comparação qualitativa das gravações". (Resumo)	UFRGS, BENETTI JUNIOR, 2008
3	[...] apresentar os processos de estudo nas Sonatas nº 1 e nº 4 [...] de Cláudio Santoro, a partir dos guias de execução [...] (Resumo). [...] A visualização dessas marcações proporciona ao intérprete a lembrança do que ele deseja fazer [...] (2010: 50). [...] observação participante de cunho semiexperimental [...] (Resumo).	Udesc, SCHMITZ, 2010
4	"O presente trabalho avaliou a aplicabilidade do modelo de guias de execução de Roger Chaffin como estratégia para a memorização. (Resumo). [...] pesquisar a aplicação de estratégias que garantam uma memorização eficaz no estudo de uma peça lenta [...] (2011: 8). [...] experimento fundamentado na aplicabilidade desse modelo" (2011: 30). [...] autorrelato de cunho semiexperimental no qual descrevi o meu processo de aprendizagem". (2011: 8).	UFRGS, AQUINO, 2011
5	[...] focaliza os processos de resgate da memorização [...] (2012: 245). "A escolha deste tema deve-se ao fato de a execução de memória ser o foco central da competência profissional dos solistas de concerto [...] (GERBER, 2012: 45). [...] caráter semiexperimental, visto que não houve um grupo de controle [...] (2012: 52).	UFRGS, GERBER, 2012
6	[...] tem como foco de investigação o processo de aquisição e desenvolvimento da leitura à primeira vista ao piano, em uma perspectiva acadêmica e profissional (Resumo). "A leitura à primeira vista é considerada uma habilidade importante para todo instrumentista que necessita da partitura em sua atividade musical" (2012: 10). "Resultados de estudos mencionados neste trabalho atestam que existe um grande número de alunos em instituições de ensino musical que apresentam nível insatisfatório de leitura musical tanto no curso de piano, quanto na matéria "piano complementar" (2012: 12). [...] observação com ação direta [...] (2010: 14).	UFRJ, MUNIZ, 2012

Quadro 2: Unidades de registro identificadas nas produções relacionadas à Psicologia da Performance

Com base nas unidades de registro apresentadas pelo quadro acima, é possível reconhecer uma aproximação dos autores com procedimentos metodológicos recorrentes em estudos desenvolvidos pela disciplina Psicologia da Performance. Tal aspecto pode ser verificado nas pesquisas as quais declararam a intenção quanto à realização de "teste experimental" (BARROS, 2008), "observação participante de cunho semiexperimental" (SCHMITZ, 2011) ou o emprego de pesquisa de "caráter semiexperimental" (GERBER, 2012). Tais expressões permitem notar o interesse dos autores das pesquisas quanto ao emprego de procedimentos empíricos recorrentes em estudos desenvolvidos pela Psicologia, como a observação e a experimentação (WILLIAMON; THOMPSON, 2004: 9). Quanto à função dos estudos psicológicos nas pesquisas realizadas, as unidades de registro nos fornecem informações acerca de diferentes propósitos gerais que tais estudos têm se direcionado. O primeiro pode ser reconhecido mediante as expressões "autorrelato de cunho semiexperimental no qual descrevi o meu processo de aprendizagem" (AQUINO, 2011: 8) e "apresentar os processos de estudo nas Sonatas nº 1 e nº 4" (SCHMITZ, 2010). Tais expressões são indicativas da presença da auto-observação em pesquisas vinculadas à disciplina Psicologia da Performance em Práticas Interpretativas. Um procedimento que corrobora a afirmação de Lehmann, Sloboda e Woody (2007: 5) quanto ao potencial dos estudos vinculados à Psicologia no oferecimento de "pontos de referência para músicos em suas atividades como [...] performers". Desse modo, pode-se reconhecer em estudos desenvolvidos pelas Práticas Interpretativas a presença de pesquisas caracterizadas pelo emprego de referenciais teóricos da Psicologia da Performance como um subsídio para a elaboração de performances dos autores das pesquisas.

Outra função, já comentada anteriormente, diz respeito ao interesse didático de autores de pesquisas em Práticas Interpretativas. A realização de investigação com propósito de colaborar para a resolução de problemas como o "nível insatisfatório de leitura musical" (MUNIZ, 2012) ou a observação dos "processos de resgate da memorização de obras selecionadas pelos próprios participantes" (GERBER, 2012: 245) indicam o interesse de pesquisadores quanto ao tratamento de problemáticas enfrentadas por um determinado grupo. A pesquisa em Práticas Interpretativas também tem se voltado para outras preocupações, além daquelas vinculadas à elaboração da performance dos autores das pesquisas, oferecendo a oportunidade para a verificação do potencial de estratégias didáticas. No caso das pesquisas aqui consideradas, a "observação com a ação direta" (MUNIZ, 2012) e a pesquisa de "caráter semiexperimental" (GERBER, 2012) representam alguns dos procedimentos metodológicos que têm sido empregados em pesquisas voltadas para tal propósito.

4. Considerações finais

Apesar do interesse das produções em Práticas Interpretativas pelo desenvolvimento de pesquisas vinculadas à Psicologia da Performance, alguns aspectos relacionados ao contexto acadêmico devem ser considerados. O primeiro diz respeito à situação atual da disciplina nas grades curriculares dos atuais programas de Graduação e Pós-Graduação, em Música. Uma observação da situação atual da disciplina nos cursos superiores, em Música, permite notar sua ausência em boa parte das grades curriculares (KAMINSKI, RAY; 2012: 2467). Algumas das pesquisas aqui tratadas têm emergido num contexto acadêmico em que a disciplina Psicologia da Performance "ainda têm pouco reflexo nos currículos das universidades federais brasileiras que oferecem cursos de bacharelado em instrumento/canto ou licenciatura em música" (KAMINSKI; RAY, 2011). Contudo, a Psicologia da Performance representa uma disciplina que vem ocupando gradativamente seu espaço na produção acadêmica brasileira, conforme indicado por congressos que têm promovido a discussão de temas relacionados à disciplina (KAMINSKI; RAY, 2012).

A observação dos artigos que nos serviram de base para a discussão acerca dos propósitos gerais da disciplina, assim como do conteúdo das produções em Práticas Interpretativas aqui consideradas, permite reconhecer certos desafios ao músico interessado pelo desenvolvimento de pesquisas relacionadas à disciplina. Como exemplo, a exigência do conhecimento sobre metodologias, técnicas de pesquisa e procedimentos de análise de dados recorrentes na área da Psicologia, nem sempre contemplados pela formação do músico. Trata-se de conhecimentos fundamentais para uma compreensão das principais publicações em Psicologia da Performance, algo indispensável para a produção de pesquisas relacionadas à disciplina. Para pesquisadores como Barros (2008: 240), tais desafios apontam para a importância da formação de grupos interdisciplinares, assim como a promoção da interação entre pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento a fim de colaborar para o desenvolvimento de futuros estudos. Acreditamos portanto, que uma maior atenção dada à disciplina nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Música, possa ter seus reflexos no crescimento quantitativo e qualitativo nas produções vinculadas à disciplina.

Referências

- ANDRADE, Alexandro; PÓVOAS, Maria Bernardete Castelán. Coordenação motora e simplificação do movimento. Uma estratégia técnico-cognitiva para otimizar a ação pianística. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 6., 2010. Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2010. p.146-155.
- AQUINO, Selva Viviana Martinez. *Guias de Execução na memorização da sonata n°2 de Dimitri Shostakovich*. Porto Alegre, 2008. 99 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2011.
- BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. 2ª reimp. São Paulo: Edições 70, 2011.
- BARROS, Luís Cláudio. *A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso*. Porto Alegre, 2008. 265 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2008.
- BENETTI, Alfonso. *Comunicação Estrutural e Emocional nas Variações sobre um tema nordestino de Almeida Prado*. Porto Alegre, 2008. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2008.
- BORÉM, Fausto. Metodologias de Pesquisa em Performance no Brasil: Tendências, Alternativas e Relatos de Experiência. In: RAY, Sônia (Org). *Performance Musical e suas Interfaces*. Goiânia: Editora Vieira, 2005. p.13-38.
- CARVALHO, Any Raquel; KERR, Dorotéa Machado. A pesquisa sobre órgão no Brasil: "estado da arte". *Per Musi: Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, n. 12, p.25-38, 2005.
- CARTER, Rebecca; PIKE, Pamela D. Employing cognitive chunking techniques to enhance sight-reading performance of undergraduated group-piano students. *International Journal of Music Education*, v. 28, n. 3, p. 231-246, 2010.
- CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela; CRAWFORD, Mary. *Practicing perfection: memory and piano performance*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2002.
- CLARKE, Eric. Understanding the psychology of performance. In: RINK, John (Org.) *Musical Performance: a guide to understanding*. 7 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p.59-74.
- DAVIDSON, Jane. Qualitative insights into the use of expressive body movements in solo piano performance: a case study approach. *Psychology of Music*, v. 35, n.3, p. 381-401, 2007.
- ERICSSON, K. Anders; LEHMANN, Andreas C. Performance without preparation: Structure and acquisition of expert sight-reading and accompanying performance. *Psychomusicology: A Journal of Research in Music Cognition*, v.15, n.1-2, p. 1-20, 1996.
- GERBER, Daniela Tsi. *A memorização musical através dos guias de execução: um estudo de estratégias deliberadas*. Porto Alegre, 2012. 330f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2012.
- KAMINSKI, Leonardo Casarin; RAY, Sônia. *Psicologia da performance na formação acadêmica do performer*. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. João Pessoa, 2012. Disponível em: < http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2012/Anais_ANPPOM_2012.pdf>. Acesso em: 19 mai. 2014.

_____. O Atual estado da questão da disciplina psicologia na formação de músicos-intérpretes na academia brasileira. SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS. Brasília, 2011. Disponível em:

<<http://www.abccogmus.org/documents/SIMCAM7.pdf>>. Acesso em 03 out. 2014.

LEHMANN, Andreas C.; SLOBODA, John A.; WOODY, Robert H. Science and Musical Skills. In:_____. *Psychology for Musicians: understanding and acquiring the skills*. New York: Oxford University Press, 2007, p. 6-24.

LIMA, Sônia Regina Albano de. *Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006.

MUNIZ, Priscila Lopes Bomfim. *Leitura à primeira vista ao piano: aplicação de estratégias básicas de aprendizagem*. Rio de Janeiro, 2012. 142 f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, UFRJ, Rio de Janeiro, 2012.

PALMER, Caroline. Music performance. *Annual review of psychology*, v. 48, n. 1, p.115-138, 1997.

RAY, Sônia. Os conceitos de EPM, potencial e interferência, inseridos numa proposta de mapeamento de estudos sobre performance musical. In: ____ (Org). *Performance Musical e suas Interfaces*. Goiânia: Editora Vieira, 2005. p.13-38.

RINK, John. The State of Play in Performance Studies. In: DAVIDSON, Jane W. (Org). *The music practitioner: research for the music performer, teacher and listener*. Burlington: Ashgate, 2004, p.37-51.

SCHIMITZ, Ailyn da Rocha Unglub. *Reflexões sobre estratégias de estudo em música de câmara a partir do reconhecimento dos "guias de execução musical"*. Porto Alegre, 2010. 167 f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, Udesc, Santa Catarina, 2010.

SHAFFER, Henry. Performances of Chopin, Bach, and Bártok: Studies in Motor Programming. *Cognitive Psychology*, v. 13, p.326-376.

WILLIAMON, Aaron; THOMPSON, Sam. Psychology and the Music Practitioner. In: DAVIDSON, Jane W. (Org.). *The music practitioner: research for the music performer, teacher and listener*. Burlington: Ashgate, 2004, p.9-26.

Notas

¹ Trata-se da pesquisa intitulada "Perspectivas da Pesquisa em Performance Pianística: Estado do Conhecimento de teses e dissertações, defendidas nas regiões Sul e Sudeste do Brasil (2007-2012)" desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP, com apoio financeiro da FAPESP (Proc. n. 2013/15294-0).

² Trata-se de amostragem não probabilística, empregada em abordagens qualitativas e que atende aos interesses do estudo em desenvolvimento.

Aspectos interpretativos relevantes para a construção da performance do *Prelúdio Op. 28 n. 22* de Chopin

Gabriella de Mattos Affonso
USP – gabriellaaffonso@gmail.com

Eduardo Henrique Soares Monteiro
USP – ehsmonteiro@hotmail.com

Resumo: Esta comunicação apresenta reflexões sobre alguns dos elementos da escrita de Chopin, tais como articulação, pedalização, dinâmica e andamento, que se mostram relevantes à performance do *Prelúdio Op.28 n.22*. O trabalho foi subsidiado pelo estudo comparativo de sete edições, do manuscrito autógrafo e das primeiras edições francesa, alemã e inglesa, bem como de vinte e um registros fonográficos da obra.

Palavras-chave: Chopin. *Prelúdios op. 28*. Articulação. Pedal. Andamento.

Significant Aspects of Interpretation for the Performance of Chopin's *Prelude Op. 28 n. 22*

Abstract: This study presents reflections on some elements of Chopin's writing, such as articulation, pedaling, dynamics and tempo, which are relevant to the performance of the *Prelude Op. 28 n. 22*. This paper is supported by a comparative study of seven editions, the autograph manuscript, and the French, German, and English first editions, as well as of twenty-one recordings of this piece.

Keywords: Chopin. *Preludes Op. 28*. Articulation. Pedaling. Tempo.

1. Introdução

O presente trabalho aborda alguns aspectos da escrita de Chopin considerados relevantes para a construção de uma interpretação do *Prelúdio Op.28 n.22* em Sol menor. Esses aspectos foram selecionados com base no estudo do texto musical da obra, na escuta comparativa de algumas de suas gravações e na experiência da pesquisadora como intérprete da mesma. Dentre os tópicos discutidos estão: andamento, tonalidade, pedalização, dinâmica, articulação, ritmo, harmonia e caráter. Além do manuscrito autógrafo e das primeiras edições francesa, alemã e inglesa, foram utilizadas sete outras edições: a de Cortôt, por ser uma edição que, embora nem sempre se baseie em critérios musicológicos claramente definidos, expõe relevantes opiniões sobre performance baseadas no ponto de vista de um grande intérprete; a de Mikuli, por ter sido aluno de Chopin; a de Paderewski, por ainda ser uma das mais usadas pelos pianistas; bem como algumas das edições modernas mais populares: Wiener Urtext, Henle Verlag, Edição Nacional Polonesa e Peters Urtext. A seleção das vinte e uma gravações para este estudo inclui aclamados intérpretes de diferentes nacionalidades, gerações, faixas etárias e gêneros, sendo eles: Argerich, Arrau, Ashkenazy, Barenboim, Brailowsky, Cortôt,

Freire, Gilels, Harasiewicz, Kissin, Koczalski, Larrocha, Lugansky, Moiseiwitsch, Novaes, Perahia, Pletnev, Pollini, Rubinstein, Serkin e Trifonov.

2. Andamento

Chopin anota *Molto Agitato* para este prelúdio. Esta indicação, sobretudo em se tratando de uma obra escrita no período romântico, denota que a peça deve ser executada em um andamento rápido. No entanto, convém ressaltar que o termo *agitato* tem forte conotação de caráter, sugerindo expressão passional e, naturalmente, de agitação, a qual pode ser revelada na performance por meio de certa flexibilidade de tempo e não propriamente pelo uso de grande velocidade¹. Cortôt alerta para esta questão quando comenta, em sua edição, que o intérprete não deve compreender esta obra como oportunidade de demonstração virtuosística de oitavas, cujo resultado seria a perda do sentido dramático (CHOPIN, 1926: 71).

3. Tonalidade

Segundo Steblin (1983: 146-192), as mesmas associações atribuídas no século XVIII à tonalidade de Sol menor são, em geral, preservadas no período Romântico. Estas seriam os afetos de melancolia e ternura, e seus quase opostos raiva e inquietação². Curiosamente, todas as obras de Chopin nesta tonalidade³ apresentam temas que remetem ao sentimento de melancolia, exceto este prelúdio, cujo caráter alude mais à emoção de ira. Cortôt indica que esta obra possui um tom de revolta, ímpeto tempestuoso e ritmo de energia impulsiva, cuja sensação de agitação deve prevalecer desde os primeiros compassos (CHOPIN, 1926:71).

4. Ritmo

O ritmo sincopado é uma característica marcante nesta obra, encontrando-se presente ao longo de quase todo o prelúdio, sobretudo na voz superior (exceto nos três últimos compassos). Segundo Hood (2012), a escrita rítmica do *Prelúdio n. 22* intensifica o caráter de agitação por meio da síncope constante na voz superior (exceto nos c.16, 39, 40, 41) e pela ausência de sincronia entre as duas mãos (na seção A, raramente as duas mãos tocam juntas, provocando uma persistente sensação de instabilidade). Higgins aponta ainda que Chopin associa com frequência o andamento *agitato* com polirritmia e ritmo sincopado, como por exemplo nos *Prelúdios op. 28 n^{os} 1, 8, 22*, *Noturnos op. 27 n^o 1* (início do c.⁴ 53) e *op. 62 n^o 2* (início do c. 40) (HIGGINS, 1973: 113). Podemos acrescentar a esta lista o *Estudo op. 25 n^o 4*.

5. Seção A (c.1 a 16)

A estrutura formal deste prelúdio é A (c.1 a 16) B (c. 17 a 34) A' (c.35 a 41) (HOOD, 2012)⁵. Samson descreve sua textura como sendo característica para retratar o caráter trágico, na qual a mão esquerda carrega a melodia em oitavas e a direita floreia com acordes que ocasionalmente apresentam um contracanto (1996: 154). Em relação a estes acordes, vale notar a presença dos sinais \rightrightarrows ao longo de todo o Prelúdio (presentes em 37 compassos de um total de 41). Na seção A (do c.1 ao 12), tanto no manuscrito autógrafo como em todas as edições aqui consultadas esta notação possui a grafia de acento longo (pequenas chaves de *decrescendo*, ver Ex. 1).



Ex. 1: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n. 22*, c. 1 a 6. Manuscrito autógrafo. Varsóvia: Biblioteca Nacional, 1999. Acentos longos na mão direita.

No entanto, convém assinalar que a partir do c.13 sua grafia encontra-se de maneira distinta nas diferentes edições. Algumas apresentam acentos longos conforme o manuscrito autógrafo, enquanto outras exibem acentos curtos, conforme pode-se verificar nos exemplos abaixo:



Ex. 2: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n. 22*, c. 12 a 15. Manuscrito autógrafo. Varsóvia: Biblioteca Nacional, 1999. Acentos longos na mão direita.

As edições Peters Urtext, Henle Verlag, Wiener Urtext, Nacional Polonesa e primeira edição alemã reproduzem os acentos longos conforme o manuscrito:



Ex. 3: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n. 22*, c. 12 a 15. Eigeldinger (ed.). Frankfurt: Peters Urtext, 2003.
Acentos longos abaixo das notas na mão direita nos c.12-15.

Já nas edições de Cortôt, Paderewski, Mikuli, primeiras edições francesa e inglesa, estes sinais possuem a grafia de acentos curtos (>):



Ex. 4: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n. 22*, c. 14 a 16. Cortot (ed.). Paris: Editions Salabert, 1926.
Acentos curtos acima das notas na mão direita nos c. 14-15.

Enquanto o acento curto indicaria, basicamente, um aumento da dinâmica de uma nota específica, Rink, Eigeldinger, Ekier e Poli defendem que os acentos longos possuem finalidade de ênfase expressiva, podendo implicar inclusive em distensão temporal⁶. Poli acrescenta ainda que Chopin utiliza estes acentos longos para ressaltar determinadas notas, vozes ou a entrada de um material temático (2010: 9, 33-34). Esse parece ser o caso deste prelúdio. Apesar da melodia principal encontrar-se na mão esquerda, baseando-se no conceito de Poli, seria possível conjecturar que Chopin utiliza o acento longo para indicar que a linha dos acordes da mão direita deve ser também destacada na execução. Ao valorizar as linhas das duas mãos, simultaneamente, o intérprete reforça o diálogo intenso entre elas. Tal ideia intensificaria o caráter *agitato* solicitado pelo compositor e foi corroborada pelas interpretações de todos os pianistas aqui selecionados. Vale destacar a interpretação de Kissin, cuja performance ressalta de forma notável a voz superior dos acordes, distendendo também sutilmente o tempo de sua execução. Este é um exemplo de interpretação do acento longo à maneira dos autores mencionados acima. Cortôt também indica que a intensidade de expressão nos acordes da mão direita deve ser mantida paralelamente ao discurso energético da esquerda (1926, p.71).

Apesar da certa flexibilidade agógica que o acento longo pode sugerir, indicando que a mão direita deve ser executada com calma, sem precipitação, convém estudar o

encadeamento das mãos de forma que haja uma sequência ininterrupta entre as mesmas, o que colabora com o caráter agitado. Dessa forma, recomenda-se o estudo do ritmo característico da seção A por trechos curtos. O primeiro seria do c.1.2.2 até 2.2.1 (ver ex.1 acima) e subsequentes. Cada trecho podendo ser repetido pelo menos uma vez. Depois o mesmo procedimento pode ser empregado do c. 1.1.2 a 2.1.1. Isso assegurará o eficiente encadeamento das duas mãos. Observa-se ainda que nos momentos em que houver grandes intervalos melódicos, como nos compassos 4 para 5 na mão esquerda, mais tempo é necessário para se conferir ao grande salto maior expressividade. A interpretação de Arrau é um excelente exemplo disso.

Quanto ao aspecto técnico propriamente dito, uma das melhores maneiras de se estudar oitavas é tocando separadamente o polegar, com gestos muito econômicos e precisos. Este tipo de estudo é particularmente importante para as oitavas da seção B.

Em relação ao pedal, nesta seção A, não há nenhuma indicação de Chopin no manuscrito autógrafo. O mesmo se dá nas edições aqui consultadas, à exceção de Mikuli e Cortôt, que indicam pedal nos primeiros tempos de cada compasso (nas notas que são prolongadas). Suas sugestões reforçam a ideia de utilização de pedal nesta seção, o que é corroborado por todas as gravações aqui selecionadas. No entanto, o pedal deve ser empregado de maneira parcimoniosa, especialmente quando a mão esquerda movimenta-se mais rapidamente e em graus conjuntos (c.8 e c.13 ao 16), para não se perder a clareza sonora.


6. Seção B (c.17 a 34)

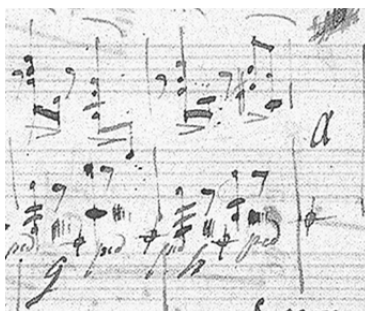
Há autores, como Hood por exemplo, que consideram o material temático da mão direita como sendo o condutor nesta seção, o que é sustentado por alguns intérpretes, especialmente Trifonov, Kissin e Argerich. A propósito, Cortôt acrescenta sinais de reforço sonoro sobre os acordes da mão direita (-).

Ex. 5: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n. 22*, c. 17 a 20. Cortot (ed.). Paris: Editions Salabert, 1926.
Acentos de reforço sonoro acima dos acordes na mão direita.

Não obstante, foi possível constatar que a maioria dos intérpretes ainda valoriza igualmente as duas vozes.

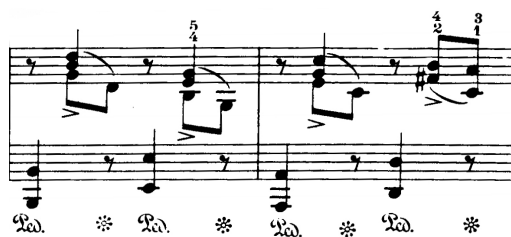
Pode-se observar que, ao contrário da seção A, na seção B Chopin já indica pedal em determinados compassos, como nos c.17 e 19 do Ex. 5 acima. Vale ressaltar que nos c.18 e 20 esta indicação de pedal é ausente⁷. Convém assinalar que, nestes dois últimos compassos, seria mais recomendado, de fato, o emprego de pouco pedal (seja o pedal vibrato, o meio pedal ou somente um apoio de pedal curto nos primeiros e segundos tempos) ou a ausência do mesmo, para manter a clareza na escala descendente em graus conjuntos. Além disso, desta maneira cria-se um efeito maior de contraste entre os pares de compassos 17-18, intensificando o caráter agitado da obra⁸. Foi possível notar que onze intérpretes⁹ realizam esse contraste de pedal, sobretudo Novaes e Koczalski¹⁰.

Já nos c. 23 e 24 e em suas respectivas repetições (c.31-33) há uma questão quanto à localização do sinal de retirada de pedal . No manuscrito autógrafa, este sinal está situado após cada pausa de colcheia da mão esquerda, já próximo ao sinal de pedal seguinte, o que indica que a pausa ainda está dentro do pedal de cada tempo. Tal indicação poderia sugerir uma execução com pedal sincopado (VOGAS, 2014:54).



Ex. 6: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n. 22*, c. 23 a 25. Manuscrito autógrafa. Varsóvia: Biblioteca Nacional, 1999. Indicação de pedal com sinal de retirada após as pausas de colcheia.

Somente as edições Nacional polonesa, Peters e primeira edição alemã apresentam este detalhe na notação do pedal conforme o manuscrito autógrafa.¹¹ A maior parte das edições indica o sinal de retirada de forma diferente do manuscrito, situando-o sob a pausa de colcheia. Esta notação pode sugerir a retirada do pedal (rítmico) na pausa para que não haja conexão com a sonoridade da próxima oitava na mão esquerda.



Ex. 7: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n. 22*, c.23 e 24. Cortot (ed.). Paris: Editions Salabert, 1926.
Indicação de pedal com sinal de retirada sob as pausas de colcheia.

Foi possível notar que a maior parte dos intérpretes executa o pedal sincopado. Não obstante, alguns deles¹², sobretudo Novaes e Koczalski, realizam o pedal rítmico. Apesar de ser mais difícil de se executar, este pedal parece levar a um resultado mais interessante ao caráter da obra.

7. Seção A' (c.35 ao 41)

O retorno da figura motívica de anacruse do primeiro compasso da peça (Si_b-Lá-Sol), no c. 34, marca o início da seção A'. Convém observar que Chopin anota expressamente a retirada de pedal antes desta figura¹³ e adiciona uma pausa de semicolcheia, interrompendo a ligadura que passa a ir somente até a colcheia Lá (o mesmo ocorre no c.8), diferentemente da anacruse do c.1, onde a colcheia é pontuada e a ligadura vai até a nota Sol do primeiro tempo (ver Ex.8):



Ex. 8: CHOPIN, F. *Prelúdio op.28 n.22*, c.34-35 e c.1. Eigeldinger (ed.). Frankfurt: Peters Urtext, 2003.
Figura motívica Si_b -Lá-Sol: acréscimo de pausa de semicolcheia; colcheia pontuada.

Tais indicações do c.34 sugerem a execução desta figura sem o emprego do pedal na pausa, contrastando com sua realização de forma ligada no c.1. Não obstante, pôde-se notar que os intérpretes empregam o pedal nesta figura de diversas maneiras, nem sempre de acordo com as indicações da partitura. Rubinstein, Cortôt, De Larrocha, Koczalski, Harasiewicz e Brailowsky fazem a pausa já na anacruse do c.1 (para a qual Chopin indicou o toque legato). Argerich, Kissin, Ashkenazy, Pletnev, Serkin e Gilels executam as três vezes de forma ligada. Já Barenboim, Freire, Pollini, Novaes e Perahia são fiéis à grafia do compositor. Hood aponta ainda para a questão da ambiguidade tonal desta figura, ressaltando que os

intérpretes que optam por realizar a pausa após a nota Lá, estariam enfatizando a função harmônica de dominante, enquanto os que executam de forma ligada até o Sol destacam a função da tônica (2012:18).

No c.39 não há indicação de pedal no manuscrito autógrafo. As edições de Cortôt e Mikuli sugerem pedal para este acorde, para o qual Chopin indicou *staccato*.



Ex. 9: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n. 22*, c.39 a 41. Cortot (ed.). Paris: Editions Salabert, 1926.
Indicação de pedal no c.39; *risoluto* no c.40.

A maior parte dos intérpretes executa este acorde com um pedal mais longo. No entanto, convém ressaltar que Cortôt, Pollini, Rubinstein, Novaes e Freire realizam-no de forma mais curta, dando-lhe uma ênfase mais dramática.

Por fim, acredita-se que os acordes cadenciais dos últimos compassos devem ser executados a tempo e, conforme a sugestão de Cortôt, *risoluto* (ver Ex. 9 acima). O manuscrito autógrafo, bem como a Edição Nacional Polonesa e a Peters, apresentam o último acorde de forma não arpejada. No entanto, todas as demais edições apresentam-no com arpejo (Ex. 9). A maior parte dos intérpretes executa o acorde sem arpejá-lo.

8. Considerações finais

Por meio deste estudo foi possível notar uma coerência e interdependência dos vários elementos expressivos constitutivos da escrita do *Prelúdio n.22*, tais como articulação, pedal, dinâmica e andamento. Pôde-se perceber várias particularidades quanto a estes aspectos no texto musical que se mostram relevantes ao intérprete para a construção da performance da obra. Uma grande interpretação faz-se da soma de pequenos detalhes. Todos são igualmente importantes para se atingir o caráter almejado pelo compositor, o que, em última instância é o principal objetivo do intérprete, pois por meio dele consegue dar sentido à composição e, de fato, comunicar-se com seu ouvinte.

Referências

- AFFONSO, Gabriella; MONTEIRO, Eduardo. A correlação entre o termo *Molto Agitato* e a flexibilidade agógica no *Prelúdio op.28 n.22* de Chopin. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 24, 2014, São Paulo. *Anais...* Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/Anppom2014/trabalhosEscritos2014/paper/view/3029/901>>. Acesso em: 12/10/14.
- CHOPIN, F. *24 Preludes op.28 pour le pianoforte dédiés à son ami J.C.Kessler [...]*. Fac-símile do Manuscrito Autógrafo. Varsóvia: Biblioteca Nacional, 1999. Partitura.
- _____. *24 Preludes op. 28*. Cortot (ed.). Paris: Editions Salabert, 1926. Partitura.
- _____. *24 Preludes op.28*. Hansen (ed.). Wien: Wiener Urtext, 1973. Partitura.
- _____. *Complete Works. I: Preludes*. Paderewski, Bronarski, Turczynski (ed.). Cracóvia: Polish Music Publications, 1975. Partitura.
- _____. *Preludes*. Müllemann (ed.). München: Henle Verlag, 2007. Partitura.
- _____. *Complete Works IX: Preludes*. Mikuli (ed.). Milwaukee: Schirmer, 1943. Partitura.
- _____. *Preludes Opp. 28, 45*. Ekier (ed.). Varsóvia: Edição Nacional Polonesa, 2000. Partitura.
- _____. *Preludes Op.28, Op.45*. Eigeldinger (ed.). Frankfurt: Peters Urtext, 2003. Partitura.
- _____. *24 Préludes Pour Le Piano, Op. 28*. Primeira Edição Francesa. Paris: Catelin, 1839. Partitura. CFEO. Disponível em: <http://www.cfeo.org.uk/jsp/browsecollection.jsp>>. Acesso em: 02/02/14.
- _____. *Vingt-quatre Préludes pour le Piano, Op. 28*. Primeira Edição Alemã. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1839. Partitura. CFEO. Disponível em: <http://www.cfeo.org.uk/jsp/browsecollection.jsp>>. Acesso em: 02/02/14.
- _____. *Twenty-Four Grand Preludes, through all Keys, for the Piano Forte, Op. 28*. Primeira Edição Inglesa. London: Wessel, 1841. Partitura. CFEO. Disponível em: <http://www.cfeo.org.uk/jsp/browsecollection.jsp>>. Acesso em: 02/02/14.
- GROSSO, Hideraldo. *Os Prelúdios de Almeida Prado à luz do op.28 de F. Chopin*. Campinas, 2006. 416f. Tese (Doutorado em Música). Unicamp, Campinas, 2006.
- HIGGINS, Thomas. Tempo and Character in Chopin. *The Musical Quarterly*, Vol. 59, No. 1 (Jan. 1973), pp. 106-120. Oxford University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/741462>>. Acesso em: 28/02/14.
- HOOD, Alison. Ambiguity of Tonal Meaning in Chopin's Prelude op. 28, no. 22. *MTO-Journal of the Society for Music Theory*, Vol.18, No. 3 (Set. 2012), pp.1-9. Disponível em: <http://eprints.nuim.ie/3905>>. Acesso em: 24/10/2012.
- POLI, Roberto. *The Secret Life of Musical Notation: Defying Interpretive Traditions*. Milwaukee: Amadeus Press, 2010.

RINK, John. Sobre a performance: o ponto de vista da musicologia. Trad. Pedro Sperandio. *Revista Música*. Vol. 3, No.1 (Ago., 2012), pp.32-60. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/download/55105/58742>>. Acesso em: 07/05/14.

SAMSON, Jim. *Master Musicians: Chopin*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

STEBLIN, Rita. *A History of Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries*. UMI Research Press, 1983.

VOGAS, Cristiano. *Prelúdios op. 28 de Chopin: uma análise das indicações de pedal do compositor*. São Paulo, 2014. 245f. Tese (Doutorado em Música). ECA, USP, São Paulo, 2014.

Gravações em Áudio e Vídeo

ADAM HARASIEWICZ PLAYS 26 CHOPIN PRELUDES. F. Chopin (Compositor). A. Harasiewicz (Intérprete, piano). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D2IZ4p3ie9w>>. Acesso em: 07/05/14.

ASHKENAZY PLAYS CHOPIN. Preludes & Impromptus. F. Chopin (Compositor). V. Ashkenazy (Intérprete, piano). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fpvC2-rEtG4>>. Acesso em: 07/05/14.

BENNO MOISEWITSCH PLAYS CHOPIN'S PRELUDES OP. 28. F. Chopin (Compositor). B. Moiseiwitsch (Intérprete, piano). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NJtEzPgblQE>>. Acesso em: 07/05/14.

CHOPIN: 24 Preludes. F. Chopin (Compositor). C. Arrau (Intérprete, piano). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=psshoCTy69c>>. Acesso em: 03/03/14.

CHOPIN: 24 Preludes. F. Chopin (Compositor). A. Cortot (Intérprete, piano). Milano: Grammofono 2000, 1999. CD.

CHOPIN: 24 Preludes Op. 28; 4 Ballades. F. Chopin (Compositor). N. Freire; P. Entremont (Intérpretes, piano). Rio de Janeiro: SONY Classical, 1970/71. CD.

CHOPIN: 24 Preludes Op. 28; Sonata No.2 Op.35; Polonaise Op.53. F. Chopin (Compositor). E. Kissin (Intérprete, piano). New York: BMG, 2000. CD.

CHOPIN: 24 Preludes. F. Chopin (Compositor). A. de Larrocha (Intérprete, piano). London: Decca, 1992. CD.

CHOPIN: 24 Preludes. F. Chopin (Compositor). N. Lugansky (Intérprete, piano). Germany: Warner Classics, 2002. CD.

CHOPIN: 24 Preludes Op. 28. F. Chopin (Compositor). M. Pollini (Intérprete, piano). Hamburg: Deutsche Grammophon, 1990. CD.

CHOPIN: 24 Preludes, Op. 28. F. Chopin (Compositor). R. Serkin (Intérprete, piano). New York: Sony, 2005. CD.

CHOPIN: 26 Preludes. F. Chopin (Compositor). M. Argerich (Intérprete, piano). Hamburg:

Deutsche Grammophon, 1991. CD.

CHOPIN COLLECTION. F. Chopin (Compositor). A. Rubinstein (Intérprete, piano). RCA Victor, 1991. CD

CHOPIN: The Preludes. F. Chopin (Compositor). D. Barenboim (Intérprete, piano). London: EMI, 2004. CD.

CHOPIN: The 24 Preludes. F. Chopin (Compositor). A. Brailowsky (Intérprete, piano). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uAdOOzDX448>>. Acesso em: 07/05/14.

EMIL GILELS PLAYS CHOPIN. 24 Preludes Op. 28. F. Chopin (Compositor). E. Gilels (Intérprete, piano). Germany: Emil Gilels Foundation, 2011. CD.

GUIOMAR NOVAES PLAYS CHOPIN. F. Chopin (Compositor). G. Novaes (Intérprete, piano). Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=eP6WcQ-A4nk>>. Acesso em: 20/03/14.

PLETNEV PLAYS CHOPIN PRELUDES. F. Chopin (Compositor). M. Pletnev (Intérprete, piano). Disponível em:

< <http://www.youtube.com/watch?v=ONKnceFDcf8>>. Acesso em: 20/03/14.

RAOUL KOCZALSKI PLAYS CHOPIN'S PRELUDES OP. 28. F. Chopin (Compositor). R. Koczalski (Intérprete, piano). Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=dFSPMrxTgdk>>. Acesso em: 07/05/14.

THE CHOPIN PRELUDES. F. Chopin (Compositor). M. Perahia (Intérprete, piano). 1975. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=u4khkcT96N8>>. Acesso em: 20/03/14.

TRIFONOV: THE CARNEGIE HALL RECITAL. A. Scriabin, F. Liszt, F. Chopin (Compositores). D. Trifonov (Intérprete, piano). Berlin: Deutsche Grammophon, 2013. CD.

Notas

¹ Para maiores detalhes, consultar AFFONSO, MONTEIRO, 2014: 2.

² Schubart era o principal defensor da associação da tonalidade de Sol menor com as emoções de raiva, inquietação, ressentimento e ansiedade (STEBLIN, 1983:39).

³ Obras de Chopin em Sol menor: *Balada n.1, Mazurkas Op.24 n.1 e Op. Post. 67 n.2, Noturnos Op.15 n.3, op.37 n.1, Polonaise KK IIa n.1, Sonata para violoncelo e piano Op.65 e Trio para violino, violoncelo e piano Op.8.*

⁴ Utilizar-se-á aqui a abreviação c. para indicar compasso ou compassos. Os números que se seguem referem-se ao compasso, tempo, e parte do tempo que se quer indicar.

⁵ No entanto, outros autores, como Grosso, optam por definir a forma desse prelúdio como sendo A-B-Final, uma vez que a última seção é mais curta em relação à A.

⁶ Para mais detalhes, ver AFFONSO, MONTEIRO, 2014: 4.

⁷ Essas indicações de pedal encontram-se no autógrafo bem como em todas as edições consultadas.

⁸ O mesmo acontece nos compassos em pares 19-20, 21-22, e suas respectivas repetições adiante (25-26, 27-28, 29-30).

⁹ Novaes, Koczalski, Barenboim, Cortot, Pollini, Rubinstein, Trifonov, Ashkenazy, Perahia, Brailowsky e Moiseiwitsch.

¹⁰ As gravações de Koczalski são citadas por Rink como a “herança mais próxima da estética de performance de Chopin” (2012, p.56).

¹¹ Não obstante, as edições Peters e primeira edição alemã apresentam algumas variações, às vezes o sinal de retirada vem depois da pausa de colcheia enquanto outras vezes vem sob a pausa.

¹² Novaes, Koczalski, Perahia, De Larrocha e Brailowsky.

¹³ Esta mesma indicação de pedal é encontrada no autógrafo bem como em todas as edições aqui consultadas.

Subsídios para a caracterização do conceito de imagética musical na concepção de pianistas

Heitor Marques Marangoni
UnB – heitor.hmm@gmail.com

Ricardo Dourado Freire
UnB – freireri@gmail.com

Resumo: Este trabalho origina-se de uma pesquisa em fase inicial sobre a caracterização do conceito de imagética musical na língua portuguesa e sua relação com as concepções de pianistas. O conceito de imagética musical está fundamentado nos trabalhos de Seashore (1938), Bailes (2002) e Thomas (2008). Apresenta-se, baseado em estudos da psicologia cognitiva e neurociência, algumas contribuições do conceito de imagética para o campo da performance musical e também será indicado o uso da imagética como uma forma de criar uma concepção clara da obra a ser executada, servindo de guia para seu preparo e execução. Sendo assim, este trabalho visa identificar os subsídios, para uma pesquisa em andamento, sobre os processos imagéticos na preparação de pianistas profissionais e suas implicações na performance real. Muitas das pesquisas realizadas sobre este assunto apontam que o uso da imagética é benéfico para os músicos, então entender como pianistas profissionais a criam e utilizam poderá contribuir aos estudos relacionados à interpretação, performance e pedagogia pianística e também ao campo da psicologia cognitiva.

Palavras-chave: Imagética Musical. Piano. Prática Mental.

Subsidies for characterization of Musical Imagery concept in pianist's conception

Abstract: This work originate from a research in initial phase about the characterization of musical imagery concept in portuguese language and its relationship with pianist's conceptions. The concept of Musical Imagery is grounded in works of Seashore (1938), Bailes (2002) and Thomas (2008). Presents, based in studies of cognitive psicology and neuroscience, some contributions of imagery concept to musical performance field and also will be indicated the use of imagery as a way to create a clear conception of the work to be performed, serving as a guide to its preparation and execution. Thus, this work aims to identify the subsidies, for one research in progress, about imagery process in professional pianists preparation and this implications in real performance. A lot of researchs on this subject indicate that the use of imagery is beneficial for musicians, so understand how professional pianists creates and uses imagery can contribute to pianistic interpretation, performance and pedagogy studies and for cognitive psicology field.

Keywords: Musical Imagery. Piano. Mental Practice.

1. Introdução

A escuta interna da música, ou seja, ouvir com o “ouvido da mente”, é muito valorizada no meio musical. Casos de músicos que se tornaram surdos e continuaram compondo, onde talvez um dos mais famosos seja o de Beethoven, além de despertar grande fascínio e interesse entre todos, pode ser uma prova da real importância deste "ouvido mental". Outros músicos também utilizaram essas estratégias, como o pianista Glen Gould, que dava uma valorização especial à imagem mental para uma boa performance (SANTIAGO, 2002: 172). Seashore (1938) também mostra, através de relatos pessoais de

compositores e intérpretes, que eles davam importância a esta escuta interna no seu fazer musical.

O objetivo principal deste artigo será a definição dos termos *imagética* e *imagética musical* em português, demonstrar alguns benefícios do uso da *imagética musical* para a performance musical e relacioná-la como uma forma de criar uma concepção da obra a ser executada. Os estudos sobre *imagética* direcionados a área da música apontam que seu uso é benéfico para a performance musical. Este artigo provém de uma pesquisa ainda em fase inicial, que visa realizar entrevistas com pianistas profissionais e investigar como os pianistas caracterizam a *imagética* de acordo com suas concepções. Os objetivos incluem identificar quais elementos criam e caracterizam os fenômenos *imagéticos*, como os pianistas os utilizam, em quais momentos o uso da *imagética* é mais relevante e qual sua relação com a performance real. Acredito que entender esses mecanismos de concepção da *imagética*, acrescentando sua utilidade prática, através da coleta e análise dos dados, poderá contribuir para sugestões de atividades e procedimentos que favoreçam o amadurecimento musical dos estudantes de piano e músicos em geral. Além disso a *imagética* poderá contribuir para avanços nos estudos sobre interpretação, performance e pedagogia musical, especialmente no piano e também aos estudos relacionados à psicologia cognitiva.

2. Definição do termo Imagética

O primeiro teórico a criar um vínculo entre som e sua representação enquanto imagem mental foi o psicólogo sueco Carl Seashore (1866 - 1949). Na introdução do seu livro *Psychology of Music* (1938), ele apresenta uma relação entre os conceitos de imagem musical, imaginação e memória, buscando indicar e caracterizar a formação das ideias musicais na mente.

Ele [o músico] cria música “escutando-a [de dentro para fora],” e não por meio da escolha de notas no piano, ou simplesmente olhando a partitura, ou por meio de teorias abstratas, mas produzindo a escuta em sua imaginação criativa através de seu “ouvido da mente.” Isto é, sua memória e imaginação são ricas e fortes na capacidade de concretizar, fidelizar e tornar viva as imagens tonais. Essa *imagética* está totalmente disponível para o seu comando, que ele [o músico] pode construir as estruturas musicais mais complexas e ouvir e sentir detalhadamente todos os efeitos de cada elemento antes de ter escrito uma nota ou fazê-la soar através da voz ou instrumento. [...] Assim, a *imagética* [imagem] tonal é condição para a aprendizagem, retenção, recuperação¹, para o reconhecimento e antecipação de fatos musicais. Retire a imagem da mente musical e você tira sua verdadeira essência (1938: 5-6)².

Seashore apresenta o termo inglês *musical imagery* e será necessário caracterizar sua melhor tradução enquanto imagem musical ou imagética musical. O termo imagem musical apresenta um conceito estático no qual é possível ter uma imagem para cada situação de analogia ou associação musical. No entanto, o processo de associação, analogia ou caracterização das representações mentais da música é dinâmico e está em constante atualização de acordo com os diversos contextos musicais. Desta maneira, o uso da tradução deste termo como imagem musical apresenta-se de forma estática. Torna-se mais apropriado, encontrar uma palavra em português que ofereça um conceito dinâmico e de transformação dos processos de representação mental. Neste caso, consideramos mais apropriado a tradução do termo *musical imagery* como imagética musical, pois imagética, de acordo com o dicionário de Sacconi, representa um “conjunto de representações mentais ou de imagens” enquanto imagem significa a “representação mental de alguma coisa anteriormente percebida, na ausência do estímulo original” (2010: 1126). A imagética musical, desta maneira, constitui-se de um processo cognitivo dinâmico no qual o músico relaciona diferentes imagens sonoras, auditivas, visuais, motoras e cinestésicas na construção de uma representação mental da música.

A imagética tem sido definida como uma “experiência quase perceptiva; ela lembra uma experiência perceptiva, mas ocorre na ausência do estímulo externo apropriado” (THOMAS, 2008). Até por volta da década de 70 os estudos sobre imagética estavam focados em seus aspectos visuais e espaciais, embora suas formas não visuais também sejam comuns e úteis na vida diária (HUBBARD, 2010: 302). Os cientistas da cognição têm consciência deste fato e recentemente é possível encontrar na literatura científica estudos direcionados às diferentes modalidades sensoriais da imagética: auditiva, cinestésica (ou motora), olfativa, tátil e assim por diante, embora ainda em menor número que os relacionados à imagética visual. Sendo assim, apesar do termo imagética às vezes tornar-se confuso por sugerir um fenômeno “quase visual”, ele é o termo usado pelos cientistas cognitivos para descrever as experiências sensitivas em qualquer modo sensorial ou qualquer combinação entre eles (THOMAS, 2008).

A imagética musical corresponde “a experiência consciente de uma representação interna da música, ou ‘audição interna’. É um produto do complexo ‘ouvido da mente’ e sua suposta ocorrência é ampla” (BAILES, 2002: 1). Ela está muito presente no meio musical. Segundo Silva:

A imagem sonora, também conhecida por imagética sonora ou ainda imagem musical, tem sido vista como um fenômeno atuante e de extrema utilidade na vida do músico profissional, seja ele um compositor ou intérprete, e presente em graus distintos em pessoas sem o conhecimento musical formal” (2010: 27).

A imagética musical não se restringe apenas à audição interna da música, muitas vezes ela está envolvida em uma profunda interação com os aspectos não auditivos da imagética como por exemplo os visuais e cinestésicos (CHAVES, 2011). Neste ponto Seashore coloca que “enquanto o meio musical na imagética mental é a imagem auditiva, a imagética pode funcionar de modo proeminente na música através de todos os outros sentidos.” Ele classifica a imagética nos sentidos não auditivos como imagética suplementar (em relação à musical) e, mesmo não sendo essencial, é vantajoso para o músico ter uma capacidade alta em todos os tipos de imagética mental (1938: 168).

3. Benefícios da Imagética para a performance musical

Seashore coloca que “talvez a marca mais notável da mente musical seja a imagética auditiva, a capacidade de ouvir música em recuperação, no trabalho criativo e para complementar os próprios sons físicos na audição musical” (1938: 161). Aleman, Nieuwenstein e Koen (2000) sugerem que os músicos muitas vezes dependem de seu imaginário musical para orientar seu desempenho em aprender ou compor novas músicas e que a capacidade de ler música escrita em silêncio é uma habilidade que pode ser adquirida e que muitas vezes envolve o uso de imagens mentais.

Segundo vários estudos, as imagens auditivas preservam as mesmas estruturas temporais e/ou propriedades dos estímulos auditivos, além de usarem muitos dos mesmos mecanismos e estruturas corticais envolvidos em sua percepção. Como as imagens recrutam aspectos cognitivos similares aos que estão envolvidos na realização de tarefas sensório-motoras, tais como a performance musical, elas podem auxiliá-las no seu desenvolvimento e aprendizado (HUBBARD 2010, 2013; ZATORRE & HALPERN, 2005; MEISTER et all 2004; BROWN & PALMER, 2013).

Através de um experimento onde os músicos tocavam sem escutar o som de seu instrumento, os resultados demonstraram que os músicos que evocavam imagens musicais mais fortes tiveram melhor desempenho. Então concluiu-se que a imagética auditiva pode ser usada para substituir situações onde há ausência de informações auditivas (HIGHBEN & PALMER 2003).

De acordo com Keller e Pecenka (2009) e Keller, Engel e Pecenka (2013), o uso da imagética musical é importante para manter a sincronia em grupos musicais, já que cada

integrante deve prever o que o outro irá fazer. Evidências dos estudos apontam que pessoas que tem mais experiência musical são mais competentes em criar representações auditivas do que pessoas que tiveram pouca ou nenhuma experiência, embora ainda seja difícil determinar se as habilidades e treinamento musicais causam o desenvolvimento das imagens auditivas ou vice-versa (HUBBARD, 2013).

Trusheim (1991), realizou entrevistas com instrumentistas de metais afim de constatar como usavam a imagética mental. Concluiu que ela teve impacto positivo na prática musical. Constatou também que através dessas estratégias os músicos manipulavam ideias na mente, criando uma interpretação “ideal”, sobre a qual a performance deverá se aproximar ao máximo possível. Estas práticas também auxiliaram na resolução de problemas técnicos. Alguns relataram que durante o estudo individual de concertos e obras sinfônicas, escutavam na mente a parte da orquestra que toca junto, para entender as entradas e a sonoridade como um todo. Através das imagens, alguns ensaiavam uma situação de apresentação em público. Também foi relatado que essas imagens ajudam no aprendizado de músicas novas e complexas e que suas fontes provêm das diversas experiências musicais e extramusicais vividas, possibilitando estar em constante renovação.

4. Criando uma concepção clara da obra a ser executada

Um fato que muitas vezes se observa entre os aprendizes de música é a repetição mecânica desvinculada de um objetivo musical específico ou, pode-se dizer, de uma ideia interpretativa, gerando uma grande demanda de dedicação física e de tempo. Carrara sugere que a prática mental desvinculada da prática no instrumento é benéfica, já que direciona o comportamento para aperfeiçoar a execução e que a combinação entre as duas pode proporcionar tanto uma reflexão de intenções expressivas como aquisição e/ou fortalecimento de habilidades mecânicas (2010: 16). Neste ponto, Highben e Palmer (2003) sugerem que a prática mental pode ajudar os músicos a aprender e executar música nova e desconhecida através da criação de imagens auditivas e motoras. Coffman definiu esta prática mental como “o ensaio secreto ou imaginário de uma habilidade sem movimento muscular ou som” (1990: 187). Em um experimento de Bernardi, a combinação de uma intensa prática mental (30 minutos) com uma relativamente pequena sessão de prática física (10 minutos) levou a resultados quase indistinguíveis daqueles encontrados em sessões de prática física isolada (30 minutos). Segundo o autor, isto pode ser útil aos músicos para: a) otimizar o tempo disponível para praticar, b) ter uma compreensão profunda e fortes representações mentais das peças que

estão praticando ou c) evitar uma excessiva prática física e assim prevenir distúrbios decorrentes deste excesso (BERNARDI et all, 2012: 284).

A realização de uma performance musical é uma tarefa muito complexa, pois envolve uma quantidade grande de aspectos distintos, tais como: leitura de partituras, análise musical, domínio técnico do instrumento, desenvolvimento de aspectos motores, percepção musical, conhecimento histórico e estilístico sobre as obras a serem executadas dentre muitos outros. Para o desenvolvimento artístico do músico, seja ele cantor, instrumentista, compositor ou regente, é importante que ele trabalhe de modo a integrar estes aspectos gerando uma concepção clara da obra que irá executar ou compor, de modo a guiar todo o caminho a ser percorrido em sua preparação. Santiago destaca que a busca de uma coerência na execução de uma obra musical é encontrada a partir da criação de uma imagem total da peça, caso contrário esta soará de modo fragmentado (2001: 166). A mesma autora aponta alguns pressupostos relacionados à construção da representação do objeto musical. São eles: a) as habilidades cognitivas são o resultado de um processo de adaptação do indivíduo ao domínio em que se situa sua performance, e podem ser aprimoradas, b) a imagem mental é fundamental aspecto do processo de elaboração e armazenagem do conhecimento e c) a performance musical será tão mais clara quanto for mais coerente.

Chaffin, em seu trabalho, reforça a importância de se criar uma vista panorâmica da obra a ser executada como forma de guiar o intérprete durante o trabalho de preparação de uma obra. Comparando com as outras áreas do conhecimento ele coloca que:

Se a formação de uma imagem artística da peça antes de iniciar o trabalho de técnica é semelhante a identificar seus princípios subjacentes envolvidos, então os músicos experientes muitas vezes parecem abordar a aprendizagem de uma nova peça da mesma forma que os especialistas em outros domínios abordam novos problemas, começando com a vista panorâmica (2003: 467).

5. Considerações Finais

Apesar das pesquisas sobre imagética musical ainda estarem direcionadas ao ramo da psicologia, além de existirem poucas publicações deste assunto em língua portuguesa (CHAVES, 2011), a imagética musical abre um campo bem rico de estudos para a pesquisa em música, incluindo os relacionados às habilidades de criação e manipulação de imagens mentais, como auxílio no desenvolvimento técnico-interpretativo. Embora seja pertinente que muitos músicos, professores e alunos de instrumento utilizem estas estratégias em sua prática, é evidente que, na maioria dos casos, é feita de forma subjetiva e sem sistematização. Tenho

como conclusão deste trabalho que desenvolver a imagética musical e utilizá-la é de grande utilidade para os estudantes de música e músicos. Desta forma, entender como pianistas profissionais criam, desenvolvem e utilizam o conceito de imagética pode ser uma forma de contribuir com os avanços nos estudos sobre performance e interpretação pianística e também como alternativas suplementares de estudo no instrumento para alcançar um nível de refinamento no produto musical.

Referências

- ALEMAN, André; NIEUWENSTEIN, A.; KOEN, B. E. de Haan. *Music training and mental imagery ability*. *Neuropsychologia*, 38, p. 1664-1668, 2000.
- ALVES, Anderson César; FREIRE, Ricardo Dourado. Conceituação e adequação dos termos em inglês recall e serial recall ao português brasileiro no contexto da performance musical. *Anais do X Simpósio de Cognição e Artes Musicais - 2014*.
- BAILES, Freya Ann. *Musical Imagery: Hearing and Imagining Music*. Vol. 1. Thesis of Doctor of Philosophy. [S.l.]. [S.n.], Setembro 2002.
- BERNARDI, Nicoló Francesco; SCHORIES, Alexander; JABUSH, Hans-Christian; COLOMBO, Barbara; ECKART, Altenmüller. *Mental Practice in Music Memorization: Anecological-empirical study*. *Music Perception*, v. 30, 275-290, 2012.
- BROWN, Rachel M.; PALMER, Caroline. *Auditory and motor imagery modulate learning in music performance*. *Frontiers in Human Neuroscience*, 01, Julho 2013.
- CARRARA, André. *Deliberação expressiva e toque pianístico*. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2010.
- CHAFFIN, Roger. *Seeing the Big Picture: Piano Practice as Expert Problem Solving*. *Music Perception*, Summer. Vol. 20, N. 4, 465-490, 2003.
- CHAVES, Renan Paiva. *Imagética musical: aspectos cognitivos da prática musical*. Comunicação de pesquisa, 2011. Disponível em: <<http://www.epublicações.uerj.br/index.php/revispsi/article/view/8357/6157>>. Último acesso em 26/03/2014 às 09:54.
- COFFMAN, D.D. Effects of mental practice, physical practice, and knowledge of results in piano performance. *Journal of Research in Music Education*, 38, p. 187-196, 1990.
- DEUTSCH D, PIERCE JR. The climate of auditory imagery and music. In: REISBERG, D (ed). *Auditory imagery*. Hills dale: Lawrence Erlbaum. p. 237-260, 1992.
- HIGHBEN, Zebulon; PALMER, Caroline. Effects of Auditory and Motor Mental Practice in Memorized Piano Performance. *Bulletin of the Council for Research in Music Education* No. 156. Spring, 2003.
- HUBBARD, T.L. *Auditory imagery: empirical findings*. *Psychol. Bull.* 136, p. 302-329, 2010.
- HUBBARD, T.L. Auditory Aspects of Auditory Imagery. In: *Multisensory Imagery*. LACEY, S.; LAWSON, R. (eds.). Springer Science+Business Media, LLC 2013.

KELLER, Peter E.; ENGEL A.; PECENKA N.; *Neural correlates of auditory temporal predictions during sensorimotor synchronization*. *Front. Hum. Neurosci.* 7:380, 2013.

KELLER, Peter E.; PECENKA, Nadine. The Relationship Between Auditory Imagery and Musical Synchronization Abilities in Musicians. *Proceedings of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM)*, 2009.

MEISTER, I.G.; KRINGS, T.; FOLTYS, H.; BOROOJERDI, B.; MÜLLER, M.; TÖPPER, R.; THRON, A. Playing piano in the mind - na fMRI study on music imagery and performance in pianists. *Cognitive Brain Research*, v. 19, p. 219- 228, 2004.

SACCONI, Luiz Antônio. *Grande Dicionário Sacconi da Língua Portuguesa*: comentado, crítico e enciclopédico. São Paulo: Nova Geração, 2010.

SANTIAGO, Diana. Sobre a construção de representações mentais em performance musical. Trabalho apresentado na mesa-redonda “Psicologia da Música”. *II Congresso Norte-Nordeste de Psicologia*, Salvador (BA), p. 164-177, 2001.

_____. *Proporções nos ponteiros para piano de Camargo Guarnieri*: um estudo sobre representações mentais em performance musical. Em pauta - v. 13, p.143-185, Junho 2002.

SEASHORE, Carl E. *Psychology of Music*. New York, London: McGraw-Hill, 1938.

SILVA, Ronaldo da. *Leitura cantada: um caminho para a construção da audição no músico profissional*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, [s.n.] 2010.

THOMAS, Nigel J. T. *Mental Imagery*. 2008. Disponível em <<http://plato.stanford.edu/archives/win2008/entries/mental-imagery/>>. Último acesso em 15/10/2014 às 22:00.

TRUSHEIM, W. H. Audiation and mental imagery: Implications for artistic performance. *The Quarterly*, v.2 nº 1 & 2, pp. 138-147, Spring & Summer, 1991.

ZATORRE, Robert J.; HALPERN, Andrea R. Mental Concerts: Musical Imagery and Auditory Cortex. *Neuron* Vol. 47, p. 9-12, July 7, 2005.

Notas

¹ Tradução do termo em inglês Recall proposta por ALVES e FREIRE (2014).

² Todas as traduções foram realizadas pelo autor.

***Chanson d'aube* e rítmica hindu: o conflito de temporalidades em *Cantéyodjayâ* de Olivier Messiaen**

Maurício Zamith Almeida
Udesc – mauricio.zamith@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta deduções analíticas e interpretativas sobre um trecho específico de *Cantéyodjayâ*, obra para piano de Olivier Messiaen composta em 1949. O trecho em questão, *alba/lakshmiça*, ilustra o conceito de sobreposição de temporalidades, procedimento composicional marcante na produção de Messiaen. Este trabalho é decorrente de minha tese de doutorado intitulada *A dialética das temporalidades na performance musical: uma interpretação de Cantéyodjayâ de Olivier Messiaen*, que estuda, a partir desta obra, as implicações interpretativas dos conceitos temporais e composicionais propostos e aplicados por Messiaen.

Palavras-chave: *Cantéyodjayâ*. Olivier Messiaen. Piano. Tempo e performance musical.

Chanson d'aube* and hindu rhythmic: conflict of temporailities in Olivier Messiaen's *Cantéyodjayâ

Abstract: This paper presents analytical and interpretive conclusions on a specific part of *Cantéyodjayâ*, a piano work composed by Olivier Messiaen in 1949. This section, *Alba/lakshmiça*, exemplifies the compositional concept of overlapping temporalities, an outstanding compositional procedure in Messiaen's work. This paper is a result of my doctoral thesis, *The dialectic of temporality in musical performance: an interpretation of Olivier Messiaen's Cantéyodjayâ*.

Keywords: *Cantéyodjayâ*. Olivier Messiaen. Piano. Temporlities.

***Cantéyodjayâ* e o tempo musical em Messiaen**

No panorama da música ocidental do século XX, Olivier Messiaen (1908-1992), por meio de sua obra, de sua atuação como proeminente professor e de seus textos teóricos, evidenciou claramente o conflito dialético entre o tempo musical - por ele entendido como o *tempo vivido* - e o tempo cronológico ou *estruturado*. Com fundamentações filosóficas e teológicas, a proposta temporal de Messiaen apresenta-se como alternativa ao tempo linear dominante na música ocidental de tradição tonal e aproxima-se dos conceitos de *Duração Vivida*¹ e *Eternidade*². Do ponto de vista composicional, esse direcionamento de Messiaen em favor do *tempo vivido* conduziu-o a um distanciamento do enquadramento métrico por meio de diversos procedimentos composicionais que resultam em uma música considerada por ele como *amétrica*. O entendimento do *tempo vivido* como um complexo temporal heterogêneo, espesso, composto de uma pluralidade de tempos próprios, e a intenção de manifestar musicalmente essa natureza temporal, conferiram à obra de Messiaen uma escritura rica em simultaneidades e sobreposições temporais.

Considerada pelo próprio compositor como um *estudo de ritmo* (HILL; SIMEONE, 2005: 190), *Cantéyodjayâ* ilustra, com riqueza, temporalidades musicais que escapam à linearidade que predominou por séculos na música escrita ocidental, além de apresentar um tratamento rítmico e temporal bastante representativo da linguagem musical de Messiaen. A obra foi composta em 1949 durante um curso de análise rítmica em Tanglewood, Massachussets. Neste período, Messiaen deu início à elaboração do *Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie* (1949) e também compôs os *Quatre Études du Rythme: Ile de feu I, Mode de Valeurs et d'Intensités, Neumes Rythmiques* e *Ile de Feu II* (1949-50), o que demonstra seu profundo envolvimento com questões rítmicas e temporais na época.

A obra é estruturada em forma de mosaico, na qual suas inúmeras seções se sucedem de maneira descontínua e aparentemente desconexa, o que subverte a noção de fluxo temporal linear. Selecionamos para este artigo a seção *alba/lakshmiça*, que ilustra de maneira poética e simbólica o conceito pluralidade temporal.

Alba/Lakshmiça (6:1 a 7:9)³

A seção *alba/lakshmiça* de *Cantéyodjayâ* sobrepõe duas linhas texturais: uma longa linha melódica (*alba*) e um *ostinato* rítmico-harmônico (*lakshmiça*) que utiliza o padrão rítmico do *deçî-tâla* hindu *lakshmiça*⁴. Com temporalidades próprias e periodicidades divergentes, essas linhas texturais sobrepostas produzem um efeito de duas temporalidades simultâneas.

(alba)
Modéré avec une nostalgie passtonnée

Fig. 1: *alba*, *Cantéyodjayâ*, 6:1-4.

A seguir, examinaremos isoladamente cada uma dessas duas linhas.

Alba

Em *alba*, Messiaen faz referência a uma modalidade de *cantiga de amigo* da tradição trovadoresca medieval, a *cantiga de alvorada* ou *chanson d'aube*. O tema central dessa modalidade poético-musical é encontro noturno e proibido entre dois amantes que, alertados por um amigo confidente ou pelo canto de um pássaro ao romper do dia, lamentam a urgência de se separarem sob o risco de serem surpreendidos. Messiaen já havia visitado essa temática em *Cinq Rechants*, obra coral composta em 1948 que integra a *Trilogia Tristão*⁵: a *cantiga de alvorada* também se remete ao mito de Tristão e Isolda, que igualmente versa sobre o amor proibido. Messiaen nutria grande apreço pela canção de alvorada *Einsam wachend in der Nacht*, do segundo ato de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner, na personagem Brangäne anuncia aos amantes a alvorada que se aproxima (GOLEA, 1960: 177).

Em *Cantéyodjayâ*, a linha melódica de *alba* reflete as características métricas das *chansons* medievais, especialmente na estruturação estrófica e no uso de padrões rítmicos de subdivisão ternária, decorrentes dos modos rítmicos medievais, cuja base era a unidade tripla de medida: *perfectio*.

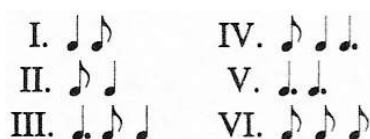


Fig. 2: Modos rítmicos medievais (GROUT; PALISCA, 2007: 103).

A título de ilustração, apresentamos cinco transcrições modernas de *Reis Glorios* do trovador provençal Guiraut de Bornelh (1173-1220), uma das duas únicas *albas* cuja notação musical foi preservada⁶. Apesar de diferentes entre si, as cinco transcrições acatam a estruturação métrica ternária.



Fig. 3: Cinco interpretações rítmicas de *Rei glorios* (GROUT; PALISCA, 2007: 103).

Ainda que em *alba* a fórmula de compasso não tenha sido explicitada por Messiaen, a escrita não deixa dúvidas de que o compasso binário composto rege sua estruturação métrica. Assim como nas *chansons d'aube*, a configuração fraseológica de *alba* é regular, com duas frases iguais de oito compassos (cada uma divisível em duas semifrases de quatro compassos) seguidas por uma terceira frase, conclusiva, de quatro compassos.

Lakshmîça

À estrutura métrica e fraseológica de *alba* Messiaen contrapõe o pedal rítmico-harmônico *lakshmîça* (Fig. 4). O *deçî-tâla lakshmîça* tem um total de 17 unidades de valor⁷, em semicolcheias, distribuídas em 2 + 3 + 4 + 8.



Fig. 4: padrão rítmico de *lakshmîça*.

As repetições cíclicas de *lakshmîça* geram, portanto, um conflito de periodicidade com a métrica de *alba*, na qual cada compasso compreende 12 unidades de valor.

Esse padrão rítmico é qualificado por uma linha de progressão e recessão, manifesta nos parâmetros intensidade e altura. Os primeiros estabelecem um plano de *crescendo* e *decrescendo* - *p* - *mf* - *p* - *pp* -, e os segundos reforçam o movimento recessivo pela contração da textura dos acordes aliada ao deslocamento para um registro mais grave (Fig. 5). Dessa forma, cria-se um impulso anacrústico do primeiro para o segundo acorde, que é acentuado. Os dois acordes seguintes adquirem caráter recessivo.



Fig. 5: Linha de crescimento e declínio em *lakshmîça*.

Essa dinâmica cinética de *lakshmîça* realça sua periodicidade em desacordo métrico com a linha melódica de *alba*, que tem um plano estável de dinâmica (*f*). Dessa forma, *lakshmîça* configura-se como um pedal rítmico, não pela simples recorrência de seu padrão duracional, mas pela repetição cíclica do mesmo ritmo de progressão e recessão, resultante das rítmicas das durações, das alturas e das intensidades.

No Anexo D do *Traité de Rythme* dedicado aos *deçî-tâlas* hindus, Messiaen apresenta a seguinte tradução acrescida de comentários sobre *lakshmîça*: “Calmo, pacífico -

como a paz da deusa Lakshmî, como a paz que vem da deusa Lakshmî. (...) Senhora da harmonia e do ritmo delicado do universo, (...) ela projeta sobre a perfeição o encanto que a faz durar para sempre.” (MESSIAEN, 1994a: 296)⁸.

Em termos interpretativos, embora não seja possível afirmar assertivamente que Messiaen tenha se inspirado na imagem simbólica desse *deçî-tâla* para a criação do pedal rítmico, é válido o entendimento de que ela sugere uma realização calma e estável desse *ostinato*, resguardando de forma impassível sua independência em relação ao canto de *alba*. As expressões “ritmo delicado do universo” e “ritmo harmonioso” trazem a noção de organicidade, à qual a linha de crescimento e declínio que Messiaen imprime ao *ostinato* adequa-se perfeitamente, como os ciclos de expansão e retração que se observa em vários domínios do universo e dos seres vivos.

Há também a menção ao “encanto que a faz durar para sempre”, que se coaduna às incessantes repetições do *ostinato*. Aqui devemos lembrar o quanto o conceito de *eternidade* é caro a Messiaen, a *eternidade* que subjaz a todos os fenômenos, o presente eterno sobre o qual todos os outros tempos se dão e ao qual nada é capaz de alterar. É significativo que esse pedal rítmico-harmônico ocorra em registro bastante grave, como um ritmo fundamental, sobre o qual a linha melódica evolui. Salientamos ainda que o último evento do compasso que encerra esta seção, 7:9, é o acorde inicial de *lakshmîça* (Fig. 6), cuja natureza antecipativa e anacrústica sugere uma continuidade implícita do pedal rítmico.

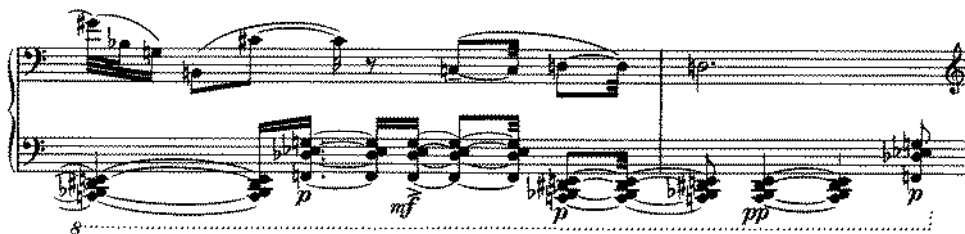


Fig. 6: Últimos dois compassos da seção *alba*, *Cantéyodjayâ*, 7:8-9.

Em termos de notação, observamos que a utilização de barras de compasso de acordo com a métrica do canto *alba* faz com que o *ostinato lakshmîça* seja artificialmente escrito através de ligaduras de valor que atravessam os compassos. Se fossem respeitadas as periodicidades de cada linha, os valores do *ostinato* seriam sempre escritos como a **figura 7**, e teríamos a seguinte distribuição das barras de compasso conforme a **figura 8**:



Fig.7: Fragmento de *lakshmiça*.

The image shows a musical score for a piece titled "(alba) Modéré avec une nostalgie passionnée". It features piano and vocal parts. The piano part is in bass clef, and the vocal part is in treble clef. The score includes dynamic markings such as *f*, *pp*, *p*, *mf*, and *pp*. There are also performance instructions like "(lakshmiça) *mf*". The score is divided into three systems, each starting with a measure rest (8). The first system shows the piano part with a forte (*f*) dynamic. The second system shows the vocal part with a piano (*p*) dynamic. The third system shows the piano part with a forte (*f*) dynamic and includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) for the right hand.

Fig. 8: Distribuição das barras de compasso em *lakshmiça* em primeira notação.

Essa escrita encontraria correspondências na música do século XX, como em *Desordre*, primeiro estudo para piano de György Ligeti (1923-2006), um exemplo clássico de defasagem temporal (Fig. 9). Mas também a música antiga valia-se deste tipo de notação, como os *cânones de mensuração* renascentistas, nos quais as vozes caminhavam em *tempi* diferentes, gerando uma espécie de sobreposição de linhas iguais com diferentes amplitudes temporais. Nas **figuras 10 e 11** encontram-se, respectivamente, a notação original do segundo Kyrie da *Missa Prolationum* de Johannes Ockeghem (1420-1497) e a mesma peça transcrita para a notação convencional.

Etude 1: Désordre

György Ligeti

Molto vivace, vigoroso, molto ritmico, $\text{♩} = 63$

The image shows the initial measures of the piano part of 'Etude 1: Désordre' by György Ligeti. It consists of two systems of music. The first system has two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The music features a complex, rhythmic pattern with dynamic markings of *f* and *p*. The second system continues the piece, with dynamic markings of *p*, *f*, and *sempre sim.* (sempre sempre).

Fig. 9: Compassos iniciais de *Desordre* de G. Ligeti.

The image shows the initial measures of the vocal parts for 'Kyrie II' from 'Missa Prolationum' by Johannes Ockeghem. It features two staves: 'Superius' (Soprano) and 'Contra' (Contralto). Both parts are in a 4/4 time signature and a key signature of one flat (Bb). The Superius part starts with a series of eighth notes, while the Contra part has a more melodic line.

Fig. 10: Escrita canônica. *Missa Prolationum*, *Kyrie II*. Johannes Ockeghem (GROUT; PALISCA, 1997: 196).

The image shows a modern transcription of the vocal parts for 'Kyrie II' from 'Missa Prolationum' by Johannes Ockeghem. It features four staves: Superius, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: 'Ky - ri - e | e - lei - - - -'. The transcription shows the complex rhythmic structure of the piece, with various time signatures (2/4, 3/4, 9/8, 4/4) and a key signature of one flat (Bb).

Fig. 11: Transcrição moderna da *Missa Prolationum*.

Entendemos que a sobreposição de temporalidades na seção *Alba* simboliza a relação dialética que a música de Messiaen estabelece com a lógica temporal dominante na

música ocidental escrita. *Alba*, com sua regularidade métrica, estrófica e linear, traz consigo o que há de mais fundamental na temporalidade consolidada na música ocidental. O pedal *lakshmiça*, cíclico e não-linear como um mantra, originário de um padrão rítmico hindu, representa naturezas temporais acatadas por culturas musicais não acidentais com as quais Messiaen identificou sua busca por uma concepção de um tempo musical flexível e liberto do tempo estruturado. É notável que tanto a tradição trovadoresca na qual a *chanson d'aube* se insere como os *deçî-tâlas* catalogados por Çarngadeva datem, aproximadamente, do século XIII. Foram, portanto, tradições musicais historicamente simultâneas. Em um plano mais simbólico, a sobreposição temporal da seção *alba* projeta o conflito entre o tempo suspenso experimentado pelos amantes durante seu encontro noturno - tempo psicológico, *tempo vivido* - e o inexorável fluxo do tempo físico, o *tempo estruturado* que, inevitavelmente, traz o nascer do dia.

Considerações finais

Ao tratar da questão das simultaneidades, Messiaen elenca uma série de fatores que podem comprometer a clareza e a transparência da textura: a semelhança ou a identidade de timbres, o isocronismo, a tonalidade, a unidade de registro, a unidade de tempo, os uníssonos de durações, a unidade de intensidade e a unidade de ataque (MESSIAEN, 1994a: 30). Chamados de *fatores de coesão*, são indesejáveis em uma textura de simultaneidades, por seu potencial de neutralizar a independência dos eventos simultâneos. Alguns desses fatores, como o isocronismo e a tonalidade, pertencem estritamente à esfera composicional. Entretanto, aqueles que envolvem timbre, intensidade e ataque, por exemplo, são em grande medida condicionados pela ação do intérprete. Portanto, ao intérprete cabe identificar e clarificar as particularidades de cada um dos eventos que constituem uma simultaneidade, particularidades que se manifestam por meio dos diversos parâmetros sonoros. Dessa forma, partindo dos *fatores de coesão* propostos por Messiaen, podemos deduzir *fatores interpretativos de coesão* que devem ser criteriosamente tratados na interpretação de uma obra ou de um trecho de textura polirrítmica ou politemporal.

Alba impõe ao intérprete a necessidade de observação cuidadosa desses fatores, de forma a preservar a identidade de cada linha textural em diversos parâmetros, como respirações não coincidentes entre as frases de *alba* e as recorrências dos ostinatos de *lakshmiça*, linhas de crescimento e declínio de dinâmica em *lakshmiça* e acentuações métricas em *alba*.

Do ponto de vista rítmico, procedemos à leitura e ao estudo dessa seção das maneiras expostas abaixo.

1. Tomando *alba* como referência para contagem das unidades de valor em semicolcheias (6+ 6);

2. Tomando *lakshmîça* como referência para contagem das unidades de valor em semicolcheias (2 + 3 + 4 + 8);

3. Tomando como referência a contagem das unidades de tempo da métrica binária composta de *alba* (colcheias pontuadas);

4. Procurando não se apoiar em nenhuma das referências enunciadas acima, sendo essa a forma pela qual idealmente o trecho deve ser percebido pelo intérprete - e pelo ouvinte - durante a performance.

Salientamos que a ordenação acima não representa necessariamente uma ordem sequencial de estudo, ainda que a quarta prática resulte no efeito pretendido.

Referências

BACHELARD, G. *A Dialética da Duração*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Ed. Ática, 1988.

BERGSON, H. *Duração e Simultaneidade*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.

GOLEA, A.; MESSIAEN, O. *Reencontres avec Olivier Messiaen*. Paris: Rene Julliard, 1960.

GROUT, D; PALISCA, C. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2001.

HILL, P; SIMEONE, N. *Messiaen*. New Haven: Yale University Press, 2005.

KRAMER, J. *The Time of Music: new meanings, new temporalities, new strategies*. New York: Schirmer Books, 1988.

LIGETI, G. *Études pour piano*. Schott Musik International, 1986.

MESSIAEN, O. *Cantéyodjayâ*. Universal Editions, 1954.

MESSIAEN, O. *Technique de mon langage musical*. Vol. I: Texte. Paris: Alphonse Leduc, 1944a.

MESSIAEN, O. *Traité de Rythme, de couleur, et d'ornithologie*. (1949-1992) em Sept Tomes. Tome I. Paris: Alphonse Leduc, 1994a.

MOREIRA, A. L. *Olivier Messiaen: inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano*. Tese (Doutoramento em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

SADIE, S. (Ed.) *The New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 1980. 20v.

SAMUEL, C., MESSIAEN, O. *Permanences d'Olivier Messiaen: dialogues et commentaires*. Paris: Actes Sud. 1999.

Notas

¹ A partir de *Filosofia da Duração* do filósofo Henri Bergson, Messiaen entende a *duração vivida* como o tempo sensível, percebido pela experiência, fenomenológico. É o complexo de tempos próprios, plural e heterogêneo.

² Apoiado em Tomás de Aquino, Messiaen considerava a *eternidade* como o reino das simultaneidades: nela não há o tempo sucessivo, o antes e o depois, o início e o fim. A *eternidade* é, portanto, assim como a *duração vivida*, plural e heterogênea.

³ Pelo fato de os compassos não serem numerados na partitura de *Cantéyodjayá*, os indicaremos da seguinte forma: 6:1, página 6, compasso 1.

⁴ Os *deçî-tâlas* são ritmos provincianos hindus catalogados pelo músico e ritmista indiano Çarngadeva, no século XIII. A pesquisa rítmica empreendida por Messiaen ao longo de sua vida o conduziu ao estudo de culturas musicais de naturezas rítmicas diversas do enquadramento métrico tradicional da música ocidental, como a versificação grega, o cantochão e rítmica hindu.

⁵ As obras que compõem a *Trilogia Tristão* são *Harawi*, para canto e piano (1945), *Turungalîla-Symphonie* (1946-1948) e *Cinq Rechants* para coro a 12 vozes (1948).

⁶ Referimo-nos aqui a notação de alturas.

⁷ Na intenção de produzir uma música *amétrica*, a escritura musical de Messiaen substitui a noção de compasso e de pulso pela de um valor mínimo - *unidade de valor* - a partir do qual são construídos valores e figurações mais amplas, livres do enquadramento de um pulso regulador. Messiaen identificou equivalências desse princípio nos *mâtras* hindus e nas *breves* da versificação grega.

⁸ “Calme, paisible - comme la paix de la déesse Lakshmî, comme la paix qui descend de la déesse Lakshmî. [...] maîtresse de l’harmonie et du rythme délicat de l’univers [...] elle projete sur la perfection le charme que la fait durer à jamais” (MESSIAEN, 1994a: 296).

Interações entre escritura, notação e performance na primeira peça de *Musica ricercata*, de György Ligeti

Helder Danilo Capuzzo
USP – heldercapuzzo@usp.br

Luciana Sayure Shimabuco
USP – lucianasayure@usp.br

Resumo: O artigo aborda a primeira peça de *Musica ricercata* (1951-53), de György Ligeti (1923-2006), sob o ponto de vista da performance musical. Com base nos estudos de Zampronha (2000) e Almeida (2011), nossa investigação leva em consideração aspectos do pensamento composicional a fim de observar o intenso diálogo entre escritura, notação e performance e, com isso, reconhecer a reciprocidade intrínseca entre essas instâncias musicais. Ainda que a ênfase deste artigo privilegie a performance, sua conclusão também revela aspectos composicionais, observando pontos de contato entre *Musica ricercata* e outras obras de Ligeti.

Palavras-chave: György Ligeti. *Musica ricercata*. Escritura. Notação. Performance musical.

Interactions Between Scripture, Notation And Performance in the first piece of György Ligeti's *Musica ricercata*

Abstract: The article addresses the first part of György Ligeti's *Musica ricercata* (1951-53) from the point of view of the musical performance. Based on studies of Zampronha (2000) and Almeida (2011), our research takes into consideration aspects of compositional thinking in order to observe the intense dialogue between scripture, notation and performance and thereby, recognize the intrinsic interplay between these musical instances. Although the emphasis of this article privileges the performance, its conclusion also reveals compositional aspects, observing points of contact between *Musica ricercata* and other works by Ligeti.

Keywords: György Ligeti. *Musica ricercata*. Scripture. Notation. Musical Performance.

1. *Musica ricercata* como campo exploratório

Este trabalho é resultado parcial de uma pesquisa de mestrado a qual pretende investigar as relações de reciprocidade entre a escritura e a performance de *Musica ricercata* (1951-53), conjunto de 11 peças para piano composto por György Ligeti (1923-2006).

Apresentaremos, neste artigo, observações acerca da primeira peça do referido ciclo a partir da articulação e do diálogo entre seu pensamento composicional e demais fatores que favoreçam sua execução. Para tanto, pretendemos evidenciar a correlação entre *escritura* e *performance* presente em tal obra com base nos trabalhos de Zampronha (2000) e Almeida (2011), os quais vislumbram um novo paradigma nos estudos musicológicos ao enfatizarem o fato de que tais instâncias musicais são intimamente imbricadas, não hierarquizadas e mutuamente condicionadas. Nesta discussão, a notação assume papel central por conciliar

esses diversos elementos e, conseqüentemente, dar forma à partitura - uma das principais representações resultantes desta profícua interação ¹.

Antes de abordarmos as questões propostas nesse trabalho, deparamo-nos com o próprio projeto composicional de *Musica ricercata*, reconhecido como um dos mais significativos do período húngaro de Ligeti (STEINITZ, 2003: 53), o qual compreende a segunda metade da década de 40 e o início dos anos 50 - época em que o compositor vivia na Hungria e lecionava na Academia Franz Liszt, em Budapeste. Tal período é caracterizado, entre outros aspectos, pela divergência entre composições destinadas à performance pública e trabalhos mais experimentais que, por conta da grave repressão cultural imposta por autoridades húngaras naquela época, eram proibidos de serem publicados ou até mesmo executados publicamente. Essa conjuntura política obrigava Ligeti e outros artistas a “criar para a gaveta”, uma vez que qualquer manifestação que apresentasse algum grau de experimentação era censurada e denunciada. Esse cenário teria sido determinante para imigração de Ligeti, em 1956, à Áustria e, finalmente, à Alemanha.

As onze peças que compõem o ciclo são de curta duração. Ligeti as construiu de modo a extrair o máximo de resultados “a partir de um mínimo de materiais, baseada em regras e limites rígidos, desenvolvendo um discurso musical que respeita uma severa disciplina composicional” (SHIMABUCO, 2005: 92). Uma de suas características mais relevantes é a opção por utilizar um número pré-determinado de classes de alturas² em cada uma de suas peças. Sobre essa condição, o compositor comentou:

(...) comecei a experimentar estruturas muito simples de sonoridades e ritmos como se eu fosse construir um novo tipo de música começando do nada. Minha abordagem foi francamente cartesiana, em que eu considerava toda a música que conhecia e amava como sendo, para o meu propósito, irrelevante e até mesmo inválida. Eu me coloquei problemas tais como: o que consigo fazer com uma única nota? Com uma oitava? Com um intervalo? Com dois intervalos? O que eu posso fazer com específicas inter-relações rítmicas que poderiam servir como elementos básicos em uma formação de ritmos e intervalos? (LIGETI *in* STEINITZ, 2003: 54).

Assim, a primeira peça apresenta somente duas classes de alturas. A segunda peça apresenta três, a terceira emprega quatro, e assim progressivamente. As específicas classes de alturas utilizadas em cada peça são mostradas na tabela a seguir:

Peça	Notas utilizadas
I	Lá, Ré
II	Mi#, Fá#, Sol
III	Dó, Mib, Mi, Sol
IV	Lá, Sib, Fá#, Sol, Sol#
V	Láb, Si, Dó#, Ré, Fá, Sol
VI	Lá, Si, Dó#, Ré, Mi, Fá#, Sol
VII	Láb, Lá, Sib, Dó, Ré, Mib, Fá, Sol
VIII	Lá, Si, Dó, Dó#, Ré, Mi, Fá#, Sol, Sol#
IX	Lá, Lá#, Si, Dó, Dó#, Ré, Ré#, Fá, Fá#, Sol#
X	Lá, Lá#, Si, Dó#, Ré, Ré#, Mi, Fá, Solb, Sol, Sol#
XI	Lá, Sib, Si, Dó, Réb, Ré, Mib, Mi, Fá, Fá#, Sol, Sol#

Tabela 1: Classes de alturas utilizadas em cada uma das peças de *Musica ricercata*, de György Ligeti.

O aprofundamento do estudo de *Musica ricercata*, conforme aponta Griffiths (1997) e, mais detalhadamente, Keréfy (2008), revela um compositor já alinhado com processos compositivos que viria aprofundar em sua obra Ocidental. Em cada uma das peças, Ligeti levantou, de maneira autodidata, diversas questões composicionais. Além da rigorosa escolha organizacional das alturas, podemos mencionar também questões envolvendo ritmo, tempo, texturas, dinâmicas e timbre. É importante notar que, tanto em *Musica ricercata* quanto em toda sua obra pianística, Ligeti efetuou uma notação minuciosa e determinista, correspondente ao âmbito convencional que tradicionalmente define os papéis de compositor, da partitura e do intérprete na música ocidental, como discutiremos a seguir.

2. Relações de reciprocidade entre o pensamento composicional e a performance de Musica ricercata I

Tomamos como objeto de estudo a primeira peça de *Musica ricercata* com objetivo de investigar as relações de reciprocidade entre seu pensamento composicional - o que definiremos como *escritura*³ -, a notação empregada pelo compositor e, finalmente, sua execução. Assim, uma de nossas principais indagações é entender como a performance desta música pode conciliar elementos dinâmicos com a suposta “rigidez” de uma obra que se pretende fixa quanto a organização e ordenação de seus elementos constitutivos.

Musica ricercata I chama atenção por se utilizar unicamente das classes de altura Lá e Ré, sendo que a última aparece somente no extremo final. Dessa maneira, Ligeti atrai o intérprete para uma investigação conjunta das possibilidades de criação musical com somente uma nota. Percebe-se a exploração gradual do ritmo, da intensidade e das possibilidades timbrísticas dos oito registros do Lá ao piano, tocados sozinhos ou em até quatro alturas simultâneas.



Exemplo 1: *Musica ricercata I* (c. 1-5).

Logo nos primeiros compassos, que podemos entender como uma introdução (Ex. 1), é apresentada a classe de altura que dominará a maior parte da peça. Sob a marcação de “Sostenuto” ($\text{♩} = 66$), o trecho apresenta as variações máxima (*tremolo*) e mínima (*semibreve*) de densidade rítmica, importante percepção para se vivenciar a peça e um dos principais problemas para sua interpretação. Considerando que o piano é um instrumento de cordas percutidas, salientamos que o *tremolo* não apenas representa a máxima densidade horizontal, mas corporifica o desejo composicional por sons sustentados. Nesta partitura, é inevitável a relação entre este recurso e a indicação de caráter no início da peça: *sostenuto*.

Além disso, observa-se que o acúmulo sonoro do tremolo - que soma, no máximo, duas notas tocadas simultaneamente - legitima a chegada ao *fff* junto às oitavas - quatro notas simultâneas. Exemplos como o registrado acima evidenciam a articulação profunda entre escritura, escrita e performance.

Em seguida, Ligeti determina que o pianista simplesmente abaixe as teclas da oitava mais grave, de maneira a liberar seus abafadores e a ressonância de suas respectivas cordas. Aqui, o efeito é produzido pela ressonância do Lá nas regiões central e grave, o que potencializa o volume dos harmônicos. O intérprete é estimulado a “produzir” o silêncio em duas etapas, como uma espécie de “filtragem do som” que se encaminhará de maneira expressiva ao quinto compasso, composto somente por pausas.

Ligeti rompe com o silêncio, ainda que em *pianissimo*, para construir um *ostinato* sob a indicação “Misurato $\text{♩} = 106$ ”, formado a partir de uma compressão na qual o intervalo

entre os ataques regride do valor de seis para o de uma colcheia (Ex. 2). Aqui, é interessante notar como a sensação do tempo medido, a qual ele se refere com o *misurato*, é percebida pelo espectador-ouvinte somente com o estabelecimento do *ostinato*, fato que não ocorrerá antes do compasso 12. Antes disso, no entanto, Ligeti cria uma sensação de instabilidade a partir de uma escrita rigorosa do tempo.



Exemplo 2: *Musica ricercata I* (c. 6-13).

Essa sensação de instabilidade será percebida durante boa parte da apresentação e da reelaboração dos três padrões rítmicos (Ex. 3) que surgem em contraposição a este *ostinato*, explorados de diversas formas, em diferentes oitavas, inclusive com expansão e fragmentação de elementos. Faz-se necessária a distinção entre os três tipos de articulação que Ligeti lançou mão em cada um desses padrões - tarefa que exige do músico clareza de seu toque para poder diferenciar a marcação de *accento*, *tenuto* e *staccato*, em uma sequência que sugere um *decrescendo* escrito sem apoio de chaves de som ou outra marcação de dinâmica.



Exemplo 3: Da esquerda para direita, padrões rítmicos 1, 2 e 3.

Cada um desses padrões será manipulado com repetição ou alternância, de forma com que os três possam começar em qualquer tempo do compasso (Ex. 4). As barras, nesse caso, não sugerem uma hierarquia de pulsações ou estabelecimento de uma métrica. Em alguns momentos, pequenas alterações - como a supressão da pausa de semínima ou colcheia - alteram a direção da escuta.

(misurato, poco pesante)

pp

stringendo poco a poco sin al Prestissimo

cresc. poco a poco (sin al ff)

Exemplo 4: *Musica ricercata* I (c. 14-33).

Os próprios padrões rítmicos da mão direita são guias fundamentais para o intérprete explorar tanto o *crescendo* quanto o *stringendo poco a poco sin al Prestissimo*, anotados no compasso 22. Se, a partir deste ponto, a responsabilidade de aumentar tanto a velocidade quanto a intensidade é transferida inteiramente para o pianista, a escritura reforça e endossa tais efeitos com seus “impulsos e contra-impulsos” (STEINITZ, 2006: 54).

O aumento da densidade rítmica favorece o acúmulo de som necessário para se alcançar o “*fff*” anotado a partir do compasso 60, início do “Prestissimo” (Ex. 5). A partir deste ponto, o *ostinato* desaparece e um único material mobiliza as duas mãos do intérprete - como na introdução, em que as duas mãos do pianista sincronizam o mesmo gesto. No entanto, a passagem para o “Prestissimo” não sugere uma mudança de caráter ou uma ruptura com que havia sendo exposto até então, uma vez que a obra já traz a sugestão de aumento gradual de intensidade e densidade rítmica, nos fazendo supor mais uma vez a estreita

reciprocidade entre o pensamento composicional e a performance por meio da própria notação.

The musical score is presented in four systems. The first system shows a piano part with a steady eighth-note rhythm in both hands, marked *ff* and with a fingering instruction *ij*)*. The second system continues this pattern. The third system begins a *Prestissimo* section, marked *fff*, and includes a specific performance instruction: ** mit beiden Fingern zugleich anschlagen / play note with both fingers at once.* The fourth system continues the rhythmic pattern.

Exemplo 5: *Musica ricercata* I (c. 50-65).

Após dez graves afirmações do fragmento do terceiro padrão rítmico (c. 60 e 65), cujo acúmulo sonoro favorece o *crescendo* marcado a partir do final do compasso 64, Ligeti abruptamente quebra o discurso musical. O Ex. 6 ilustra um procedimento que alude ao início do “Misurato” (c. 1-5), uma compressão do intervalo entre os ataques entre os c. 66-80. Com as duas mãos no extremo do piano juntamente com a marcação *tutta la forza*, o compositor dá início à progressão rítmica, um *accelerando* e *crescendo* escrito, que se encaminhará até o fim da peça, *ferocissimo*.

Exemplo 6: *Musica ricercata I* (c. 66-81)

É interessante notar ainda, como tanto na introdução quanto no desfecho, Ligeti utiliza os registros próximos à extremidade do piano. Nos últimos compassos, encontramos o clímax de densidade e intensidade de toda a peça. Somado a todos esses ingredientes, o compasso de pausa inserido após o insistente *accelerando* valoriza ainda mais o aparecimento da nova altura, numa espécie rudimentar do que viria se tornar o típico “rasgo ligetiano”. O Ré é, portanto, atacado de forma expressiva em oitava na região central (Ex. 7), propondo uma resolução enfática após a *fúria* que imediatamente o precedeu, pontuada por Griffiths (1997: 71) como a articulação de uma estaticidade monótona inserida em uma grande “máquina rítmica”. No que se refere ao gesto, podemos entender a peça como um A-B-A’, já que tanto nos compassos iniciais como na última seção da peça, a partir do “Prestissimo”, ambas as mãos do pianista compartilham o mesmo material gestual, ao passo que na seção B cada uma das mãos realiza uma camada autônoma. O aspecto formal cíclico é salientado ainda pelo retorno do “Sostenuto”, bem como do recurso de teclas abaixadas visando a extração de harmônicos⁴.



Exemplo 7: *Musica ricercata I* (c. 81-85).

3. Considerações finais

Com uma notação rigorosamente precisa, a primeira peça do ciclo *Musica ricercata* desenvolve um processo de “aceleração” e “adensamento” efetivamente escritos, utilizando-se de uma única classe de altura. Observamos que a escritura de Ligeti, ao complementar e respaldar qualquer notação prescritiva, favorece sua execução. Tal consideração acata a abordagem de Zampronha (2000: 161) acerca do reconhecimento da notação não como um código secundário que se limita a registrar a intenção composicional, mas sim como um campo que possibilita a própria emergência de escrituras. A partitura, neste caso, dá forma e suporte para uma representação atualizada proveniente da interação entre escritura e notação.

Em *Musica ricercata* Ligeti assume uma postura investigativa em toda construção do pensamento composicional, “no verdadeiro significado de ‘ricercare’: tentar, procurar” (LIGETI, 1998: 8). Conseguimos reconhecer nesta obra, ainda que de uma maneira bastante rudimentar, procedimentos compositivos que Ligeti viria aprofundar em obras futuras como, por exemplo, a busca por certa estaticidade do material musical, em que um elemento é submetido a constante evolução: uma espécie de contínuo sonoro no qual nenhum estado precedente é recuperável e, sim, transformado ininterruptamente. Para além da já mencionada utilização das barras de compasso como referência visual ao intérprete, sem objetivar uma hierarquia de pulsações ou o estabelecimento de uma métrica - recurso utilizado em obras como *Atmosphères* (1961) e *Lontano* (1967) -, podemos apontar já em *Musica ricercata I* a presença do emblemático “rasgo ligetiano”, caracterizado por uma espécie de choque que interrompe o fluxo sonoro imediatamente após o ponto culminante da obra ser atingido em *fff* nas extremidades do piano (c.80-81). Neste caso, o ataque à nova altura, Ré (c. 82), é transformação definitiva. Em sua obra pianística, similar efeito pode ser verificado em *Désordre* e *Cordes à Vide*, pertencentes à primeira série de Estudos (1985).

Referências

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n.2, p.63-76, dez. 2011.

GRIFFITHS, Paul. Drawing Lessons From His Own ‘Prehistory’. *The New York Times*, New York, 15 Jun. 1997. Disponível em:

<http://www.nytimes.com/1997/06/15/arts/drawing-lessons-from-his-own-prehistory.html>. Data de acesso: 07.Jul.2014.

KERÉFY, Márton. ‘A “New Music” from Nothing’: György Ligeti’s *Musica ricercata*. *Studia Musicologica*, Vol. 39, No. 3/4 (Sep. 2008), pp. 203-230. Disponível em:

<http://www.jstor.org/stable/25598322>. Data de acesso: 07.Jul.2014.

LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: W. W. Norton & Company, 1989.

LIGETI, György. Keyboard works (encarte de CD) Sony “György Ligeti Edition”- SK 62309, v. 7, 1998, p. 7-20.

_____. *Musica ricercata*. Mainz: Shott Musik International GmbH & Co. KG, 1995. Partitura.

SHIMABUCO, Luciana Sayure. *A forma como resultante do processo composicional de György Ligeti no primeiro livro de Estudos para piano*. 316f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005.

STEINITZ, Richard. *György Ligeti: Music of Imagination*. Boston: Northeastern University Press. 2003.

ZAMPRONHA, Edson S. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

Notas

¹ Conforme apontou Almeida (2011: 65-66), ao longo da história a escrita favoreceu e direcionou desenvolvimentos específicos na criação musical ao mesmo tempo em que seu surgimento e sua evolução atenderam demandas oriundas destes mesmos desenvolvimentos. No entanto, o autor aponta dois problemas relacionados à extrema valorização de suas atribuições: o primeiro deles é justamente a decepção e a insatisfação causada pela esperança que a partitura possa abarcar minuciosamente os mais diversos aspectos sonoros; o segundo perigo é a confusão entre partitura e obra, na crença de que o texto seja suficiente para “comportar e cristalizar todos os aspectos do que se entende por obra musical” e a consequente desconsideração do dinamismo que esta pode desencadear em situação de performance.

² Segundo Joel Lester, “o termo classe de altura (ou seja, uma classe ou categoria de alturas) aplica-se a todas as alturas que são duplicações de oitava uma das outras. O Dó central, por exemplo, é uma altura. Mas todas as notas chamadas Dó, Si# ou Rébb pertencem a uma mesma classe de altura”. (LESTER, 1989, p. 66).

³ A distinção entre escrita e escritura é fundamental para este trabalho: o primeiro termo, mais próximo do que se entende por notação, define-se como um sistema de representação no qual emerge um conjunto de marcas que se constituem signos, enquanto o segundo trata dos procedimentos composicionais provenientes da escrita (ZAMPRONHA, 2000: 161).

Ambiguidades rítmicas e *relais*: inflexões do discurso oratório francês do século XVIII encontradas nas *Courantes*

Beatriz Carneiro Pavan
Unicamp – *beatrizpavan1402@gmail.com*

Resumo: Pretende-se mostrar em que medida características vindas do discurso oratório francês do século XVIII encontram equivalência nas *Courantes*, visando interpretação mais idiomática possível, tendo como base teórica a obra “The Harmonic Orator” (2001) de Patrícia Ranum. Consolidando a ideia de que a busca por uma conformidade entre língua falada e música esteve presente durante o período musical barroco, concluiu-se que características como *relais* e ambiguidades rítmicas se encontram nestas duas formas de expressão.

Palavras-chave: Discurso oratório francês. Courante. Cravo. Ambiguidades métricas.

Rhythmical Ambiguities and Relais: Inflections of the 18th Century French Oratory Speech Found in Courantes

Abstract: It is intended to show to what extent the characteristics from XVIII century French oratory speech have equivalence in *Courantes*, aiming as an idiomatic interpretation as possible, having as a theoretical basis the work "The Harmonic Orator" (2001) by Patricia Ranum. Consolidating the idea that the search for a line between the spoken language and music was present during the Baroque period music. It was concluded that characteristics such as *relais* and rhythmic ambiguities are founded in these two forms of expression.

Keywords: French Oratory Speech. Courante. Harpsichord. Metric Ambiguities.

A busca por uma conformidade entre língua falada, língua cantada e a prática musical instrumental sempre esteve presente durante o período musical barroco, fazendo das diferenças linguísticas uma característica marcante no processo de construção do discurso musical. Idiossincrasias da língua francesa podem ser verificadas, como no exemplo indicado por Patrícia Ranum (2001: p.63), na notação do mingograma com a frase Alexandrina: *J'ai-mais,/ Sei-gneur,/ j'ai-mais:// je vou-lais ê/-tre ai-mé-e///* (Jamais, Senhor, jamais: eu queria ser amado). Ranum aponta para o prolongamento na pronúncia das sílabas francesas, nas quais estão registrados os comprimentos das vogais e das consoantes, mostrando que estes prolongamentos coincidem com os tempos fortes. Cada batida metronômica é assinalada por ou pequeno triângulo invertido (▼) na primeira linha do gráfico. Na segunda linha, os números 1 e 2 marcam os pés poéticos ou unidades rítmicas poéticas; na terceira linha || e | indicam o comprimento das vogais; seguindo, se vê o acento métrico gramatical e por último, um travessão mede o comprimento das sílabas.

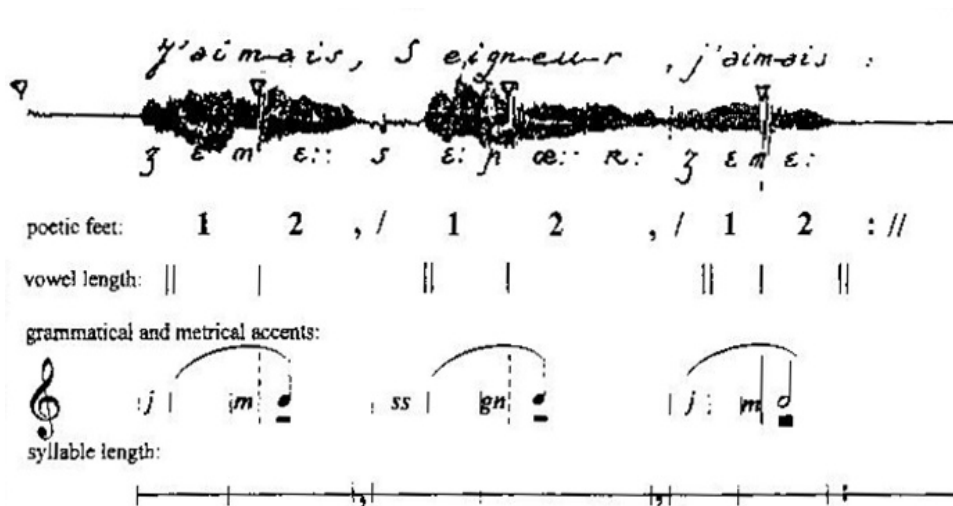


Figura 1: Mingograma mostrando prolongamento silábico. Fonte: RANUM. 2001: p.64.

Fica evidenciado neste exemplo o *relais* no final da frase com a palavra *aimée*, que ultrapassa a barra de compasso repousando no tempo seguinte. O termo *relais* designa o fato de duas sílabas finais de uma frase ou pé poético serem prolongadas progressivamente. Assim, o acento gramatical coincide com o tempo forte, avançando através do compasso, resultando que cada frase terminará no tempo forte inicial do compasso seguinte. Pode-se encontrar estas inflexões da língua francesa em *Courantes*, mostrando a idiossincrasia existente nestas duas formas de expressão.

A *Courante* dançada tem sua origem antes do que a maioria das outras danças barrocas francesas, já no início do século XVII, no reinado de Luís XIII. Jean-Jacques Rousseau (1998: 136) a define como: “Ária própria a uma espécie de dança assim nomeada por causa de suas idas e vindas... a três tempos graves”¹. Em *Dictionnaire de Musique* (1708: 277) Brossard diz sobre as *Courantes* que são “espécie de dança cuja ária geralmente se anota em três mínimas, com duas reprises que se recomeça cada uma duas vezes”². Rameau em *Traité de l'Harmonie* (1722: 159), exemplifica com pequenos trechos musicais, como deveriam ser compostas as danças (*Airs*) das Suítes e *Ordres*. Para a *Courante*, o exemplo em compasso 3/2, mostra a característica desta dança em apresentar compassos binários e ternários logo no início da peça (primeiro compasso ternário e segundo compasso binário).



Figura 2: Exemplo de *Courante*, Jean-Philippe Rameau. *Traité de L'Harmonie*, (1722: 159).
Fonte: Edição Fac-similar.

Interessante observar as irregularidades nestas obras, que vão desde suas harmonias não funcionais, frases com comprimentos variados, notas *inégales* à presença de várias cadências. As irregularidades rítmicas associadas às frases de tamanhos diversos causam sensação de surpresa ao ouvinte, que verá conclusões frasais em característico *relais* da poesia francesa. Para ilustração, o exemplo de uma Ária francesa anônima, na qual Ranum (2001: 451) propõe uma abordagem pertinente ao sugerir sinais, como os aqui apresentados: pequenos quadrados, abertos e fechados □ ■ e o sublinhado , marcam os tempos acentuados e prolongados onde ocorre o *relais*; meio círculo ◡ mostra que a primeira sílaba do *relais*, quando não é naturalmente longa, pode ser prolongada dobrando-se a consoante inicial; a letra *e* indica sílaba átona; a pequena ampulheta ⏱ simboliza constância; frases exclamatórias são sinalizadas por mãos que apontam para o céu ☞; a seta ↓ marca duas linhas poéticas opostas separadas por salto (intervalo de quarta descendente); o símbolo de *yin yang* ☯ sinaliza expressão de desejo; o coração ♥ indica emoções amorosas.

Figura 3: *Courante de Madame La Dauphine*, XXXII^e Livre d'airs, de. Christophe Ballard (1689: 44-45). Fonte: RANUM (2001: 451).

Nesta Ária, primeiro, segundo e terceiro compassos são binários. O quarto compasso, tem a voz do baixo binária e voz soprano ternária em semínimas e colcheias pontuadas (*Je sers/um objet rigoureux:/// Mais la constan///ce de mes tendres ...* [eu sirvo a um objeto rigoroso: Mais a constância dos meus suaves ...]). O quinto compasso, apresenta a voz do baixo ternária, com acentos a cada dois tempos e cadência, (*feux///M'inspire l'espérance///Qui soutiens/mes vœux:///* [fogos. Me inspira a esperança. Que sustenta meus desejos:]). Assim como o exemplo de Ranum, veem-se irregularidades rítmicas no início da *Premier Courante* da *Premier Ordre* de François Couperin. A nota Fá sustenido (terça do acorde Ré maior, dominante do tom da peça) com *tremblement* seguido pelo *coulé* na nota Ré (terça da tônica) finaliza momentaneamente a frase em compasso binário e ao mesmo tempo inicia o compasso ternário, determinando a hemiola e que será concluído no compasso seguinte em longo e suave arpejo descendente. Desta maneira, temos duas conclusões frasais em *relais*.






Figura 4: *Premier Courante, Premier Ordre*. Compassos 1 e 2. *Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin. Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004: p.2.

O *relais*, elemento tão comum na música e poesia francesas, não pode ser visto com tanta frequência na música e poesia alemãs ou italianas, mas, quando desejado, aparece de modo literal na notação musical finalizando a frase. Um exemplo é a *Corrente* da primeira partita em Si \flat maior, BWV 825, de J. S. Bach.



Figura 5: *Corrente*. Partita BWV 825, J. S. Bach. Fonte: Edição Fac-similar

Nesta peça, as duas vozes caminham juntas obedecendo à sequência: primeiro tempo forte, segundo tempo fraco ou meio forte e terceiro tempo fraco. Fatores relacionados ao discurso poético seriam influências marcantes, caracterizando assim, a diferença de sotaque linguístico aplicado ao discurso musical. Erwin Bodky's em *The Interpretation of Bach's Keyboard Works* (1960: 219-220), dá um relato sobre as articulações em obras para

teclados de Bach afirmando que: “notas de um tempo fraco nunca são ligadas à próxima nota por uma ligadura... Para *Courantes* (em compasso 3/2), ligaduras sobre quatro notas são verificadas”³. No exemplo da figura 6, Bodky mostra grupos de colcheias pontuadas ligadas às semicolcheias com sua sugestão de execução: O ritmo  é sempre tocado , nunca .

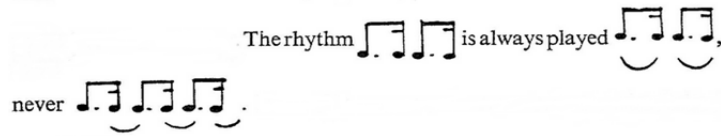


Figura 6: Articulações em obras de J. S. Bach segundo Bodky.
 Fonte: *The Interpretation of Bach's Keyboard Works*. Bodky (1960: 219).

A exceção para esta regra de Bodky, segundo Paul Badura-Skoda (2002: 96), seria nas passagens em síncopas. As *Courantes* afrancesadas, por outro lado, não apresentam um padrão rítmico constante. Compassos binários e ternários se revezam e o único padrão que pode ser visto é que a primeira cadência será, frequentemente, no início da peça, em compasso 3/2. Outras cadências aparecem nos próximos dois ou três compassos seguintes, também em compasso 3/2 e são bastante frequentes as cadências de engano. As frases têm tamanhos variados e conseqüentemente, o tamanho de cada parte é também variável, sendo comum a primeira e segunda partes com números diferentes de compassos. Philippe Beaussant (2007: 342) diz sobre as *Courantes*: “com seu 3/2 perturbado, sem cessar, como gostamos na França, pelas alterações de apoio - ternário aqui sutilmente binário lá - elas se opõem, portanto, umas às outras”⁴. As articulações são definidas pelas ligaduras, dedilhados e ornamentação marcadas pelo compositor, como se pode ver na 4^ª *Suite* de Jean-François Dandrieu (1682-1738).



Figura 7: *Courante*, 4^ª *Suite*, *Trois Livres de Clavecin de Jeunesse*, Jean-François Dandrieu
 Fonte: Ed. Heugel, Paris, 1975: p.75.

No primeiro compasso, ao ligar as três primeiras notas da mão esquerda, o compositor define o compasso binário, mesmo colocando ornamentos no terceiro e quarto tempos da mão direita forçando a articulação entre eles. O segundo compasso, claramente ternário é seguido pelo terceiro compasso, semelhante ao primeiro com início binário articulação entre terceiro e quarto tempos. Dandrieu segue marcando ligaduras e ornamentos sinalizando as irregularidades características das *Courantes*. Tal como Dandrieu, Couperin nos dá sinais de articulação, como se pode verificar na segunda parte da *Premier Courante* da *Cinquième Ordre* (compassos 1 e 2), que traz, ligaduras entre semínimas pontuadas, ornamentadas e fusas ou semicolcheias, sinalizando a articulação e o tempo binário. O quinto compasso, ternário na voz superior, tem na voz do baixo, articulação semelhante à *Courante* de Dandrieu: três tempos+um tempo+dois tempos. Grandes ligaduras nos compassos onze e doze definem o compasso binário e a cadência final faz-se presente em compasso ternário definido pela mão esquerda.



Figura 8: Segunda parte da *Premier Courante*, 5^o Ordre. *Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin. Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004: p.60.

A *Premier Courante* da *Première Ordre* de Couperin foi citada por Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), discípulo de Bach, como exemplo para análise de peça com tempo misto. Afirma Kirnberger, que devido aos diferentes ritmos, o compasso 3/2 não apresenta outra semelhança com 6/4, excepto que ambos contêm seis semínimas por compasso. No entanto, deve-se notar que compositores de épocas passadas trataram a

Courante, que é geralmente escrita em 3/2, de tal maneira que ambos os compassos (3/2 e 6/4) foram muitas vezes combinados em 3/2 (apud LITTLE; JENNE, 2001: 121). Na *Courante* mencionada por Kirnberger, o segundo e o sexto compassos são em 3/2 assim como a voz do baixo do sétimo compasso.



Figura 9: *Premier Courante, 1^{er} Ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004: p.2.

O *relais* em uma Ária cria o que, nos séculos XVII e XVIII chamava-se “harmonia verbal”, ou seja, prazeroso e recorrente ritmo criado por longo, harmonioso som (RANUM, 2001: 180). O termo *harmonie* tinha múltiplos significados nos anos seiscentos e setecentos como, por exemplo, a definição de dicionário publicado pela academia francesa em 1694 (apud RANUM, 2001: 12): “... de uma voz solo, quando ela é sonora, clara e doce, ou de um instrumento que tem um som muito agradável”⁵. A “harmonia verbal” é assim dita por *abbé d’Olivet* em *Traité de La Prosodie* (1755: 68): “um [poeta] como o outro [orador] dão a seu discurso algum tipo de modulação que resulte, não somente do valor da sílaba, mas ainda da qualidade, e da disposição das palavras. Um deve, como o outro, variar sempre sua harmonia”⁶. O exemplo seguinte traz *relais* em compassos ternário e binário, mostrando como esta “harmonia verbal” aplicada à música instrumental encontra equivalência nas *Courantes*, ao apresentar pés poéticos irregulares.

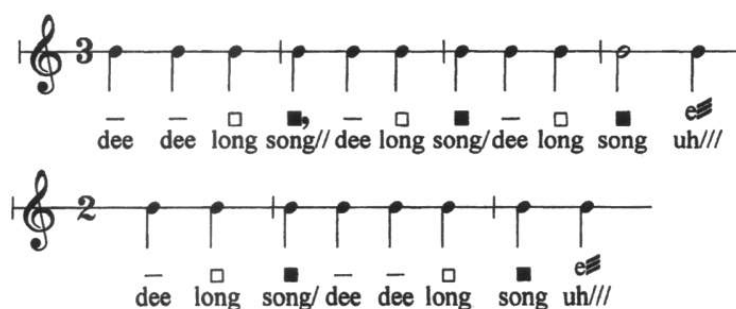


Figura 10: A “harmonia” do *Relais*. Fonte: RANUM (2001: 180).

Tais irregulares condizem com a ideia de Bernard Lamy (1675: 228), quando afirma que “a igualdade de dois compassos em cada linha poética, não pode dar mais que um prazer medíocre”⁷. Assim, componentes do discurso eloquente musical e falado do século XVIII francês levam o instrumentista a ater-se aos recursos de expressão característicos deste período e nação na busca por uma interpretação coerente. A prosódia de cada língua, o ritmo da fala, seus acentos e o comprimento das vogais determinam a articulação musical e oratória de cada nação, e na busca por um bom desempenho interpretativo musical, tornam-se necessárias competências musicais, históricas e também linguísticas, para se alcançar os objetivos históricos musicais, em que o conhecimento de regras gramaticais é uma ferramenta a mais. As inflexões da língua francesa, assim como as características encontradas nas *Courantes* formam conjunto que se diferencia de outras nações da mesma época, mostrando a idiosincrasia existente nestas duas formas de expressão.

Referências

- BEAUSSANT, Philippe. *François Couperin*. França: Fayard, 2007.
- BODKY, Erwin. *The Interpretation of Bach's Keyboard Works*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1960.
- BROSSARD, Sébastien de. *Dictionnaire de Musique*. 3ª edição. Paris: Ballard, 1708.
- LAMY, Bernard. *La Rhetorique ou L'Art de parler*. Paris: Pralard, 1675.
- LITTLE, Meredith; JENNE, Natalie. *Dance and the Music of J. S. Bach*. Indiana: Indiana University Press, 2001.
- OLIVET, Pierre-Joseph Thoulier abbé d'. *Traité de la prosodie*. Geneva: Cramer, 1755.
- SKODA, Paul Badura. *Interpreting BACH at the Keyboard*. Tradução de Alfred Clayton. 2ª edição. New York: Oxford University Press, 2002.
- RAMEAU, *Traité de L'harmonie*. 3ª edição. Paris: 1708.
- RANUM, Patricia M. *The Harmonic Orator. The Phrasing and Rhetoric of the Baroque Airs*. Indiana: Pendragon Press Musicological Series, 2001.

Notas

¹ *Air propre à une espèce de danse ainsi nomée à cause des allées e des venues ... à trois temps graves.*

² *Especie de Dance, dont l'Air se notte ordinairement, en triple de Blanches, avec deux Reprises qu'on recommence chacune deux fois.*

³ *an upbeat of one note is never connected by a slur to the next note... For courantes (in 3/2 time), slurs over four notes are verified.*

⁴ *avec leur 3/2 sans cesse perturbé, comme on aime en France, par des changement d'appuis - ternaires ici, subtilement binaires lá- elles s'opposent pourtant l'une à l'autre;*

⁵ *... d'une voix seule, lors qu'elle set sonore, nette et douce, ou d'un instrument qui rend un son fort agreable.*

⁶ *L'un doit, comme l'autre, donner à son discours cette sorte de modulation qui résulte, non seulement de la valeur syllabique, mais encore de la qualité, et de l'arrangement des mots. L'un doit comme l'autre, varier toujours son harmonie.*

⁷ *L'égalité des deux mesures dont chaque vers est composé ne peut donner qu'un plaisir médiocre.*

Pioneiros do ensino e difusão do cravo em São Paulo: anos 1950 e 1960

Patricia Gatti
Unicamp - patgatti@gmail.com

Resumo: O artigo aborda o cenário educativo-musical do cravo em São Paulo durante as décadas de 1950 e 1960, apontando para o pioneirismo do ensino do instrumento no século XX, os principais agentes envolvidos e as atividades vivenciadas no período, com destaque para a presença de Alda Hollnagel e Maria Helena Silveira. Com estes apontamentos pretende-se contribuir para o registro histórico do ensino e difusão do cravo no Brasil.

Palavras-chave: Cravo. Musicologia histórica. Ensino de cravo.

Pioneers of teaching and dissemination of the harpsichord in São Paulo: 1950's and 1960's

Abstract: The article approaches the educational and musical scenario of the harpsichord in São Paulo during the 1950's and 1960's, pointing towards the pioneering of the instrument's teaching in the twentieth century, its main involved agents and the activities experienced at the period, highlighting the presence of Alda Hollnagel and Maria Helena Silveira. This text aims to contribute to the historical record of the teaching and dissemination of the harpsichord in Brazil.

Keywords: Harpsichord. Historical musicology. Harpsichord teaching.

Nos anos imediatamente anteriores à Segunda Guerra Mundial, bem como no decorrer desta, quando se deu um grande fluxo migratório de refugiados europeus para as Américas, desembarcam no Brasil músicos que impulsionaram novas correntes artísticas. Dentre eles, o músico, compositor e educador alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) que deixou seu país em razão do regime nazista, fixou-se inicialmente no Rio de Janeiro quando da sua chegada em 1937. Koellreutter, uma das primeiras referências para formação de muitos artistas brasileiros ligados ao movimento vanguardista, incentivou a ruptura com a corrente musical vigente herdeira do romantismo.¹ Em 1952, Koellreutter mudou-se para São Paulo, incentivado tanto por uma nova geração da música contemporânea, quanto pela música histórica, uma vez que seu nome já figurava como flautista colaborador nas atividades da “Sociedade Bach de São Paulo”², no período que compreendeu os anos de 1946 a 1950, conforme aparece descrito no relatório administrativo da Sociedade Bach (CARLINI, 2000).

Em São Paulo, Koellreutter organizou um dos principais centros de formação musical, a Pró-Arte - Escola Livre de Música, denominada, a partir de 1956, “Seminários de Música da Pró-Arte”³, instalada na Rua Sergipe nº 271, em uma casa oferecida por Theodor Heuberger (1898-1987).⁴ Neste local inicia-se intensa atividade com professores de vários

instrumentos e de matérias teóricas, bem como a introdução do estudo do jazz e da música popular, além de concertos com a presença de um cravo da firma alemã *Neupert*⁵ adquirido pela instituição.



Figura 1: Cravo *Neupert* (1955) que pertenceu aos Seminários de Música da Pró-Arte. Modelo BACH n° 20.574. Fonte: Foto-divulgação de Amaury Pimenta - restaurador do instrumento.

Nos ambientes da Sociedade Bach de São Paulo e dos Seminários de Música da Pró-Arte, a pianista Alda Pimenta Hollnagel (1917-1970) surge como uma das primeiras incentivadoras e intérpretes do cravo no Brasil. Nascida em Campinas, SP, cedo mudou-se com a família para São Paulo, desfrutando de um ambiente musical em sua própria casa, pois sua mãe tocava cavaquinho e suas três irmãs estudavam música. Alda Hollnagel estudou piano e órgão com músicos referência da época, tendo sido aluna do organista Fúrio Franceschini (1880-1976)⁶ e de Fernando Germani (1906-1998).⁷ Na sua carreira de pianista destaca-se, em outubro de 1946, sua participação como solista do Concerto em Ré menor de J. S. Bach (BWV 1052) junto à Orquestra Universitária de Concertos de São Paulo, sob a regência do maestro Leon Kaniefsky (CAMPOS, 2004: 286).

O interesse de Hollnagel pelo cravo solidificou-se através do conhecimento e gosto pela literatura específica e por ser uma das poucas pessoas que tinha contato com o instrumento em São Paulo. Segundo sua filha Helena Jank (n. 1939): “ela não teve propriamente uma formação em cravo, mas, a instrução prévia em órgão e piano”,⁸ procedimento este comum e considerado aceitável na formação dos cravistas da época. Alda Hollnagel adaptou seus conhecimentos técnicos pianísticos e principalmente organísticos para a execução ao cravo. Hollnagel possuía dois cravos, um de marca inglesa *Dolmetsch* e o outro da empresa alemã *Neupert* modelo Bach, com pedais de mudança de registro, (4’, 2x 8’, alaúde e 16’ pés). O cravo modelo Bach, que apresentava tecnologia industrial, atendia ao estudo de organistas na residência e ampliava potencial de repertório especialmente da música

alemã. Em entrevista para estudo de Albuquerque (2008), Helena Jank narra a história da aquisição do cravo *Neupert*:

A autora é Charlotte Ramin, esposa de Günther Ramin, o Kantor da Igreja de S. Tomás (aquela em que Bach trabalhava), que veio ao Brasil com o coro dos meninos. Ela relata a viagem à América do Sul que fizeram com os meninos cantores. Foi em 1955. Eles vieram com o coro. As partes de solistas foram cantadas por pessoas do próprio coro e a orquestra foi montada com músicos locais. Charlotte relata: "... Um círculo de amadores alemães, que vivem na América do Sul, desenvolveram com muito sacrifício, [...] O cravo, que na verdade havia sido emprestado pela firma (Neupert), não voltou (para a Alemanha), mas foi comprado por particulares. (RAMIN, Charlotte. Günther Ramin: ein Lebensbericht. Freiburg, Atlantis, 1958)[...] O livro não diz, mas quem comprou o cravo foi minha mãe. Günther Ramin morreu logo no ano seguinte a essa viagem. O livro foi publicado em homenagem ao seu aniversário de 60 anos (1958) e foi baseado em anotações que Charlotte fez durante a vida toda (ela escrevia muito bem). (apud ALBUQUERQUE, 2008, p. 266).

Além dos cravos referidos, Hollnagel também possuía um órgão italiano G. Tamburini, construído em 1951, com cerca de 3.000 tubos, quatro teclados e pedaleira de trinta e duas notas.



ALDA PIMENTA HOLLNAGEL

Figura 2: Alda P. Hollnagel, organista e cravista. Fonte: Foto-divulgação. Disponível em:<<http://blog.joseeduardomartins.com/index.php/2014/08/30/crise-na-universidade-de-sao-paulo/>>. Acesso em: 25/09/2014.

Nas décadas de 1950 e 1960, Hollnagel passou a ser uma referência na difusão e execução do cravo, através da realização de cursos e concertos, tanto nacionais como internacionais, especialmente na abordagem do repertório da música barroca alemã. Citada na programação da Sociedade Bach de São Paulo, por ocasião do bicentenário da morte de J. S. Bach, em 1950, participou como cravista - em uma das primeiras ocorrências do cravo em aparição pública na capital de São Paulo - no concerto da *Paixão Segundo S. João*, BWV 245; ocorrido no Teatro da Sociedade de Cultura Artística, nos dias 29 e 30 de maio de 1950, sob a

regência de Martin Braunwieser. Tal evento foi descrito no “Relatório administrativo da Sociedade Bach de São Paulo”, do período de 1948-1950: “A execução da Paixão Segundo São João contou com a participação de um cravo e com a esplêndida execução pela proprietária, a exma. Snra. Alda Pimenta Hollnagel, a que a sociedade mais uma vez agradece sensibilizada” (apud CARLINI, 2000, grifo da autora).

Entre os anos de 1957 e 1959, em intensa atividade como solista e camerista, Hollnagel apresentou-se fora do Brasil, em concertos promovidos pelo *Mozarteum* Argentino. Vale destacar o ano de 1960, no qual a cravista realizou, ao lado do flautista suíço Peter-Lukas Graf (n. 1929), uma turnê pelo Brasil com seu cravo na bagagem, levando-o por várias cidades brasileiras como Curitiba, PR; Belo Horizonte, MG; Petrópolis e Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP; e Porto Alegre, RS; contribuindo de forma pioneira para a difusão do instrumento no país. Documentado por meio de cartas pessoais, Helena Jank, que à época residia na Alemanha para seus estudos, mencionou dados peculiares sobre a turnê e revelou que “durante o trajeto pelos estados brasileiros, o cravo (Modelo *Neupert*) seguia as viagens em um pequeno caminhão, apoiado em sacos de alfafa. O mecanismo do cravo industrial, com o tempo, cedia por ser de molas, o que gerava certa instabilidade e dificuldades na manutenção e nos ajustes do instrumento”. Ainda segundo Jank: “frequentemente minha mãe escolhia para a reprise final de concertos a música brasileira Tico-Tico no Fubá, de Zequinha de Abreu” (1880-1935). Relata também que, em carta enviada por sua mãe em março de 1961, é mencionada a indicação de um repertório brasileiro possível para o cravo, sugerindo a peça *Congada* de Francisco Mignone (1897-1986) e os *Três Cocos* de Heckel Tavares (1896-1969), “pois soariam bem e deveriam ser tocados com pequenas modificações”.

Na ampla atividade camerística de Alda Hollnagel destacou-se ainda a parceria com o flautista e compositor João Dias Carrasqueira (1908-2000), apresentando-se em turnê por cidades do estado de São Paulo, em 1966, na execução do ciclo integral das sonatas de Bach para flauta e cravo (BWV 1030-5). Carrasqueira foi um músico atuante e reconhecido na música erudita e na música popular, tendo realizado duetos com Pixinguinha (1897-1973), quando este se apresentava em São Paulo. A filha Maria José Dias Carrasqueira de Moraes (n. 1948), em depoimento realizado em 28/08/2005, para estudo de Marta R. Ozzetti, 2006, rememora sobre a parceria de seu pai com a cravista:

Ele e dona Alda formaram uma dupla até ela falecer. Durante a vida dele, ela foi a grande companheira musical. Eles desenvolvem uma relação muito próxima, e era muito bonito ver os dois tocando, como eles ensaiavam, era incrível! (OZZETTI, 2006: 17).

Na área da formação musical, Alda Hollnagel foi também responsável pelos primeiros cursos livres de cravo, iniciados na Escola Livre de Música - Seminários de Música da Pró-Arte de São Paulo.⁹

Da atividade cravística na Pró-Arte, Seminários de Música de São Paulo, Samuel Moraes Kerr (n. 1935) relata um importante evento ocorrido na instituição: “A Pró-Arte só trouxe o *Neupert* que estava no Rio, depois do sucesso cravístico que o Heller provocou em São Paulo”. (apud ALBUQUERQUE, 2008: 154, grifo da autora). Kerr está se referindo ao cravista e pianista tcheco Stanislav Heller (1924-2000), um dos alunos de Wanda Landowska (1879-1959), que veio a São Paulo em 1961, a convite de Heuberger, para ministrar um curso de cravo com duração de um mês na Pró-Arte. O curso de Heller foi um marco na área da formação e difusão do cravo em São Paulo, com alunos na sua maioria formada por pianistas com interesse pelo instrumento. Quanto ao instrumento utilizado no curso, não se sabe ao certo se trazido pelo professor Heller, ou emprestado. A técnica pedagógica abordada por Heller no curso visava evitar excessos de peso no toque, característico da escola de piano, além de proporcionar aulas de afinação do instrumento - uma prática não usual aos pianistas (ALBUQUERQUE, 2008: 165).



Figura 3: Foto do encerramento do primeiro curso de cravo em SP, ministrado por Stanislav Heller, em 17 de julho de 1961, Seminários de Música da Pró-Arte.¹⁰
Fonte: apud ALBUQUERQUE (2008: 154).

Após o curso de Heller, a destacada aluna Maria Helena Silveira (1929-2006) assumiu as aulas de cravo na Pró-Arte e desenvolveu trabalho significativo para alunos vindos do piano, fornecendo elementos técnico-expressivos no redimensionamento da prática

tecladística. Maria Helena Silveira teve formação pianística, com Nelly Martins (assistente do prof. José Kliass (1895-1970)) e João Souza-Lima (1898-1982), dentre outros. Na sua formação musical ainda constam professores como Roberto Schnorremberg (n. 1929) (harmonia, história e coral), Samuel Kerr (regência coral), Damiano Cozzella (solfejo e análise) e Osvaldo Lacerda (harmonia). Além da sua atuação como professora de cravo e piano também ocupou a diretoria na Pró-Arte Seminários de Música de São Paulo a partir de 1966.¹¹

O cravista Ilton Wjuniski (n. 1960)¹², que foi aluno de Maria Helena Silveira até 1978, assinala aspectos da pedagogia por ela adotada entre outros, a ênfase na qualidade do “toucher”¹³ e a economia de gravações:

Desde as primeiras aulas havia uma grande ênfase sobre a qualidade do *toucher* e sobre a economia de gravações. Faziam-se exercícios (TODOS) de notas presas da "Tecnica Giornalera" d'E. Pozzoli, com andamento extremamente lento, sentindo o pinçar das cordas, com posição das mãos arredondadas, concentradas e sem nenhum movimento dos antebraços. Começava-se com os registros separados e depois se continuava em variantes e com combinações de dois ou três registros e com o Tutti dos 4 registros, para constituir um som único e sem fragmenta-lo. Na pedagogia dela havia ênfase em Bach, mas também estudei Scarlatti, Haendel, Couperin, Rameau, C. P. E. Bach, Haydn. (WJUNISKI, 2014).¹⁴

Maria Helena Silveira, pioneira na formação de cravistas, deixou uma marca significativa na trajetória do ensino do instrumento nas décadas de 1960 e 1970 em São Paulo, sob o prisma dos Seminários de Música da Pró-Arte, sendo este um dos acontecimentos mais notáveis e importante celeiro na formação de uma geração de músicos marcados por novas ideias e na difusão do cravo.¹⁵ Por meio dos esforços e experiências cravísticas pioneiras de Alda Hollnagel, de Maria Helena Silveira e das reflexões e introdução de novos conceitos sintonizados na vanguarda de Koellreuter, impulsionou-se a atuação do cravo, na continuidade e formação das gerações advindas de cravistas especialmente em São Paulo.

No ambiente dos Seminários de Música da Pró-Arte encontra-se também a atividade do pianista e cravista Paulo Herculano Marques Gouvêa (n. 1935) que fora professor na instituição. Natural de Rio Claro, SP, iniciou seus estudos de piano aos cinco anos de idade. Posteriormente, transferiu-se para Campinas onde realizou a formação em música no Conservatório Musical Carlos Gomes, até 1952, conforme seu depoimento.¹⁶ Herculano deu continuidade a seus estudos musicais em Campinas no ano de 1953, na pequena Sucursal da Escola Livre de Música (Seminários de Música Pró-Arte/Campinas). Neste local, Paulo Herculano recebeu aulas de contraponto com Levy Damiano Cozzella (n. 1929) e uma vez por mês aulas de regência, história da música e estética com Hans-Joachim

Koellreutter. A sucursal de Campinas sobreviveu apenas seis meses, e, em 1954, Herculano muda-se para São Paulo para integrar o quadro de alunos dos Seminários de Música da Pró-Arte, com bolsa parcial concedida por Koellreutter. Por um viés musical multifacetado, Herculano desfrutou de um ambiente intenso com estudos teóricos, aulas vocais, aulas de cravo com Maria Helena Silveira, audiência em concertos de cravo de Alda Hollnagel e ampla atividade camerística, com destaque ao grupo *Musikantiga*. Este, com duração de três anos (1966-1969), evidenciou-se no cenário musical de São Paulo e colaborou para ampliar o horizonte da música camerística e a difusão do cravo no Brasil no período. Com o referido grupo, Herculano participou como cravista no LP *Musikantiga* - vol. 1, de 1967, uma das mais conhecidas gravações camerísticas realizadas no Brasil, mantendo-se por doze semanas em primeiro lugar de audiência nas rádios de São Paulo na época.

Vale destacar que o cravo consolidou-se no século XVII, viveu seu apogeu em meados do século XVIII e teve seu declínio já nas últimas décadas deste mesmo século, interrompendo práticas de construção, de ensino e difusão do instrumento. O período abordado refere-se ao momento do pós-ressurgimento do instrumento no século XX. (GATTI, 2014). No contexto especificamente brasileiro dos anos de 1950 e 1960, como se demonstrou, o cravo passou a ser reconhecido em ações educativas e de difusão em práticas musicais, identificado como um instrumento eminentemente ligado ao barroco, adaptando-se aos interesses de pianistas e organistas, devido à tênue fronteira entre as linguagens dos instrumentos de teclas.

Referências

ALBUQUERQUE, Clara Fernandes. *A formação do cravista no Brasil: um estudo sobre história, técnicas e habilidades*. Dissertação (Mestrado em Música), UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

CAMPOS, Ernesto de Souza. *História da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

CARLINI, Álvaro. *A viagem na viagem: maestro Martin Braunwieser na Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo (1938) - diário e correspondências à família*. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000, Anexo 4c.

GATTI, Patricia. *Cravo Caboclo: uma reflexão sobre o cravo e sua abordagem na música brasileira popular – dois estudos de caso*. Tese (Doutorado em música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2014.

HENRIQUE, Luís L. *Acústica Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 3ª Ed, 2009.

OZZETTI, Marta Regina. *João Dias Carrasqueira - Um mestre da flauta*. Artigo apresentado ao Programa de Pós Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

Notas

¹ Koellreutter dinamizou a vida musical na cidade do Rio de Janeiro, através de concertos, programas de rádio, além de liderar um movimento de renovação estética musical, a partir de 1938/39, chamado movimento Música Viva, ativo até 1950. O movimento expandiu-se para São Paulo, a partir de 1941 com as idas sistemáticas de Koellreutter, em encontros inicialmente realizados na casa da família Gregori, no bairro Bexiga, vigorando até 1952.

² O músico austríaco radicado em São Paulo, Martin Braunwieser (1901-1991) cria em 1935 a *Sociedade Bach de São Paulo*, uma entidade autônoma que se manteve atuante até 1977, com o propósito da divulgação e de valorização, especialmente, da obra de J. S. Bach, de compositores contemporâneos a ele e de membros da família Bach. Sobre o assunto ver CARLINI, 2005: Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/alvaro_carlini.pdf>. Acesso em: 13/10/2012.

³ Ampliaram-se, em 1953, o Seminário Pró-Arte, em Piracicaba, e posteriormente em 1954 os Seminários Pró-Arte da Bahia. Em 1957, estruturam-se os Seminários de Música Pró-Arte do Rio de Janeiro, sendo esta a única dessas instituições que se mantém em atividade até os dias de hoje.

⁴ Nascido em Munique, Heuberger chegou ao Rio de Janeiro em 1924, empenhado às artes monta a “Galeria Heuberger” originando a “Casa e Jardim”, empresa de móveis e artefatos sendo referência na época em design moderno, com sedes no Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre e Teresópolis. Em 1931 foi fundador-diretor da Sociedade Pró-Arte no RJ, com a finalidade de divulgar as Artes e especialmente promoção de concertos. Sobre a Pró-Arte escola de música ver VINHOLES, 2011. Disponível em: <<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=62506&cat=Artigos>>. Acesso em: 10/8/2012.

⁵ Os cravos *Neupert*, de origem alemã começam a ser industrializados em 1920, e no Brasil são os primeiros modelos de cravos, citados com mais recorrência neste período entre 1960 e 1970. O modelo Bach possuía cinco pedais (acionamentos e coplas dos jogos - 16, 8, 8 e 4 pés) e dois jogos de alaúde com saltarelos cilíndricos de latão.

⁶ Professor, organista e compositor de origem italiana, naturalizado brasileiro, foi mestre-de-capela da Sé de São Paulo por 60 anos.

⁷ Organista titular da Basílica de São Pedro do Vaticano e professor da Academia Santa Cecília de Roma, que esteve no Brasil.

⁸ Entrevista realizada com a cravista Helena Jank, filha de Alda P. Hollnagel, na data de 11/02/2011, em Campinas, SP.

⁹ Alda Hollnagel no final da década de 1960 transferiu-se para sua fazenda em São Carlos, SP, onde passou a realizar e promover cursos, concertos ao cravo e no seu órgão italiano G. Tamburini, na antiga tulha de café.

¹⁰ Segundo Samuel Kerr “... agachados na primeira fila, da esquerda pra direita, David Machado, Regina Schlochauer e Flavio Campos; na 1ª fila em pé, sempre da esquerda pra direita, Marilena Emmerich, cantora que só assistiu o concerto final, eu, Maria Helena Silveira que se tornou grande aluna do Heller, um barbudo que não me lembro o nome, Helga Schlunk de Röhn e uma senhora de branco que não sei quem seja. De pé no alto do grupo, sempre feliz, o Heller!”: apud ALBUQUERQUE (2008: 265). Consta ainda na última fileira em pé, Joanhina de Féo e Alexandre Pascoal.

¹¹ A cravista Maria Helena exerceu a docência até a década de 70, quando diagnosticada de esclerose múltipla que a levou deixar progressivamente de tocar até seu falecimento em 2006.

¹² Nascido em São Paulo, estudou cravo no Brasil com Maria Helena Silveira e Gertrud Mersiovsky (n. 1932) e com Huguette Dreyfus (n. 1928) em Paris, tendo concluído seus estudos superiores no Conservatório de Paris (*Premiers Prix*). Atualmente vem dedicando-se ao cravo e ao clavicórdio e é professor titular do Departamento de Música Antiga no Conservatoire Claude Debussy, em Paris.

¹³ *Toucher*, termo francês, que aparece no século XVIII, com François Couperin, em 1716, na obra *L'Art de toucher le clavecin* (HENRIQUE, 2009, p.432). Designa “toque”, na concepção de interpretação do cravo, como toque refinado e dinâmico que confere excelente executabilidade e expressão sonora do intérprete.

¹⁴ Depoimento de Ilton Wjuniski enviado por e-mail em 12 de janeiro de 2014. O texto na íntegra está disponível em GATTI, 2014, p. 263.

¹⁵ Para citar alguns frutos dos Seminários de Música da Pró-Arte SP que frequentaram cursos de cravo e influenciaram na difusão e no ensino do instrumento: Samuel Kerr, Ediná Pinheiro Strehler, Regina Schlochauer, Paulo Herculano, Felipe Nabuco-Silvestre e Ilton Wjuniski. O flautista e gambista Abel Vargas posteriormente vêm dedicar-se à construção de cravos.

¹⁶ A entrevista foi realizada em São Paulo, no dia 03/12/2010 e os dados foram gravados com consentimento do entrevistado.

Sonate que me veux-tu? Ou, o fazer soar pelo prazer de tocar. **Considerações sobre a Sonata Wq 65, 17 de C.P.E.Bach**

Edmundo Hora
Unicamp – ephora@iar.unicamp.br

Resumo: Muitas das experiências ao se tocar um instrumento musical relacionam-se com a prática livre do fazer soar e apreciar os efeitos sonoros produzidos. O arpejo, assim como escalas, apojaturas e grupetos impõem-se de modo fundamental naquela atitude e por ele percebe-se: a ressonância, a sensação tátil e a ação mecânica, ao tempo em que, adquire-se controle das possibilidades expressivas oferecidas em um instrumento. C. Ph. E. Bach, em sua *Sonata per il Cembalo Solo* Wq 56/17, contribui para o estímulo e desenvolvimento da prática *Ex Tempore*. A edição publicada (1921) foi comparada ao original em *facsimile* com intuito de compreender os princípios históricos de interpretação.

Palavras-chave: *Sonata per il Cembalo Solo* de C.P.E.Bach. Expressividade. Prática *Ex Tempore*.

Sonate Que Me Veux-Tu? Or, Making It Sound For The Pleasure Of Playing.
Considerations About C.P.E.Bach's Sonata Wq 65, 17

Abstract: Much of the knowledge learned while playing a musical instrument is related to producing and appreciating sound and its effects. *Arpeggio*, like scales, appoggiaturas and turns, are fundamentally important in this way, as it is through them we perceive resonance, tactile sensations and mechanical action just as we are gaining control of the expressive possibilities of a given instrument. C.P.E. Bach, in his *Sonata per il Cembalo Solo* Wq 56/17, encourages and develops the practice of *Ex tempore*. The 1921 published edition of this work was compared to the *facsimile* of the original with the intent to understand the principals of historical performance.

Keywords: C.P.E.Bach's *Sonata per il Cembalo Solo*. Expressivity. *Ex Tempore* practice.

Introdução

De modo geral, já no século XVII e em especial no século XVIII, o gênero de composição instrumental que leva o título de *Sonata*, obedece a critérios específicos de composição. Na origem do termo, *Sonata* vem do participio passado do verbo *sonare*, que era música feita para "soar". Em outras palavras, música instrumental ou qualquer composição diferente da *Cantata*, que se relacionava ao canto. No que diz respeito à *Sonata*, atribui-se a Sébastien de Brossard (1655-1730) a primeira menção ao gênero. Em seu *Dictionnaire de Musique* (Amsterdam, ca. 1710), ele menciona ser um tipo de composição musical, comumente para um instrumento solo de teclado e também para um ou mais instrumentos melódicos com acompanhamento de instrumento harmônico e, pequeno grupo instrumental. Pode conter dois ou quatro movimentos (seções), relacionados à tonalidade principal, mas diferentes entre si tanto em ritmo quanto em afeto. O registro da expressão: *Sonate que me veux-tu?*¹, aparece ao final do verbete de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), em

Dictionnaire de Musique (Paris, 1768), no qual ele apresenta o conceito do seu conteúdo e nomeia seu autor, Bernard le Bovier de Fontenelle (1657-1757):

Hoje [em dia] em que os instrumentos são parte mais importante da música, as *Sonates* estão extremamente na moda, e o mesmo que toda espécie de *Symphonie*. ...A Música puramente harmônica é pouca coisa; por agradar constantemente e, prevenir o entorpecimento, ela deve se elevar ao nível das Artes da imitação; porém sua imitação não é sempre imediata como a da Poesia e da Pintura; a palavra, normalmente, é o meio pelo qual a Música determina o objeto pelo qual ela nos dá a imagem & é por meio dos sons envolventes da voz humana que esta imagem leva ao fundo do coração o sentimento que ela deverá produzir. ... Eu não esquecerei nunca a ironia do célebre Fontenelle, que, ...em um ímpeto de impaciência escreveu: *Sonate. Que me veux-tu?* (ROUSSEAU, 1768: 452).

Nesse sentido, para Guy Dammann (2005) a frase *Sonate. Que me veux-tu?* (Sonata, o que queres tu de mim?) foi citada e repetida diversas vezes através dos séculos. Dammann afirma ainda que a exata natureza da intenção de seu autor, Fontenelle, é pouco importante se comparada ao fato de que a frase acertadamente parece ter capturado algo do século XVIII, difundido a ambiguidade valorosamente expressa, sobre a ideia da música sem palavras e, da questão de que, se de algum modo este tipo de música podia ou [pretendia] significar.² Beverly Jerold (2003) dá outra conotação quando insinua: “Sonata, o que vc quer me dizer com isso?” outros apontam mais à frente ainda quando afirmam: Sonata, o que vc significa para mim?³ Emprestando a citação de Fontenelle: “*Sonate. Que me veux-tu?*” sugerimos aqui uma releitura da *Sonate per il Cembalo Solo* de Emanuel Bach, Wq 56/17,⁴ com o intuito de compreender princípios históricos de interpretação.

Sobre os elementos expressivos propostos na Sonata

Emanuel Bach concentrou-se na composição de obras para instrumentos de teclado (cravo, clavicórdio, fortepiano e órgão), para os quais compôs, em toda a sua vida, cerca de duzentas sonatas e outros solos. Destacou-se na primeira linha de intelectuais da música europeia pelo reconhecimento, já em sua época, do seu tratado *Versuch*. Obra magistral advoga o hábito da “improvisação” com liberdade métrica, mudanças abruptas de afeto, caráter expressivo inesperado e ainda, diversidade de forma, com dinâmica e modulações ousadas. Antes, aborda questões de dedilhados ao teclado, nove tipos de ornamentos, conceitos sobre a execução na Primeira Parte (1753). Na Segunda Parte (1762), questões dos rudimentos da música como: vinte e dois tipos de Intervalos e suas cifras, o acompanhamento, alguns ornamentos, execução, cadências finais, fermatas, requintes e precauções do acompanhamento, imitação motívica, a necessidade da cifragem, notas de

passagem, recitativo, nota de mudança, tema no baixo e fantasia livre. Sobre este último item, apresenta exemplos que, em alguns casos, abstêm-se das barras de compasso com o intuito de estimular a liberdade rítmica. Ele escreveu: “Diz-se que uma Fantasia é livre quando não tem divisões do compasso determinadas e abrange mais tonalidades do que costuma ocorrer em outras peças compostas de acordo com a divisão do compasso ou improvisadas”. (E. BACH, 1753: 439). Ao referir-se ao cravo, ele adverte para que se tenha cautela e sugere que: “não se deve arpejar sempre com a mesma cor”. (E. BACH, 1765: 448).

Na *Sonata* Wq 65/17⁵ (1746) percebe-se clara alusão ao modo de *Preludiar*, típico dos séculos XVII e XVIII transmitido pelo comportamento de tradição oral, da prática musical improvisada, natureza de execução do Prelúdio e não da Sonata, como a entendemos hoje. Como já apontamos: “Originalmente, peças improvisatórias com base na “fantasia livre” surgiram de gêneros musicais Barrocos, como: o *Preludio*, a *Toccat*a, o *Capriccio*, o *Tombeau*, a *Cadenza* e o *Recitativo*, os quais sob a inspiração do *Stylus Phantasticus*⁶ compreendem conduta improvisatória” (HORA, 2013: 2)⁷. Diferentemente dos diversos exemplares com a denominação *Sonata*, esta obra, logo em seu início, utiliza-se de passagens escalares em gestos de bravura e virtuosidade no vasto espectro da extensão tecladística e na tonalidade principal, apresentando ainda pontuação sintática delimitada por acordes em novas harmonias.



Figura 1: A cópia Facsimilar da *Sonata per il Cembalo solo* de C.P.E. Bach.
Fonte: Cópia Fac-similar do original da Biblioteca de Berlim.

É de se notar que a *Sonata* não compõe esta lista, o que torna este exemplo exceção ao modelo admitido. Sobre as particularidades composicionais desta Sonata Wq 65/17, Andreas Staier disse:

...uma unidade de afetos, o Dogma da Teoria da música, até bem meados de 1770, foi considerado completamente fora de moda. Mais ainda, Gotthold Ephraim Lessing em seu *Hamburgischen Dramaturgie* escreveu: “Uma sinfonia que expressa diferentes sentimentos nos seus distintos movimentos é uma monstruosidade musical”. O primeiro movimento é uma *collage* da forma sonata e fantasia livre sem barras de compasso, exatamente aquela “monstruosidade musical” e certamente um tremendamente dessarroadado apelo sobre o “*Liebhaber*” (*amateur*) daquela época!⁸

O apelo emocional, causado pelas evoluções e gestos de bravura sugeridos nas primeiras linhas, vê-se refletido pelo desenho melódico. O perturbado pensamento eloquente busca sua organização com a apresentação das tercinas em uníssono quando do cadenciamento em Sib Maior num efeito orquestral em notas pontuadas. Interessante perceber a finalização delimitadora em *Adagio e Pianissimo* desta nova seção (compasso 2/4), com frase que precede o *Allegro*.



Figura 2: Últimos sistemas da primeira página da Sonata de C.P.E.Bach com modulação para Si, Maior.

Ainda que estejamos cerca de cem anos à frente, percebemos aqui, uma alusão à prática livre, antes preconizada por J.J Froberger (1616-1676), quando a conclama pela expressão: *Avec Discrètion*. O *Dictionnaire de Musique* de Sebastian de Brossard, publicado em Amsterdam no ano de 1708, aponta: “*DISCRETO ou Con Discretione. Veut dire, DISCRETEMENT*, com moderação & sabedoria, sem ir muito rápido, nem muito lento, sem acentuar [estender] muito nem pouco o impulso”. (BROSSARD, 1708: 30).

Com divisão da obra em três movimentos (rápido, lento, rápido) delimitados pela escolha do tom, indicação de andamento e mudança de modo (menor, Maior, menor), os dois primeiros movimentos da Sonata estão inter-relacionados - pela alternância do “humor”, conteúdo musical próprio e, eventuais barras de compasso, como se vê na Figura 3.



Figura 3: Mudança de “humor” caracterizado por entrada de barras de compasso.

Inevitável se associar ao texto musical as características de “humor” ao *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto)⁹, um movimento literário romântico alemão que ocorreu no período entre 1760 a 1780. É sabido que ele surge a partir do título de uma peça de Friedrich Maximilian von Klinger (1752-1831), publicada em 1776, à qual se inscreve um apelo (nacionalista) ao regresso às raízes da germanidade e teve impacto na música do período. O *Empfindung*, o efeito da emoção, imediato e poderoso era o que contava. De acordo como Paul F. Marks (1971) há uma fusão das áreas literárias com a música, para ele:

A definição musical do *Sturm und Drang* como sendo um período estilístico ou como um elemento condutor abarcando mais do que uma fronteira histórica deve ser parte de uma ampla concepção do que apenas a definição de uma demarcação de suas características musicais. Para nós, *Sturm und Drang* é parte de uma síntese da tendência musical com a literatura, filosofia e fases Estéticas na segunda parte do século XVIII. Esta síntese foi parte de um processo contínuo, o qual se iniciou com a hegemonia agonizante do Barroco em torno de 1740 e a partir dele cresceu continuamente em um tipo de fervor romântico. O grande avanço difundido nos estilos retórico e declamatório na música instrumental, eventualmente direciona para uma síntese do recitativo instrumental, como os adotados a partir dos modelos vocais, com dramáticas possibilidades do principio da sonata. (MARKS, 1971: 49).¹⁰

Nesta época torna-se imperativo escrever música claramente turbulenta, com exacerbada profundidade emocional e com reflexo da turbulência política e transformação cultural do período. (MARKS, 1971). No que se refere à *Sonate*, seus períodos estão estruturados de modo assimétrico, deixando à harmonia recursos expressivos pela evolução tonal.

Sobre os critérios da revisão e comparação com a edição de 1921.

Atualmente, uma das premissas para adequada interpretação parte do acesso às fontes musicais primárias, portanto, a consulta ao manuscrito do compositor em questão torna-se primordial. Graças aos avanços musicológicos atuais muitos documentos de referência foram disponibilizados aos intérpretes e este é o caso da *Sonata per il cembalo Solo*. Até muito recentemente, o único texto musical disponível dela foi a publicação de 1921 para a firma *Editions Maurice Senart* de Bruxelas na Bélgica, que traz o código 4391. Detalhes na elaboração e resolução dos ornamentos despertou nossa curiosidade e nos

impulsionou à consulta ao fac-símile de Emanuel Bach, levando-nos inevitavelmente ao confronto das edições. Lamentavelmente, dados significativos propostos pelo compositor foram alterados na recolha e anotação de Emile Bosquet para a Editora Belga. Assim, destacamos as indicações propostas do primeiro movimento por E. Bach, que sugerem resoluções próprias e individuais ao intérprete e, apresentamo-las aqui. Como veremos mais adiante, modificações dos ornamentos, omissão e inserção de sinais de dinâmica, resoluções literais dos arpejos e apojaturas, modificação rítmica, entre outros, aparecem na edição moderna. A título de esclarecimento, as informações deixadas pelos tratadistas de época, no que concernem as resoluções de ornamentos, são elementos de importância para a escolha interpretativa. Colocação de hastes nos agrupamentos dos motivos rítmicos, que agregam apojaturas, podem modificar seus sentidos expressivos e para tal deve ser observada. Também, ornamentos compostos com prefixo e sufixo (trilos com início, meio e fim) da mesma forma, determinam individualidade da compreensão e sentimento do intérprete, que deve considerar o impacto harmônico do tempo do compasso e sua evolução (sexto compasso do uníssono em tercinas). Traduzir ornamentos compostos em notação musical com figuração mensurada equivoca seu sentido livre e pessoal, limitando a releitura do intérprete. Também, termos sugestivos para o caráter das seções - anexados pela edição belga, ainda que em alguns casos, coerentes - podem ser equivocados como “originais”, portanto, desnecessários. A própria figuração rítmico-melódica determinará o caráter idealizado pelo autor e torna-se elemento significativo a ser considerado na leitura do texto musical. De importância é a correta recolocação dos sinais de dinâmica, e realizações literais de diversos ornamentos simples e compostos, que, lamentavelmente, também foram alterados. Digno de nota a adequada realização de “apojaturas sobre a cabeça no tempo forte ou parte dele”. Levando-se em conta o período em que a Sonata foi apresentada em edição moderna (1921) - época em que as informações com base nos ensinamentos dos tratados antigos não eram ainda tão difundidas - torna-se louvável sua realização sobre o tempo forte e não de modo antecipado à nota real do motivo melódico, como se fez por muitos anos. No entanto, sabemos que não se deve generalizar as resoluções ornamentais com base apenas na regra geral e este é o caso da apojatura que incorpora grande quantidade de soluções (vinte e seis parágrafos em seu tratado). Considerar os efeitos harmônicos proporcionados pelas próprias dissonâncias e, pelo seu grau de excitabilidade - visto que colorem as frases musicais dando-lhes dinâmica apropriada - é parte fundamental na leitura do texto autoral e decisão interpretativa do instrumentista. Nesse sentido, a consulta às informações do próprio autor, Emanuel Bach, sobre apojatura, já em seu Parágrafo 1, torna-se reveladora. Para ele: “As apojaturas estão

entre os ornamentos mais indispensáveis. Elas melhoram tanto a melodia quanto a harmonia”.¹¹ Ele ainda acrescentou ao final do parágrafo: “Elas estão na origem de todos os retardos e dissonâncias: e o que seria uma harmonia sem esses elementos?”. (E. BACH, 1753: 75). As apojeturas são escritas como notas miúdas, mas podem também estar inseridas literalmente como notas reais no conjunto ou figuração melódica observando-se os mesmo valores das outras notas que a compõe. Ainda que sejam notas miúdas, no contexto, elas adquirem maior representatividade por seu caráter livre interpretativo. O comprimento para a realização deste ornamento dependerá do valor real da figura e como regra geral tomará, no mínimo, “metade do seu valor”, colocando-se em tempo ou parte do tempo forte.

A distração e mesmo a presunção do copista, que às vezes não anota a apojetura com a necessária exatidão, já que outrora todas as apojeturas, indistintamente, eram indicadas por colcheias, provocam erros na execução, erros esses que deformam a melodia e que também dão origem a uma harmonia impura. (E. BACH, 1753: 78).

Por princípio devem ser tocadas com dinâmica mais forte do que a nota seguinte, e devem estar ligadas entre si, “não importando se haja ou não arco de ligação.” (E. BACH, 1753: 77). Muitas vezes causam dissonância expressiva e é aqui que reside sua maior faculdade, a de caráter individual, deixando ao intérprete decisão de interpretação livre. Um dos ornamentos mais expressivos, a apojetura apresenta muitas exceções, no entanto está sempre ligada à qualidade do afeto da obra. Nesse sentido, “...a apojetura, devido ao afeto da peça, tem que ser sustentada por mais tempo do que o usual, tirando assim mais do que a metade do valor da nota seguinte”. Para ele: “De vez em quando, tem-se que determinar o valor das apojeturas a partir da harmonia”. (E. BACH, 1753: 81).



Figura 4: Início do tempo *Allegro* com apojeturas em notas miúdas.

Portanto, nesta linha melódica haverá maior apoio sobre a nota Mib. Há que se considerar ainda sua execução de modo “antecipado” um prenúncio de realização ornamental da estética musical futura. De qualquer maneira, uniformizar resoluções das apojeturas incorporando-as ao motivo melódico não foi a intenção do autor e deve ser desconsiderada. Apenas para registrar, na edição belga, todas as apojeturas iniciais nos motivos similares a este primeiro tempo (Figura 5) e em toda a seção (*Allegro*), foram transformadas e

incorporadas ao desenho melódico, sugerindo um *Grupeto* sobre a nota Ré e não a *Apojatura* autoral. (Figura 4).



Figura 5: Dois compassos iniciais do *Allegro* na Edição *Senart* 4391 com a incorporação da *apojatura* ao desenho melódico sugerindo um *Grupeto*.

Há também uma indicação para ornamento composto, qual seja o trilo com prefixo sobre a nota Dó# no quinto compasso da seção em uníssono.



Figura 6: Ornamento composto: trilo com prefixo e sufixo sobre Dó#.

Notem que o sinal inicia-se em cima da nota e tem seu sufixo escrito literalmente em fusas ao final conforme indicação do próprio autor em seu tratado (parágrafo 23) que disse: “Este trinado [ascendente] comporta muitas notas e, portanto, deve ser colocado apenas sobre notas longas, tendo a terminação habitual; as terminações rápidas devem ser escritas em notação normal”. (E. BACH, 1753: 95). Ao traduzir-se o sinal com notação miúda fica a sugestão de que ele deva começar antes do tempo, ainda mais, se considerarmos a indicação de modo estrito, o impulso proporcionado pelas três figuras podem ser compreendidas como *levare* para o trinado e que, de sua parte, o trilo, começará pela nota auxiliar superior Ré.

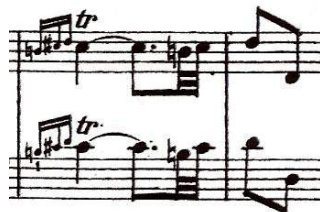


Figura 7: O ornamento composto na versão moderna da edição Belga de 1921.

Todos os ornamentos com este padrão foram realizados e devem ser revistos. Assim, para esclarecer certas modificações, apontaremos as divergências em ordem de apresentação da edição belga com base no fac-símile disponível. A) Omissão título original: *Sonata per il Cembalo solo di C.P.E. Bach*. B) Inserção do termo *Cadenza* no início com sinal

de dinâmica *F*[orte]. C) ornamento composto (trilo seguido de grupeto). D) Acorde em mínima sobre Sol (6/4) nomeado *Arpeggio*. E) Inserção da indicação: *meno F* no terceiro sistema. F) Barras de compasso para delimitação da seção binária com figuração em tercinas e inserção de *Allegro*. G) Transcrição em notação musical para o símbolo do ornamento composto em ambas às mãos. H) Inserção do termo *cadenza* no tom de Si_b Maior. I) Omissão das indicações abreviadas latinas para a execução do arpejo nas mãos: *sin[istra]* (esquerda) e *des[tra]* (direita). J) Omissão do *Adag[io]* antes do *Allegro* em 2/4. K) Inserção de notas para complementação harmônica na mão esquerda. L) A figuração melódica e rítmica foi alterada incorporando a apojatura de semicolcheia em todos os motivos similares subsequentes, com quatro fusas. M) Inserção de *P* e omissão do mesmo sinal dois compassos adiante. N) Modificação de *P* para *PP*. O) Trilos compostos como em C. P) Oitava para o pedal em *Lá* na mão esquerda. Q) Inserção de sinal de dinâmica *F*. R) Notas para complementação harmônica na mão esquerda. S) *Cadenza* para delimitação da tonalidade de Ré Maior com sétima no baixo. T) Omissão das abreviaturas latinas: *sin[istra]* (esquerda) e *des[tra]* (direita), entre tantos outras modificações.

Conclusão

A proposta apresentada aqui por Emanuel Bach demonstra claramente o ato de “fazer soar pelo prazer de se tocar” um instrumento musical. Desde suas primeiras figuras escalares iniciais observa-se abordagem improvisatória para o reconhecimento das capacidades sonoras oferecidas por determinado instrumento ao tempo em que se dá conta dos recursos expressivos compartilhados pelo espaço físico onde se vai tocar. Possibilidades dinâmicas elaboradas pela atitude ao se tocar o cravo são aqui também controladas pelo intérprete. Dessa forma, acreditamos que a resposta ao: *Sonate que me veux-tu?* fica compreendida nas possibilidades expressivas oferecidas pela *Sonate per il Cembalo solo Wq 65/17*, que proporciona momentos pontuais reflexivos. A comparação entre os diferentes textos musicais, aqui apresentada, servirá de estímulo aos intérpretes desejosos do conhecimento estilístico e intenções dos compositores em geral na abordagem da literatura musical. Há que se ter em mente de que apenas o texto musical não representa a música em seu estado pleno, mas sim o resultado sonoro.

Referências

BACH, Carl Philipe Emanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. Tradução Fernando Cazarini. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

BROSSARD, Sebastian de. *Dictionnaire de Musique*. (Amsterdam, 1708). Genève: Ed. Minkoff, 1992.

DANMANN, Guy. 'Sonate que me veux-tu?': Jean-Jacques Rousseau and the problem of instrumental music. In: *Through a Glass, Darkly. An archive of journalism, schorlaship and miscellanea by Guy DAMMANN*. 2005. Disponível em: <<http://dammandarkglasses.blogspot.com.br/2005/04/sonate-que-me-veux-tu-jean-jacques.html>> Acesso em: 15 de outubro de 2014.

HORA, Edmundo. *Modulierende Präludia* de Mozart. *Bizarria* versus Tradição perpetuada. Artigo apresentado na IV Semana de Música Antiga da UFMG. *Anais do Simpósio*. Belo Horizonte. 2013, p.2.

JEROLD, Beverly. Fontenelle's Famous Question and Performance Standards of the Day. In: *College Music Symposium*. Vol. 43, (2003), pp. 150-160. Published by: College Music Society. Disponível em:<<http://www.jstor.org/stable/40374475>>. Acesso em: 10 de outubro de 2014.

KLEIN, Hans-Günter. "Er ist ein original!" *Carl Philipp Emanuel Bach: Sein Musikalisches Werk in Autographen und Erstdrucken aus der Musik-abteilungen der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin. zu ... des Komponisten (Slavistische Beiträge)*. Wiesbaden: Reichert Verlag, 1989. ISBN-10: 3882264403. ISBN-13: 978-3882264401

MARKS, Paul F. The Rhetorical Element in Musical "Sturm und Drang": Christian Gottfried Krause's "Von der Musikalischen Poesie". In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* Vol. 2, No. 1 (1971), pp. 49-64. Published by: Croatian Musicological Society. Article Stable URL: Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/836470>> Acesso em: 19/10/2014.

NEWMANN, William S. (1972). A History of the Sonata Idea. In: *The Sonata in the Baroque Era*. New York: W. W. Norton. 1972.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique*. (Paris, 1768). Hildesheim: Verlagsbuchhandlung Georg Olms. 1969.

C.P.E.BACH SONATAS & FANTASIES. Carl Philip Emanuel Bach (Compositor). Andreas Staier. (Intérprete. Cembalo). Freiburg, Germany: Deutsche Harmonia Mundi. 1989. Compact Disc.

Notas

¹ Sonata, o que queres tu de mim? Esta frase pode revelar certa preocupação ou até angústia da parte do intérprete ou compositor (que a proferiu) porque ele não a conhece ou não a compreende suficientemente bem (?).

² 'Sonate que me veux-tu?': Jean-Jacques Rousseau and the problem of instrumental music. In: *Through a Glass, Darkly. An archive of journalism, schorlaship and miscellanea by Guy DAMMANN*. 25 april 2005.

³ Disponível em:

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/40374475?uid=3737664&uid=2&uid=4&sid=21104913835577>
Acessado em 16 de outubro de 2014. P.150 a 160.

⁴ Ela pertence à Coleção: *Vollständige Sammlung aller ungedruckten Clavier-Sonaten*. Berlim, 1746.

⁵ Abreviação para o código de catalogação numérica dada por Alfred Wotquenne em seu: *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1972); including Paul Kast's numbers for works listed in his *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen (Hohner, 1958).

⁶ Proposto inicialmente por Athanasius Kircher (1601-1680), *Stylus Phantasticus* refere-se à maneira livre e improvisada de seções. Em 1650 em seu *Musurgia Universalis*, ele pioneiramente assim denominou este estilo de composição de formas livres.

⁷ *Modulierende Präludia* de Mozart. *Bizarria versus Tradição* perpetuada. Artigo apresentado na IV Semana de Música Antiga da UFMG. *Anais do Simpósio*. Belo Horizonte. 2013, p.2

⁸ *a unity of affections, the dogma of music theory until well into the 1770's, is considered totally outdated. One still finds by Gotthold Ephraim Lessing in his Hamburgische Dramaturgie the following view: "A symphony which expresses different sentiments in its different movements is a musical monstrosity". The first movement is a collage of sonata form and free fantasy without bar-lines, just exactly that "musical monstrosity", and certainly a tremendously unreasonable demand on the "Liebhaber" (amateur) of the time!*

⁹ Há que se dizer que existem especialistas que não admitem a aplicação do *Sturm und Drang* à música do séc. XVIII restringindo-o apenas à literatura.

¹⁰ *The definition of musical Sturm und Drang as either a style period or as an element carrying over more than one historical boundary must be part of a large conception than just a definition the delineation of its musical characteristics. For our purposes, Sturm und Drang is part of a synthesis of musical trends with literary, philosophic, and Aesthetics phases in the second part of eighteenth-century. This synthesis was part of a continuing process, which began with dying hegemony of the Baroque around 1740, and from then on continually growing a kind of romantic fervor. The wide-spread advanced of rethorical and declamatory styles in instrumental music, eventually led to a synthesis of instrumental recitative, as adopted from vocal models, with the dramatic possibilities of the sonata principle. P.49.*

¹¹ Parte II do *Versuch*, Parágrafo 1. 1753.

