

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – MESTRADO

REFLETS DANS L'EAU, DE CLAUDE DEBUSSY:
caminhos interpretativos revelados pela análise de gravações da obra

GISELA DE OLIVEIRA GASQUES

UBERLÂNDIA
2013

GISELA DE OLIVEIRA GASQUES

REFLETS DANS L'EAU, DE CLAUDE DEBUSSY:
caminhos interpretativos revelados pela análise de gravações da obra

Dissertação de Mestrado com Produção Artística apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes, da Universidade Federal de Uberlândia, para obtenção do título de Mestre em Artes.
Área de concentração: Artes.

Sub-área: Música.

Linha de Pesquisa: Práticas e Processos em Artes.

Tema para Orientação: Criação, performance e análise musical com o uso de dispositivos tecnológicos.

Orientação: Dr. Daniel Luís Barreiro

Coorientação: Dr. Alexandre Zamith Almeida

UBERLÂNDIA
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

G249r Gasques, Gisela de Oliveira, 1986-
2013 Reflets dans l'eau, de Claude Debussy: caminhos interpretativos
 revelados pela análise de gravações da obra / Gisela de Oliveira Gasques.-
 -2013.
 133 f. : il.

Orientador: Daniel Luís Barreiro.
Coorientador: Alexandre Zamith Almeida.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.

1. Artes - Teses. 2. Interpretação musical - Teses. I. Barreiro, Daniel
Luís. II. Almeida, Alexandre Zamith. III. Universidade Federal de
Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes. IV. Título.

CDU: 7



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

***Reflets dans l'eau* de Claude Debussy: caminhos interpretativos revelados pela
análise de gravações da obra**

Dissertação defendida em 11 de abril de 2013.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Luís Barreiro
Presidente da banca

Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida – FAPESP-USP
Co-Orientador

Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Júnior
Membro externo - USP

Prof. Dr. Cesar Adriano Traldi
Membro interno - UFU

*À minha mãe Silvana,
incentivadora da música
em minha vida.*

Agradecimentos

A Deus por me proporcionar esta experiência num caminho de crescimento pessoal e profissional;

Ao Prof. Dr. Daniel Luís Barreiro, que me orientou durante toda a pesquisa de mestrado e seguiu cada etapa, me incentivando a buscar sempre mais. Sou grata pela dedicação, amizade e paciência;

Ao Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida, que me coorientou nesta etapa, e que me incentivou desde a graduação para que eu pudesse seguir com os estudos. Obrigada pela prontidão e paciência;

Aos meus pais, Silvana e Maurício, e minha irmã Isabela que, com amor e compreensão, sempre me incentivaram aos estudos e ao cumprimento desta nova etapa;

Ao meu querido Daniel Rodrigues, pelo amor e companheirismo, e por compreender os finais de semana divididos junto aos estudos. Obrigada por acreditar nos meus sonhos;

Aos meus familiares e amigos que me incentivam e torcem pelas minhas conquistas;

Aos professores, mestres e colegas com quem convivi na Graduação em Ciências Biológicas, na Graduação em Música e no Conservatório de Música Cora Pavan Capparelli e que, pelo exemplo e dedicação, me impulsionaram ao cumprimento desta jornada;

Ao apoio técnico da gravação da peça: o amigo Cássio Ribeiro Silva, meu pai Maurício e minha mãe Silvana. Obrigada pela disposição e paciência.

RESUMO

Este trabalho apresenta a análise de gravações de diferentes interpretações da obra *Reflets dans l'eau*, do ciclo *Images*, de Claude Debussy, e uma proposta interpretativa elaborada pela pesquisadora com base no estudo realizado. A obra *Reflets dans l'eau* de Claude Debussy é uma peça que possui materiais harmônicos e rítmicos diversos, seja pela presença de materiais escalares pouco usuais no sistema tonal ou pela forte presença do *rubato*, o qual fornece diversas opções para o intérprete em torno da agógica e da dinâmica. A ênfase no aspecto sonoro, e consequentemente na escuta, como base para a análise da obra, permitiu estudos comparativos de interpretações gravadas contribuindo para a compreensão de aspectos que não são revelados explicitamente na notação musical, mas que estão contidos no processo interpretativo. Os resultados advindos da análise comparativa de gravações no computador forneceram dados quantitativos acerca das dimensões do tempo e da dinâmica, revelando a maneira como cada intérprete utilizou esses recursos para valorizar determinados momentos na obra. Para a obtenção dos dados e a discussão dos resultados, optou-se pela utilização de recursos computacionais de análise de áudio do software *Sonic Visualiser* e da visualização das formas de onda das gravações. Os resultados se mostraram satisfatórios pois, ao apontar similaridades e diferenças entre as interpretações, permitiram compreender as opções interpretativas abordadas. Uma proposta interpretativa foi trazida pela pesquisadora em forma de gravação, seguida de uma discussão das opções interpretativas utilizadas. A pesquisa viabilizou a análise de elementos que nem sempre são evidenciados na notação da obra e que são importantes para o planejamento interpretativo e para a compreensão de uma obra musical.

Palavras-chave: *Reflets dans l'eau*. *Sonic Visualiser*. Análise de gravações. Interpretação musical. Claude Debussy.

ABSTRACT

This paper presents the analysis of recordings of different interpretations of the piece *Reflets dans l'eau*, cycle Images of Claude Debussy, and an interpretative proposal prepared by the researcher based on the study. The work *Reflets dans l'eau* by Claude Debussy piece presents different rhythmic and harmonic material, either by the presence of unusual materials scalar tonal system or by the strong presence of rubato, which provides several options for the interpreter around agogic and dynamic. The emphasis on the sound, and consequently in listening as a basis for analyzing the work, provided comparative studies of recorded interpretations contributing to the understanding of aspects that are not explicitly revealed in musical notation, but which are part of the interpretive process. The results coming from the comparative analysis of recordings on the computer provided quantitative data about the dimensions of time and dynamics, revealing how each artist used these resources to enhance certain moments in the work. To obtain the data and discussing the results, we chose to use the computing resources of audio analysis software *Sonic Visualiser* and the waveforms of the recordings. The similarities and differences pointed out between interpretations, brought satisfactory results and allowed to understand the interpretive options addressed. An interpretative proposal was brought by the researcher in the form of recording, followed by a discussion of interpretive options used. The research enabled the analysis of elements that are not always evident in the notation of the piece and that are important for planning and interpretive understanding of a musical work.

Keywords: *Reflets dans l'eau*. *Sonic Visualiser*. Analysis of recordings. Musical interpretation. Claude Debussy.

Lista de Ilustrações

Figura 1: Distribuição de notas em regiões contrastantes, evidenciando a preocupação da harmonia enquanto timbre. Imagem retirada de Pascoal (1991) referente a trecho de <i>La terrasse des audiences du clair de lune</i> (Prelúdio para piano nº 7, do livro II, compassos 25-27).....	24
Figura 2: Trecho de <i>Voiles</i> (Prelúdio n. 2 para piano, Livro I, compassos 1-4) exemplificando a flexibilidade rítmica, nos dizeres que apontam “num ritmo sem rigor”.....	25
Figura 3: Fonte temática presente nos compassos iniciais de <i>Reflets dans l'eau</i> . Imagem retirada da edição G. Henle.....	27
Figura 4: Linha do baixo no compasso 32 da peça <i>Reflets dans l'eau</i> . Imagem retirada da edição G. Henle.....	27
Figura 5: Janela do <i>Sonic Visualiser</i> mostrando o trecho inicial (1º ao 4º compassos) da peça <i>Reflets dan l'eau</i> , interpretada por Arturo Michelangeli. Evidenciamos a forma de onda, o espectrograma na parte inferior e o gráfico de duração (<i>time values</i>). As barras verticais indicam a pulsação de colcheias.....	50
Figura 6: Variações de andamento do trecho inicial da peça (compassos 1.1 a 9.1).....	53
Figura 7: Gráfico de andamento dos compassos 1 a 8.....	54
Figura 8: Compassos iniciais da peça (1 a 8). Imagem retirada da edição G. Henle.....	55
Figura 9: Gráfico de andamento dos compassos 9 a 15.....	56
Figura 10: Compassos 9 a 15 de <i>Reflets dans l'eau</i>	56
Figura 11: Gráfico de andamento dos compassos 16 a 19.....	57
Figura 12: Compassos 16 a 20 de <i>Reflets dans l'eau</i>	58
Figura 13: Gráfico de andamento dos compassos 19 a 24.....	59
Figura 14: Compassos 22 e 23 de <i>Reflets dans l'eau</i>	59
Figura 15: Gráfico de andamento dos compassos 25 a 30.....	61
Figura 16: Compassos 25 e 26 de <i>Reflets dans l'eau</i>	61
Figura 17: Compassos 26 e 27 de <i>Reflets dans l'eau</i>	62
Figura 18: Compassos 28 e 29 de <i>Reflets dans l'eau</i>	62
Figura 19: Compassos 28 a 30 de <i>Reflets dans l'eau</i>	62
Figura 20: Gráfico de andamento dos compassos 30 a 35.	63
Figura 21: Compassos 32 a 34 de <i>Reflets dans l'eau</i>	63
Figura 22: Gráfico de andamento dos compassos 35 a 43.	64
Figura 23: Compassos 37 a 40 de <i>Reflets dans l'eau</i> . Destaque para a repetição dos arpejos, em três oitavas diferentes, marcados em vermelho. No segundo pulso do compasso 39, está a nota mais aguda deste material, marcada em azul.	65
Figura 24: Destaque para as notas em comum entre as escalas de Bbm melódico e a escala de tons inteiros. Material presente entre os compassos 44 ao 48.	66
Figura 25: Gráfico de andamento dos compassos 44 a 48.....	66

Figura 26: Compassos 44 a 48 de <i>Reflets dans l'eau</i>	67
Figura 27: Gráfico de andamento dos compassos 49 a 56.....	68
Figura 28: Compassos 53 e 54 de <i>Reflets dans l'eau</i>	68
Figura 29: Compassos 55 e 56 de <i>Reflets dans l'eau</i>	69
Figura 30: Compasso 57 de <i>Reflets dans l'eau</i>	69
Figura 31: Gráfico de andamento dos compassos 56 a 65.....	70
Figura 32: Gráfico de andamento dos compassos 65 a 71.....	71
Figura 33: Compassos 67 a 69 de <i>Reflets dans l'eau</i>	71
Figura 34: Gráfico de andamento dos compassos 72 a 81.....	72
Figura 35: Gráfico de andamento dos compassos 82 a 94.	73
Figura 36: Compassos 92 a 95 de <i>Reflets dans l'eau</i>	73
Figura 37: Formas de onda das gravações dos intérpretes A (Michelangeli), B (Egorov), D (Ousset) e I (Trpceski).	74
Figura 38: Formas de onda das gravações dos intérpretes C (Gulda), F (Schepkin) e G (Stan)	75
Figura 39: Formas de onda das gravações dos intérpretes E (Perlemuter) e H (Thiollier).....	75
Figura 40: Compassos 1 a 4 da peça <i>Reflets dans l'eau</i>	77
Figura 41: Gráficos de intensidades relativos aos intérpretes: a) Michelangeli; b) Gulda; c) Perlemuter – as linhas verticais sinalizam a pulsação e as cores indicam os compassos: 1(bege), 2(rosa), 3(laranja) e 4 (verde).	78
Figura 42: Compassos 20 a 24 de <i>Reflets dans l'eau</i> . Imagem retirada da edição G. Henle.....	79
Figura 43: Gráficos de intensidades relativos aos intérpretes: a) Michelangeli; b) Gulda; c) Perlemuter – as linhas verticais sinalizam a pulsação e as cores indicam os compassos: 20 (bege), 21(rosa), 22(laranja), 23 (verde) e 24 (azul).	80
Figura 44: Compassos 33 e 34 de <i>Reflets dans l'eau</i>	81
Figura 45: Gráficos de intensidades relativos aos intérpretes: a) Michelangeli; b) Gulda; c) Perlemuter – as linhas verticais sinalizam a pulsação e as cores indicam os compassos: 33 (bege) e 34 (rosa).....	81
Figura 46: Compassos 44 a 48 de Reflets dans l'eau. Imagem retirada da edição G. Henle.....	82
Figura 47: Gráficos de intensidades relativos aos intérpretes: a) Michelangeli; b) Gulda; c) Perlemuter – as linhas verticais sinalizam a pulsação e as cores indicam os compassos: 44 (bege), 45 (rosa), 46 (laranja), 47 (verde) e 48 (azul).	83
Figura 48: Compassos 66 a 69 da peça <i>Reflets dans l'eau</i>	84
Figura 49: Gráficos de intensidades relativos aos intérpretes: a) Michelangeli; b) Gulda; c) Perlemuter – as linhas verticais sinalizam a pulsação e as cores indicam os compassos: 66 (bege), 67 (rosa), 68 (verde) e 69 (azul).	85
Figura 50: Compassos 82 a 95 da peça <i>Reflets dans l'eau</i>	86

Figura 51: Gráficos de intensidades relativos aos intérpretes: a) Michelangeli; b) Gulda; c) Perlmuter – as linhas verticais sinalizam a pulsação e as cores indicam os compassos: 88 (bege), 89 (rosa), 90 (laranja), 91 (verde) e 92 (azul).	87
Figura 52: I) Compasso 30 da edição G. Henle; II) Compasso 30 da edição Durand.....	89
Figura 53: I) Compasso 51 da edição Durand; II) Compasso 51 da edição G. Henle.....	90
Figura 54: I) Compasso 55 da edição Durand; II) Compasso 55 da edição G. Henle.....	90
Figura 55: I) Compasso 57 da edição Durand; II) Compasso 57 da edição G. Henle.....	90
Figura 56: I) Compassos 80 e 81 da edição Broekmans; II) Compassos 80 e 81 da edição G. Henle.....	91
Figura 57: Compassos 19 e 20 da edição G. Henle.....	91
Figura 58: Compasso 14 da edição G. Henle.....	92
Figura 59: Compasso 22 da edição Dover.....	92
Figura 60: Compasso 22 da edição G. Henle.....	92
Figura 61: Compasso 25 da edição Broekmans (notação em semifusas)	93
Figura 62: Compasso 25 da edição G. Henle (notação em fusas).	93
Figura 63: Compasso 30 da edição Peters.....	93
Figura 64: Compasso 30 da edição G. Henle.....	94
Figura 65: Compasso 30 da edição G. Henle.....	94
Figura 66: Compasso 51 da edição Peters.....	94
Figura 67: Compasso 51 da edição G. Henle.....	95
Figura 68: Compasso 57 da edição G. Henle.....	95
Figura 69: Compasso 66 da edição G. Henle.....	95
Figura 70: Compasso 86 da edição G. Henle.....	96
Figura 71: Gráfico de andamento dos compassos 1 a 8.....	97
Figura 72: Compassos 8 a 10 da obra <i>Reflets dans l'eau</i> de Claude Debussy. Imagem retirada da edição G. Henle.	98
Figura 73: Proposta dinâmica dos compassos 9 (laranja) e 10 (verde) analisadas pela ferramenta <i>Smoothed Power</i> do software <i>Sonic Visualiser</i> . A) Gasques; B) Michelangeli.	99
Figura 74: Compassos 12 e 13 da obra <i>Reflets dans l'eau</i> de Claude Debussy. Imagem retirada da edição G. Henle.	100
Figura 75: Proposta dinâmica dos compassos 12 (laranja) e 13 (verde) analisadas pela ferramenta <i>Smoothed Power</i> do software <i>Sonic Visualiser</i> . A) Gasques; B) Michelangeli.....	100
Figura 76: Compassos 14 e 15 de <i>Reflets dans l'eau</i>	101

Figura 77: Proposta dinâmica dos compassos 14 (laranja) e 15 (verde) analisadas pela ferramenta <i>Smoothed Power</i> do software <i>Sonic Visualiser</i> . A) Gasques; B) Michelangeli.....	101
Figura 78: Compassos 16 e 17 da obra <i>Reflets dans l'eau</i> de Claude Debussy.	102
Figura 79: Proposta dinâmica dos compassos 16 (laranja) e 17 (verde) analisadas pela ferramenta <i>Smoothed Power</i> do software <i>Sonic Visualiser</i> . A) Gasques; B) Michelangeli.....	102
Figura 80: Gráfico de andamento dos compassos 14 a 17.....	103
Figura 81: Compassos 20 a 21 de <i>Reflets dans l'eau</i>	103
Figura 82: Proposta dinâmica dos compassos 20 (laranja) , 21 (verde), 22(lilás), 23 (azul), 24 (amarelo), 25 (anil) e 26 (violeta), analisadas pela ferramenta <i>Smoothed Power</i> do software <i>Sonic Visualiser</i> . A) Gasques; B) Michelangeli.	104
Figura 83: Compasso 31 da obra <i>Reflets dans l'eau</i> de Claude Debussy.	104
Figura 84: Gráfico de andamento dos compassos 31 e 32.....	105
Figura 85: Proposta dinâmica dos compassos 31 (laranja) e 32 (verde), analisadas pela ferramenta <i>Smoothed Power</i> do software <i>Sonic Visualiser</i> . A) Gasques; B) Michelangeli.....	105
Figura 86: Compassos 34 a 43 de <i>Reflets dans l'eau</i>	107
Figura 87: Proposta dinâmica dos compassos 36 (laranja), 37 (verde), 38 (rosa), 39 (cinza), 40 (amarelo), 41 (azul), 42 (bege), e 43 (lilás), analisadas pela ferramenta <i>Smoothed Power</i> do software <i>Sonic Visualiser</i> . A) Gasques; B) Michelangeli.....	108
Figura 88: Gráfico de andamento dos compassos 36 a 43.....	108
Figura 89: Proposta dinâmica dos compassos 44 (laranja), 45 (verde), 46 (rosa), 47 (cinza), 48 (amarelo), 49 (azul), 50 (bege), analisadas pela ferramenta <i>Smoothed Power</i> do software <i>Sonic Visualiser</i> . A) Gasques; B) Michelangeli.	109
Figura 90: Gráfico de andamento dos compassos 44 a 50.....	109
Figura 91: Compassos 53 e 54 de <i>Reflets dans l'eau</i>	110
Figura 92: Proposta dinâmica dos compassos 53 (laranja) e 54 (verde), analisados pela ferramenta <i>Smoothed Power</i> do software <i>Sonic Visualiser</i> . A) Gasques; B) Michelangeli.....	111
Figura 93: Compasso 66 e 67 de <i>Reflets dans l'eau</i>	111
Figura 94: Proposta dinâmica dos compassos 66 (laranja) e 67 (verde), 68 (rosa) e 69 (cinza) analisados pela ferramenta <i>Smoothed Power</i> do software <i>Sonic Visualiser</i> . A) Gasques; B) Michelangeli.....	112
Figura 95: Compassos 88 a 92 de <i>Reflets dans l'eau</i>	113
Figura 96: Proposta dinâmica dos compassos 88 (laranja) , 89 (verde), 90 (rosa), 91 (cinza) e 92 (amarelo) analisados pela ferramenta <i>Smoothed Power</i> do software <i>Sonic Visualiser</i> . A) Gasques; B) Michelangeli.....	114

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1	
Breves apontamentos sobre a música de Claude Debussy.....	18
1.1 - Aspectos da história de vida de Debussy.....	18
1.2 - Fases composicionais.....	19
1.3 - Debussy e fenômenos da natureza.....	21
1.4 - Aspectos compostionais de Debussy.....	22
1.4.1 – Harmonia.....	23
1.4.2 – Sonoridade.....	24
1.4.3 – Tempo musical.....	25
1.5 - <i>Reflets dans l'eau</i>	26
CAPÍTULO 2	
Reflexões sobre interpretação e performance.....	28
CAPÍTULO 3	
Reflexões sobre a utilização de gravações como meio de análise musical.....	38
CAPÍTULO 4	
Análise musical comparativa de gravações: variações de <i>timing</i> e expressividade dinâmica.....	48
4.1 – Variações de <i>Timing</i>	48
4.2 – Expressividade dinâmica.....	74
CAPÍTULO 5	
Prática musical: uma sugestão interpretativa da obra.....	88
5.1 – Comparação de edições das partituras.....	88
5.2 – Apontamentos sobre a interpretação da obra gravada pela pesquisadora.....	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
REFERÊNCIAS	118
APÊNDICE A.....	128
APÊNDICE B.....	133

INTRODUÇÃO

A música de Claude Debussy desperta interesse quanto à liberdade formal, concepção harmônica e tímbrica. Pode-se afirmar que em Debussy há uma flexibilização dos princípios do sistema tonal até então estabelecidos, principalmente na quebra do movimento dominante-tônica – que caracteriza a busca de resolução (PASCOAL, 1991). Por consequência, suas peças ganham um enfoque maior no aspecto sonoro, rompendo com a linearidade teleológica do sistema tonal e trazendo consequências não só na questão harmônica – que, muitas vezes, deixa de ter a evidência no aspecto funcional –, mas também na questão melódica, rítmica, tímbrica, formal e temporal.

Segundo Isaac (2005), Debussy rejeitava ideias tradicionais de sua época como consonância, função e cadência. Nas palavras de Debussy, citadas pelo autor,

Música não é maior nem menor. Terças menores e maiores deveriam ser combinadas e a modulação se tornar mais flexível. O modo é aquele que acontece de se escolher no momento. É inconstante.¹ (DEBUSSY apud ISAAC, 2005, p. 11).

A obra *Reflets dans l'eau*, escolhida como objeto de estudo desta pesquisa, foi composta em 1905 e está inserida no primeiro volume da série *Images*. De acordo com Dawes (1983), entre os anos de 1903 e 1913, Debussy compôs 45 peças para piano e a maioria delas tem títulos evocativos de cenas, sons específicos e cheiros – o que é o caso da obra em questão. Segundo o autor, grande parte da música do período é diatônica, mas é característica a presença de progressões de tons inteiros, passagens cromáticas e fragmentos pentatônicos.

Alguns aspectos são evidentes numa primeira abordagem da obra. Podemos citar a extensão da harmonia – considerando a distribuição das notas nos registros do piano – bem como a presença da indicação *rubato* – um fato que traz maior liberdade ao intérprete no quesito temporal através das variações agógicas. Outra questão se faz presente na diferenciação da melodia enquanto contorno melódico perceptível em estruturas de blocos, e não com base na distinção de melodia e acompanhamento.

Encontram-se na literatura apontamentos a respeito da questão tímbrica e harmônica em Debussy. Zuben (2005), por exemplo, destaca que uma nova sonoridade é criada pela utilização de escalas e modos não convencionais. A concepção harmônica está voltada para

¹ Tradução da autora. No original: Debussy said, “Music is neither major nor minor. Minor thirds and major thirds should be combined, modulation thus becoming more flexible. The mode is that which one happens to choose at the moment. It is inconstant”.

uma preocupação com o resultado sonoro, ou seja, a harmonia passa a ser pensada como recurso tímbrico.

Segundo Pascoal (1989, vii), Debussy “amplia os códigos de sua época”, abrindo “caminhos para a música do século XX”. Suas obras apontam para uma ruptura da hegemonia do sistema tonal e dos princípios tradicionais de causalidade que existiam neste contexto. A questão sonora pode ser mais enfatizada em termos analíticos tendo como objeto de estudo os registros sonoros, ou seja, as gravações realizadas da obra.

A ênfase no aspecto sonoro, e consequentemente na escuta, como base para a análise da obra, permite estudos comparativos de interpretações gravadas contribuindo para a compreensão de aspectos que não são revelados explicitamente na notação musical, mas que estão contidos no processo interpretativo. Os resultados advindos da análise comparativa de gravações podem fornecer dados quantitativos acerca das dimensões do tempo e da dinâmica, e como cada intérprete utiliza esses recursos para valorizar determinados momentos na obra.

Autores como Juslin (2009), Windsor (2009), Clarke (2002), Rink (2001), dentre outros discutidos no Capítulo 3 desta dissertação, demonstram que a análise de performances consiste em identificar propostas interpretativas diferenciadas através de fatores relacionados às variações de andamento e dinâmica.

Considerando a obra *Reflets dans l'eau*, de Claude Debussy como objeto de pesquisa, pretende-se abordar as inter-relações entre análise e estudo interpretativo por meio do estudo comparativo de gravações a fim de compreender os recursos utilizados pelos intérpretes.

A análise de gravações utilizada na abordagem metodológica desta pesquisa não se volta aos aspectos estruturais ou harmônicos registrados na partitura, mas sim às estratégias adotadas em diferentes interpretações, o que permite identificar a maneira como os elementos estruturais foram interpretados e trabalhados na performance, evidenciados, sobretudo, pela distribuição temporal dos eventos e pela diferenciação dinâmica em determinados trechos da peça.

Tendo em vista que a abordagem analítica adotada permite uma comparação entre diferentes concepções interpretativas, consideram-se as seguintes questões:

- Quais são alguns dos aspectos compostionais presentes nas obras de Claude Debussy que apresentam desafios analíticos e interpretativos?
- Quais os pontos de ambiguidade na notação que impõem tomadas de decisão ao intérprete?
- Como a interpretação pode ser enriquecida considerando os aspectos notados na partitura e as opções interpretativas adotadas por diferentes intérpretes?

- Quais são os meios expressivos utilizados no processo interpretativo e que não são evidenciados na partitura notada da obra?
- Quais ferramentas computacionais podem ser utilizadas a fim de elucidar os recursos expressivos dos intérpretes nas gravações?

Dentre as hipóteses de pesquisa, considera-se que abordar a análise e o estudo interpretativo de maneira conjunta, por meio da análise de gravações feitas por diferentes intérpretes, amplia a possibilidade de obtenção de alternativas interpretativas enriquecedoras e que aprofundem a compreensão musical da obra. Além disso, existem características evidenciadas na realidade sonora das interpretações musicais que vão além do que é possível identificar analiticamente voltando-se apenas para a partitura.

Dentre os objetivos específicos desta pesquisa, os seguintes foram centrais:

- Investigar, através de uma breve contextualização, os aspectos composicionais presentes nas obras de Claude Debussy, em especial de *Reflets dans l'eau*;
- Identificar as margens de liberdade na interpretação da partitura, especialmente nos quesitos de andamento e dinâmica;
- Averiguar quais são os meios expressivos utilizados no processo interpretativo e que não são evidenciados na partitura notada da obra.
- Buscar alternativas analíticas que se voltem para a compreensão das estratégias adotadas pelos intérpretes, especialmente em recursos expressivos de dinâmica e agógica;
- Pesquisar ferramentas tecnológicas que possam ser utilizadas para elucidar os recursos expressivos em gravações da obra;
- Estabelecer relações entre análise e estudo interpretativo, neste caso com base na análise de gravações;
- Realizar uma gravação da obra e um estudo comparativo de tal gravação com uma interpretação de referência do repertório;

A fim de cumprir tais objetivos, foram pesquisadas várias possibilidades teórico-metodológicas que poderiam ser utilizadas ou adaptadas para contribuir com a integração entre análise e estudo interpretativo tendo como foco a realidade sonora das interpretações e a escuta. Verificaram-se inicialmente abordagens metodológicas ligadas à música

eletroacústica, dentre as quais Garcia (2010) sugere a confecção de partituras de escuta² com o suporte do aplicativo *Acousmographe*³. Entretanto, a ênfase na análise comparativa de gravações levou-nos ao software *Sonic Visualiser*, criado pelo CHARM (*Centre for the History and Analysis of Recorded Music*), o qual mostrou-se eficiente, possibilitando a comparação entre as interpretações no quesitos de dinâmicas e agógica. Outro recurso computacional utilizado foi a visualização das formas de onda a fim de observar as variações dinâmicas no âmbito geral das gravações.

Atrelado ao estudo comparativo das gravações, foi realizada uma comparação de edições da partitura com o intuito de observar diferenças na notação que poderiam influenciar nas decisões interpretativas. Por fim, foi proposta uma interpretação da obra *Reflets dans l'eau* pela pesquisadora, a qual foi registrada em áudio (CD em anexo), permitindo uma discussão por meio da análise comparativa com uma gravação de Arturo Michelangeli.

Com base nas motivações de pesquisa e nas opções metodológicas apresentadas, esta dissertação aborda os resultados e percurso da pesquisa de Mestrado organizados da seguinte forma: no **Capítulo 1**, estabelece-se uma articulação da bibliografia estudada de forma a contemplar uma breve contextualização sobre Claude Debussy e sua produção composicional; no **Capítulo 2**, apontam-se algumas reflexões sobre interpretação e performance; no **Capítulo 3**, são descritas pesquisas recentes em torno da utilização de gravações como meio de análise musical – sobretudo como base nos trabalhos do *Centre for the History and Analysis of Recorded Music* e do *Centre for Musical Performance as Creative Practice*, e apontamentos de pesquisadores como Nicholas Cook e John Rink – grandes contribuidores sobre o estudo da performance e a utilização de métodos para análise de interpretações; no **Capítulo 4**, são descritos os métodos utilizados na análise de gravações e apresentados os resultados das comparações de performances de pianistas consagrados, sobretudo em torno da agógica e da dinâmica; e por fim, no **Capítulo 5**, apresenta-se uma breve comparação entre edições da

² Normalmente usada como um recurso visual para auxiliar na escuta da obra, a partitura de escuta apresenta grafismos que buscam representar os sons eletroacústicos ao longo do tempo. Esses grafismos dão conta de algum aspecto do fenômeno sonoro, mas são sempre representações parciais, baseadas em critérios particulares escolhidos pelo indivíduo que elabora a partitura de escuta. De forma geral, a partitura de escuta tem a capacidade de apresentar um mapa dos tipos de eventos sonoros que ocorrem na obra, proporcionando uma representação global de sua estrutura. Pode-se também utilizar tais grafismos como recurso auxiliar para guiar a difusão sonora da obra – resultando naquilo que se chama de partitura de difusão – ou mesmo como recurso para auxiliar os músicos instrumentistas que tocam obras eletroacústicas mistas para que consigam sincronizar os eventos instrumentais com os sons eletroacústicos – nesse caso apresentando na partitura da obra os grafismos de representação da parte eletroacústica paralelamente às notas e demais símbolos de notação musical.

³ Disponível em <<http://www.inagrm.com/accueil/outils/acousmographe>>. Acessado em 05/07/2011.

partitura, seguida de uma reflexão sobre a proposta interpretativa desta pesquisadora tendo por base a comparação com base em uma gravação de Michelangeli. A prática musical decorrente desta dissertação foi registrada em gravação de áudio da peça em questão. O CD encontra-se no Apêndice B.

CAPÍTULO 1

BREVES APONTAMENTOS SOBRE A MÚSICA DE CLAUDE DEBUSSY

A fim de se justificar a música de Debussy como objeto de estudo para a busca de diferentes recursos de análise, faz-se necessário um breve apontamento a respeito de sua biografia e suas composições, de forma a compreender questões histórico-musicais de seu estilo composicional. Neste capítulo, aborda-se inicialmente, no item 1.1, uma breve biografia de Debussy apontando suas influências e principais composições. Em seguida, no item 1.2, são apontadas suas fases composicionais segundo o autor Pomeroy (2003), que as divide em três momentos principais, revelando as características de cada etapa e suas principais obras. Posteriormente, no item 1.3 – *Debussy e fenômenos da natureza* – são discutidos aspectos da influência da natureza nas composições de Debussy, seguindo o item 1.4 – *Aspectos compostionais de Debussy* – no qual aponta-se elementos como tratamento da sonoridade e tempo musical. Por fim, discute-se, no item 1.5, a respeito do objeto de estudo desta pesquisa, a obra *Reflets dans l'eau*.

1.1 – Aspectos da história de vida de Debussy

O compositor francês viveu entre 1862 e 1918 e é conhecido como um dos mais importantes músicos de seu tempo. Suas inovações harmônicas tiveram profundas influências sobre diversas gerações de compositores DEBUSSY (2001).

Debussy começou seus estudos de piano no Conservatório de Paris aos 10 anos de idade com Madame Mauté, que afirmava ter sido aluna de Chopin⁴. Durante o tempo em que permaneceu no Conservatório, Debussy inclinou seus interesses para a composição, estudando com Ernest Guiraud. Em 1884, venceu o *Grand Prix de Rome* com a cantata *L'Enfant Prodigue*, o qual possibilitou dois anos de estudos na Itália (SIMMS, 1996). Durante seus estudos na Villa Medici – a qual aloja a Academia Francesa em Roma desde 1803 –, conheceu Liszt, Verdi e Boito, ouviu a ópera *Lohengrin* – de Richard Wagner – e foi

⁴ Sabe-se que Madame Mauté diz ter estudado com Chopin, com quem aprendeu a tocar as *Polonaises* e *Impromptus*, embora não há documentação suficiente para comprovar este fato (EIGELDINGER, 1986).

ao Bayreuth Festspielhaus – uma casa de ópera especialmente construída para as óperas de Wagner (DEBUSSY, 2013b).

A Villa Medici em Roma foi considerada por Debussy como uma prisão e suas composições (*Zuleima*, 1885-6, perdida; *Printemps*, 1887, reorquestrada por Busser, 1912; *La Damoiselle élue* 1887-8) não receberam uma boa aprovação pela *Académie des Beaux-Arts*. Seu trabalho mais promissor foi o segundo ato de *Banville's Diane au bois* (1883-6), o qual antecipou o *Prélude à L'après midi d'un faune* (1894), seu primeiro grande sucesso. O compositor também trabalhou na ópera *Rodrigue et Chimène* (1890-2) e na obra *Cinq poèmes de Baudelaire* (1887-9). (DEBUSSY, 2013a).

O Gamelão Javanês visto na *Exposição de Paris* em 1889 atraiu a sua atenção. Dentre outras influências está sua amizade com pintores impressionistas, bem como escritores e poetas, tais como Mallarmé e os simbolistas. Após 1889, não poderia mais compartilhar sua idolatria a Wagner, reconhecendo por um lado sua grandeza e, por outro, o fato de que representava um “beco sem saída” para outros compositores (DEBUSSY, 2013b).

Em 1893, Debussy começou a trabalhar na ópera *Pelléas et Mélisande* baseada na peça teatral de Maeterlinck. Após a orquestração de *Prélude à L'Aprés-midi d'un Faune*, Debussy compôs os *Nocturnes*, dedicados a sua primeira esposa Rosalie Texier. Em 1905 – o ano de nascimento de sua filha com sua segunda esposa Emma Bardac – foi realizada a performance de *La Mer*. Outros trabalhos orquestrados foram o conjunto de três *Images*, compostas entre 1905 e 1912, e o ballet *Jeux* em 1913. (DEBUSSY, 2013a).

Em 1910, Debussy desenvolveu um câncer e foi considerado quase inválido quando a guerra começou em 1914. Ele escreveu algumas músicas inspiradas pelo sentimento patriota e completou três sonatas antes de sua morte. Debussy também escreveu crítica musical sob o pseudônimo de Monsieur Croche. O livro *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música* foi publicado em Paris, em 1921 (DEBUSSY, 2013b).

1.2 - Fases compostionais

A produção musical de Debussy apresenta um contraste quando se compara suas composições de juventude às suas obras tardias. Os acontecimentos políticos, econômicos e culturais que precederam a Primeira Guerra Mundial, aliados à sua doença, provocaram mudanças significativas na sua forma de pensar e na sua produção musical (BENEDETTI, 2005).

Boyd Pomeroy (2003), um dos contribuidores do livro *The Cambridge Companion to Debussy*, define três períodos composicionais de Debussy: um primeiro período em que há uma consolidação de elementos formativos da linguagem tonal; um período intermediário em que o vocabulário cromático absorve elementos simétricos e um período tardio em que há um retorno a uma simplicidade neoclássica.

De acordo com Pomeroy (2003), no caso de Debussy, a “evolução estilística implicou um refinamento cada vez maior de princípios estabelecidos numa fase relativamente precoce”⁵ (POMEROY, 2003, p. 156).

No primeiro período de Debussy (1880-1892) há uma consolidação de elementos formativos de sua linguagem tonal. Tal período tem influência de um tonalismo cromático típico do Romantismo tardio, tanto francês quanto wagneriano, e se caracteriza por experimentações quanto às questões harmônicas. O compositor procurava explorar regiões harmônicas remotas e também utilizar escalas octatônicas e de tons inteiros. Algumas das peças compostas neste período foram: *Ariettes (Oubliées)*, *Cinq poèmes de Baudelaire*, e *Fêtes galantes*, série 1. Nesta fase, Pomeroy (2003) aponta que:

Aqui a perspectiva tonal progressista de Debussy é claramente evidente em sua predileção por justapor regiões cromáticas remotamente relacionadas com utilizações de sonoridades exóticas de modalismo cromático, e talvez acima de tudo por uma inclinação característica por certas coleções de alturas não-diatônicas, especialmente as escalas de tons inteiros e octatônica (POMEROY, 2003, p. 156)⁶.

Num período intermediário, que vai de 1893 até por volta de 1912, Pomeroy (2003) aponta que Debussy refinou os elementos estilísticos do período anterior e suas composições envolveram tanto a sintaxe tonal baseada no vocabulário diatônico quanto elementos mais exóticos ou ‘coloridos harmônicos’. As principais peças compostas foram *Quarteto de cordas*, *Prélude à l'a près-midi d'un faune*, *Préludes*, livro 2 e *Images* para orquestra.

No terceiro período apontado por Pomeroy (2003), que compreende os anos de 1913 a 1917, Debussy apresenta uma mistura de tendências que parecem divergir entre si. Por um lado, tem-se uma

abordagem mais refratária do que nunca para a continuidade sintática da prática harmônica (como exemplificado por *Jeux* e movimentos como *Sérénade* da sonata para violoncelo); e por outro lado, a emergência de uma nova simplicidade

⁵ No original: *In Debussy's case stylistic evolution rather entailed an ever greater refinement of principles established at a relatively early stage* (POMEROY, 2003, p. 156).

⁶ No original: *Here Debussy's progressive tonal outlook is clearly evident in his fondness for juxtaposing remotely related chromatic regions with exotic-sounding uses of chromatic modality, and perhaps most of all in a characteristic penchant for certain non-diatonic pitch collections, especially the whole-tone and octatonic scales* (POMEROY, 2003, p. 156).

neoclássica (como o primeiro movimento da Sonata para Violino e numerosas passagens ao longo de Etudes)⁷ (POMEROY, 2003, p. 156).

1.3 - Debussy e fenômenos da natureza

Caroline Potter (2003), contribuidora do livro *The Cambridge Companion to Debussy*, relata a relação de Debussy com a natureza. A autora defende que a abordagem da natureza efetuada por Debussy é essencialmente de evocação imaginativa

Em *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música*, Debussy relata sua relação composicional com a natureza:

Pesquisas de música pura feitas anteriormente me haviam conduzido ao ódio pelo desenvolvimento clássico, cuja beleza é toda técnica e só pode interessar aos mandarins de nossa classe. Eu queria para a música uma liberdade que ela contém, talvez mais que qualquer outra arte, pois não está limitada a uma reprodução mais ou menos exata da natureza, mas às correspondências misteriosas entre a Natureza e a Imaginação (DEBUSSY, 1989, p. 60).

De acordo com Potter (2003), a música pode apenas sugerir o fenômeno natural (como ondas, nuvens e contrastes de efeitos luminosos), mas não pode apresentá-los de uma forma pictórica. Um fato interessante é que os recursos sonoros só podem ser utilizados para sugerir um fenômeno natural se este for compreendido pelo ouvinte. Essa necessidade de comunicar o fenômeno de uma maneira sonora poderia resultar na utilização de fórmulas que são reconhecidas porque já foram testadas por outros compositores e funcionam como clichês. A autora exemplifica o prelúdio *Das Rheingold* de Wagner:

A descrição poderosa e hipnótica do *Reno* é inteiramente baseada em um acorde: o I grau de Mi bemol maior. As notas graves nos compassos de abertura do prelúdio sugerem a grande profundidade da água, e os arpejos da tríade, que constituem seu material musical essencial, transmitem uma sensação de movimento e retratam as ondulantes correntes de água. Esta imagem musical pode ser poderosa, mas é também um exemplo de uma resposta musical tradicional para imagens de água, uma vez que se baseia no arpejo (POTTER, 2003, p. 148-149)⁸.

⁷ No original: [...] on the one hand a more refractory than ever approach to syntactical continuity of harmonic practice (as exemplified throughout *Jeux*, for instance, and movements such as 'S' er' enade' from the Cello Sonata); on the other, the emergence of a new neoclassical simplicity (as in the first movement of the Violin Sonata and numerous passages throughout the *Etudes*) (POMEROY, 2003, p. 156).

⁸ No original: That powerful and mesmerising depiction of the Rhine is entirely based on one chord: chord I in the key of Eb major. The low notes in the opening bars of the prelude suggest the great depth of the water, and the arpeggiations of the triad, which constitute its essential musical material, convey a sense of movement and depict the wave-like currents of the water. This musical image may be powerful, but it is also an example of a traditional musical response to water imagery as it is based on the arpeggio (POTTER, 2003, p. 148-149).

Os títulos das obras e movimentos individuais de Debussy expressam a natureza de forma autônoma e o elemento humano exerce no máximo um papel contemplativo (por exemplo: *Reflets dans l'eau*, *Le vent dans la plaine*, *Clair de lune*).

1.4 - Aspectos compositionais de Debussy

Eventualmente, as obras de Debussy são comparadas à pintura impressionista, ainda que essa relação desagradasse o compositor. Segundo DeVoto (2003), o estilo de piano impressionista de Debussy surge com *Pagodes* e *Reflets dans l'eau*. DeVoto (2003) sugere que o impressionismo de Debussy seja apontado como “um movimento que se distancia de frases regulares, andamentos estáveis e ritmos de dança de trabalhos anteriores” e um estilo elaborado no quesito de técnica pianística (DE VOTO, 2003, p. 188).

Martins (1982) aponta o impressionismo na obra *Reflets dans l'eau* como uma comparação com a pintura de Monet:

Em *Reflets dans l'eau*, Debussy comprehende o instante mutável da incidência da luz sobre uma superfície líquida. A consequência do espaço ocupado pela luz do instante, obtida por Monet, assemelha-se à consequência do tempo ocupado pelo som no instante, conseguida por Debussy (MARTINS, 1982, p. 111).

Segundo Gonçalves (2010), a referência onírica no trabalho do compositor é suficientemente clara e permite uma análise temática mais reveladora acerca de sua obra. A intenção de Debussy não era apenas pintar imagens sonoras, mas criar outras sensações que não se prendessem a um único modelo estético.

Esteticamente, Debussy estaria criando um novo ideal: a música não criaria expectativas, não nos levaria ao futuro, mas se instalaria firmemente no presente e se deixaria experimentar momento a momento (SMALL, 1989). Nas palavras de Small:

Vivemos no agora, mantendo-nos passivos, desejando-nos penetrar por todos os sons; com a passividade de quem observa a natureza com o fervor de um amante, desejando operar com seu próprio ritmo, sem forçar a ação num laboratório (SMALL, 1989, p.111).

Boulez (1995) evidencia questões de como Debussy lida com o tempo musical:

Debussy recusa toda hierarquia que não esteja implicada no instante musical. Com ele, muitas vezes, o tempo musical muda de significação, sobretudo em suas últimas obras. Assim, criar sua técnica, criar seu vocabulário, criar sua forma, levaram-no a alterar profundamente noções que, até ele, tinham permanecido estáticas: o movimento, o instante fazem irrupção na música; não apenas a impressão do instante, do fugitivo, a que o reduziram; mas sim uma concepção irreversível, própria do tempo musical, e do universo musical de modo geral. É que, na organização dos sons, essa concepção se traduz pela recusa das hierarquias

existentes como dados únicos dos fatos sonoros; as relações de objeto a objeto se estabelecem no contexto segundo funções não constantes (BOULEZ, 1995, p. 40).

Além disso, Debussy trabalha com grande liberdade formal, o que leva autores como Griffiths (2011), por exemplo, a considerar o *Prélude à l'après-midi d'un faune* como marco da música moderna. Debussy apresenta em suas composições uma forma diferenciada de abordar o tempo musical e a harmonia.

1.4.1 – Harmonia

Em muitas de suas obras, Debussy explora a ambiguidade harmônica por meio de um tratamento livre dos modos maior e menor, da exploração dos acordes enquanto sonoridades desapegadas de suas funcionalidades harmônicas e da incorporação de escalas pouco usuais (como a escala de tons inteiros e a octatônica). Além disso, percebe-se o amplo uso das pentatônicas, as quais, pela ausência das sensíveis, possibilita atrações e direcionalidades.

Debussy alcança uma maior liberdade na expressão da tonalidade. As inovações técnicas na música debussyana incluem o uso livre de dissonâncias em que sétimas e nonas não requerem necessariamente uma preparação ou resolução. Suas composições abrangem novos métodos de encadeamento de vozes em que intervalos perfeitos se movimentam paralelamente (SIMMS, 1996).

Segundo Barraud (1968), Debussy põe em questão a escala sobre a qual todo o sistema tonal foi edificado, sobretudo por meio da eliminação da sensível, favorecida pelo emprego de escalas pentatônicas e hexatônicas (tons inteiros).

A harmonização dos modos antigos segue fórmulas próprias:

[...] eles têm uma cor poética muito própria, comportam tratamentos polifônicos que rejuvenescem o arsenal das velhas fórmulas, permitem enriquecer a linguagem modulante fazendo não apenas modulações de tonalidade, mas também modulações de modo. Debussy manipula tudo isso com grande flexibilidade (BARRAUD, 1968, p. 46).

De acordo com Pomeroy (2003), Debussy não é qualificado como genuinamente tonal por algumas razões. Dentre elas, o autor aponta a questão harmônica numa perspectiva histórica: “a centralidade da relação I-V para a prática composicional diminuiu ao longo do século XIX”. A relação de quintas se mostrou mais diluída na evolução desde Schubert a Liszt, e atribuiu-se um papel cada vez mais importante para as relações de terças. “O princípio de dominante-tônica ainda é encontrado em Debussy”, entretanto de forma menos hegemônica nos processos harmônicos (POMEROY, 2003, p. 157).

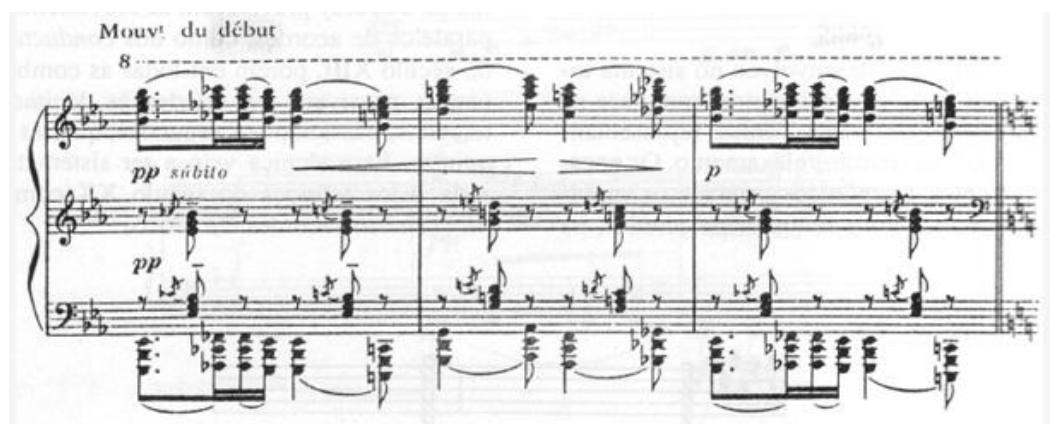
A classificação tonal em Debussy é colocada em questão, já que em algumas de suas peças, o sistema maior e menor informa a identidade tonal na peça como um todo, entretanto, o sistema torna-se indeterminado pela presença de escalas modais (POMEROY, 2003).

A música de Debussy carrega diferentes formas de cromatismo: tonalmente funcional (governada pelas tendências de resoluções sintáticas da prática comum da tonalidade) e não-funcional (que origina restrições da sintaxe tonal, por exemplo, o uso da escala de tons inteiros e octatônica) (POMEROY, 2003, p 157).

1.4.2 – Sonoridade

A harmonia passa, então, a ter importância em termos de sonoridade e não em termos de funcionalidade, e, por isso, os sons não seguem uma hierarquia tradicional. Não há uma elaboração seguindo as orientações ortodoxas, seja no quesito harmônico ou mesmo nas construções temáticas. A ideia de “recusa da hierarquia” amplia o pensamento harmônico de Debussy. Os conceitos de dissonância e consonância não têm mais importância funcional, mas sim uma importância enquanto resultado tímbrico. Como citado por Guigue (2011, p. 25), Debussy apresenta uma concepção estético-musical em que a sonoridade torna-se uma dimensão da escritura. A sonoridade é colocada num mesmo plano de importância da harmonia, do ritmo e da melodia. Um dos aspectos dessa preocupação quanto à sonoridade pode ser verificado na Figura 1, na qual a distribuição de notas em regiões contrastantes evidencia a preocupação da harmonia enquanto timbre.

Figura 1: Distribuição de notas em regiões contrastantes, evidenciando a preocupação da harmonia enquanto timbre. Imagem referente a trecho de *La terrasse des audiences au clair de lune* (Prelúdio para piano nº 7, do livro II, compassos 25-27).



FONTE: Pascoal (1991)

1.4.3 – Tempo musical

A busca pela flexibilidade rítmica é um recurso amplamente utilizado por Debussy com a intenção de criar sensações de liberdade e continuidade⁹. Na obra *Reflets dans l'eau* esta sensação é sugerida não só pela indicação ‘tempo rubato’, no início da peça, mas também pela própria escritura rítmica ao longo desta, como o trecho cadencial a partir do compasso 20 (figura 2).

Figura 2: Trecho de *Reflets dans l'eau* (compassos 19 e 20). A indicação *quasi cadenza* evidencia a flexibilidade rítmica no decorrer da peça.



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

O tempo é então pensando de uma forma ampla, como resultado do “somatório de todos os fatores dentro de uma peça – o sentido total dos temas, ritmos, articulações, respiração, movimento, progressões harmónicas, sequência tonal, contraponto” (EPSTEIN, 1995, p. 99). O tratamento harmônico em *Reflets dans l'eau* pode ser considerado menos vertical e cadencial, e a concepção formal, menos seccional. Tais características contribuem para um tempo mais fluido na macro-dimensão da peça.

A fluidez temporal em Debussy pode ser comparada à definição de tempo ‘liso’ e ‘estriado’, indicada por Boulez apud Barreiro (2000). O tempo ‘liso’ refere-se a um tempo amorfo, com característica irregular, enquanto que o tempo ‘estriado’ é definido como um “tempo pulsado”, deixando clara uma pulsação subjacente. Segundo Barreiro (2000), Boulez salienta que as duas categorias, tempo ‘liso’ e tempo ‘estriado’, podem interagir numa obra musical.

Em Debussy pode-se considerar que o tempo ‘liso’ proporcionado por rítmicas menos sujeitas a grades e regulações métricas, promove também uma potencialização das variáveis

⁹ A liberdade na interpretação rítmica será enfatizada nas análises sobre agógica na obra *Reflets dans l'eau*, no Capítulo 4 desta dissertação.

interpretativas temporais, o que define um estilo próprio do compositor de evidenciar uma maior liberdade no tempo.

1.5 - *Reflets dans l'eau*

De acordo com o Centro de Documentação Claude Debussy¹⁰, a série *Images* foi composta entre 1901 e 1905 e a publicação realizada por Émile Durand em 1905; a primeira audição foi realizada em Paris, em 6 de Fevereiro de 1906 na *Salle des Agriculteurs* por Ricardo Viñes. A peça *Reflets dans l'eau* é a primeira obra de *Images* - Livro I.

Segundo Pomeroy (2003), a série *Images*, quando comparada aos *Prelúdios* para piano, é mais expansiva em escala e apresenta uma estrutura tonal mais elaborada.

O ‘pianismo arpejado’ também começa a ser mais elaborado em *Reflets dans l'eau*, de acordo com Devoto (2003), e argumenta que esta obra é “um estudo sonoro de dimensões de Liszt, repleto de uma arrebatadora cascata de *stringendo* que Debussy não pôde chamar ele mesmo de *cadenza* (ele rotula como *quasi cadenza*)” (DE VOTO, 2003, p. 188).

Em relação à utilização de recursos composicionais, Howat apud Trezise (2003) aponta que Debussy utilizou proporções em sua música advindas da antiguidade, dentre eles a seção áurea. Em *Reflets dan l'eau*, “a música alcança seu nível mais forte no compasso 58; o compasso 58 contado dos 94 compassos é 0.62 da peça, o qual é muito próximo à seção áurea (a proporção áurea é 1:1,618)”. (HOWAT apud TREZISE, 2003, p. 232). De fato, Martins (1982) aponta que, em torno destes compassos, a peça apresenta uma certa ênfase: “[a peça] não deixa de apresentar, apesar da emoção mais velada, explosão emocional-passional, contida entre os compassos 56 e 65, sobremaneira nos compassos 58-60” (MARTINS, 1982, p. 112).

A peça *Reflets dans l'eau* é apontada por Howat (2013) como “uma estrutura tonal que envolve não apenas centros tonais (uma surpreendente sequencia clássica de Db-Db-Eb-Ab7-D) mas uma polaridade de estabilidade diatônica versus instabilidade cromática” (HOWAT, 2013, p. 107).

A análise da obra realizada por Jamary Oliveira (1981) aborda aspectos como a presença de materiais da escala pentatônica, de tons inteiros, cromática e recursos como os pedais estendidos.

¹⁰ O *Centre de Documentation Claude Debussy* foi criado em 1972 pelo musicólogo François Lesure a fim de promover estudos e fornecer aos pesquisadores fontes de informação a respeito do compositor e seu trabalho. O acesso é realizado pelo site <www.debussy.fr/encl/centre/centre.php>.

A presença do material pentatônico está já na fonte temática (marcada na figura 3), como apontado por Oliveira (1981):

Quando do seu surgimento [da fonte temática] (compasso 1-2) este intervalo [a quarta] engloba um motivo descendente em semínimas constituído de uma terça menor e uma segunda maior (Láb- Fá- Mib) intervalos característicos do conjunto pentatônico, os quais, além de estarem presentes – em sua forma original, expandida ou contraída – em todas as variantes do motivo, fundamentam grande parte do movimento harmônico (OLIVEIRA, 1981, p. 92).

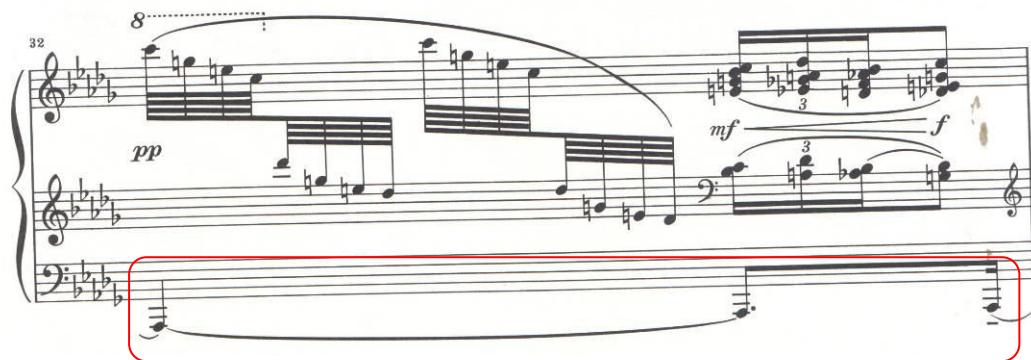
Figura 3: Fonte temática presente nos compassos iniciais de *Reflets dans l'eau*.



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

A linha do baixo é apontada por Oliveira (1981, p. 94) como “tipicamente debussiana” por consistir de “pedais estendidos e prolongações interconectadas por movimentos curtos, geralmente em modelos regulares”. Ilustra-se o exemplo na figura 4:

Figura 4: Linha do baixo no compasso 32 da peça *Reflets dans l'eau*.



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

Com base no que foi exposto, permitiu-se constituir um panorama a respeito da obra *Reflets dans l'eau* bem como os aspectos composicionais de Debussy apresentados anteriormente. A partir destes apontamentos serão abordados, nos capítulos seguintes, aspectos da interpretação e análise, as quais justificam e implementam a base para a realização metodológica desta pesquisa.

CAPÍTULO 2

REFLEXÕES SOBRE INTERPRETAÇÃO E PERFORMANCE

A música instrumental e vocal tradicionalmente se fundamentam no preestabelecimento de um texto musical – a partitura – a ser interpretado na execução musical. Neste processo, há uma recriação e assim, na duração ou temporalidade, a obra adquire sua realidade enquanto fenômeno sonoro. Para a realização da música, a figura do intérprete é, assim, essencial. Como aponta Lima (p. 61, 2006), “a necessidade de um intérprete é subitamente congênita para a música”, no caso da música instrumental ou vocal.

Neste sentido, Lima (2006) explica que a partitura é o meio de recriação da obra musical, a intermediação entre o compositor e o executante, e que por isso apresenta-se como um estado virtual da música, e não a sua realidade. A música deve então ser recriada para se tornar realidade sonora, e para que isso aconteça, há o fator temporal: “enquanto arte temporal, a música precisa ser recriada para ser vivida. Embora utilize um conjunto de símbolos visuais para se expressar, ela só adquire significado na execução” (LIMA, p. 60, 2006).

Compreendendo a interpretação como um processo individual – mas que envolve também uma troca com outros indivíduos pela leitura de textos e escuta de outras interpretações – e como um processo criativo, aponta-se aqui uma reflexão teórica em torno de conceitos que envolvem a fundamentação desta pesquisa. A performance, tomada como a realização sonora do processo de interpretação, torna-se um objeto de estudo através da análise de gravações. Para tanto cabe averiguar de que forma é possível a pesquisa em torno da interpretação e performance enquanto fontes de análise musical. Ao se analisar uma interpretação, podemos reconhecer sonoramente quais as estratégias adotadas pelos intérpretes e distinguir aspectos que nem sempre estão evidenciados com clareza na partitura.

As pesquisas na área da performance buscam “estabelecer um sistema de regras para manipulação intencional da performance” (LIMA et al, 2006, p. 15). Tais pesquisas procuram elaborar “modelos abstratos que se relacionam com as estruturas musicais”, permitindo conhecer mais as intenções de execução do intérprete (LIMA et al, 2006, p. 15).

A interpretação musical por vezes é investigada apenas no aspecto da execução, enfatizando questões técnicas, como apontado por Lima et al (2006, p. 16): “a pesquisa

performática tem privilegiado a prática executória, em detrimento de uma análise interpretativa diferenciada, fato que traria para a área um campo de investigação mais amplo e específico”. O estudo interpretativo deve, assim, se munir de ferramentas que permitam ampliar os meios de se pensar e planejar a interpretação.

A tendência das pesquisas acerca da interpretação musical, segundo Gerling e Souza (2000) é buscar meios de relacionar as intenções interpretativas com as estruturas musicais e, para tanto, tais pesquisas utilizam um procedimento cognitivo para investigar certas características, como variações rítmicas e dinâmicas, padrões de *rubato*, erros de execução, assincronia de acordes, justaposição de notas e impressões subjetivas da escuta de performances.

É possível identificar padrões interpretativos de um intérprete – ou seja, seu estilo interpretativo específico – pelos “conjuntos de constantes técnicas e estéticas que reincidentem nos diversos trabalhos daquele artista” (LIMA et al, 2006, p. 14). Para isso, busca-se uma maior sistematização e objetividade metodológica na pesquisa em performance musical (LIMA, 2006).

Tal intenção justifica a abordagem adotada neste trabalho. A análise realizada não se volta aos aspectos estruturais ou harmônicos registrados na partitura, mas sim às estratégias adotadas em diferentes interpretações, o que permite identificar a maneira como os elementos estruturais foram interpretados e trabalhados na performance, evidenciados, sobretudo, pela distribuição temporal dos eventos e pela diferenciação dinâmica em determinados trechos da peça.

Garbosa (2002, p. 9) argumenta que a pesquisa comparativa de performances permite trazer ao intérprete “diferentes leituras de uma mesma obra” de forma a proporcionar subsídios para que ele reflita e encontre seu “próprio conceito de interpretação”. Lisboa e Santiago (2005, p. 1198) acrescentam ainda que “além de sugerir caminhos interpretativos para o executante, a comparação pode responder a questões envolvidas na preparação, execução, e comunicação dos elementos de uma peça”. Assim, o pesquisador tem a chance de conhecer algumas das possibilidades de interpretação de uma obra bem como sugerir outras opções interpretativas.

As pesquisas no campo da interpretação musical se fazem necessárias a fim de trazer benefícios ao intérprete, ampliando seu conhecimento. Para que o intérprete caminhe num sentido criativo não esperamos que o arbitrário – no que diz respeito a decisões individuais do intérprete segundo seus próprios critérios – seja capaz de cumprir tal função. A interpretação pode também carregar um aspecto subjetivo e individual, porém há de se verificar vários

aspectos que englobam o aspecto interpretativo, dentre eles a compreensão dos elementos da partitura bem como as características estilísticas de cada compositor.

Segundo Apro (2006), a execução não deve ser baseada única e exclusivamente na intuição. A pesquisa interpretativa deve envolver a teoria e a prática, e não privilegiar somente a execução musical. A proposta apontada por Apro (2006) de se trabalhar teoria e prática parte da inter-relação entre epistemologia e práxis. Assim, uma pesquisa escrita também pode reverter benefícios à execução. A performance, sendo um produto do pensamento, deve resultar numa execução convincente, e a pesquisa proporciona elementos para se pensar a performance.

A relação entre interpretação e conhecimento está sendo cada vez mais recolocada sob bases epistemológicas, mesmo sob olhares céticos. Trabalhos recentes na área da *performance* musical no Brasil têm comprovado o efeito salutar da absorção do conhecimento numa execução: desde história da música, passando por uma sólida base teórica em harmonia, contraponto etc, até o diálogo com os domínios mais amplos da história geral, sociologia, filosofia e congêneres (APRO, 2006, p. 27)

Seguindo esta linha de pensamento, o potencial expressivo do músico está no equilíbrio entre razão e intuição. Apro (2006) propõe um modelo de interpretação no qual a liberdade criativa do intérprete deve estar aliada à fidelidade ao texto escrito. Assim, o artista exerce sua capacidade criativa de forma a aliar a cultura geral e a intuição.

Bittencourt (2006, p. 207) afirma que a interpretação musical deve ser examinada enquanto “fenômeno e como processo, e não como fato dado”. Para que a pesquisa sobre interpretação musical tenha consistência faz-se necessário o registro, considerado relevante na dimensão hermenêutica¹¹. A interpretação musical está associada à hermenêutica, a qual tem como base filosófica a fenomenologia. A hermenêutica tem como proposta a interpretação de um fenômeno, trazendo uma leitura ampla do objeto investigado (APRO, 2004).

Lima et al (2006) consideram a importância de se trabalhar a *performance* sob uma perspectiva hermenêutica, permitindo a compreensão entre a interpretação e o mundo. Os autores defendem o uso da hermenêutica nos processos de interpretação musical como estudo da compreensão humana.

¹¹ O sentido que o vocábulo ‘hermenêutica’ tem hoje relaciona-se à explicação e interpretação do pensamento. Esse sentido procede em grande parte o uso da hermenêutica para designar “a arte ou a ciência da interpretação das Sagradas Escrituras”. “Essa arte ou ciência pode ser: 1) interpretação literal ou investigação do sentido das expressões empregadas por meio de uma análise das significações linguísticas ou 2) interpretação doutrinal, na qual o importante não é a expressão verbal, mas o pensamento”. Também se chama hermenêutica “a interpretação do que está expresso em símbolos”. Esta última definição se enquadra na questão da interpretação musical (MORA, 1994, p. 1330).

A performance pensada como a arte de interpretar exige um pesquisador mais afeto às questões da interpretação propriamente dita, com todos os seus questionamentos filosóficos, psicológicos, históricos e socioculturais; e tem na hermenêutica um método de investigação eficaz para a compreensão dos procedimentos interpretativos musicais. Se pensarmos que todo o conhecimento humano projeta-se no mundo por meio da representação, a música, enquanto linguagem, manifesta-se como uma das formas desse conhecimento, e, como tal, exige uma pesquisa que busca a compreensão dos fenômenos musicais em todos os níveis de atuação. A hermenêutica, como estudo da compreensão humana, quando utilizada nos processos de interpretação musical, traz para a performance algo que a linguagem verbal e a ciência não podem explicar, mas que não pode ser negado enquanto manifestação da expressividade humana (LIMA et al, 2006, p. 20).

Outra questão importante é a distinção dos termos ‘interpretação’ e ‘performance’. De acordo com a etimologia, os conceitos de *performance* e *interpretação musical* são diferentes, como apontados por Lima et al (2006). A *performance*, que tem sua raiz no inglês ‘to perform’, significa fazer, executar e está relacionada ao desempenho e resultado. Já a interpretação traz a ideia de mediação, tradução, expressão e pressupõe a “escolha das possibilidades musicais contidas nos limites formais do texto e a avaliação dessas possibilidades” (LIMA et al, 2006, p. 12). A interpretação tem a finalidade de ‘traduzir’ o que está em texto notado, relacionando os conceitos existentes nele, para a forma concreta da experiência musical:

[a interpretação] revela o valor expressivo da música, seu estilo e concepção, levando em conta a diferença existente entre a ‘notação musical’ que preserva o registro da música e a execução, que transforma a própria existência musical numa existência renovada” (DONNINGTON, 1980, p. 276).

Diferente da performance, a ‘prática musical’ está relacionada, segundo Lima et al, a questões práticas mecanicistas, a um exercício habitual, de treinamento e repetição. A performance – vinculada à prática interpretativa – pode ser pensada como um “processo de execução que não dispensa nem os aspectos técnicos presentes nessa prática, nem os processos interpretativos que contribuem para essa ação”. Lima et al (2006, p. 13) colocam que:

Tal projeção atribui à performance musical uma abrangência cognitiva bem mais ampla e uma perspectiva de ação mais interdisciplinar, em que outras áreas do conhecimento interagem na ação executória sob condições múltiplas (LIMA et al, 2006, p. 13).

A presença da criação e intuição na performance proporciona a visão de que cada indivíduo contribui de formas diferentes para revelar a obra de arte, e que a interpretação é uma questão individual e não algo estabelecido como uma verdade única. Segundo Apro (2006), se a interpretação fosse algo normativo, haveria apenas a busca de técnica e

imparcialidade enquanto condições *sine qua non*, resultando em algo simplesmente mecânico (APRO, 2006).

Partimos do pressuposto de que a atividade interpretativa possui um caráter criativo e inovador. O intérprete não apenas ‘desvela’ o que a obra pretensamente possui, mas participa de sua recriação.

A interpretação é pensada em diferentes caminhos, de forma a ressaltar a figura do intérprete enquanto recriador da obra ou envolver o intérprete como reafirmador das ideias propostas pelo compositor.

O sentido da recriação permite valorizar a figura do intérprete na sua liberdade de expressão, sem desconsiderar a essência contida na obra. Assim, o processo criativo envolvido na interpretação tem a intenção de confirmar o aspecto virtual presente na partitura, tornando os símbolos gráficos numa manifestação real, concreta da música. Lima (2006, p. 61) afirma que a interpretação musical é a “contemplação que se verifica e se realiza”.

Este sentido criativo é evidenciado nos capítulos 4 e 5 desta dissertação através da medição do tempo e dinâmica em diferentes interpretações, e das diferentes abordagens expressivas vinculadas a estes quesitos.

Na relação entre obra, compositor e intérprete, Zampronha (1996) aponta um caminho interessante no que diz respeito à criação. O intérprete é entendido como um co-criador da obra musical, e não apenas como um sujeito reafirmador das ideias do compositor. A obra musical é resultado de um processo relacionado com o signo que o compositor gerou, com o intérprete, o ouvinte, as obras de sua época e as obras anteriores. Portanto, a obra musical não consiste apenas na partitura, mas sim nos significados gerados em qualquer um dos processos, seja durante a composição, a interpretação ou mesmo a escuta.

Nesta pesquisa a obra musical tem seu foco nos signos gerados pela interpretação. O sentido da criação proposto por Zampronha (1986) envolve, neste sentido, a investigação em torno das diferentes opções que os intérpretes encontram para a distribuição temporal e dinâmica dos eventos da obra.

Compartilhamos a ideia de Bittencourt (2006) de que a partitura não é um elemento “neutro” e que o intérprete também participa enquanto sujeito produtor da obra musical. Com base em Boulez (1995), pode-se notar que essa visão do intérprete como co-criador da obra musical foi também evidenciada no âmbito das novas poéticas compostionais do século XX quando ele afirma que

podemos retorquir, no nível mais elementar que, longe de negar, de aniquilar o intérprete, nós o recolocamos no circuito criador, ele a quem, desde longa data, se pedia, apenas, que tocasse o texto mais “objetivamente” possível (BOULEZ, 1995, p. 55).

A obra de arte “recria-se nas diversas leituras” e comporta uma “plurissignificância que não está pautada nem nos critérios puramente subjetivos do sujeito interpretante, nem na objetividade impressa na obra de arte, e sim na integração desses dois fatores” (LIMA et al, 2006, p. 13).

A pesquisa performática não está associada à busca de uniformização, mas sim à sugestão de propostas que possam ser condizentes com a obra musical. Muitas das vezes as soluções para a interpretação têm como base a análise estrutural da obra. Entretanto, verifica-se que a interpretação carrega também uma questão individual, como apontado por autores como Polanyi (1996), Zampronha (1996) e Laboissière (2007).

Polanyi (1996, p. 18) tem como proposta o conhecimento tácito, fundamentado na questão de “sabermos mais do que aquilo que podemos dizer”. Nesta proposta, a dimensão tácita se refere ao aspecto intuitivo, pessoal e imaginativo, e que contribui na nossa percepção de mundo, incluindo também nesse quesito nossas ações criativas e interpretativas. Nesse aspecto, a interpretação ganha um aspecto centrado no indivíduo, dotado de aspectos intuitivos únicos e criativos.

Laboissière (2007) compartilha este sentido criativo do intérprete ao colocar que a leitura da partitura carrega um sentido recriador e que a obra está em constante movimento.

Defendemos aqui o conceito de interpretação musical como atividade recriadora, na medida em que a música – arte da produção, performance e recepção individuais, arte subordinada a diferentes fatores sociais, ideológicos, estéticos, históricos e outros – caracteriza-se pela impossibilidade de reconstruir sua origem legítima, ou seja, qualquer outra imagem de estabilidade (LABOISSIÈRE, 2007, p. 16).

Zampronha (1996, p. 121) também considera a questão individual na interpretação: “o intérprete não restitui exatamente as expressões do compositor, mas coloca nos índices expressões equivalentes, mas que lhe são pessoais, suas”. Neste sentido, a interpretação envolve o contexto do meio e do indivíduo.

Dentre as correntes estéticas e hermenêuticas, Abdo (2000) questiona se a interpretação musical é uma atividade subjetiva e individual ou se é uma atividade que deve ser realizada visando as vontades do compositor. A autora discute sobre o dilema “fidelidade ao autor” e “licença interpretativa” sob o ponto de vista de autores como Benetto Croce, Giovanni Gentile, H.-G. Gadamer, H.-J. Koellreutter, Roland Barthes e Jacques Derrida.

A fidelidade à partitura e aos ideais do compositor é trazida por Croce apud Abdo (2000), na qual a ideia interpretativa é de se tocar como o compositor tocaria:

Quanto à execução musical, afirma Croce que seu fim primeiro é “reevocar” fielmente o significado original, recomendando-se, para tanto, uma execução tão impessoal e objetiva quanto possível, respaldada no exame da partitura e na investigação histórico-estilística (ABDO, p. 17, 2000).

Tal posicionamento não leva em consideração a individualidade e subjetividade na interpretação. Além disso, mesmo a partitura mais minuciosa não traduz fielmente as ideias do compositor, já que a notação é extremamente sumária e não contempla com precisão muitos aspectos dificilmente mensuráveis, como a agógica por exemplo. Testemunhos disso são interpretações realizadas por compositores que apresentam divergências em relação ao notado na partitura de sua própria obra. Vale destacar que a agógica é um aspecto fundamental na análise das performances apresentadas no Capítulo 4 desta dissertação. A abordagem adotada neste trabalho demonstra a possibilidade de mensuração das variações de andamento a partir de gravações das performances.

Pode-se partir do pressuposto de que a partitura nos oferece apenas alguns aspectos estruturais segmentados como intervalos (de alturas e de tempo), proporções (de dinâmica e andamento), dentre outros, mas muitos aspectos concretos da manifestação sonora não são apontados na partitura, como as nuances dinâmicas, agógicas e tímbricas. Tais particularidades são evidenciadas durante a execução.

Contrapondo à visão de Benedetto Croce, Giovanni Gentile apud Abdo (2000) defende um “atualismo” estético: “a obra de arte só pode reviver mediante uma interpretação pessoal, que a reelabora indefinidamente, tendo como único critério a subjetividade de quem interpreta” (GENTILE apud ABDO, 2000, p. 17). Dessa forma, a interpretação é entendida como uma recriação e não como algo fiel às intenções do compositor. Daí o intérprete ser colocado como um recriador.

Compartilhando deste ideal, Gadamer propõe um “relativismo moderado” no qual “o significado original [...] está para sempre perdido no tempo” (GADAMER apud ABDO, 2000, p. 17). Nesta proposta, não há como resgatar o passado, mas o compositor e o intérprete constroem juntos um novo significado a partir da junção entre passado e presente.

Koellreutter também se volta a um equilíbrio entre o intérprete e o compositor. A interpretação tem uma função criadora, ela decodifica os signos musicais e é uma operação de “tradução subjetiva”, mas não é algo meramente subjetivo. O intérprete deve reconhecer as “‘relações sonoras’ criadas pelo compositor” (KOELLREUTTER apud ABDO, 2000, p. 18).

Segundo Abdo (2000), os desconstrucionistas – dentre eles Roland Barthes e Jacques Derrida – propõem que o intérprete é quem cria um sentido ao texto, e cada vez, de forma diferente. Não há um significado único e a obra não é tida como uma unidade única e fechada. O texto é um

[...] ‘espaço multidimensional’, ‘intertextual’, constituído pela absorção e transformação de vários outros textos. Todo “texto” é algo fragmentário, inacabado e incoerente, um fluxo contínuo de valores, sem sentido próprio, receptivo a qualquer intervenção [...] (ABDO, 2000, p. 18).

Compartilha-se com a ideia de Apro (2006, p. 29) de que as decisões envolvidas na interpretação devam estar atreladas à “concepção do texto, em que a pesquisa epistemológica torna-se indispensável”. Há um processo de ressignificação da obra sobre aspectos intrínsecos, e uma leitura pode divergir de outra, a qual também revela outros aspectos. Assim, a partitura não se torna um objeto fechado mas sim um campo de possibilidades.

Considera-se que a obra de arte possibilita várias interpretações, revelando uma multiplicidade de significados gerados pelas diversas leituras dos intérpretes.

Acredita-se que a interpretação caminha num aspecto ao mesmo tempo intuitivo e racional, e que abarca questões tácitas, emotivas e expressivas, bem como questões que auxiliam o processo, através do estudo aprofundado da obra.

A noção de que a interpretação musical é uma atividade que conjuga a normatividade de um texto musical à subjetividade e ao contexto do intérprete também foi compartilhada por Adorno, que, neste sentido, reconhece a historicidade como verdadeira essência da obra musical. Para Adorno, a maneira de tocar de cada época estabelece um princípio geral na interpretação: “[...] o movimento da história é imanente à ‘verdade da interpretação’” (ADORNO apud CARVALHO, 2007, p. 18). A história torna-se imanente à obra musical e seguindo a concepção de que a obra musical depende da relação entre intérprete e texto musical e que a história cria novas verdades interpretativas a partir de mudanças na própria objetividade da música, Adorno apud Carvalho (2007, p. 18) afirma que “não há obra em si que exista em si mesmo”.

Há, pois, para Adorno, uma “historicidade interior” das obras. Entretanto, porém, esta não podia ser obviamente separada da História que lhes é exterior: mudanças na interpretação, projetadas do exterior (da História), tanto eram testemunho da dinâmica do “conteúdo das obras” (da sua historicidade imanente), como, inversamente, a dinâmica do conteúdo das obras, era, por sua vez, testemunho da História (CARVALHO, 2007, p. 18).

As reflexões apontadas por Carvalho (2007), a partir de Adorno, delineiam uma teoria da interpretação musical. O problema principal apontado é que o intérprete, ao executar um

texto musical, é confrontado por “questões que não podem ser logo resolvidas, ‘nem pelo recurso às obras, nem pelas exigências da própria execução, mas sim somente pelo conhecimento da relação entre ambas’” (ADORNO apud CARVALHO, 2007, p. 16). Por um lado, não há uma interpretação adequada levando-se em consideração que o texto representa apenas a objetividade, e por outro lado, o intérprete – que representa a subjetividade – não é suficiente para conferir um caráter de verdade de uma realização musical. Ambos os planos devem se articular.

A essência da interpretação musical está, segundo Adorno apud Carvalho (2007), na relação entre intérprete e texto musical, na medida em que a subjetividade do intérprete participa na constituição da objetividade da obra, e assim, percebe sua historicidade.

A relação entre interpretação e texto musical é compreendida no conceito de *historicidade* de Adorno. Apresentam-se no decorrer da história mudanças objetivas da própria música, e com isso a necessidade de mudanças na maneira de interpretar uma obra. A mudança na interpretação não é uma “mera questão de moda, mas [...] uma necessidade decorrente da própria objetividade da obra” (CARVALHO, 2007, p. 17).

Uma interpretação verdadeira, segundo Adorno, “capta a essência da obra no seu devir histórico”, diferentemente da interpretação falsa que “se impõe à obra a partir do exterior, como mera contingência, decorrendo das oscilações do gosto ou da moda” (CARVALHO, 2007, p. 18). “Neste sentido, porém a interpretação verdadeira é entendida como um processo inconcluso, mas é-o, antes de mais, porque a própria obra é um processo inconcluso [...]. As próprias obras mudam com o tempo, pois que cada nova obra muda a anterior” (CARVALHO, 2007, p. 18). De acordo com a ideia da interpretação e da obra como um processo, Adorno postula que “a obra musical não é idêntica ao texto notado na partitura” e que o “gesto imanente da música é sempre atualidade” (ADORNO apud CARVALHO, 2007, p. 19).

A respeito da relação sujeito-objeto, tem-se que:

A chave da verdade da interpretação residiria, enfim, nesta dialética sujeito-objeto, no plano de abordagem da obra pelo intérprete, como condição da captação – dir-se-ia – de uma outra manifestação da dialética sujeito-objeto: aquela que esteve na origem da obra como *Werdendes*, como algo de inconcluso e portador de uma historicidade imanente. (CARVALHO, 2007, p. 35).

Ao longo desta reflexão apontada por autores no campo da interpretação, justifica-se o estudo interpretativo da obra para a compreensão de aspectos que nem sempre são

evidenciados na própria partitura. Neste âmbito, traz-se a performance como objeto de análise, assunto abordado no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3

REFLEXÕES SOBRE A UTILIZAÇÃO DE GRAVAÇÕES COMO MEIO DE ANÁLISE MUSICAL

Pensando na análise voltada ao estudo interpretativo e de proposições metodológicas com base na comparação de gravações da obra *Reflets dans l'eau*, aponta-se aqui uma reflexão teórica em torno da análise de gravações, a fim de se considerar suas implicações e justificativas que compõem o alicerce deste trabalho.

As trocas realizadas entre análise e interpretação ocorrem nesta pesquisa com um tipo específico de análise que está intimamente integrado às perspectivas recentes de estudo da interpretação, ou seja, o uso da análise de gravações enfatizando questões expressivas como dinâmica e agógica – e como tais fatores podem beneficiar a compreensão da obra e fornecer elementos para se conceber uma interpretação musical. De qualquer forma, iniciaremos com breves apontamentos sobre o escopo da análise musical em geral para depois enfocar esse tipo específico de abordagem.

A análise musical, segundo Moreira (2008) está “associada a procedimentos de descoberta envolvidos na busca pela compreensão de estruturas musicais” e a compreensão da obra pode ser decorrente de diferentes processos investigativos (MOREIRA, p. 223, 2008).

Um dos caminhos analíticos apontados por Corrêa (2006) é de partir da microestrutura da obra. Nesse sentido, a análise “é entendida como o processo de decomposição em partes de elementos que integram um todo” (CORRÊA, 2006, p. 33). Tal processo permite compreender quais são esses elementos e de que forma eles foram interligados para gerar a obra musical.

A justificativa da abordagem analítica é de se admitir uma melhor compreensão global de uma peça com base no entendimento dos detalhes (microestrutura) e as relações que ocorrem entre eles. A análise musical envolve duas etapas: a “identificação dos diversos materiais que compõem a obra em questão” e a “definição (constatação e explicação) da maneira como eles interagem fazendo a obra ‘funcionar’” (CORRÊA, 2006, p. 33).

A análise caminha, então, num sentido de descoberta, tendo como foco a exploração da técnica composicional:

A análise parte da obra e tenta compreender os artifícios do compositor que permitiram terminar com êxito sua empreitada. Pode-se dizer, então, que a análise caminha do particular para o geral. Da micro estrutura da obra são deduzidos os procedimentos técnico-compositoriais utilizados pelo autor. É possível também afirmar que a coerência interna da composição é desvelada pela análise (CORRÊA, 2006, p 41).

Segundo Lisboa e Santiago (2005), os trabalhos que envolvem a análise musical nem sempre estão relacionados à performance. De fato, pode-se verificar, com base na citação acima, que as análises abrangem muitas vezes preocupações de âmbito puramente composicional ou estão centradas na tentativa de uma compreensão mais aprofundada da obra sem buscar objetivos interpretativos.

Embora a análise musical possa ser compreendida enquanto uma área autônoma no campo da Música, percebe-se sua aplicação enquanto um processo envolvido na construção de concepções interpretativas. Moreira (2008, p. 226) aponta que “no que concerne à relação entre a análise e a performance musical, tais processos são interdependentes e auxiliares”.

Barolsky (2007) coloca em questão a ‘subserviência’ do intérprete em relação ao analista e questiona se a pesquisa interpretativa poderia vir em primeiro plano, guiando o caminho dos analistas. De acordo com esta forma de pensar, os intérpretes poderiam entrar no diálogo analítico enquanto intérpretes, com o mesmo respaldo artístico e intelectual dos teóricos.

Koellreutter (1989) corrobora a utilização da análise como um meio de dedução dos “princípios de interpretação e a aplicação de recursos interpretativos, como sejam fraseado, articulação, dinâmica, andamento e outros” (KOELLREUTTER, 1989, s/p).

Nesse sentido, as pesquisas de autores tais como Nicholas Cook e John Rink , bem como os propósitos do centros de pesquisa CHARM e CMPCP (descritos posteriormente) justificam o estudo analítico de gravações a fim de se elucidar questões interpretativas e expressivas envolvidas principalmente nos quesitos de dinâmica e andamento. Essa vertente, que tem florescido nos últimos anos, trabalha a análise musical diretamente com material gravado. Há uma mudança, portanto, no escopo da análise musical que, tradicionalmente, é entendida como aquela voltada à identificação e compreensão de aspectos harmônicos, melódicos, rítmicos, formais, entre outros. A análise de gravações se justifica como procedimento analítico, tendo em vista que “as notações musicais são, em certo grau, indefinidas, ambíguas, conflitantes ou incompletas em relação à performance” (COOK, 2007, p. 16). A performance envolve uma interpretação individual da obra bem como a construção

de um significado musical, principalmente relacionado à questão expressiva. Dessa forma, a gravação pode se tornar uma fonte de estudo e análise musical.

A performance, enquanto atividade multifacetada que envolve a compreensão e o planejamento de diversos aspectos musicais, pode revelar particularidades que não estão evidentes na partitura. Neste trabalho, os aspectos do andamento e da dinâmica são analisados comparativamente através da utilização de *software* computacional. São gerados dados visuais como a forma de onda e dados numéricos sobre os andamentos, os quais são apresentados em gráficos.

Segundo Patrik N. Juslin (2009), professor e pesquisador em psicologia da música, a pesquisa em torno da performance cumpre a função de compreender como o *performer* lida com a liberdade que a notação musical permite. A liberdade do *performer* tem a ver com questões expressivas e criativas, as quais estão implícitas em fatores como a agógica e a dinâmica.

A expressão na performance pode ser concebida como um fenômeno multidimensional que envolve vários componentes. Juslin (2009) os organizou da seguinte forma:

- 1) Regras geradoras (Generative rules – G) que marcam a estrutura de uma forma musical. Por meio de variações em parâmetros como tempo, dinâmica e articulação, um artista é capaz de transmitir os limites de grupo, acento métrico e estrutura harmônica.
- 2) Expressão emocional (Emotional expression – E) a qual comunica emoções aos ouvintes. Ao manipular características gerais como o significado do tempo o performer pode reproduzir a mesma estrutura com diferentes caráteres emocionais.
- 3) Flutuações aleatórias (Random Fluctuations – R) que refletem as limitações humanas na precisão motora.
- 4) Princípios de movimento (Motion principles – M) em que mudanças de tempo devem seguir padrões naturais do movimento humano a fim de se obter uma forma agradável.
- 5) Imprevisto estilístico (Stylistic unexpectedness – S) que reflete as tentativas deliberadas de desviar de expectativas estilísticas. São as tensões e imprevisibilidades da performance (JUSLIN, 2009, p. 378)¹².

¹² No original. *Generative rules (G)that mark the structure in a musical manner (Clarke 1988). By means of variations in such parameters as timing, dynamics, and articulation, a performer is able to convey group boundaries, metrical accent, and harmonic structure. Emotional expression (E)that serves to communicate emotions to listeners (Juslin 1997a). Emotion in music performanceBy manipulating overall features of the performance such as mean tempo, a performer is able to play the same structure with different emotional characters. Random fluctuations (R)that reflect human limitations in motor precision (Gilden 2001). It has been revealed in several studies that even expert performers who try to play perfectly even time intervals show small, involuntary fluctuations in the timing of their performance. Motion principles (M)that hold that tempo changes should follow natural patterns of human movement, or biological motion, in order to obtain a pleasing shape (Shove and Repp 1995). Stylistic unexpectedness (S)that reflects a performer's deliberate attempts to 'deviate' from stylistic expectations concerning performance conventions to add tension and unpredictability to the performance (Meyer 1956 , p. 206) (JUSLIN, 2009, p. 378).*

Todos os componentes observados por Juslin (2009) são oportunidades que o *performer* possui para criação e, dessa forma, cada performance torna-se única seja no quesito temporal, dinâmico ou mesmo na questão estilística.

Seashore - “um dos pioneiros da pesquisa empírica em performance na década de 1930”, segundo Clarke (2002, s.p.) definiu o termo ‘expressão’ da seguinte maneira: “a expressão artística do sentimento na música consiste no desvio estético do regular – do tom puro, nota real, até mesmo das dinâmicas, tempo metronômico, ritmos rígidos, etc” (Seashore apud Clarke, 2002, p. 6) ¹³.

Ao conseguirmos formas de quantificar aspectos da expressividade, podemos obter meios de compreensão das performances e dos recursos que os *performers* utilizam para se expressarem e criarem diferentes significados interpretativos. Segundo Earis (2007), as características quantificáveis de expressão musical de uma performance incluem *timing*, dinâmica, articulação e pedalização (EARIS, 2007). A performance enquanto recurso para a análise está envolta na identificação das variações destas características e na compreensão de como os *performers* as utilizam.

Análises de performances apontadas por Juslin (2009) mostraram que o *performer* utiliza alguns recursos de expressão ligados ao tempo. Tais recursos podem constituir de fatores como o andamento da música ou a variação rítmica (*timing*), ou fatores ligados à intensidade e ataque, dentre outros (JUSLIN, 2009). Segundo o autor, a intensidade e o *timing* são pistas de “medidas acústicas primárias da expressão musical” (JUSLIN, 2009, p. 381).

A maioria dos estudos psicológicos em torno da performance tem como foco os aspectos de *timing* (WINDSOR, 2009). Por ser um aspecto quantificável, pode revelar características interessantes da expressividade musical. Faz-se necessário a conceituação do termo *timing*. Juslin (2009) o define da seguinte forma:

Variações de *timing* são geralmente descritas como ‘desvios’ dos valores nominais de uma notação musical. Medidas gerais da quantidade de desvios numa performance podem ser obtidas calculando o número de notas cujo desvio é menor do que uma determinada porcentagem do valor da nota. Outro índice de mudanças de *timing* diz respeito aos chamados contrastes de duração entre notas ‘longas’ e ‘curtas’ em padrões rítmicos. Os contrastes de duração podem ser tocados como

¹³ No original. Seashore, one of the pioneers of empirical research on performance in the 1930s, defined expression as follows: ‘the artistic expression of feeling in music consists in esthetic deviation from the regular – from pure tone, true pitch, even dynamics, metronomic time, rigid rhythms etc.’ (SEASHORE apud CLARKE, 2002, p. 6).

‘fortes’ (próximos ou maiores que a proporção nominal) ou como ‘suaves’ (numa proporção reduzida) (JUSLIN, 2009, p. 381).¹⁴

Clarke (2002) traz apontamentos da importância do *timing* para a performance musical enquanto recurso expressivo e maturidade do *performer*.

O *timing* é particularmente importante para a performance musical, já que é um aspecto crucial para a estrutura musical, assim como um meio de expressão. Shaffer e outros mostraram que performances profissionais têm um controle notável de *timing* em níveis que variam da nota individual para seções ou peças completas. Performers possuem a capacidade de julgar e definir o tempo absoluto de uma performance com graus de variação de confiança e reproduzibilidade [...] (CLARKE, 2002, p. 3) ¹⁵.

O *timing* também pode ter relação com habilidades motoras. Assim como apontado por Shaffer apud Davidson (2009), o *timing* pode ser considerado como resultante da demanda da tarefa de se tocar o piano, em termos de automaticidade do movimento. Mas os perfis de tempo podem também ser relacionados às características da estrutura musical, como, por exemplo, uma desaceleração que sempre ocorre nos finais de frase.

Ainda segundo Davidson (2009, p. 366), o *timing* tem uma razão cultural: “o performer tem um conjunto de representações que se baseiam em conhecimento e experiência de estilo musical”¹⁶. As convenções e hábitos interpretativos adquiridos culturalmente pré-determinam as opções do *performer*, inclusive quanto ao *timing*.

Na pesquisa de Repp apud Clarke (2002), em que realizou uma comparação entre 28 performances de uma peça para piano de Schumann, observou-se uma similaridade entre os perfis de *timing* organizados em torno da frase estrutural. O autor também encontrou diversidade em níveis mais superficiais de expressão, sugerindo que “*performers* concordam substancialmente com a forma mais ampla da peça, e expressam sua individualidade **manipulando os detalhes da estrutura e sua implementação expressivas**” (REPP apud

¹⁴ No original. *Timing variations are usually described as ‘deviations’ from the nominal values of a musical notation. Overall measures of the amount of deviations in a performance may be obtained by calculating the number of notes whose deviation is less than a given percent of the note value. Another index of timing changes concerns so-called durational contrasts between ‘long’ and ‘short’ notes in rhythm patterns. Contrasts may be played with ‘sharp’ durational contrasts (close to or larger than the nominal ratio) or with ‘soft’ durational contrasts (a reduced ratio)* (JUSLIN, 2009, p. 381).

¹⁵ No original. *Timing is particularly important for music performance, since it is a crucial aspect of musical structure as well as a medium for expression. Shaffer and others have shown that expert performers have remarkable control of performance timing at levels ranging from the individual note to sections or complete pieces. Performers possess the capacity to judge and set the absolute tempo of a performance with varying degrees of reliability and reproducibility [...]* (CLARKE, 2002, p. 3).

¹⁶ No original. *The performer also has a set of representations that draw on knowledge and experience of musical style* (DAVIDSON, 2009, p. 366.).

CLARKE, 2002, p. 9 – grifo nosso)¹⁷. Tais questões serão evidenciadas nas análises apresentadas no tópico 4.3 desta dissertação.

Repp apud Clarke (2002) nos alerta que a expressão não pode ser um padrão aprendido de *timing*, dinâmica e articulação, relembrados e aplicados a uma peça a cada vez que é tocada, mas deve surgir da compreensão do *performer* da música no decorrer da performance.

Estudos da performance podem oferecer dados significativos e fornecer meios de análise interpretativa principalmente nos quesitos de andamento e dinâmica. A performance é colocada então como um meio de análise para que o pesquisador-*performer* tenha meios de compreender como realizar os procedimentos interpretativos de uma peça. Aliado ao recurso de análise como uma fonte de elucidações, saliento a liberdade do *performer* enquanto ‘co-criador’ da peça, já que os recursos interpretativos de uma peça dependem em grande parte do conhecimento cada vez mais profundo e maduro de uma obra.

O *Centre for Musical Performance as Creative Practice* (CMPCP)¹⁸ constitui um grupo de pesquisa na área de performance e foi fundado em 2009 com o apoio do Conselho de Pesquisa em Artes e Ciências Humanas (*Arts and Humanities Research Council*) do Reino Unido. Dentre as questões envolvidas nas pesquisas do CMPCP está “como a performance musical é criativa e qual conhecimento está criativamente incorporado na performance musical” (www.cmcp.ac.uk). O CMPCP tem como base a *University of Cambridge* e mantém parcerias com a *King's College London*, *University of Oxford* e *Royal Holloway - University of London*; um dos projetos também tem parceria com a *Guildhall School of Music & Drama* e com a *Royal College of Music*. Agrega pesquisadores de renome em torno de questões de performance, dentre eles: Nicholas Cook, Eric Clarke e John Rink, os quais também estão associados ao CHARM (*Centre for the History and Analysis of Recorded Music*), que concentrou uma fase anterior de suas pesquisas sobre performance musical.

O CHARM é referência internacional na pesquisa em análise de gravações. Este grupo foi estabelecido em 2004 na *Royal Holloway, University of London*, em parceria com *King's College London* e a *University of Sheffield*. O projeto do CHARM propõe a criação de métodos computacionais para extração e análise de informações musicalmente importantes

¹⁷ No original. [...] performers agree substantially about the larger shape of a piece of music, and express their individuality by manipulating the finer details of structure and its expressive implementation (REPP apud CLARKE, 2002, p .9).

¹⁸ Acesso através do site <<http://www.cmcp.ac.uk/aims.html>>

das gravações – dentre eles o *software Sonic Visualiser* descrito no Capítulo 4 desta dissertação. A missão do grupo em projetos como o que aborda as *Mazurkas* de Chopin (COOK; SAPP, 2009) é a de promover estudos musicológicos sobre as gravações com foco principalmente na análise de *timing* e de dinâmica para, a partir das informações coletadas, construir conclusões em relação a tendências históricas na performance de Chopin e na caracterização de diferentes estilos nacionais de se tocar (COOK; SAPP, 2009).

Na pesquisa citada, há a utilização de diferentes formas de visualização, incluindo os *timescapes*¹⁹, que mostram, por exemplo, em que momentos de uma gravação particular o rubato de um pianista é parecido com o de outro. A vantagem é que se comparam *timings* relativos, ou seja, mostram a relação que poderia estar escondida pelo fato de uma gravação ser mais rápida ou mais devagar num âmbito global (COOK; SAPP, 2009).

John Rink (2001), professor de estudos em performance musical em Cambridge e Diretor do CMPCP, recorreu a gravações como fonte de estudo da prática de performance. Num estudo analítico de performances de obras de Chopin, do qual é especialista, realizou uma descrição de 14 gravações do *Prelúdio Opus 28 nº 4* a fim de descobrir uma lógica ou linha de argumento de cada interpretação. Seu propósito não foi de aferir a fidelidade a uma estética – ou seja, buscar uma performance original ou de traçar uma evolução em estilos de performance de *performers* individuais – mas identificar os caminhos em que pianistas encontram os desafios técnicos e expressivos inerentes à partitura e superam os vários problemas conceituais que cercam a performance.

Segundo Loureiro (2006), as inovações tecnológicas surgidas em meados do século XX permitiram estudos analíticos a partir do material em áudio, voltando a pesquisa para a compreensão da expressividade.

Estudos sobre performance musical estão necessariamente relacionados à percepção envolvendo questões sobre os mecanismos de transmissão e percepção de elementos básicos da música tais como ritmo, tempo, altura, tonalidade, intensidade, timbre, assim como de agrupamento de notas, frases ou estruturas maiores, ou mesmo mais abstratas tais como expressividade, emoção e afeto (LOUREIRO, 2006, p. 8).

Segundo Clarke (2002), gravações de performances têm cada vez mais se tornado objetos de estudo. O próprio advento da gravação bem como a recorrência de repertórios constantemente regravados favorece este meio de estudo. Nesta conjuntura, as gravações

¹⁹ Os *timescapes* estão baseados na informação de timing, especificamente a duração de cada pulsação (beat) na performance.

também revelam sua importância histórica no sentido de refletir e contribuir para a história musical seja em termos de estilo, análise ou estética (BAROLSKY, 2007).

A análise de gravações pode ser um recurso interessante ao captar elementos que não estão presentes no texto musical. Deve-se ter o cuidado, entretanto, para que a avaliação decorrente da escuta não seja meramente subjetiva e que não desconsidere o texto musical. Ou seja, acredita-se na necessidade de se avaliar a interpretação em sua relação com o texto musical.

Monteiro e Moreira (2007) demonstraram que a gravação pode constituir objeto de estudo para a análise. Estes autores realizaram uma inter-relação entre a performance (da obra *Cartas Celestes* para piano, de Almeida Prado) e a análise musical: o pianista realizou a gravação da peça e definiu os aspectos técnicos e interpretativos, enquanto a analista procedeu à análise com base na gravação e na partitura, de tal modo que o pianista e a analista pudessem confrontar suas decisões. Foi verificada segundo os pesquisadores, uma “ampliação na percepção e concepção da peça” (MONTEIRO; MOREIRA, 2007, p. 2).

Numa outra pesquisa interpretativa – da *Sonata em Si menor* de Liszt – Monteiro (2011) propõe a escuta de gravações da obra, a fim de se realizar uma comparação: “acredita-se que a confrontação das gravações é um poderoso instrumento de refinamento da escuta, fundamental no amadurecimento de uma obra” (MONTEIRO, 2011, p. 1271). Além da escuta das gravações, o autor planejou o estudo da obra ao piano, a análise musical e por fim, a gravação da obra, bem como uma troca de experiências com outros intérpretes através de entrevistas.

O principal elemento de análise das gravações é o elemento idiomático que se refere, do ponto de vista de Adorno, ao contexto do qual fazem parte “práticas e ideias pré-dadas, uma determinada cultura da escuta e da execução musical, ‘as maneiras de tocar e frasear dominantes’” (CARVALHO, 2007, p. 32). O elemento idiomático é efêmero já que não é registrado no texto notado. De acordo com as mudanças na sociedade e práticas musicais, o elemento idiomático se perde – a não ser que seja registrado em uma gravação. A dinâmica da obra consiste em reconstruir este elemento a partir da imanência do texto de forma a trazer sentido musical.

De acordo com Dixon (2007), os pesquisadores utilizam gravações bem como o próprio texto musical (partitura) para o estudo da performance:

Estudos em performance musical requerem medidas precisas de parâmetros (como *timing*, dinâmica e articulação) de notas individuais e acordes. Particularmente no caso de grandes *performers*, os dados geralmente disponíveis para os pesquisadores são as gravações e a partitura, e as técnicas de processamento digital de sinal de

áudio são empregadas para estimar o alto nível de ‘parâmetros de controle’ do sinal de áudio (DIXON, 2007, p. 5).²⁰

As gravações são analisadas nesta pesquisa com o auxílio de *software* computacionais como forma de visualizar dados gerados na forma de onda e espectrograma, como descrito no capítulo subsequente. Windsor (2009) elucida os dados gerados por este meio de análise:

Os propósitos de *software* computacional neste contexto é de transformar os compassos em uma forma particular numérica, converter entre diferentes formatos de dados e aplicar funções matemáticas para gerar análises de dados visuais, numéricos ou estatísticos (WINDSOR, 2009, p. 324).

Além disso, ressalto a importância do registro do próprio estudo interpretativo por meio de gravação, como descrito no Capítulo 5 deste trabalho. Utilizar o recurso da gravação como meio de registro permite refletir de forma mais elucidativa a respeito das escolhas interpretativas realizadas, ponderar os resultados e, assim, levantar novas possibilidades de desdobramentos interpretativos no futuro.

Outras pesquisas desenvolvidas recentemente por Dahl (2007), Dixon (2007), Leech-Wilkinson (2007), Earis (2007), Goebl (2007) e Sapp (2007) foram divulgadas em um Simpósio²¹ do CHARM sobre Métodos para Analisar Gravações. Aponto brevemente a respeito destas pesquisas a fim de demonstrar o uso de gravações como recurso de análise aliado à tecnologia e aos recursos computacionais.

Dahl (2007) utiliza a análise do andamento para estudar como a interpretação da música “*Jeg elsker Dig!*” de Grieg mudou no século XX. O autor definiu o andamento no primeiro verso como o tempo básico da interpretação, e calculou os desvios para cada cantor, obtendo o perfil de desvio da música toda. Dahl (2007) comparou também os desvios de cada seção da música independentemente do andamento básico. Assim, uniu os dados de cada seção para obter o total de padrão de desvio em cada momento do período histórico analisado e das tecnologias de gravação utilizadas em cada um desses momentos.

Dixon (2007) descreve duas técnicas de extração de informação de *timing* de gravações em áudio. A primeira técnica envolve descobrir os tempos da pulsação da música, e para isso foi desenvolvido o *BeatRoot*, que é um sistema de monitoramento interativo

²⁰ No original. *Studies of expressive music performance require precise measurements of the parameters (such as timing, dynamics and articulation) of individual notes and chords. Particularly in the case of the great performers, the only data usually available to researchers are audio recordings and the score, and digital signal processing techniques are employed to estimate the higher level “control parameters” from the audio signal* (DIXON, 2007, p. 5).

²¹ CHARM Symposium 4: Methods for analysing recordings- Reflections on a symposium. 12-14 April 2007, Royal Holloway, University of London.

utilizado em estudos de andamento da performance. O *BeatRoot* utiliza um áudio digital e processa os dados para detectar os eventos rítmicos. O segundo método utilizado pelo autor é o alinhamento de áudio, implementado no *plug-in Match*, em que várias interpretações de um determinado trecho são sincronizadas, gerando alguns locais de correspondência entre as diferentes gravações.

Leech-Wilkinson (2007) utilizou o *software Sonic Visualiser* para examinar detalhes de várias gravações da obra ‘*Die junge Nonne*’ de Schubert e interpretá-las tendo como base teorias da percepção musical com o objetivo de esclarecer como os sinais de estado emocional são desenvolvidos por cantores na performance.

Earis (2007) propôs uma pesquisa envolvendo a análise de *timing* e dinâmica de gravações de piano tendo como referência a performance automatizada de uma partitura musical digitalizada. A técnica computacional *Continuous Wavelet Transform (CWT)* foi empregada para medir a pulsação dos tempos de forma mais precisa.

Goebel (2007) propõe a utilização de modelos computacionais animados a fim de justificar a informação de andamento e dinâmica. Geralmente, os dados são colocados em gráficos estáticos no tempo. O autor demonstra a estratégia em gravações do *Prelúdio Opus 23 n. 6* de Rachmaninoff.

A pesquisa de Sapp (2007) demonstra a utilização de um recurso para encontrar similaridades entre performances, as quais podem ser performances de um mesmo pianista, ou pianistas com uma estética interpretativa similar, ou ainda performances de professores e seus alunos. As pulsações e sonoridades são extraídas de gravações, e os dados são correlacionados em *timescales* (escalas de tempo) de performances. Os dados são então utilizados para construir modelos que demonstram a similaridade entre as performances.

Os autores e pesquisas apontados neste capítulo corroboram a utilização da análise de gravação como uma metodologia eficiente para se identificar as proposições interpretativas de quesitos que nem sempre são evidenciados na partitura, especialmente em relação ao detalhamento da condução de andamentos e dinâmica – elementos estes que serão enfocados no Capítulo 4 com base em gravações da obra *Reflets dans l'eau* feitas por intérpretes consagrados e no Capítulo 5 com base em uma gravação feita pela autora desta dissertação.

CAPÍTULO 4

ANÁLISE MUSICAL COMPARATIVA DE GRAVAÇÕES: VARIAÇÕES DE TIMING E EXPRESSIVIDADE DINÂMICA

Apresenta-se neste capítulo a análise musical proposta através da comparação de gravações. No item 4.1 – Variações de *Timing* – descrevo a análise comparativa das gravações da obra *Reflets dans l'eau* no quesito temporal, ou seja, as variações de andamento encontradas em diferentes formas ao longo da obra, seja para evidenciar um dado momento ou alguma sensação proposta pelo compositor. No item seguinte 4.2 – Expressividade dinâmica – descrevo como a visualização das formas de onda pode fornecer uma análise a respeito das variações de intensidade propostas pelos intérpretes.

4.1 – Variações de *Timing*

“Sonic Visualiser”²² é um *software* gratuito disponível para *Linux*, *MacOS X* e *Windows*, desenvolvido por Chris Cannam no Centro de Música Digital na *Queen Mary University of London*. Este *software* é uma ferramenta de pesquisa do grupo CHARM²³ – *Centre for the History and Analysis of Recorded Music* – que tem a direção de Nicholas Cook e uma parceria com várias universidades da Inglaterra.

O programa permite diferentes formas de visualização de características de arquivos de áudio e possibilita a variação da velocidade de reprodução da amostra sonora, repetição (*looping*), marcações para identificar pontos de referência, entre outros recursos. Há várias formas de visualização, como espectrogramas e uma gama de *plug-ins* para fins diversos, tais como a detecção automática dos ataques das notas, estimativa de alturas (*pitch estimation*) e dados de intensidades.

Talvez uma das características mais interessantes para se explorar neste *software* seja a identificação dos ataques das notas, já que, em se tratando de música para piano, as afinações

²² Foi utilizada a versão *Sonic Visualiser 1.9*, disponível em <<http://www.sonicvisualiser.org/>>. Acesso em 17 abr. 2012.

²³ Disponível em: <<http://www.charm.rhul.ac.uk/index.html>>. Acesso em 21 mar. 2012.

das alturas já são pré-definidas e a possibilidade do instrumentista de interferir sobre o desenrolar de cada som é praticamente nula.

Dentre os projetos de pesquisa do grupo CHARM está o “Mazurka Project”, que consiste em investigar abordagens para a caracterização estilística de performances utilizando recursos do *Sonic Visualiser*. Em tal projeto, foram coletadas Mazurkas de Chopin para a extração de dados sobre o tempo e a dinâmica, que foram posteriormente analisados matematicamente, a fim de investigar medidas de similaridades estilísticas ou extrair características musicais significantes das gravações. Dessa forma, o projeto contribuiu para o surgimento de várias ferramentas analíticas com elementos para a abordagem de diferentes opções interpretativas de uma mesma obra.

Visto que o programa tem um potencial interessante para a análise de gravações, apliquei na presente pesquisa alguns recursos, acatando como referência a performance de Michelangeli²⁴ – escolhida como uma gravação de referência²⁵ da peça *Reflets dans l'eau*.

De acordo com Cook e Leek-Wilkinson (2009, s.p.), o *software* em questão é útil para gravações de música erudita, em que as partituras são prescritivas e as interpretações nos passam a impressão de serem mais similares, quando comparadas a gravações de música popular – em que se tem uma liberdade maior no quesito de improvisação e arranjo. Assim, a análise se concentra em aspectos que vão além daquilo que está notado na partitura, englobando questões definidas pelo intérprete, tais como elementos de agógica e dinâmica.

Como exemplo da utilização metodológica do *software Sonic Visualiser* menciona-se a pesquisa de mestrado de Fortunato (2011), em que a autora analisa cinco gravações de *Prelúdios* para piano de Debussy feitas por diferentes intérpretes a fim de observar o comportamento do fator temporal nas execuções.

Um dos recursos do *Sonic Visualiser* é a análise comparativa por meio de *timing* da performance, utilizando a medição das durações. Obtém-se, com isso, o “padrão flutuante dos andamentos” – ou seja, um parâmetro que diz respeito à agógica.

Para Penel e Drake (2004) as variações de *timing* se dão a partir de duas hipóteses: a hipótese musical – centrada na comunicação da estrutura musical e de emoções ao ouvinte – e

²⁴ MICHELANGELI, Arturo Benedetti. *Piano Recital, vol 4*. CD 291154. 1969.

²⁵ Ao comparar as nove interpretações no decorrer das análises, a interpretação de Michelangeli se destacou dos demais. Embora outros também demonstraram diferenças, verificou-se que a interpretação de Michelangeli predominou em vários trechos. Passou-se então a utilizá-lo em todos os trechos e escolher outros dois intérpretes que contrastassem com ele. Além disso, Michelangeli foi um pianista de renome internacional e conta com um repertório significativo de gravações.

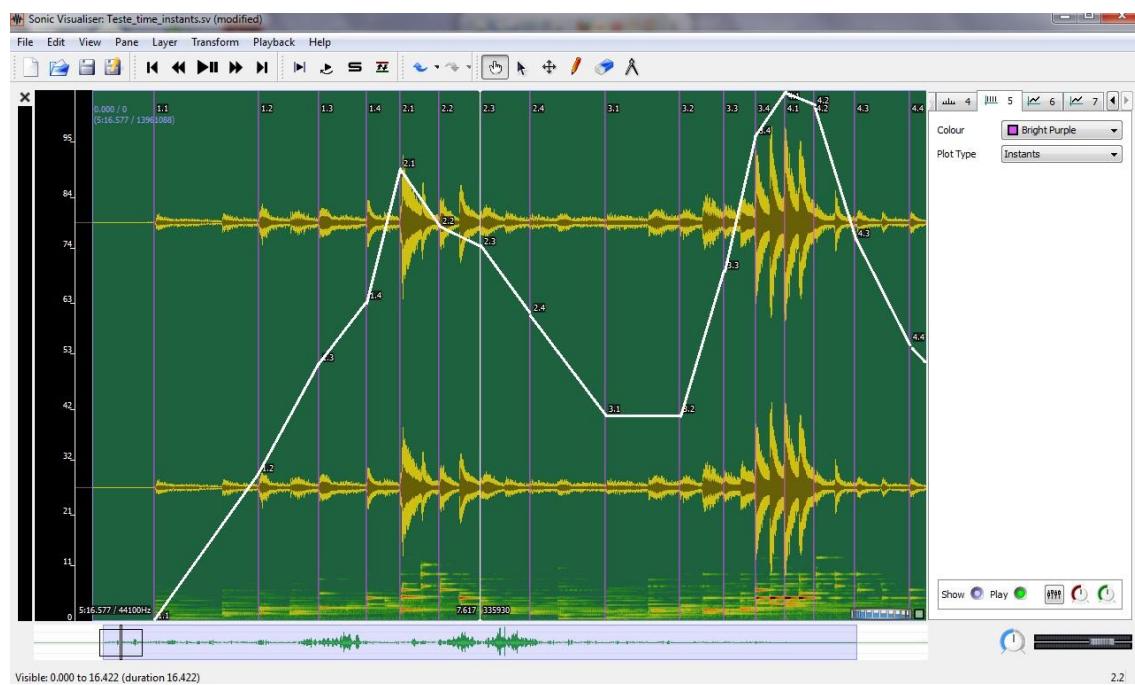
das hipóteses perceptiva e motora – relacionada a restrições motoras e perceptivas na definição das variações de andamento.

As análises das gravações realizadas através do *software Sonic Visualiser* oferecem dados quantificáveis em termos de *timing* (escoamento temporal) da performance.

O uso desse recurso de análise do *timing* consiste em escutar a música e marcar a sua pulsação com batidas em uma das teclas do computador. No caso específico de *Reflets dans l'eau*, a fórmula de compasso da peça é de 4 por 8. A colcheia é, portanto, a unidade de tempo e foi utilizada para a marcação do pulso. Essas marcações são representadas visualmente no *software* por meio de barras verticais (ver figura 5) e auditivamente por meio de um som curto (análogo ao de um metrônomo). A partir dessas marcações, pode ser elaborado um gráfico de andamento (BPM x pulso de cada compasso):

Uma vez que o andamento (e suas variações) é uma dimensão importante da expressão de uma performance, pelo menos na maioria das composições eruditas, mas também das populares, essa técnica fornece algo como um atalho para se descobrir aspectos analiticamente importantes de uma performance (COOK; LEEK-WILKINSON, 2009, s.p.).

Figura 5: Janela do *Sonic Visualiser* mostrando o trecho inicial (1º ao 4º compassos) da peça *Reflets dan l'eau*, interpretada por Arturo Michelangeli. Evidenciamos a forma de onda, o espectrograma na parte inferior e o gráfico de duração (*time values*). As barras verticais indicam a pulsação de colcheias.



FONTE: a autora

O *software* permite que a marcação da pulsação seja mais confiável com o auxílio do espectrograma, pois pode-se detectar visualmente os inícios dos eventos com maior precisão.

De acordo com Cook e Leek-Wilkinson (2009, s.p.), pode-se ver com clareza no espectrograma onde os eventos começam e terminam (dependendo da qualidade da gravação e da quantidade de instrumentos), bem como obter dados sobre frequência, duração e intensidade dos eventos sonoros. Nesta pesquisa, o espectrograma foi utilizado para corrigir as pulsações que haviam sido registradas manualmente com toques numa das teclas do computador a partir da escuta da gravação.

Os valores de andamento foram exportados para o programa *Excel*, no qual foram gerados gráficos que permitem a visualização das variações de andamento em batidas por minuto (BPM). Essas variações são avaliadas tendo-se como referência a pulsação anterior. Assim, os dados da agógica podem ser revelados visualmente, favorecendo a análise e a comparação de diferentes gravações.

No procedimento de cálculo do gráfico de andamento foi escolhido no *Sonic Visualiser* a opção “*Tempo (BPM) based on duration since previous item*”. Isso significa que, por exemplo, o pulso 3 do 1º compasso (1:3) irá refletir o comprimento da pulsação (*beat*) que termina neste pulso, ou seja, a distância entre o pulso 2 do 1º compasso (1:2) e o pulso 3 do 1º compasso (1:3). A escolha desta opção é justificada, segundo Cook e Leek-Wilkinson (2009, s.p.) por ser mais natural auditivamente, já que corresponde à duração do beat.. No gráfico de andamento gerado, os valores de BPM e os andamentos são proporcionais, ou seja, os maiores valores correspondem aos andamentos mais rápidos.

Os gráficos de andamento apresentados mais adiante são resultado da comparação das durações obtidas na análise, as quais indicam flutuações de andamento. Esse método permite uma representação visual detalhada e pontual dessas flutuações, o que pode, por vezes, não condizer com a nossa percepção de tempo/andamento ao escutar a gravação. Isso ocorre porque a sensação de andamento percebida corresponde a uma média geral das diversas variações de andamento que ocorrem na gravação. A análise minuciosa pode, assim, fornecer dados aparentemente não compatíveis com nossa sensação geral. Todavia, a marcação da pulsação (*beat*) através da metodologia utilizada permite considerar os pormenores do andamento num curto espaço de tempo. Ou seja, há uma imersão em detalhes não captados pontualmente pela escuta.

Outro fator a ser considerado é a fluidez temporal característica das obras de Debussy – e em especial da obra em questão (*Reflets dans l'eau*). As nuances na interpretação rítmica evidenciadas ao longo desta análise têm relação com o indicação que aparece logo no início da partitura: *tempo rubato*. Este termo indica uma flexibilização na interpretação rítmica com

finalidades expressivas e que envolve, portanto, momentos de aceleração e desaceleração no andamento (ULHÔA, 2006).

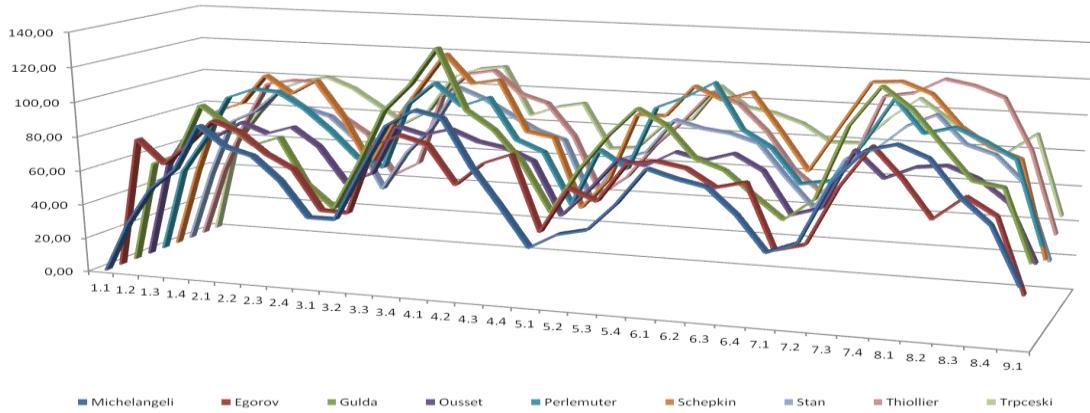
Ao comparar auditivamente duas ou mais gravações dessa obra deve-se, portanto, levar em conta que o tempo é mais fluido – diferente da sensação de pulsação regular de uma obra clássica, por exemplo – o que pode dificultar a percepção das oscilações de andamento. A fluidez temporal, neste caso, faz parte do idioma musical e a sensação de pulsação é, portanto, menos evidente. É necessário lembrar que o tempo musical em Debussy é um traço estilístico de modernidade que representa uma quebra em relação a características musicais do passado (o que inclui a quebra de uma periodicidade métrica mais marcada).

Em resumo, nota-se que, perceptivelmente, a rapidez da marcação da pulsação bem como o aspecto idiomático da fluidez temporal em Debussy podem, por vezes, dificultar a sensação de acelerações e desacelerações pontuais de andamento – o que incitaria um possível questionamento da validade dos gráficos de andamento realizados com o *software* Sonic Visualiser. Salienta-se, no entanto, a importância desse tipo de avaliação definida com mais detalhe e precisão do *timing* proposto pelos intérpretes, pois a percepção global de andamento se constitui justamente do somatório (e de uma média) dessas pequenas variações acumuladas que ocorrem no âmbito do detalhe.

A Figura 6 representa o trecho inicial da peça (compassos 1.1 a 9.1) das 9 (nove) gravações analisadas:

- A) MICHELANGELI, Arturo Benedetti. *Piano Recital, vol 4.* CD 291154. 1969.
- B) EGOROV, Youri. *The master pianist.* CD 7633347. EMI Classics, 2008.
- C) GULDA, Friedrich. *Debussy, vol 6.* CD 8639968, 2010.
- D) OUSSET, Cécile. *Debussy.* CD 724357353625. EMI Classics, Red Line. 1999.
- E) PERLEMUTER, Vlado. *JS Bach. Debussy, Chopin.* CD NI 5080. Nimbus Records, 1986.
- F) SCHEPKIN, Sergey. *Debussy.* CD CRC 2644. Centaur, 2003.
- G) STAN, Eduard. *Water Fantasies.* CD 6324762. Haenssler, 2005.
- H) THIOLIER, Francois-Joel. *Debussy: piano favourites.* CD 8.555800. Naxos, 2004.
- I) TRPCESKI, Simon. *Images.* CD 5099950027224. EMI Classics, 2008

Figura 6: Variações de andamento do trecho inicial da peça (compassos 1.1 a 9.1)



FONTE: a autora

O eixo “Y” indica a variação de andamento com base na duração de cada compasso em BPM (batidas por minuto) e o eixo “X” apresenta os compassos da peça, cada um subdividido em 4 (quatro) tempos²⁶. Podemos observar a similaridade na construção do fraseado em todas as gravações, e um padrão de aceleração-desaceleração repetido quatro vezes, a cada dois compassos. Tal padrão pode ser justificado pela construção fraseológica do trecho musical de dois em dois compassos, bem como devido à similaridade dos compassos 1 a 4 e 5 a 8.

Como processo metodológico, a preocupação esteve em abranger todos os 9 intérpretes e gerar gráficos²⁷ que fossem claros visualmente. Assim, foram escolhidos três intérpretes diferentes (das nove gravações selecionadas) para cada trecho da peça, com base no seguinte critério: Arturo Benedetti Michelangeli²⁸ aparece em todos os trechos como referência e comparado, a cada trecho da peça, a outros dois intérpretes com agógica mais contrastante, possibilitando assim dados comparativos das diferentes concepções interpretativas.

De forma geral, o tempo de duração da peça *Reflets dans l'eau* é, em média, de 5 (cinco) minutos, sendo que a gravação de duração mais curta (com andamento mais rápido) é a de Trpceski, com 4'35" (quatro minutos e trinta e cinco segundos) e a mais longa é a de Egorov com 5'40" (cinco minutos e quarenta segundos).

²⁶ Como exemplo, a numeração “2.1” indica a primeira pulsão do segundo compasso, a numeração “2.2” indica a segunda pulsão do segundo compasso, e assim sucessivamente.

²⁷ Inicialmente foram elaborados os gráficos correspondentes às nove gravações. Os gráficos estão disponíveis no Apêndice A desta dissertação.

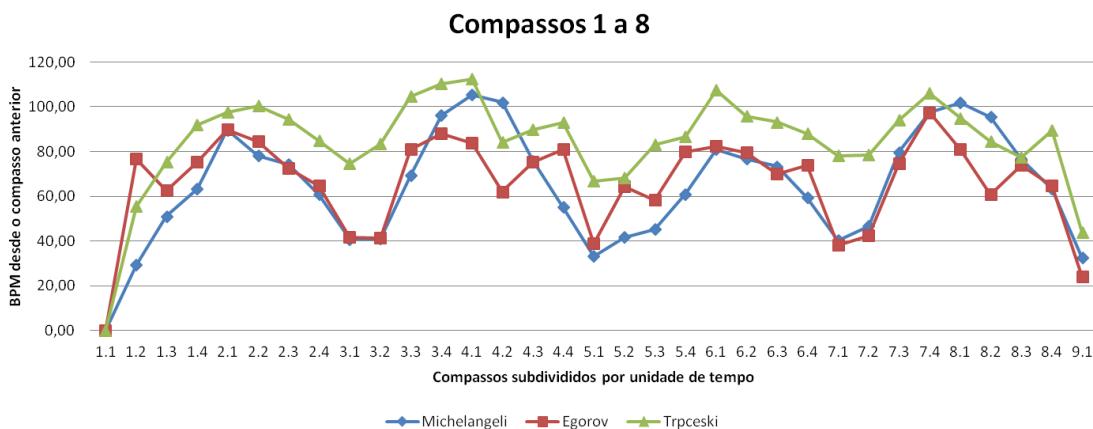
²⁸ Estabelecemos por padrão colocar o nome completo do artista apenas na sua primeira aparição durante a discussão deste capítulo.

Com base nos procedimentos metodológicos, apresento a seguir a análise de *timing* de cada trecho da peça *Reflets dans l'eau*.

Nos compassos de 1 a 8, Michelangeli²⁹, Youri Egorov³⁰ e Simon Trpceski³¹ apresentam formas diferentes de lidar com as nuances temporais, como demonstra a figura 7.

Trpceski se destaca de Michelangeli e Egorov por apresentar um andamento mais elevado durante todo o trecho. Num âmbito geral, na interpretação de Trpceski e Egorov, o andamento varia com maior frequência (ou seja, a curva de andamentos apresenta um perfil mais angular) enquanto Michelangeli apresenta os padrões de aceleração e desaceleração de andamento de forma mais gradativa. Percebemos também que ocorrem pontos de confluência entre os perfis interpretativos de Michelangeli e Egorov. O gráfico de andamento foi justaposto à partitura com o intuito de favorecer o relacionamento entre as nuances temporais e as prescrições e indicações da partitura (ver figura 8).

Figura7: Gráfico de andamento dos compassos 1 a 8



FONTE: a autora

²⁹ Um dos maiores pianistas do século XX, viveu entre 1920 e 1995. Dentre as gravações realizadas de Debussy, estão: Children's Corner, Prelúdios e Images. Conforme consta em: MICHELANGELI, Arturo Benedetti. Disponível em:

<http://www.naxos.com/person/Arturo_Benedetti_Michelangeli/5273.htm>. Acesso em 10 jan. 2013.

³⁰ Youri Aleksandrovich Egorov, pianista russo que viveu entre 1954 e 1988. Realizou 14 gravações, dentre elas, os prelúdios de Debussy, Reflets dans l'eau e Estampes. Conforme consta em: EGOROV, Youri. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1988/04/20/obituaries/youri-egorov-33-a-soviet-pianist-who-defected-to-further-his-art.html>>. Acesso em 11 jan. 2013.

³¹ Simon Trpceski é tido como um dos jovens músicos mais notáveis dos últimos anos. Nascido na República da Macedónia em 1979, é atualmente membro da Faculdade de Música da Universidade de S. Cirilo e S. Metódio, em Skopje . Em 2008, gravou um disco integralmente consagrado a Debussy. Conforme consta em: TRPCESKI, Simon. Disponível em: <<http://godirect-am.com/artistas/simon-trpceski/>>. Acesso em 10 jan. 2013.

Figura8: Compassos iniciais da peça (1 a 8). Imagem retirada da edição G. Henle³²



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

O momento inicial da peça revela abordagens distintas entre os três intérpretes. Egorov alcança 77 BPM³³ já no primeiro compasso para, em seguida, realizar uma desaceleração. Michelangeli, por outro lado, acelera gradativamente para alcançar um pico de andamento de 90 BPM somente no segundo compasso. Trpceski, no segundo pulso do primeiro compasso, já apresenta um andamento de 55 BPM, mas segue com uma aceleração gradativa, chegando a 100 BPM no segundo pulso do segundo compasso.

Cabe observar também que os intérpretes escolhem momentos específicos de maior realce quanto à agógica. Michelangeli e Trpceski apresentam um maior andamento entre o 3º e 4º compassos, enfatizando o final de um trecho apresentado nos primeiros quatro compassos. Já Egorov, dá mais ênfase ao trecho entre o 7º e 8º compassos, apresentando uma maior aceleração ao final da repetição de uma ideia (os compassos 5 a 8 são repetição dos compassos 1 a 4).

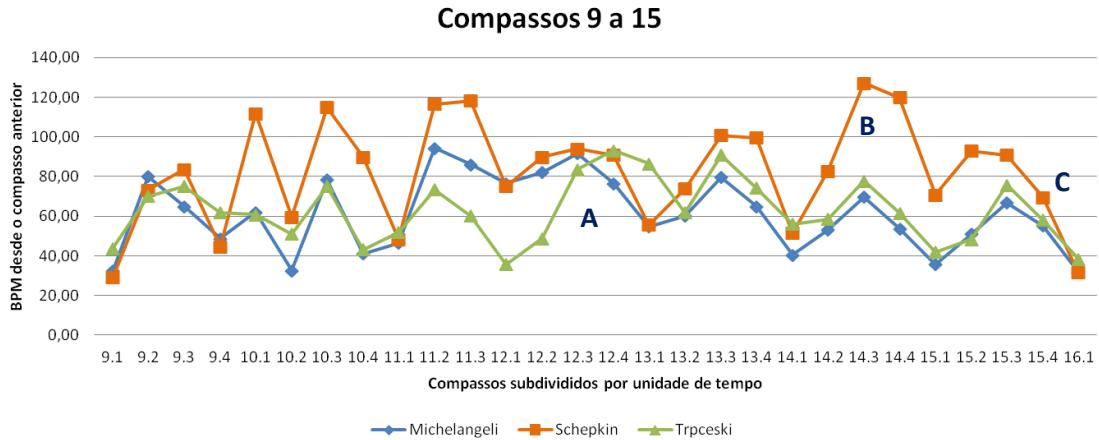
No trecho seguinte (figura 9), compassos de 9 a 15, Michelangeli, Sergey Schepkin³⁴ e Trpceski foram os intérpretes selecionados para análise. Schepkin apresenta o maior âmbito de andamento quando comparado a Michelangeli e Trpceski, os quais apresentam maiores pontos de confluência entre si.

³² Neste capítulo todos os trechos da partitura de *Reflets dans l'eau* utilizados nas figuras foram retirados da edição G. Henle. Recomenda-se que o leitor tenha em mãos a partitura completa da obra, principalmente nos casos em que não é apresentada a figura do trecho.

³³ Os valores que são gerados com até quatro casas decimais no software *Sonic Visualiser* foram colocados aqui como números inteiros.

³⁴ O pianista Sergey Schepkin nasceu em São Petersburgo, Rússia. Seu repertório inclui peças solo, concerto e músicas de câmera escritas ao longo dos últimos 400 anos. É professor da Universidade de Boston desde 2011. Conforme consta em: SCHEPKIN, Sergey. Disponível em: <<http://www.schepkin.com/biography.html>>. Acesso em 10 jan. 2013.

Figura 9: Gráfico de andamento dos compassos 9 a 15.



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

Figura 10: Compassos 9 a 15 de *Reflets dans l'eau*



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

Ao longo do compasso 9, os três intérpretes demonstram similaridades quanto à agógica, apresentando uma aceleração seguida de desaceleração. Já no compasso seguinte, quando os três acordes do compasso anterior reaparecem (figura 10), as intenções de interpretação rítmica desses acordes são ligeiramente distintas, pois há uma desaceleração no andamento do pulso 10.1 para 10.2 (ao contrário da aceleração que ocorreu de 9.1 para 9.2). Outro ponto de confluência entre as interpretações aparece em 11.1. Em seguida, todos os intérpretes aceleraram o andamento até o pulso 11.2, sendo que Schepkin acelera num âmbito maior do que os outros dois intérpretes (de 48 BPM para 116 BPM).

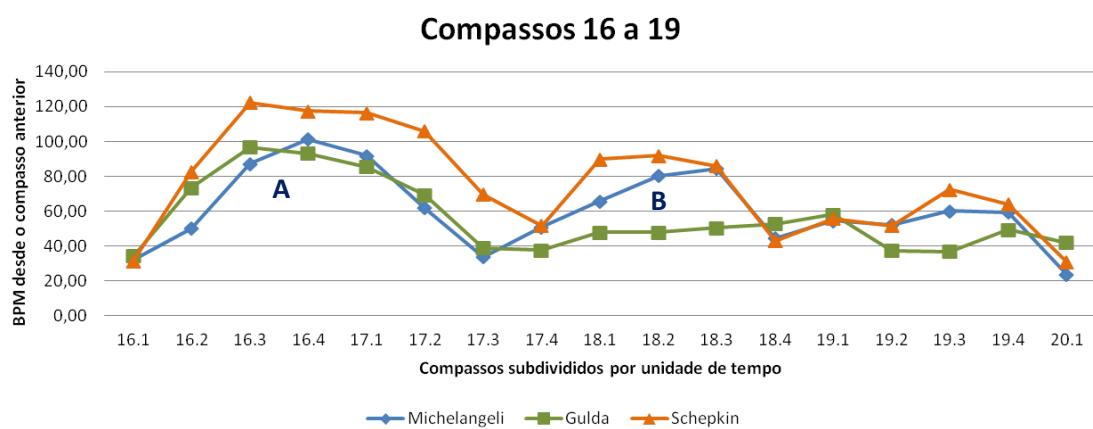
Um trecho de destaque no gráfico da Figura 9 – marcado com (A) – é a aceleração no andamento realizada por Trpceski do pulso 12.1 para 12.4 (de 36 BPM para 93 BPM), que se diferencia substancialmente das outras duas interpretações. Talvez a intenção do intérprete tenha sido a de valorizar os contrastes gerados por uma mudança harmônica e uma expressão dinâmica *più piano*. Os contrastes entre os dois compassos são salientados pela aceleração no compasso anterior (compasso 12) e uma desaceleração neste compasso (compasso 13).

O trecho B marcado na partitura apresenta um fato interessante na interpretação rítmica. Os três intérpretes apresentam um perfil semelhante: aceleram o andamento do pulso 14.1 ao 14.3 – numa intenção de contraste ou até mesmo de compensação em relação à desaceleração que vem em seguida – proposta pelo *ritardando* no compasso seguinte (compasso 15). Neste trecho (B), Schepkin apresenta um ápice de andamento em 127 BPM no pulso 14.3.

O trecho C apresenta um ponto de confluência em que os três intérpretes desaceleraram o andamento, com uma intenção de preparação para o compasso seguinte (compasso 16), o qual apresenta um novo material.

Um dos trechos de maior aceleração nas gravações analisadas encontra-se no trecho A do gráfico seguinte (figura 11). Neste trecho há uma indicação na partitura – *a tempo* – e uma sequencia de acordes construídos sobre o material pentatônico que parte de extremos opostos do registro do piano em direção à região central (do pulso 16.1 ao pulso 17.3). Talvez a tendência dos intérpretes a essa movimentação agógica seja originária da intenção de se oferecer dinamismo a um momento que tende à estaticidade – já que o trecho é construído sobre uma escala de grande neutralidade e acordes que reiteram uma única figura de valor. Schepkin se distancia mais dos outros intérpretes – Michelangeli e Friedrich Gulda³⁵ – com um âmbito maior de variação de andamento.

Figura 11: Gráfico de andamento dos compassos 16 a 19.



FONTE: a autora

³⁵ Friedrich Gulda foi um compositor e pianista erudito e de jazz. Nascido em Viena em 1930 foi um dos principais pianistas Austríacos. Realizou turnês pela Europa e América do Sul, tocando Bach, Mozart e Beethoven. À partir de 1951 ele se envolveu mais ativamente ao jazz, formando posteriormente a Eurojazz Orchestra na qual tocava também composições clássicas. Conforme consta em: GULDA, Friedrich. Disponível em: <<http://www.allmusic.com/artist/friedrich-gulda-mn0000207805>>. Acesso em 10 jan. 2013.

Figura 12: Compassos 16 a 20 de *Reflets dans l'eau*

FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

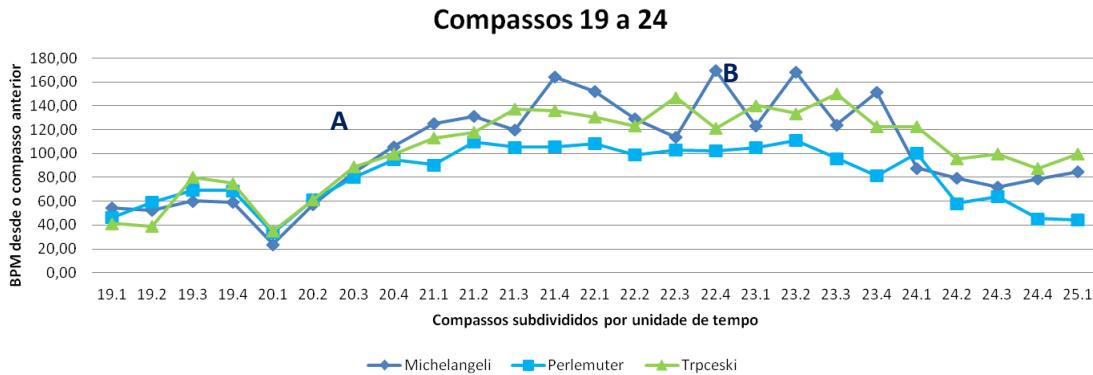
Em seguida há uma nova aceleração até chegar ao pulso 18.3 - com a exceção de Gulda, que acelera até o pulso 19.1. Michelangeli e Schepkin apresentam uma confluência na desaceleração do pulso 18.3 a 18.4, e seguem até o final do compasso 19 de maneira similar. Já Gulda apresenta uma interpretação rítmica mais constante: acelera bem menos que os outros dois intérpretes desde o pulso 17.4 até o início do compasso 19, para em seguida desacelerar.

Ao final do compasso 19 há um decaimento no andamento nas três interpretações, talvez como uma forma de preparação para a seção seguinte que apresenta uma *quasi cadenza*.

No trecho a seguir (figura 13), observamos a similaridade, num âmbito geral, entre três interpretações selecionadas – Michelangeli, Vlado Perlemuter³⁶ e Trpceski –, as quais apresentam uma curva de aceleração no andamento a partir do compasso 20.1 (trecho A). Perlemuter mantém um patamar mais baixo e constante comparado aos outros dois intérpretes enquanto Michelangeli apresenta maiores variações na interpretação rítmica a partir do pulso 21.3.

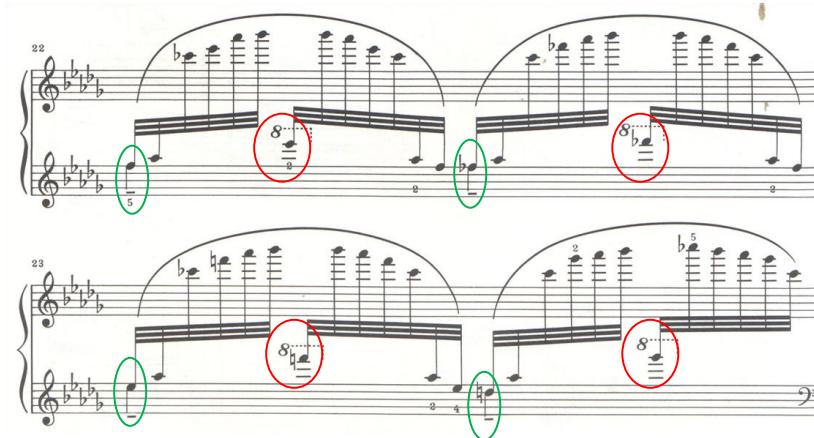
³⁶ Viveu entre 1904 e 2002. Apesar de ter nascido de pais judeus poloneses da Lituânia, com a idade de quatro foi levado para Paris e é, portanto, considerado um pianista francês. Perlemuter é conhecido particularmente pelas performances de Ravel e Chopin. Ele também tocou Mozart, Beethoven, Schumann, Liszt, Fauré, Franck e Debussy. Conforme consta em: PERLEMUTER, Vlado. Disponível em: <http://www.naxos.com/person/Vlado_Perlemuter/43934.htm>. Acesso em 10 jan. 2013.

Figura 13: Gráfico de andamento dos compassos 19 a 24.



FONTE: a autora

Figura 14: Compassos 22 e 23 de *Reflets dans l'eau*.



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

Os compassos 22 e 23 apresentam um desenho melódico cromático com movimento contrário entre as vozes extremas, assinalados na figura 14, que lembram o modelo *omnibus*. Segundo Nonis (2011, p 1), *omnibus* é uma nomenclatura empregada para “designar modelos estruturais profundamente aparentados que envolvem cromatismo, polifonia, modulação, relação de terças menores, inversão simétrica, condução de vozes e reinterpretações enarmônicas de acordes”.

As notas lá bemol e dó bemol formam um intervalo de terça menor e permanecem estáveis como notas pedais. As duas vozes extremas (assinaladas na figura 14) expandem-se por movimento contrário: as notas assinaladas em verde (voz inferior) movimentam-se de forma descendente enquanto as notas assinaladas em vermelho (voz superior) movimentam-se de forma ascendente.

Segundo Yellin apud Nonis (2011):

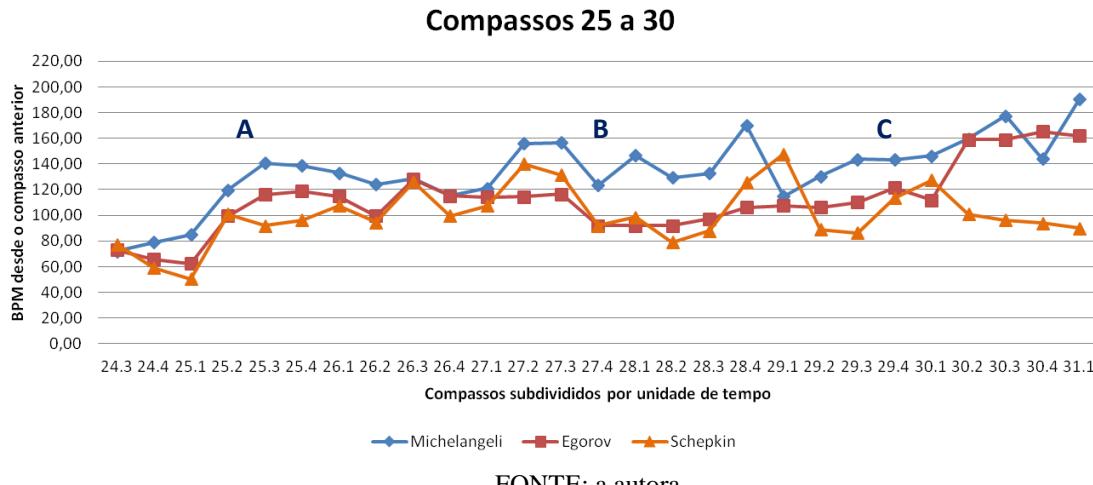
Em sua forma clássica, a progressão omnibus pode ser descrita como um encadeamento de cinco acordes começando com uma dominante com sétima em primeira inversão com a fundamental no soprano. Enquanto as vozes internas, tenor e contralto, formando um intervalo de terça menor, permanecem estáveis como notas pedais ou duplo pedal, as duas vozes extremas, soprano e baixo, expandem-se por movimento contrário em quatro passos cromáticos. Os acordes resultantes não são nomeados tão facilmente. Mas o acorde central (terceiro acorde) pode ser reconhecido como um acorde menor com quarta e sexta posicionado entre o segundo e quarto acordes, os quais podem ser considerados seja com um acorde de dominante com sétima ou de sexta aumentada. A série termina com o a mesma harmonia do primeiro acorde mas em posição fundamental e com a terça no soprano (YELLIN apud NONIS, 2011, p. 39).

O *omnibus* utilizado por Debussy é uma variação em torno de apenas quatro acordes – e não cinco, como descrito numa forma mais tradicional por Yellin. O aspecto principal na construção do *omnibus* – e que é verificada no trecho descrito – é a **condução das vozes** (em sentido contrário nas vozes extremas e com manutenção do intervalo de terça menor entre as vozes intermediárias).

Observamos no trecho B da figura 13, na interpretação de Michelangeli, uma aceleração que culmina nas notas agudas assinaladas na figura 14 seguida de uma desaceleração para as notas mais graves. Trpceski apresenta uma ideia contrária: uma desaceleração para as notas mais agudas e uma aceleração para as notas mais graves. Tais interpretações, mesmo que divergentes, realçam o cromatismo das vozes extremas e a progressão omnibus. Já Perlemuter apresenta ainda outra concepção interpretativa, mantendo o andamento mais constante e desacelerando a partir do pulso 23.2, sugerindo, portanto, uma ideia de finalização. No compasso seguinte (pulso 24.1), o intérprete sugere uma aceleração no andamento seguida de desaceleração.

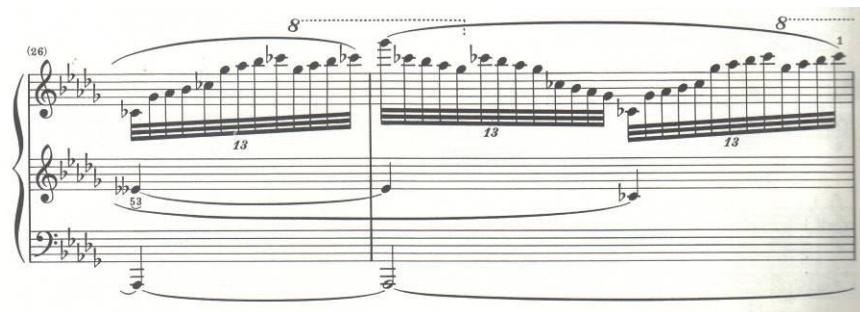
Os compassos 25 a 30 (figura 15) apresentam maiores oscilações de BPM nas três interpretações selecionadas (Michelangeli, Egorov e Schepkin).

Figura 15: Gráfico de andamento dos compassos 25 a 30



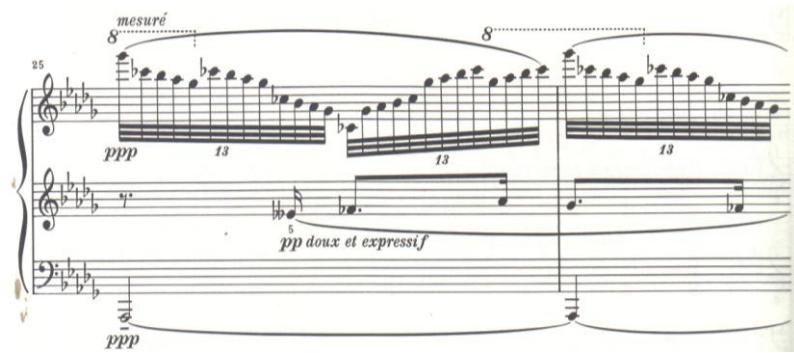
FONTE: a autora

No trecho A (figura 15), os três intérpretes apresentam perfis similares quanto à agógica até o pulso 27.1 (com exceção de uma interpretação ligeiramente distinta de Schepkin no compasso 25). Depois disso, os três passam a apresentar diferenças marcantes (trechos B e C). Michelangeli e Schepkin apresentam perfis de variação de andamento análogos, embora em patamares distintos. Egorov, por outro lado, mantém uma curva de andamentos mais constantes. A indicação *mesuré* desde o compasso 25 e o fato de que não há uma linha melódica relevante a partir do compasso 28, talvez tenha motivado Egorov a manter um andamento mais constante, numa intenção de transição para o que seria apresentado no compasso 30 (em que aparece uma linha melódica mais clara). Michelangeli e Schepkin apresentam maiores variações no andamento nos trechos B e C, talvez com intenções de evidenciar o contorno melódico da escala apresentada na mão direita. A partir do compasso 28 apresenta-se também uma alteração harmônica: a nota dó bequadro sugere uma escala de tons inteiros.

Figura 16: Compassos 25 e 26 de *Reflets dans l'eau*

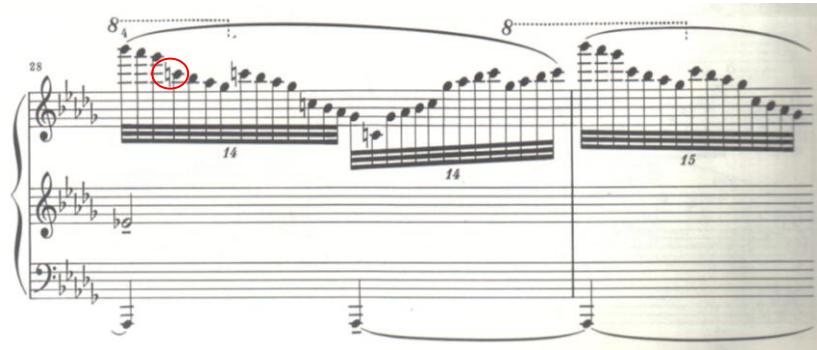
FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

Figura 17: Compassos 26 e 27 de *Reflets dans l'eau*



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

Figura 18: Compassos 28 e 29 de *Reflets dans l'eau*



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

No trecho C do gráfico (figura 20), a partir do compasso 30, Michelangeli e Egorov aceleram o andamento, enquanto Schepkin desacelera. Os intérpretes mostram maneiras diferentes na agógica para dar destaque ao reaparecimento do motivo assinalado na figura 19 (que havia aparecido inicialmente no compasso 25).

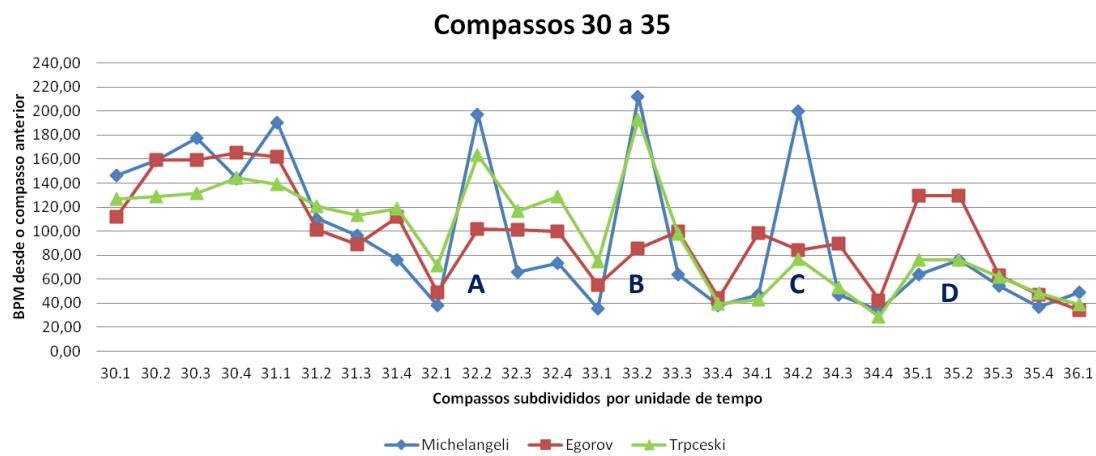
Figura 19: Compassos 28 a 30 de *Reflets dans l'eau*



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

No trecho a seguir (compassos 30 a 35), a partir do pulso 32.1, Michelangeli, Egorov e Trpceski se diferenciam nos trechos A, B, C e D, conforme marcado no gráfico (figura 20). Os picos de aceleração na interpretação de Michelangeli são bem mais evidentes, enquanto Egorov mantém um andamento menor e comparativamente mais constante, mas diferencia-se dos demais no trecho D. Trpceski, por sua vez, segue a mesma linha interpretativa de Michelangeli nos trechos A e B, mas mantém-se num patamar de andamento menor nos trechos C e D.

Figura 20: Gráfico de andamento dos compassos 30 a 35.



FONTE: a autora

Os picos de aceleração na interpretação de Michelangeli correspondem sempre ao segundo pulso dos compassos apresentados a seguir:

Figura 21: Compassos 32 a 34 de *Reflets dans l'eau*



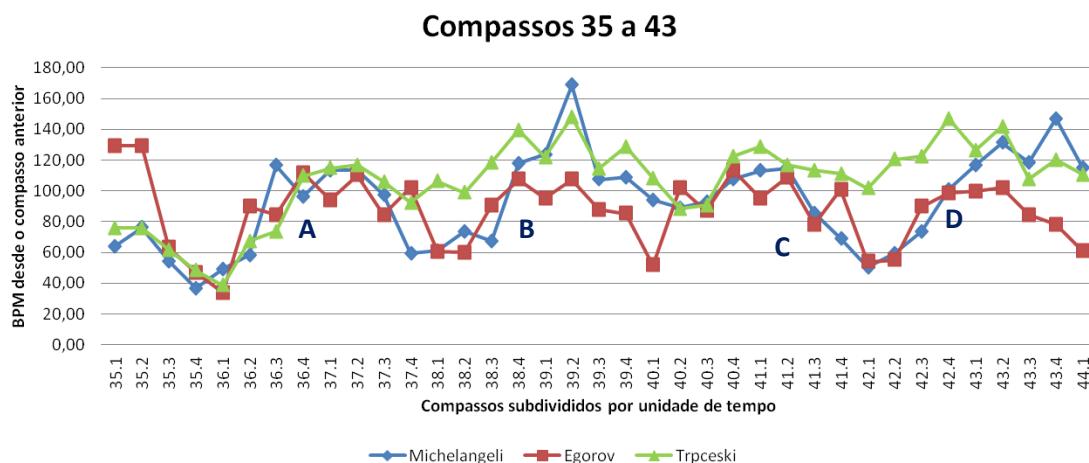
FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

Tais compassos são similares, com a delimitação dos materiais definida pelas ligaduras de articulação. O apoio é dado no primeiro pulso e depois há uma intenção de aceleração no segundo pulso seguida de desaceleração nas últimas notas.

O trecho correspondente aos compassos posteriores – 35 a 43 (figura 22) –, apresenta um retorno do material inicial da peça, mais especificamente nos compassos 36 a 39 (momentos A e B, no gráfico), repetido nos quatro compassos seguintes (40 a 43 – momentos C e D). Evidenciamos diferentes intenções nos compassos 35 a 43: enquanto Egorov e Trpceski apresentam uma interpretação rítmica mais rigorosa do material apresentado na partitura (um padrão de quatro em quatro compassos), Michelangeli apresenta uma intenção mais flexível no quesito temporal.

Dentre os intérpretes, nota-se que Egorov mantém uma similaridade entre os dois grupos de quatro compassos (principalmente entre os compassos 36 e 37 e os compassos 40 e 41), sendo que ao final do trecho (D) visualizamos um gráfico menos angular.

Figura 22: Gráfico de andamento dos compassos 35 a 43.



FONTE: a autora

No trecho B, observamos que a interpretação de Trpceski é similar à de Egorov, porém em um patamar maior de andamento. Na interpretação de Michelangeli observa-se, em contraste, um ponto de aceleração máxima de 169 BPM no pulso 39.2 (ao final do primeiro grupo de quatro compassos). Na figura 23 podemos perceber a repetição de um material em três oitavas diferentes, e é neste momento (pulso 39.2) que se encontra a nota mais aguda deste motivo. Há uma tendência nas três interpretações de que neste pulso haja uma aceleração no andamento, principalmente em Trpceski e Michelangeli.

Figura 23: Compassos 37 a 40 de *Reflets dans l'eau*. Destaque para a repetição dos arpejos, em três oitavas diferentes, marcados em vermelho. No segundo pulso do compasso 39, está a nota mais aguda deste material, marcada em azul.



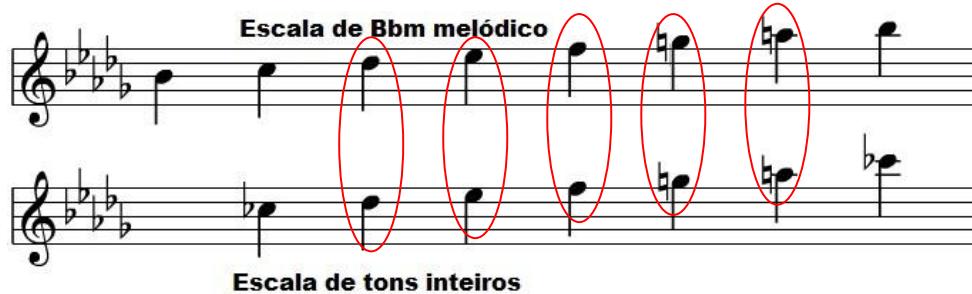
FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

Observamos uma intenção de desaceleração no andamento no trecho C, exceto por parte de Egorov que, neste ponto, repete o padrão de andamento do trecho A. No trecho D, nota-se que Michelangeli e Trpceski mantém um perfil de andamento mais elevado do que Egorov, o qual desacelera ao final do compasso 43, com a intenção de valorizar a indicação *en animant* no compasso 44.

Dos compassos 44 a 49 foram escolhidos os intérpretes Michelangeli, Gulda e Francois-Joel Thiollier³⁷. Os compassos 44 ao 48 mesclam o material do campo harmônico de Si bemol menor (na mão direita) com a escala de tons inteiros (na mão esquerda). Percebemos de acordo com a figura abaixo as notas em comum entre as escalas de Bb menor melódico e de tons inteiros:

³⁷ François-Joel Thiollier é franco-americano, nascido em 1943, e conhecido como “um dos atuais pianistas e músicos mais completos”. Foi nomeado como *Officier des Arts et Lettres* pelo Ministro da Cultura e Comunicação em 2003. Dentre suas gravações estão a obra completa para piano de Debussy, a obra para piano completa de Ravel e obras de Manuel de Falla, d’Indy e César Franck. Conforme consta em: THIOLLIER, François-Joel. Disponível em: <http://www.naxos.com/person/Francois_Joel_Thiollier/749.htm>. Acesso em 11 jan. 2013.

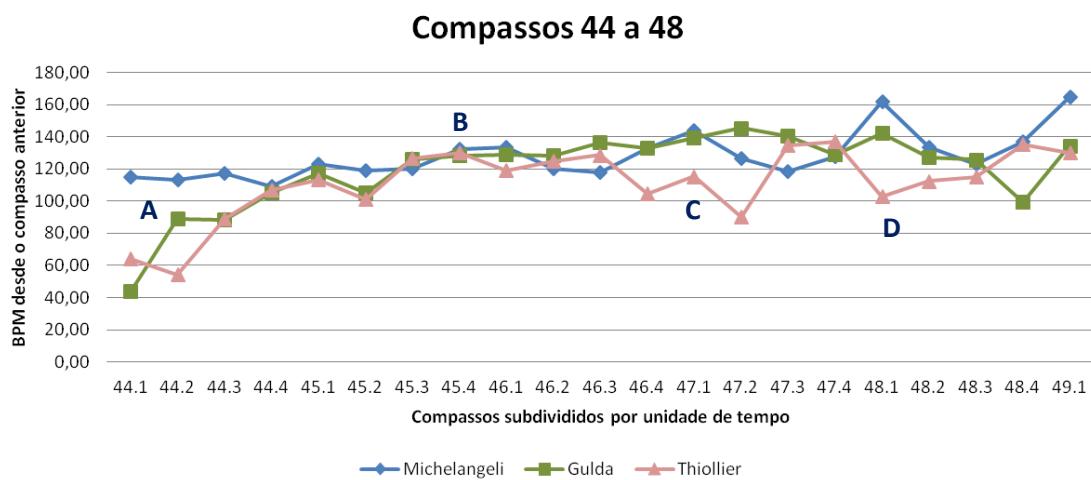
Figura 24: Destaque para as notas em comum entre as escalas de Bbm melódico e a escala de tons inteiros. Material presente entre os compassos 44 ao 48.



FONTE: a autora

Percebe-se que a segmentação do trecho acontece de dois em dois compassos: no compasso 44 observa-se o arpejo de Si bemol menor na mão direita e no compasso 45 a presença da nota lá natural – referente à escala menor melódica harmônica. Esse material da mão direita se repete nos compassos 46 e 47 com mudanças na ordem das notas. No compasso 48, repete-se o arpejo de Si bemol menor.

Figura 25: Gráfico de andamento dos compassos 44 a 48



FONTE: a autora

Figura 26: Compassos 44 a 48 de *Reflets dans l'eau*.



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

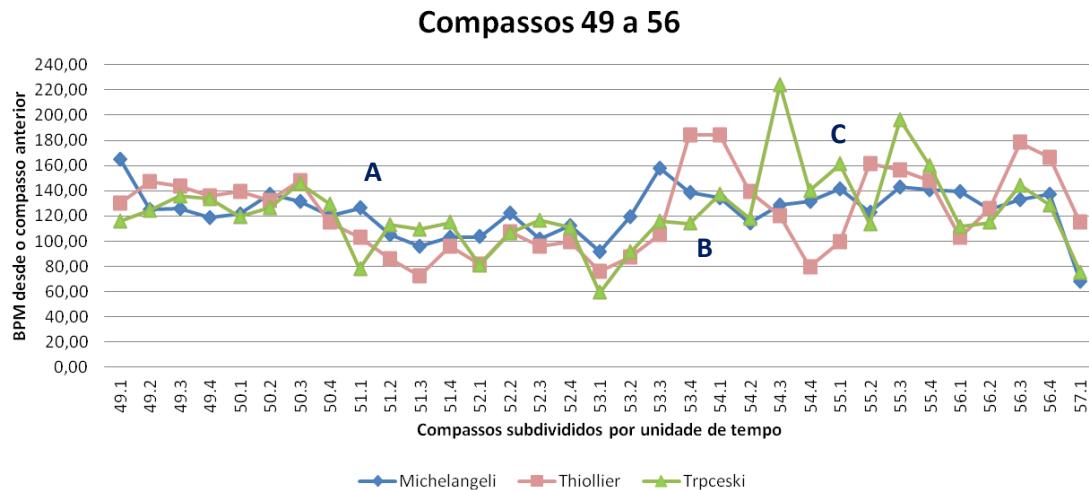
De forma geral, podemos perceber a semelhança entre as três interpretações no trecho B (figura 25), o que não ocorre nos trechos A, C e D. O trecho A inicia com uma aceleração de Gulda e Thiollier, até atingir um ponto de confluência entre as três interpretações no pulso 44.4, a qual continua durante todo o trecho B (figura 25). As indicações *en animant*, bem como a indicação dinâmica *p e poco a poco crescendo*, podem ter influenciado a aceleração de andamento no trecho inicial. Michelangeli opta por uma agógica mais constante nesses cinco compassos, a qual se diferencia mais no pulso 48.1 (trecho D do gráfico na figura 25) – ponto máximo de aceleração. Thiollier, ao contrário, desacelera o andamento nos trechos C e D.

O trecho D corresponde ao retorno do material apresentado no compasso 44 numa dinâmica forte. Como sugestões expressivas, Michelangeli optou pela aceleração neste trecho, enquanto Thiollier optou pela desaceleração.

Nos compassos seguintes, Michelangeli, Thiollier e Trpceski, mantém um mesmo patamar de andamento em todo trecho A – compassos 49 a 53 (figura 27). Vale destacar que, na interpretação de Trpceski, há uma valorização da intenção *au mouvement* ao desacelerar

antes de iniciar o compasso 51 (do ponto 50.4 para 51.1), realçando a aceleração posterior no andamento.

Figura 27: Gráfico de andamento dos compassos 49 a 56



FONTE: a autora

Cabe verificar também que o compasso 53 é idêntico ao 54 e que essa repetição é realizada de maneiras diferentes pelos intérpretes. Trpceski diferencia os compassos realizando uma aceleração mais intensa (trecho C - figura 27), enquanto Thiollier, ao contrário, opta por uma desaceleração. Percebemos também uma desaceleração realizada pelos três intérpretes ao final do compasso 56, que tem a intenção de preparar e dar ênfase à aceleração no início do compasso 57.

Figura 28: Compassos 53 e 54 de *Reflets dans l'eau*



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

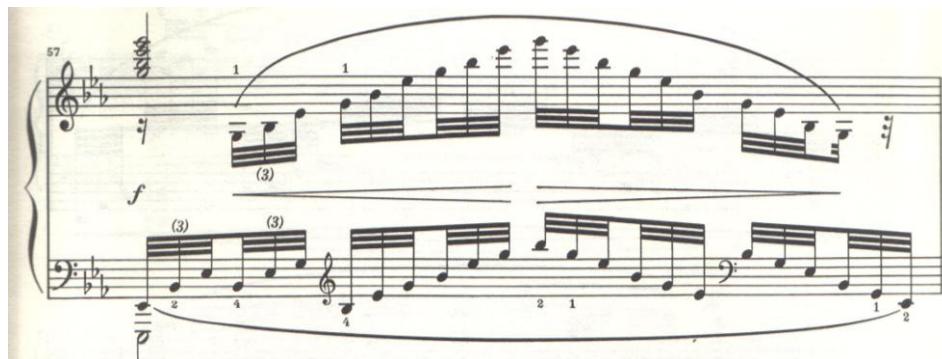
Michelangeli, Egorov e Eduard Stan³⁸ foram comparados no trecho seguinte (compassos 57 a 65). O trecho aqui em foco se inicia no compasso 57, mas represento também no gráfico o compasso 56 para mostrar que, assim como Michelangeli, Thiollier e Trpceski, Egorov e Stan também fazem uma desaceleração pronunciada no compasso 56. Na intenção de dar ênfase ao início do compasso 57, quando ocorre um processo de aproximação cromática das notas do acorde de B#º (Si sustenido diminuto) para Eb (Mi bemol maior), as interpretações analisadas desaceleraram o andamento no final do compasso 56 e recomeçam a acelerar no início do compasso 57 (trecho A, figura 31).

Figura 29: Compassos 55 e 56 de *Reflets dans l'eau*



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

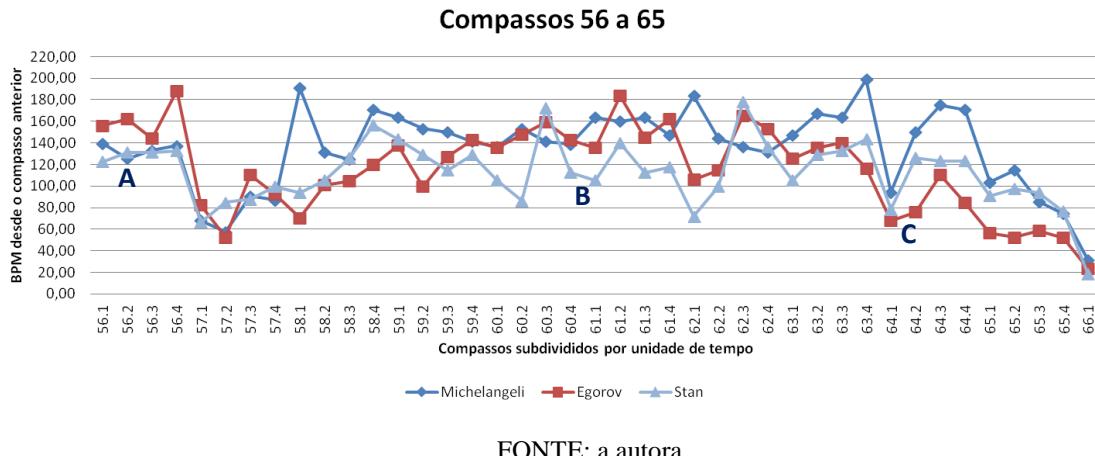
Figura 30: Compasso 57 de *Reflets dans l'eau*



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

³⁸ Eduard Stan nasceu na Romênia e imigrou para a Alemanha em 1978. Foi professor na Lübeck Academy of Music. Gravou albums criticamente aclamados de compositores como J. S. Bach, Scubert, Franz-Liszt, Chopin, Fauré, Ravel e Debussy. Conforme consta em: STAN, Eduard. Disponível em: <<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Stan-Eduard.htm>>. Acesso em 10 jan. 2013.

Figura 31: Gráfico de andamento dos compassos 56 a 65.



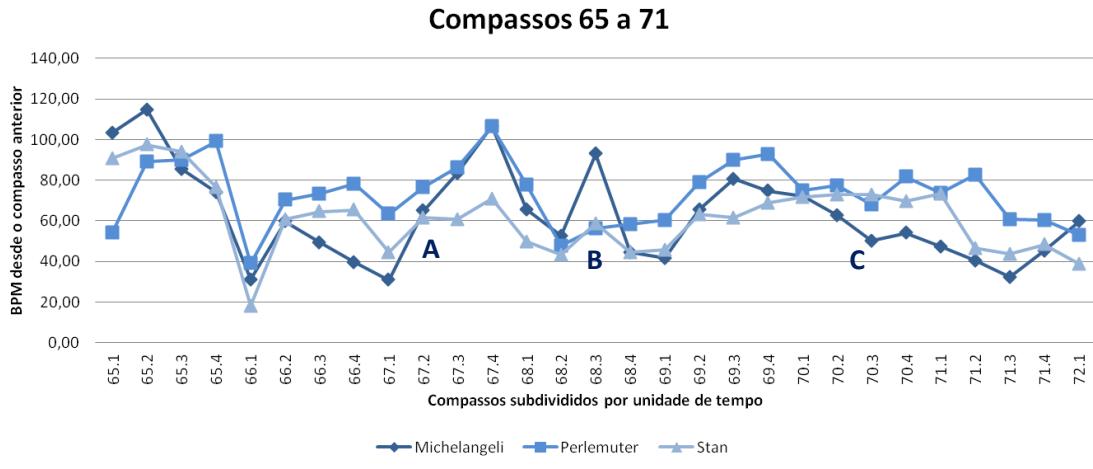
FONTE: a autora

Do compasso 57 ao 65, podemos perceber um perfil geral na agógica de Michelangeli e Egorov, em que ambos os intérpretes caminham numa grande curva de aceleração e desaceleração, enquanto Stan apresenta no trecho B (figura 31) um perfil agógico mais baixo. O trecho B (compassos 60 e 61) representa uma transição e uma reapresentação do motivo do compasso 58. Percebemos também uma similaridade agógica entre os compassos 60 a 61 e os compassos 62 a 63, em Stan e Egorov. Tal similaridade corresponde também na notação – os compassos são similares entre si.

É interessante observarmos um ponto de confluência entre as três interpretações no pulso 64.1, resultado de uma desaceleração provocada por um *ritardando* do compasso anterior (compasso 63), além de um *diminuendo* na dinâmica e uma indicação *p* no início do compasso 64. A partir daí, as três interpretações aceleram (embora de forma distinta) para em seguida desacelerar novamente pela indicação de um *molto ritardando* no compasso 65. Michelangeli e Stan fazem uma sutil aceleração do pulso 65.1 para 65.2 para intensificar desaceleração que vem em seguida até o compasso 66.

A partir do compasso 66, inicia-se uma outra seção na peça, direcionada pelas indicações *au mouvement* e *plus lent*. Os intérpretes comparados foram Michelangeli, Perlemuter e Stan. Observa-se que no gráfico (figura 32) também o compasso 65 para demonstrar a desaceleração que ocorre também em Perlemuter.

Figura 32: Gráfico de andamento dos compassos 65 a 71



FONTE: a autora

Figura 33: Compassos 67 a 69 de *Reflets dans l'eau*



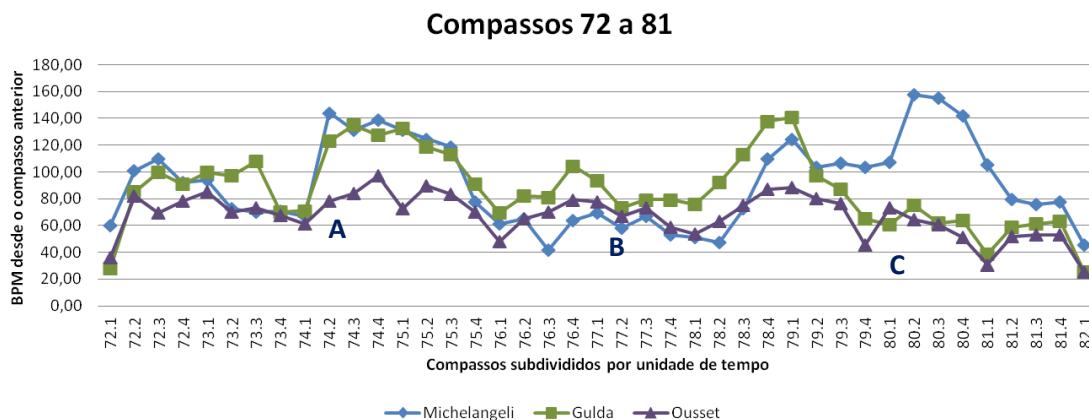
FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

É interessante notar neste trecho a semelhança entre as intenções expressivas no andamento e os fraseados (aceleração e desaceleração), mesmo que os patamares de andamento sejam por vezes distintos. Observamos que Perlemuter caminha com um andamento mais acelerado do que os outros dois intérpretes, exceto no trecho B (figura 32) em que Michelangeli apresenta um ponto de aceleração (pulso 68.2 para 68.3). Neste momento, a agógica pode ser pensada de maneira mais flexível por se tratar de uma quiáltera de 18 notas (realizando um arpejo de Dó menor), que abarca quase toda a extensão do piano.

Em seguida, no trecho C (figura 32), percebemos uma proposta de desaceleração nas interpretações, como uma forma de dar destaque ao retorno do andamento inicial que irá ocorrer no compasso 72 pela indicação *Tempo I*. Nota-se que no compasso 71 a desaceleração é mais gradativa em Michelangeli do que nos outros dois intérpretes. Michelangeli define bem a desaceleração desde o compasso 69 até o compasso 71, iniciando aí uma nova aceleração em preparação para o próximo compasso.

No trecho seguinte (compassos 72 a 81), a indicação na partitura é *Tempo I en retenant jusqu'à la fin*. As intenções expressivas dos intérpretes Michelangeli, Gulda e Cécile Ousset³⁹ são semelhantes, principalmente no trecho B da figura 34. O contorno de andamentos é similar, porém encontra-se em diferentes patamares nos trechos A e C do gráfico (figura 34). Ao longo do compasso 80, as interpretações passam a desacelerar o andamento, coincidindo com a indicação na partitura de *ritardando*.

Figura 34: Gráfico de andamento dos compassos 72 a 81

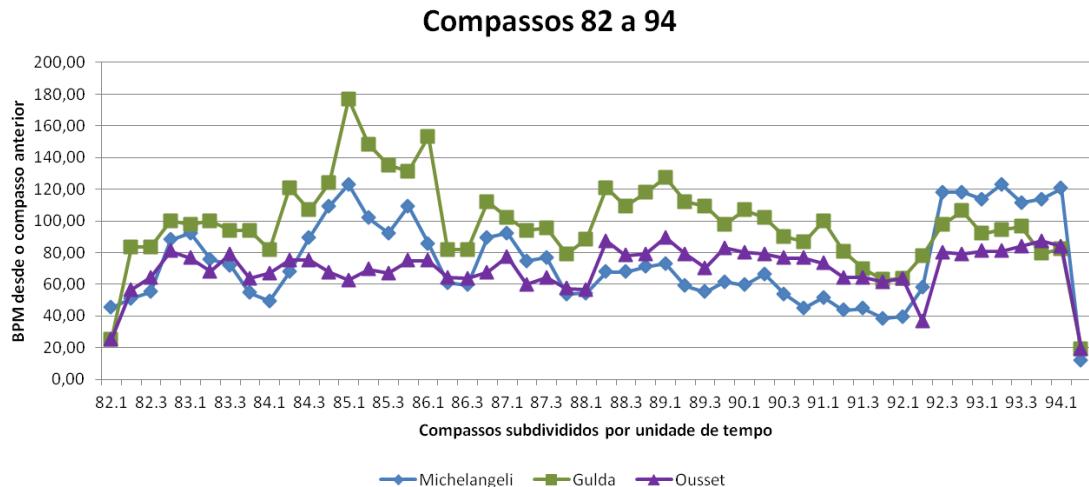


FONTE: a autora

A seguir, a indicação na partitura é *Lent dans une sonorité harmonieuse et lointaine*. Tal parte apresenta o trecho final da peça numa espécie de Coda. As interpretações de Michelangeli, Gulda e Ousset, apresentam intenções de aceleração e desaceleração semelhantes, porém em diferentes patamares, como no trecho anterior.

³⁹Cécile Ousset é uma pianista francesa nascida em 1936; aposentou-se das apresentações em 2006. Realizou performances ao redor do mundo com um vasto repertório incluindo concertos de Brahms, Liszt, Mendelssohn, Schumann, Tchaikovsky, Prokofiev, Rachmaninov, Ravel e Poulen. Gravou pela EMI um disco com peças de compositores franceses como Debussy, incluindo os *Prelúdios*, *Pour le piano*, *L'Isle joyeuse*, *Images*, *Arabesques* e a *Suite Bergamasque*. Conforme consta em: OUSSET, Cécile. Disponível em: <http://www.naxos.com/person/Cecile_Ousset/80378.htm>. Acesso em 11 jan. 2013.

Figura 35: Gráfico de andamento dos compassos 82 a 94.



FONTE: a autora

Nota-se que no início do compasso 92 (figura 35) há uma aceleração da pulsação nas três interpretações. A aceleração do ataque das notas do pulso 92.2 torna-se evidente e tal interpretação faz-se necessária. Se a pulsação fosse mantida de maneira regular como um metrônomo, a sensação poderia ser de certa monotonia, já que todo o compasso seguinte é formado pela ressonância deste som.

Figura 36: Compassos 92 a 95 de *Reflets dans l'eau*



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

Percebe-se também uma desaceleração para as notas finais da peça - entre os pulsos 93.4 e 94.1, (figura 35) uma vez que é comumente esperado um *ritenuto* ao final de uma performance.

Os últimos compassos da peça não foram representados no gráfico já que as últimas notas em ataque estão no pulso 94.2, e os últimos sons da peça são ressonâncias desses ataques.

Após essas considerações sobre agógica, cabe estabelecer algumas ponderações sobre a dinâmica tomando por base as gravações que vem sendo aqui discutidas.

4.2 – Expressividade dinâmica

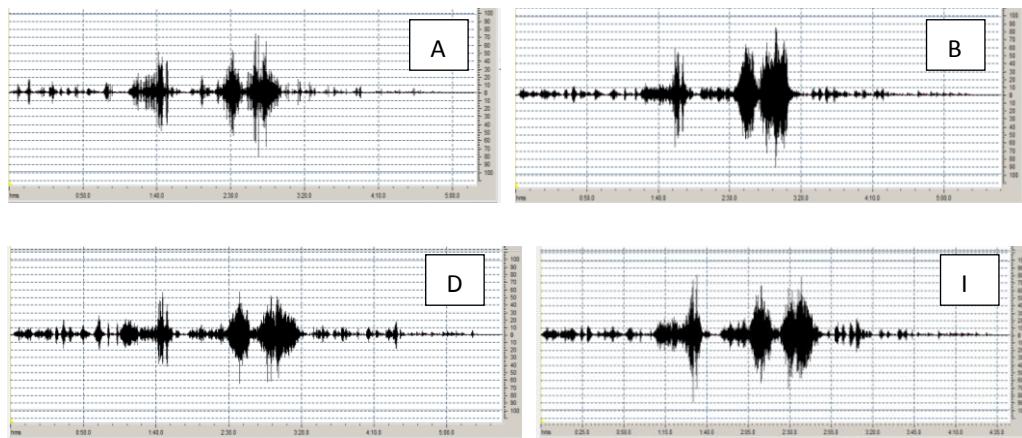
A expressividade dinâmica foi analisada por meio das formas de onda, as quais permitem a visualização não apenas da amplitude (que se refere à dinâmica), mas também à duração total das gravações e da comparação de diferentes trechos da peça.

As formas de onda (representação de amplitude no tempo) das gravações foram visualizadas por meio do *software* “Expstudio Audio Editor” e normalizadas⁴⁰ em 90%. Foram utilizadas as mesmas gravações comparadas no item anterior deste capítulo.

Baseando-se na curva geral de amplitude, pode-se classificar as gravações em três categorias:

- a) Gravações A, B, D e I (Figura 37): a forma de onda possui, na maior parte do tempo, uma amplitude baixa que varia pouco, mas podemos distinguir claramente três trechos de maior intensidade sonora;

Figura 37: Formas de onda das gravações dos intérpretes A (Michelangeli), B (Egorov), D (Ousset) e I (Trpceski).

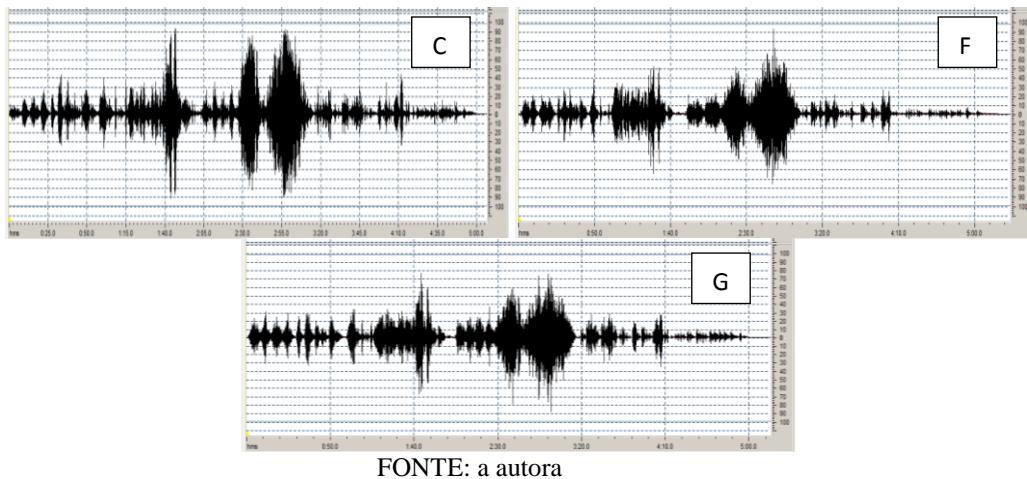


FONTE: a autora

⁴⁰ Corresponde a um aumento geral da amplitude da gravação de forma que o maior pico de amplitude alcance um valor definido pelo usuário – neste caso foi definido em 90%. Assim, as gravações são padronizadas com um parâmetro em comum possibilitando um estudo comparativo entre elas.

- b) Gravações C, F e G (Figura 38): a forma de onda possui, desde o início da peça, um nível geral de amplitude maior do que o das gravações A, B, D e I, e ainda percebem-se três trechos com maior intensidade sonora;

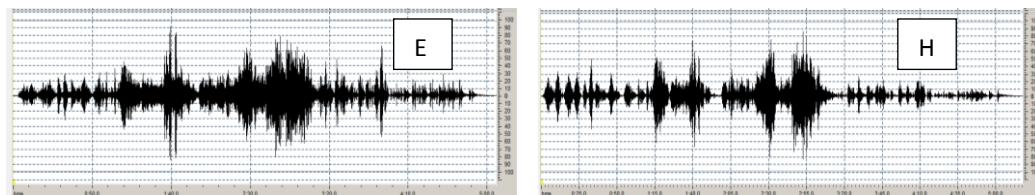
Figura 38: Formas de onda das gravações dos intérpretes C (Gulda), F (Schepkin) e G (Stan)



FONTE: a autora

- c) Gravações E e H (Figura 39): a diferenciação entre os trechos de maior e menor amplitude é menos evidente que nos casos anteriores e as formas de onda apresentam mais do que três trechos de maior amplitude.

Figura 39: Formas de onda das gravações dos intérpretes E (Perlemuter) e H (Thiollier)



FONTE: a autora

Com as diferentes possibilidades apresentadas por essas gravações, podemos configurar uma dinâmica geral como base para a interpretação da peça, identificando 3 (três) momentos de maior realce dinâmico localizados no decorrer da peça. Tais momentos podem se tornar mais evidentes em relação ao todo caso o restante da música mantenha-se numa intensidade geral mais baixa. Por outro lado, podem se tornar menos evidentes em relação ao todo, caso a dinâmica geral da peça seja mais homogênea. Os momentos de mudanças de dinâmica estão anotados na partitura, mas as nuances são captadas e interpretadas de

diferentes formas. Cabe, portanto, ao intérprete realizar suas escolhas e realçar os momentos de maior destaque dinâmico.

Guigue (1998) exemplifica a correlação entre intensidade e periodicidade numa análise da totalidade dos *Prelúdios* e *Estudos* de Debussy, como pista para a compreensão da poética musical do compositor:

[...] a maior parte dos eventos sonoros que constituem os segmentos *piano* tem uma periodicidade temporal bem mais regular do que os que são *forte*. Muitos são os casos em que o segmento *forte*, geralmente curto, acumula todos os seus eventos num tempo condensado, deixando silêncio ou ressonância final. Por sua vez, o segmento *piano*, que o segue ou antecipa, engrena suas notas numa periodicidade muito regular (GUIGUE, 1998, p. 5).

Alguns exemplos de utilização de variação das intensidades pelos intérpretes podem ser vistos em detalhe em alguns trechos da peça. Para a visualização destas intensidades e, tendo em vista que elas variam no decorrer da obra, utilizamos uma das ferramentas disponíveis no software *Sonic Visualiser*. Um gráfico de intensidades pode ser fornecido pelo software através da utilização da ferramenta de análise *Power Curve: smoothed power* – a qual permite visualizar como o intérprete utiliza a relação entre tempo e dinâmica. Este recurso permite medir a amplitude sobre o tempo gerando dados para a função de várias curvas derivadas da energia do sinal de áudio. A especialidade desta ferramenta suaviza as curvas de amplitude de forma simétrica exponencial estabelecendo uma média da amplitude para cada bloco de sinal de áudio.

A fim de comparar a dinâmica em determinados trechos da peça, foi escolhido um intérprete de cada um dos grupos classificados anteriormente como *a*, *b* ou *c* de acordo com a amplitude geral (totalizando, assim, três intérpretes). São eles: Michelangeli, Gulda e Perlmuter. A intenção da análise comparativa aqui apresentada é a visualização do gráfico gerado a partir do software e não comparações numéricas.

O primeiro trecho a ser analisado refere-se aos quatro primeiros compassos da peça (figura 40). Nesse trecho, O perfil melódico dos compassos 1 e 2 é similar ao que ocorre nos compassos 3 e 4 em termos de tessitura (o material melódico e harmônico caminha da região média do piano para a região aguda e logo em seguida retorna à região média), sugerindo que a dinâmica cresça no compasso 1 e decresça no compasso 2, e a mesma ordem sucedendo nos compassos 3 e 4.

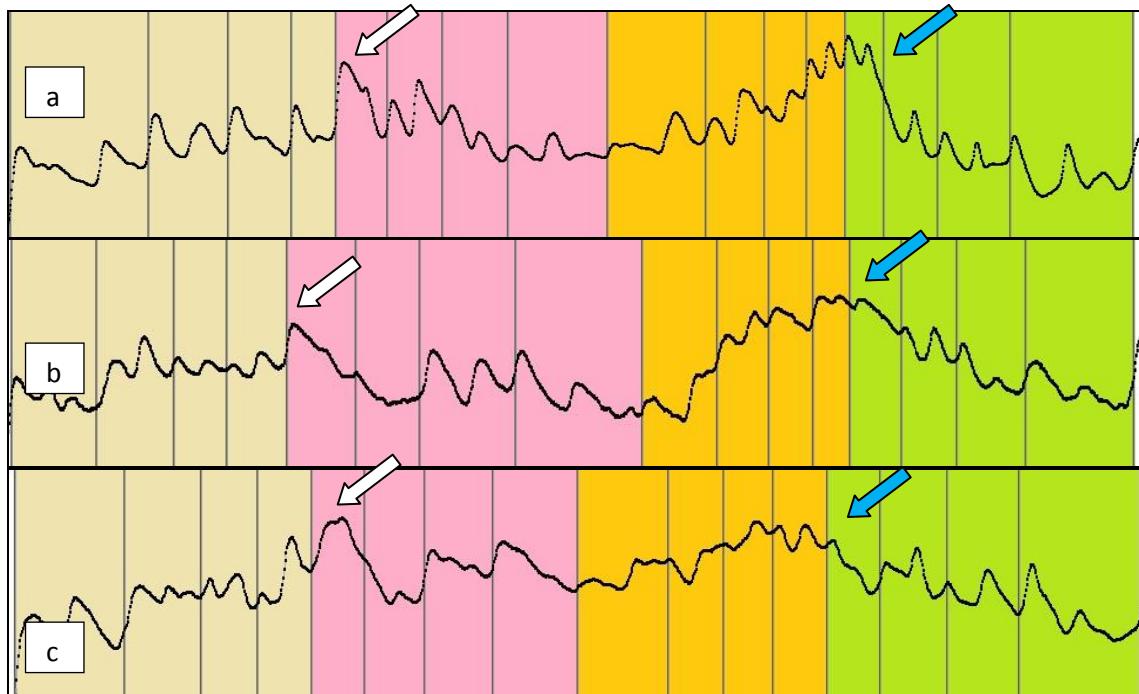
Figura 40: Compassos 1 a 4 da peça *Reflets dans l'eau*



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

Num âmbito geral, percebemos na figura 41 o movimento da curva dinâmica de acordo com as ligaduras de expressão propostas na partitura bem como o movimento das notas nas regiões do piano em termos de tessitura. Atenta-se para o aumento da intensidade no primeiro pulso do segundo compasso nos três intérpretes (indicadas por meio de setas brancas na figura 41). Neste ponto, naturalmente há um aumento da intensidade sugerido pelo fraseado e pela localização na região aguda das notas. Além disso, o ataque da nota é mais intenso, considerando que o primeiro pulso é geralmente mais apoiado. Um outro momento importante de apoio é no primeiro pulso do quarto compasso, o qual corresponde ao ápice da condução fraseológica. Neste ponto, Michelangeli e Gulda destacam mais a intensidade do apoio do que Perlemuter. Além disso, Michelangeli evidencia mais o decrescendo que vem logo a seguir.

Figura 41: Gráficos de intensidades relativos aos intérpretes: a) Michelangeli; b) Gulda; c) Perlemuter – as linhas verticais sinalizam a pulsação e as cores indicam os compassos: 1(bege), 2(rosa), 3(laranja) e 4 (verde).



FONTE: a autora

No compasso 20 encontra-se a seguinte proposta expressiva na partitura: *poco a poco crescendo e stringendo* (ver figura 42)

Figura 42: Compassos 20 a 24 de *Reflets dans l'eau*. Imagem retirada da edição G. Henle



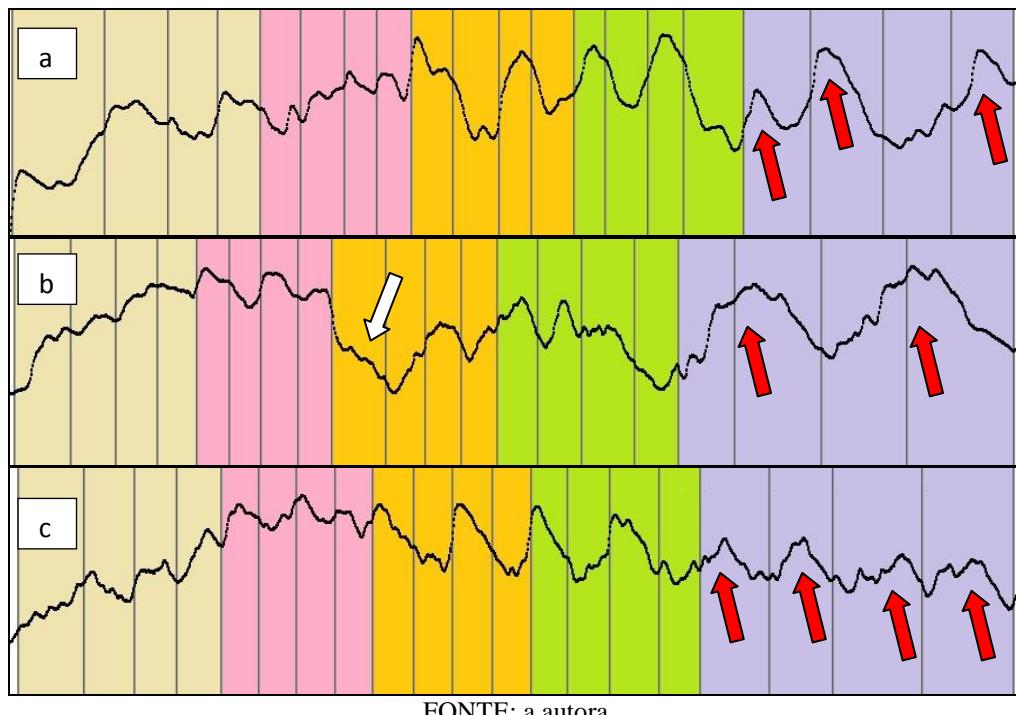
FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

Os intérpretes evidenciam suas intenções dinâmicas nos compassos 20 a 24 conforme os gráficos da figura 43.

Os compassos 20 e 21 são similares: o compasso 21 apresenta as mesmas notas do anterior, porém uma oitava acima. A transposição das notas para uma região mais aguda do piano influencia o aumento de intensidade, algo que se pode verificar em termos globais nas três interpretações. De forma geral, Michelangeli ("a" na figura 43) e Perlemuter ("c" na figura 43) realizam um crescendo nos dois primeiros compassos e dão a intenção de um novo

fraseado a partir do compasso 22. Já Gulda (“b” na figura 43) realiza crescendo e decrescendo no decorrer dos dois primeiros compassos e apresenta logo em seguida (início do compasso 22) um decrescendo pronunciado (destacado com a seta branca na figura 43). Com isso, Gulda realça a entrada de um novo material musical no compasso 22. A partir deste compasso, Michelangeli e Perlmuter realizam variações de intensidade a cada pulsação, enquanto Gulda amplia os fraseados (como evidenciam as setas vermelhas no compasso 24 da figura 43).

Figura 43: Gráficos de intensidades relativos aos intérpretes: a) Michelangeli; b) Gulda; c) Perlmuter – as linhas verticais sinalizam a pulsação e as cores indicam os compassos: 20 (bege), 21(rosa), 22(laranja), 23 (verde) e 24 (azul).



FONTE: a autora

Pontos interessantes para comparação de intensidades são trechos nos quais há repetição do mesmo material melódico, pois geralmente os intérpretes fazem uma diferenciação em algum quesito expressivo tal como a dinâmica. Isso ocorre, por exemplo, nos compassos 33 e 34 de *Reflets dans l'eau*, representados na figura 44 e analisados com gráficos de intensidades na figura 45.

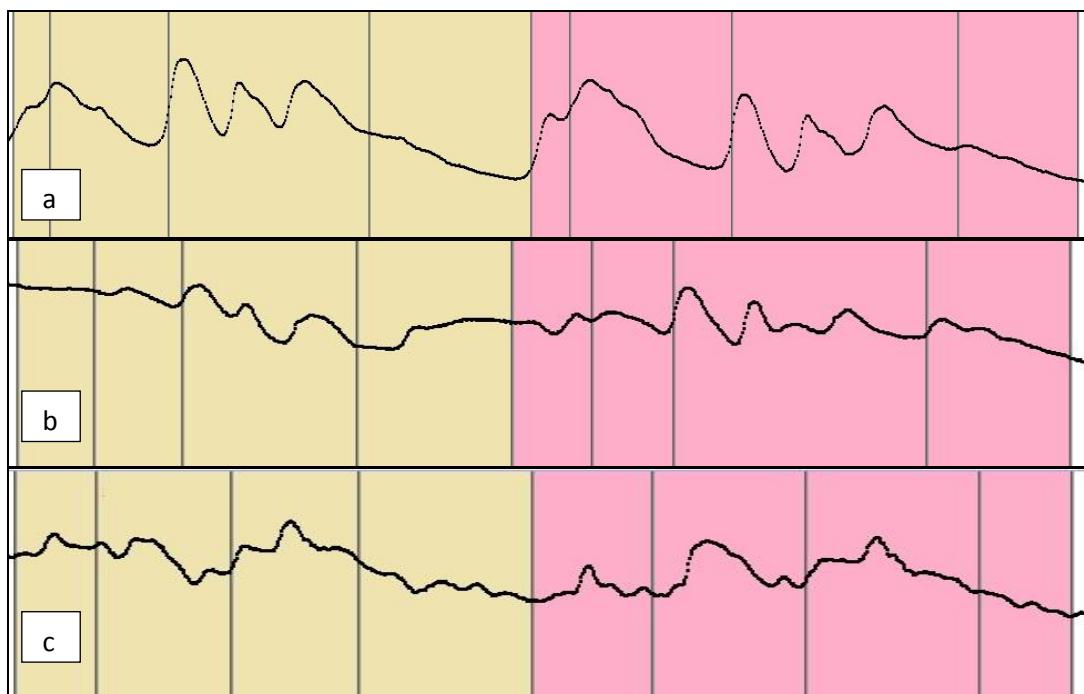
Figura 44: Compassos 33 e 34 de *Reflets dans l'eau*.



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

Tomando-se isoladamente cada uma das performances representadas pela figura 45, percebe-se a similaridade de perfil dinâmico entre os dois compassos. Nota-se também que os três intérpretes optam por realizar o compasso 34 num patamar geral de intensidade menor do que o compasso 33. Isso pode ser verificado, por exemplo, quando se compara o momento inicial e final de cada compasso de uma mesma performance. Entretanto, nesses dois compassos que cada um dos intérpretes imprime um tratamento dinâmico bastante diferenciado em relação aos outros dois.

Figura 45: Gráficos de intensidades relativos aos intérpretes: a) Michelangeli; b) Gulda; c) Perlemuter – as linhas verticais sinalizam a pulsação e as cores indicam os compassos: 33 (bege) e 34 (rosa).



FONTE: a autora

O trecho compreendido pelos compassos 44 a 48 inicia com a indicação *piano* e *poco a poco crescendo* (compasso 44) e alcança a indicação de *forte* seguido de crescendo (compasso 48), conforme a figura 46. A linha do baixo caminha em direção à região média, e as notas da mão direita também caminham em direção à região aguda, até alcançarem no compasso 48 uma transposição oitava acima das notas do compasso 44. Observa-se portanto um direcionamento para o aumento da tessitura na região média e aguda.

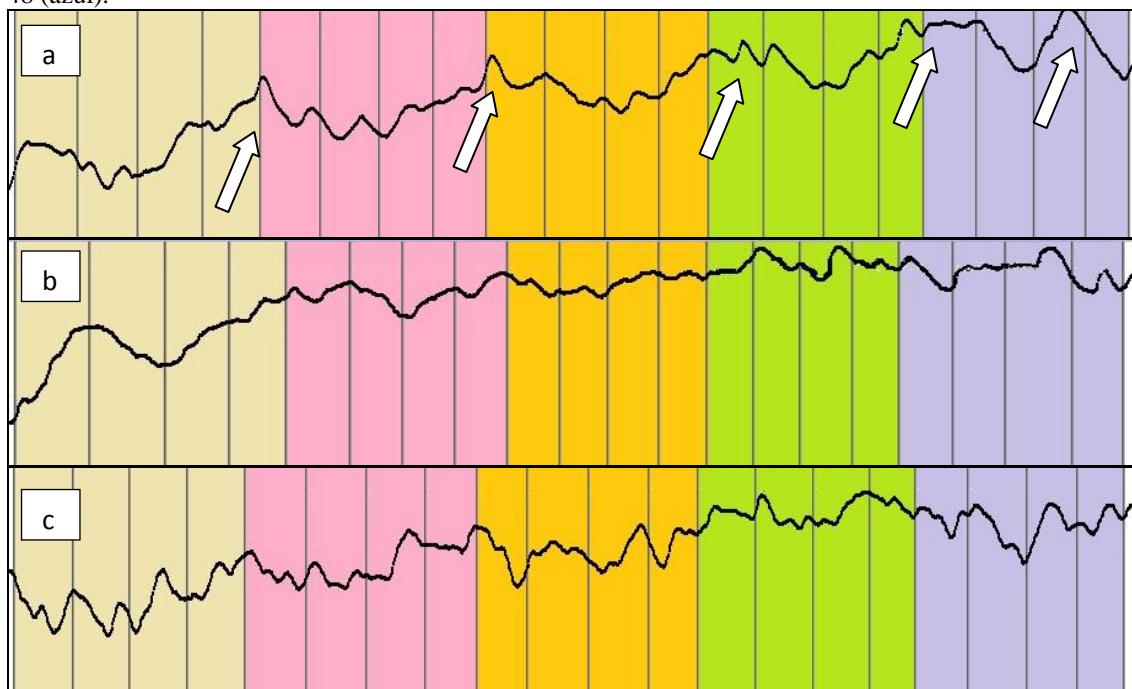
Figura 46: Compassos 44 a 48 de *Reflets dans l'eau*. Imagem retirada da edição G. Henle.

FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

Considerando as análises representadas na figura 47, nota-se que os três intérpretes realizam crescendo no decorrer do trecho, mas cada um o faz de uma maneira particular.

Percebemos que Gulda (“b” na figura 47) começa com crescendo e decrescendo (compasso 44) e, em seguida, realiza um longo crescendo de forma mais contínua que os demais. Michelangeli (“a” na figura 47), por sua vez, realiza crescendos e decrescendo mais pronunciados no decorrer do trecho, evidenciando os fraseados (os ápices dos crescendos são assinalados por meio de setas na figura 47). Já Perlemuter (“c” na figura 47) apresenta variações de crescendo e decrescendo em intervalos temporais ainda mais curtos.

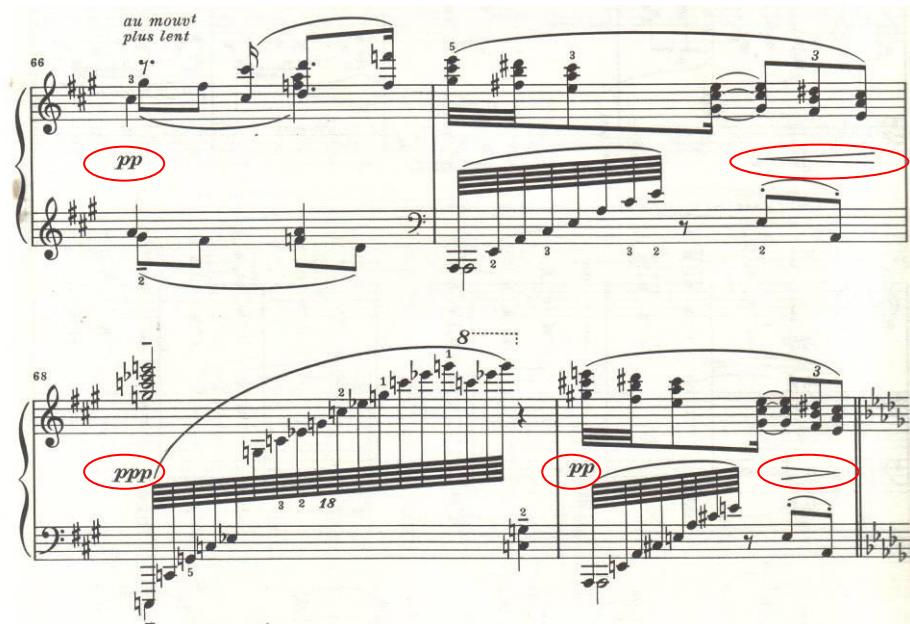
Figura 47: Gráficos de intensidades relativos aos intérpretes: a) Michelangeli; b) Gulda; c) Perlemuter – as linhas verticais sinalizam a pulsação e as cores indicam os compassos: 44 (bege), 45 (rosa), 46 (laranja), 47 (verde) e 48 (azul).



FONTE: a autora

No trecho do compasso 66 ao 69 encontramos várias informações na partitura a respeito da dinâmica, conforme assinaladas em vermelho na figura 48:

Figura 48: Compassos 66 a 69 da peça *Reflets dans l'eau*.



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

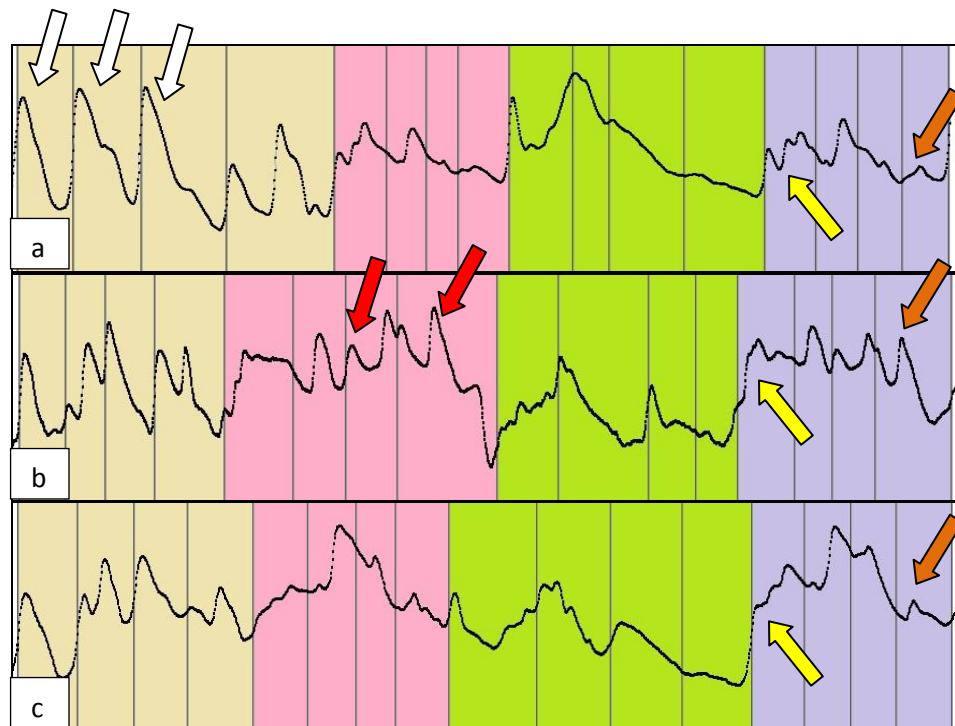
O trecho inicia-se com uma indicação de *pianíssimo*. Seguem-se duas indicações de fraseado nos compassos 67 (com uma indicação de crescendo em seu final) e 68 (este último com intensidade menor - *ppp*). No compasso 69 retorna-se ao *pianíssimo* com um decrescendo ao final.

Os perfis dinâmicos de Gulda e Perlemuter (“b” e “c”, respectivamente, na figura 49) nos compassos 66 e 67 são similares, enquanto que Michelangeli evidencia mais as notas em cada pulsação (indicadas por setas brancas na figura 49).

Apenas Gulda destaca dinamicamente o crescendo indicado na partitura entre o 3º e 4º pulsos do compasso 67 (indicados por setas vermelhas na figura 49). Os outros dois intérpretes não realizam a proposta dinâmica sugerida na partitura. Logo a seguir, os três intérpretes aumentam a intensidade no início do compasso 68 para enfatizar logo em seguida o decrescendo na sonoridade como proposto pela partitura (o *ppp* no compasso 68). Considerando cada uma das interpretações isoladamente, observa-se também na figura 49 uma similaridade dinâmica entre os compassos 67 (rosa) e 69 (azul), os quais são idênticos, porém a proposta da dinâmica ao final do compasso 69 é contrária a do compasso 68 – no compasso 69 há uma indicação de decrescendo. Neste ponto (quarto pulso do compasso 69) Michelangeli e Perlemuter seguem a proposta da partitura de decrescer na dinâmica, e Gulda praticamente mantém a intensidade do pulso anterior (ver setas laranja da figura 49).

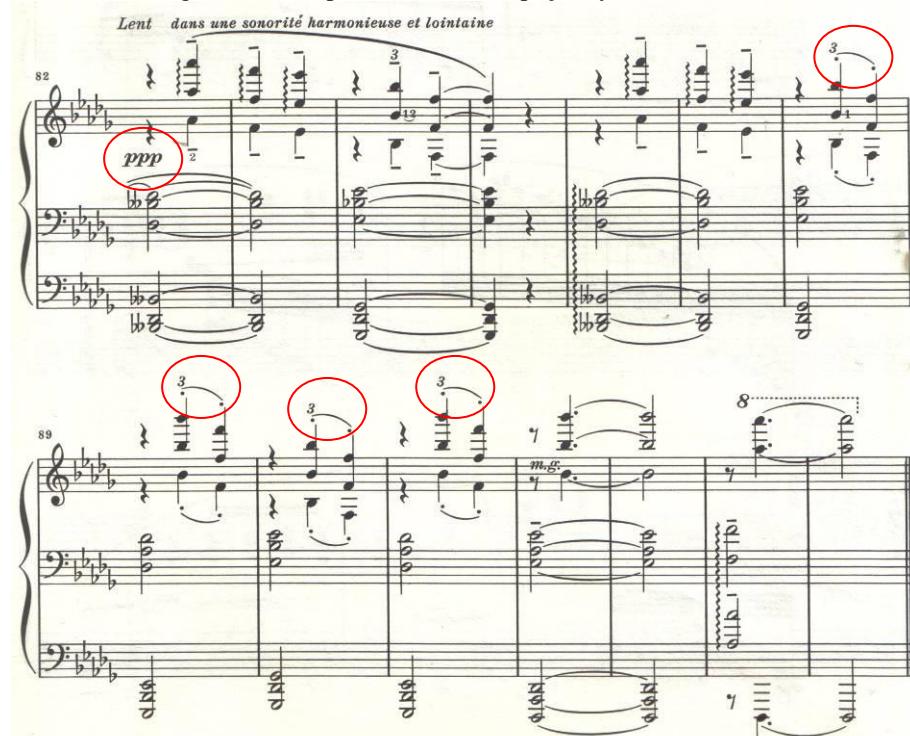
Os três intérpretes evidenciam claramente a passagem de *ppp* para *pp* do compasso 68 para o compasso 69. Michelangeli evidencia a mudança da intensidade de forma mais gradativa, enquanto Gulda e Perlemuter intensificam mais esta passagem (ver setas amarelas da figura 49).

Figura 49: Gráficos de intensidades relativos aos intérpretes: a) Michelangeli; b) Gulda; c) Perlemuter – as linhas verticais sinalizam a pulsação e as cores indicam os compassos: 66 (bege), 67 (rosa), 68 (verde) e 69 (azul).



FONTE: a autora

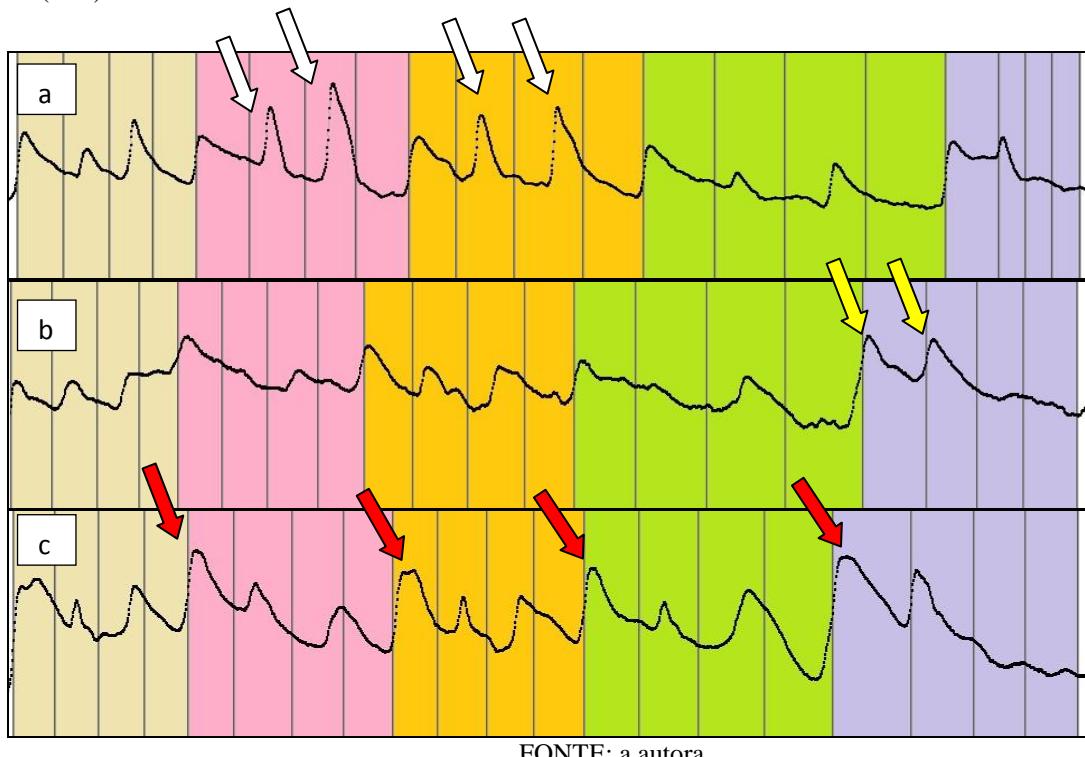
No trecho final, compreendido pelos compassos 82 a 91 (figura 50), a única indicação de dinâmica é o *ppp* no início do compasso 82. Mais adiante, nos compassos 88 e 89 tem-se um material musical que recorre nos dois compassos seguintes. A intenção de analisar esse trecho (compassos 88 a 91) revela-se instigante para se verificar como os intérpretes evidenciam a intensidade sonora em compassos tão similares e que possuem na partitura apenas indicações de articulação basicamente. Outro fator que pode interferir na questão expressiva é o registro das notas. Geralmente, um recurso utilizado é o de crescer a intensidade conforme o registro muda do grave para o agudo.

Figura 50: Compassos 82 a 95 da peça *Reflets dans l'eau*.

FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

Percebemos que Michelangeli e Perlemuter (“a” e “c”, respectivamente, na figura 51) evidenciam mais o momento de ataque das notas enquanto que na gravação de Gulda (“b” na figura 51) as diferenças de dinâmica entre os ataques das notas e as ressonâncias são menos pronunciadas (talvez por conta de um uso diferenciado da pedalização). Observa-se que o gráfico de intensidades da interpretação de Gulda é mais constante. Em termos gerais, Michelangeli propõe um decrescendo até o final do compasso 91 (verde na figura 51), aumentando a intensidade no compasso 92 (azul). Nota-se ainda que Michelangeli evidencia as notas mais agudas dos compassos 89 e 90 – indicadas por setas brancas na figura 51. Já Perlemuter destaca mais as notas graves (os acordes na mão esquerda) – indicados por setas vermelhas na figura 51. Gulda, por sua vez, mantém uma intensidade sonora num âmbito geral mais constante e realiza um decrescendo no compasso 91 para em seguida dar maior destaque nas notas do compasso 92 (indicadas por setas amarelas na figura 51).

Figura 51: Gráficos de intensidades relativos aos intérpretes: a) Michelangeli; b) Gulda; c) Perlmuter – as linhas verticais sinalizam a pulsação e as cores indicam os compassos: 88 (bege), 89 (rosa), 90 (laranja), 91 (verde) e 92 (azul).



FONTE: a autora

CAPÍTULO 5

PRÁTICA MUSICAL: UMA SUGESTÃO INTERPRETATIVA DA OBRA

Neste capítulo aborda-se a prática musical envolvida na pesquisa. Em primeira instância fez-se uma breve análise das edições da partitura a fim de investigar detalhes da escrita que poderiam exercer alguma influência nas decisões interpretativas da obra. Em sequência apresenta-se uma análise de uma gravação realizada pela pesquisadora como forma de registro do estudo interpretativo da obra *Reflets dans l'eau*. A gravação está disponível⁴¹ no CD de áudio no Apêndice B desta dissertação. As escolhas interpretativas foram descritas e analisadas de forma comparativa com outra interpretação da obra – a gravação de Michelangeli – utilizando o mesmo tipo de metodologia abordada no Capítulo 4.

5.1 – Comparação de edições das partituras

A comparação de diferentes edições da partitura de uma obra tem como fim reconhecer variantes que potencializem a diversidade interpretativa, bem como verificar possíveis erros. Segundo Figueiredo (2000, p. 17), um original – “fonte que fixa a redação do compositor” –, sofre ao longo de seu percurso gráfico algumas transformações que podem ser divididas em erros e variantes:

Erros são lições⁴² ou estruturas evidentemente incorretas (CARACI VELA apud FIGUEIREDO, 2000, p. 17), que podem ser detectadas na medida em que são impossíveis dentro das convenções estilísticas da obra (GRIER apud FIGUEIREDO, 2000, p. 17). Assim, para se definir uma inovação como erro é necessário um conhecimento ideal do estilo do compositor e de sua época. Variantes são desvios da lição ou estrutura original, quando conhecidas, ou discrepâncias entre fontes quanto a uma mesma lição ou estrutura (FIGUEIREDO, 2000, p. 17).

A edição G. Henle (Urtext) foi escolhida como referência para as comparações. Figueiredo (2000, p. 77) aponta que a edição Urtext enfatiza “o aspecto do texto fixado na

⁴¹ A gravação também está disponível via internet no seguinte link: <http://soundcloud.com/gisela-gasques/reflets_dans_leau_gisela-wav>.

⁴² De acordo com Figueiredo (2000: 16-17): “O conceito de lição é bem abrangente. Podemos defini-lo como qualquer porção ou segmento de um texto”.

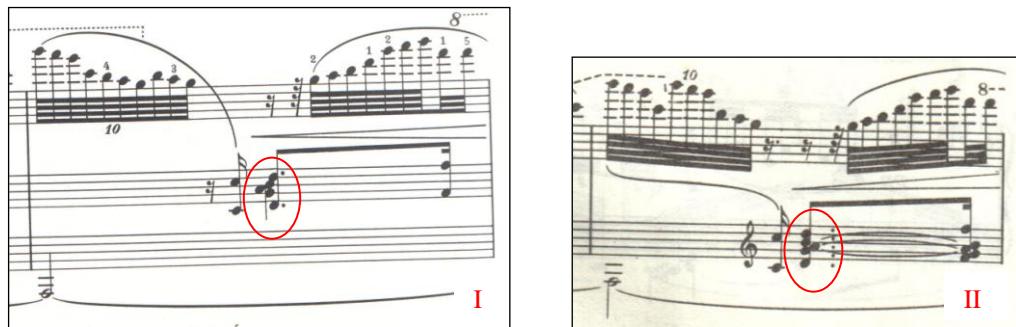
fonte, apenas uma, com um mínimo de intervenção editorial, não se distinguindo muito da Edição Diplomática⁴³.

Foram comparadas cinco edições diferentes com a edição G. Henle⁴⁴ (Urtext). São elas: Durand⁴⁵, Philipp⁴⁶, Peters⁴⁷, Julio Korn⁴⁸, Broekmans⁴⁹. Destas edições, três dão referência à edição original, ou seja, também são edições Urtext: Durand, Peters e Broekmans.

Concluiu-se que dentre tais partituras, Peters é a que mais se assemelha à G. Henle, e que não há diferenças significativas entre todas as edições comparadas. Ressalto apenas três itens que podem ter um potencial para o estudo interpretativo:

No compasso 30, a escrita rítmica de algumas edições (Durand, Philipp, Julio Korn e Broekmans) sugere um acorde, enquanto que nas edições G. Henle e Peters, a escrita evidencia melhor a distinção entre vozes;

Figura 52: I) Compasso 30 da edição G. Henle; II) Compasso 30 da edição Durand.



FONTE: I) Edição G. Henle. DEBUSSY (1989). II) Edição Durand. DEBUSSY (1905).

No compasso 51 (figura 53), todas as outras edições apresentam uma pausa de colcheia com dois pontos de aumento, enquanto na G. Henle a pausa é de colcheia pontuada.

Neste caso, sugere-se um apontamento de erro da edição Durand. Tais diferenças se repetem em outros exemplos. No compasso 55 (figura 54), a edição Durand também apresenta uma pausa de colcheia com dois pontos de aumento, sugerindo um erro. No

⁴³ A edição Diplomática apresenta um texto o mais fiel possível do original, porém transcrito pelo editor. Apresenta um componente interpretativo e tem caráter eminentemente musicológico, sendo baseada numa única fonte, mas com possibilidade de metodologia crítica (FIGUEIREDO, 2000: 75)

⁴⁴ DEBUSSY, C. **Images**: première série. München: G. Henle Verlag, 1989. 1 partitura. Piano.

⁴⁵ DEBUSSY, C.. **Images**. Paris: Durand S. A. 1905. 1 partitura. Piano.

⁴⁶ DEBUSSY, C. **Images**: set I. New York : International Music Co; Philipp. 1961. 1 partitura. Piano

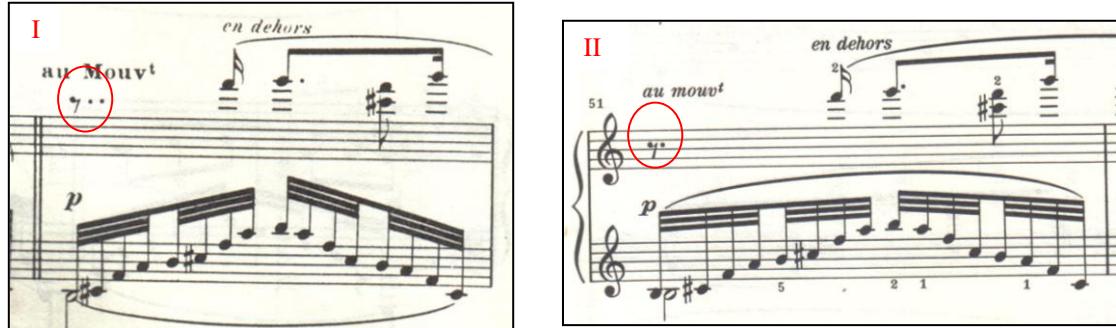
⁴⁷DEBUSSY, C. **Images**: pour piano: klavierwerke band IV. Leipzig: Peters, 1970. 1 partitura. Piano

⁴⁸ DEBUSSY, C. **Reflets dans l'eau**: de “images”. Buenos Aires: Editorial Julio Korn S. R. L, [19-?]. 1 partitura. Piano

⁴⁹ DEBUSSY, C. **Six images**: complete. Amsterdam: Broekmans en van Poppel, 1968. 1 partitura. Piano.

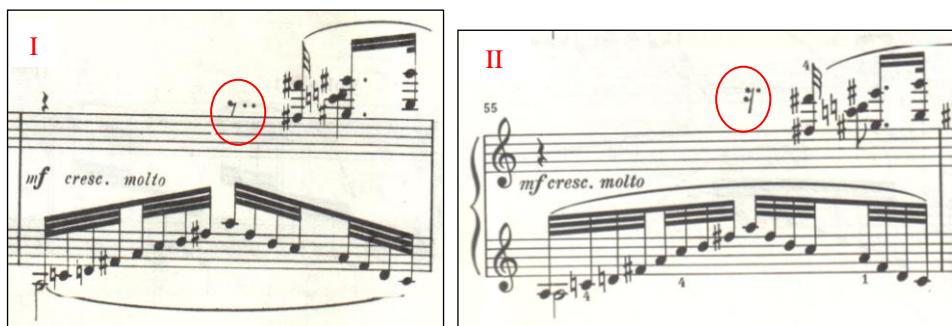
compasso 57 (figura 55), há uma pausa de fusa ao invés de pausa de semicolcheia ao final do compasso (a pausa de fusa sugere um erro na edição G. Henle).

Figura 53: I) Compasso 51 da edição Durand; II) Compasso 51 da edição G. Henle



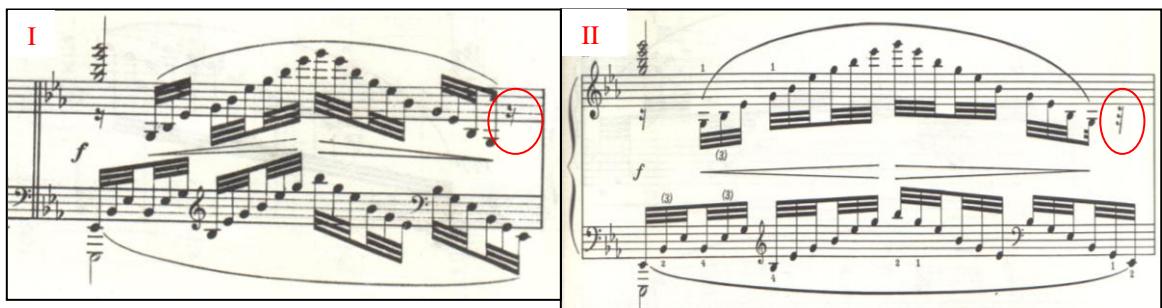
FONTE: I) Edição Durand. DEBUSSY (1905). II) Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

Figura 54:I) Compasso 55 da edição Durand; II) Compasso 55 da edição G. Henle



FONTE: I) Edição Durand. DEBUSSY (1905). II) Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

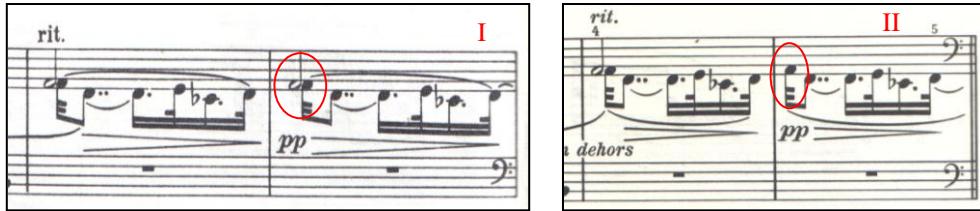
Figura 55: I) Compasso 57 da edição Durand; II) Compasso 57 da edição G. Henle



FONTE: I) Edição Durand. DEBUSSY (1905). II) Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

Apenas na edição Broekmans, no compasso 81 a nota fá que inicia o compasso é sustentada com duração de mínima por meio do dobramento de voz em uníssono (o que acontece somente no compasso anterior em todas as edições). Ver figura 56.

Figura 56: I) Compassos 80 e 81 da edição Broekmans; II) Compassos 80 e 81 da edição G. Henle



FONTE: I) Edição Boekmans. DEBUSSY (1968). II) Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

Alguns comentários presentes na edição G. Henle nos fornecem pistas para sugestões interpretativas, citadas por Heineman⁵⁰ (1989, v, trad. nossa):

I) “Debussy ocasionalmente escreveu *staccato*⁵¹ no autógrafo⁵¹ e que aparece como tenuto na primeira edição (por exemplo dos compassos 19 a 21)”. A figura 57 mostra o exemplo em *tenuto*.

Figura 57: Compassos 19 e 20 da edição G. Henle



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

Nesta situação, tanto o *tenuto* quanto o *stacatto* podem sugerir um destaque ou enfase à nota. Porém, estas expressões imprimem qualidades distintas de ataque: o *stacatto* sugere um ataque curto, rápido; o *tenuto*, um ataque mais sustentado. Mesmo com o emprego do pedal, esses diversos modos de ataque resultam sonoridades distintas.

II) “Compasso 14, pauta inferior: autógrafo tem bequadro ao invés de bemol antes da nota dó”. O exemplo da figura 58 evidencia o bemol na nota dó.

⁵⁰ HEINEMANN, Ernst- Günter. Comments on the edition. In: DEBUSSY, C. **Images**: première série. München: G. Henle Verlag, 1989. 1 partitura. Piano.

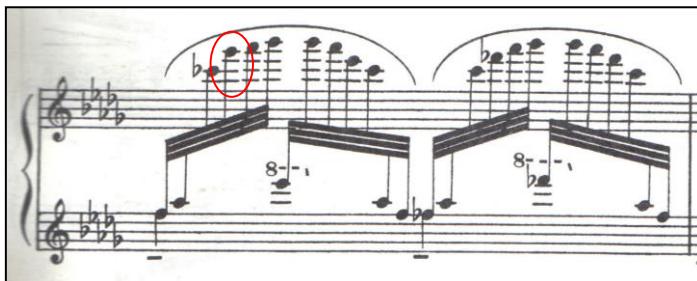
⁵¹ O autógrafo não foi consultado pessoalmente. As informações são aqui sustentadas pelos comentários da edição de G. Henle, citados por Heineman.

Figura 58: Compasso 14 da edição G. Henle



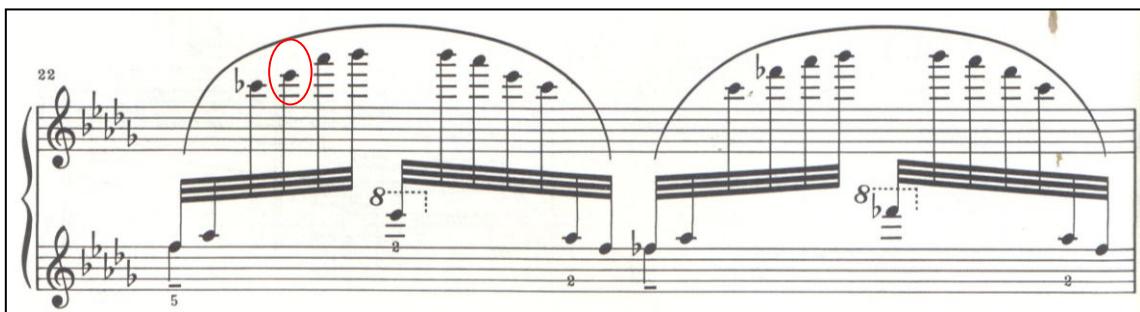
FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

III) “Compasso 22: fontes escrevem sol bemol 3 ao invés de mi bemol 3 na quarta semifusa”. Um exemplo da nota sol bemol foi encontrado na edição Dover (figura 59), o que indica um possível erro. Na figura 60, exemplifica-se a edição G. Henle, evidenciando a nota mi bemol.

Figura 59: Compasso 22 da edição Dover⁵²

FONTE: Edição Dover. DEBUSSY (1973).

Figura 60: Compasso 22 da edição G. Henle



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

IV) “Compassos 25 a 29, pauta superior, e compasso 53 em diante: fontes indicam semifusa”. Nas figuras 61 e 62 apontam-se exemplos de notação em semifusas e notação em fusas, respectivamente.

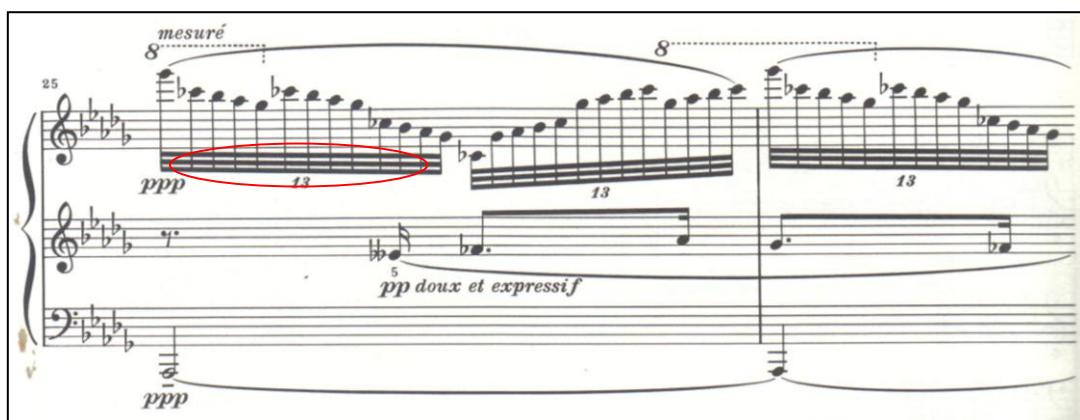
⁵²DEBUSSY, C. **Piano music (1888-1905)**. New York: Dover Publications, 1973.

Figura 61: Compasso 25 da edição Broekmans (notação em semifusas)



FONTE: Edição Boekmans. DEBUSSY (1968).

Figura 62: Compasso 25 da edição G. Henle (notação em fusas)



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

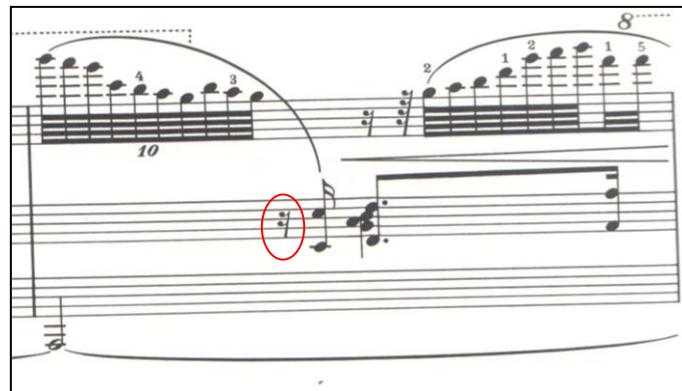
V) “Compasso 30, pauta do meio: fontes indicam uma pausa de semicolcheia pontuada, de forma que a oitava dó1-dó2 seja escrita como fusa”. Na figura 63 aponta-se a pausa de semicolcheia pontuada. Já na figura 64 evidencia-se a pausa de semicolcheia.

Figura 63: Compasso 30 da edição Peters



FONTE: Edição Peters. DEBUSSY (1970).

Figura 64: Compasso 30 da edição G. Henle



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

VI) “Compasso 34, pauta inferior: autógrafo tem *staccato* sobre a colcheia final lá bemol 1”. Como exemplo aponta-se na figura 65 a edição G. Henle em que não há a presença do *staccato*.

Figura 65: Compasso 30 da edição G. Henle



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

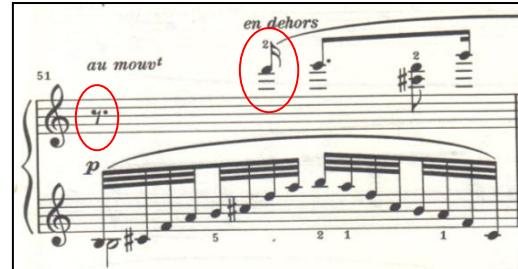
VII) “Compasso 51, pauta superior: fontes indicam fusa no fá 5 por erro; pausa com ponto duplo em fontes”. Na figura 66 evidenciam-se os erros de edição. Já na figura 67 aponta-se a maneira correta de escrita do compasso 51.

Figura 66: Compasso 51 da edição Peters



FONTE: Edição Peters. DEBUSSY (1970).

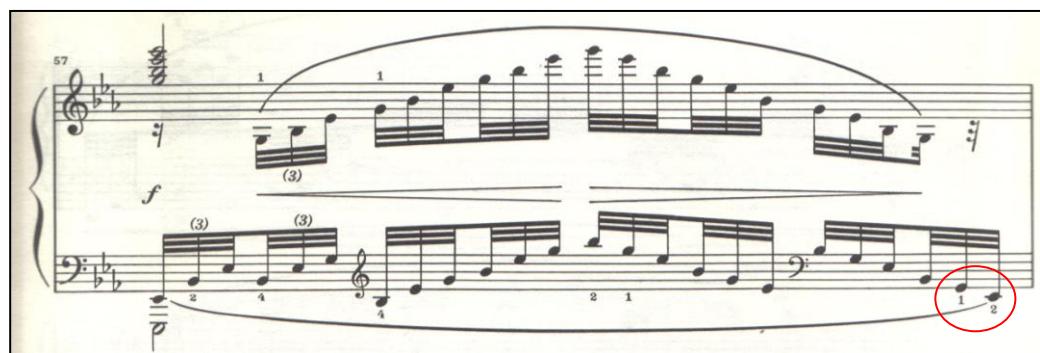
Figura 67: Compasso 51 da edição G. Henle



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

VIII) “Compasso 57, pauta inferior: autógrafo traz mi bemol e ré bemol (ao invés de sol e mi bemol) nas fusas finais”. A figura 68 aponta a maneira correta da notação (sol e mi bemol).

Figura 68: Compasso 57 da edição G. Henle



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

IX) “Compasso 66 pauta inferior: autógrafo traz acorde de semínima (ré1/fá1/lá1) no tempo 2 – grafado em uma única voz, ao invés da grafia em duas vozes ou camadas que distingue o ré oitavado das demais notas”. Na edição G. Henle (figura 69) evidencia-se a distinção de vozes.

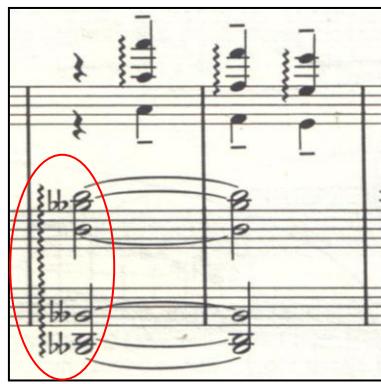
Figura 69: Compasso 66 da edição G. Henle



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

X) “Compasso 86 pauta inferior: autógrafo traz acorde ao invés de *arpeggio*”. Na figura 70 evidencia-se a escrita em *arpeggio*.

Figura 70: Compasso 86 da edição G. Henle



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

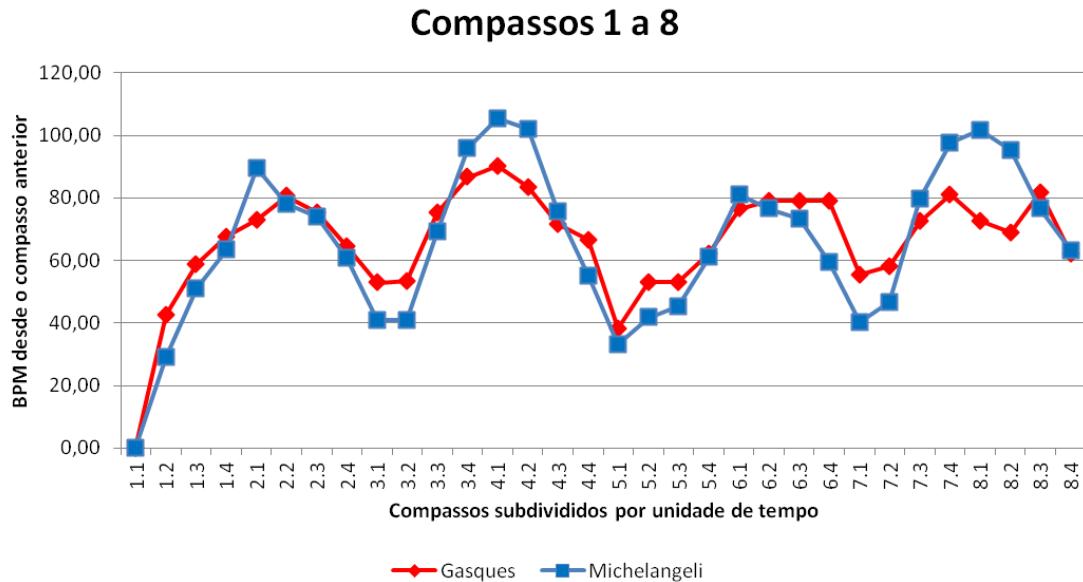
5.2 – Apontamentos sobre a interpretação da obra gravada pela pesquisadora

Esta pesquisa envolveu a elaboração de um planejamento interpretativo da obra *Reflets dans l'eau* que culminou na sua gravação nos estágios finais da pesquisa, a qual se encontra disponível no CD de áudio no Apêndice B desta dissertação bem como no link <http://soundcloud.com/gisela-gasques/reflets_dans_leau_gisela-wav>. Conforme foi possível verificar no Capítulo 4, a obra permite diferentes abordagens interpretativas. A interpretação aqui proposta é, então, uma dentre várias interpretações que podem ser pensadas. Vale destacar que é uma interpretação suscetível a novos encaminhamentos, pois entende-se que uma imersão ainda mais prolongada no estudo da obra ao longo do tempo poderá alterar a sua compreensão, além de proporcionar maior maturidade técnica e performática.

Essa proposta interpretativa teve como base a escuta e a comparação das várias gravações durante o processo de análise, bem como uma compreensão da música por meio da partitura – o que incluiu os detalhes de edições discutidos no item anterior deste capítulo.

Foi realizada uma comparação entre a gravação da pesquisadora e a gravação de Michelangeli a fim de se apresentar de forma mais elucidativa as propostas da interpretação da obra, tendo em vista que Michelangeli já havia sido acatado como referência no capítulo 4. Apresenta-se a seguir a análise de andamento e dinâmica das gravações de alguns trechos da peça utilizando os recursos e a metodologia abordados no Capítulo 4.

Figura 71: Gráfico de andamento dos compassos 1 a 8



FONTE: a autora

Verifica-se que, no trecho inicial da peça (compassos 1 a 8), o movimento agógico em *rubato* apontado na partitura é uma proposta interpretativa evidente nas duas interpretações (figura 71). Embora os compassos 5 a 8 sejam uma repetição idêntica dos compassos 1 a 4, tanto Michelangeli quanto a pesquisadora (Gasques) propõem uma leve dinamização no tratamento agógico. Observa-se o ponto máximo de aceleração entre os compassos 3 e 4 em ambas as interpretações, bem como uma leve diferenciação dos compassos 5 a 8 em relação aos compassos anteriores. Num âmbito geral, Michelangeli propõe uma graduação de andamento maior do que Gasques.

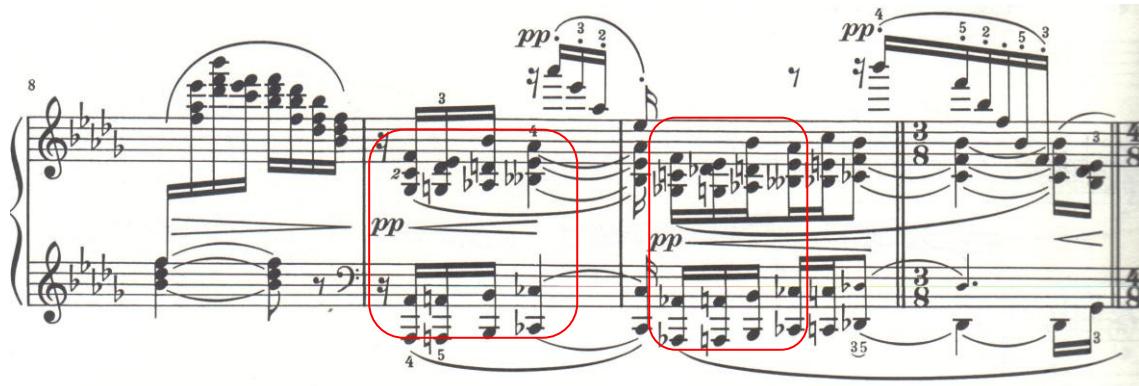
Neste trecho a intenção interpretativa da pesquisadora foi de manter as acelerações e desacelerações de acordo com as mudanças de altura das notas e o fraseado. O ‘tempo rubato’ indicado no inicio da partitura, bem como as propostas de outras gravações analisadas anteriormente (Capítulo 4) deste trecho (compassos 1 a 8), enfatizam tal escolha interpretativa.

A liberdade do tempo *rubato* permitiu o trabalho interpretativo com movimentação agógica diferenciando o primeiro compasso do segundo. Dessa forma, por meio desse movimento agógico, evitou-se a monotonia. Tal intenção mantém-se nos compassos seguintes, com a retomada de um novo acelerando (no terceiro compasso). O aumento progressivo em altura das notas possibilitou a aceleração no primeiro compasso e, de forma

contrária, o movimento descendente em altura trouxe uma desaceleração no segundo compasso.

Nos compassos 9 e 10 as interpretações apresentam uma diferenciação quanto à dinâmica. O compasso 10 repete a indicação de *pp* seguido de crescendo que aparece no compasso anterior, e há uma retomada de elementos (como apontado na Figura 72).

Figura 72: Compassos 8 a 10 da obra *Reflets dans l'eau* de Claude Debussy. Imagem retirada da edição G. Henle⁵³.



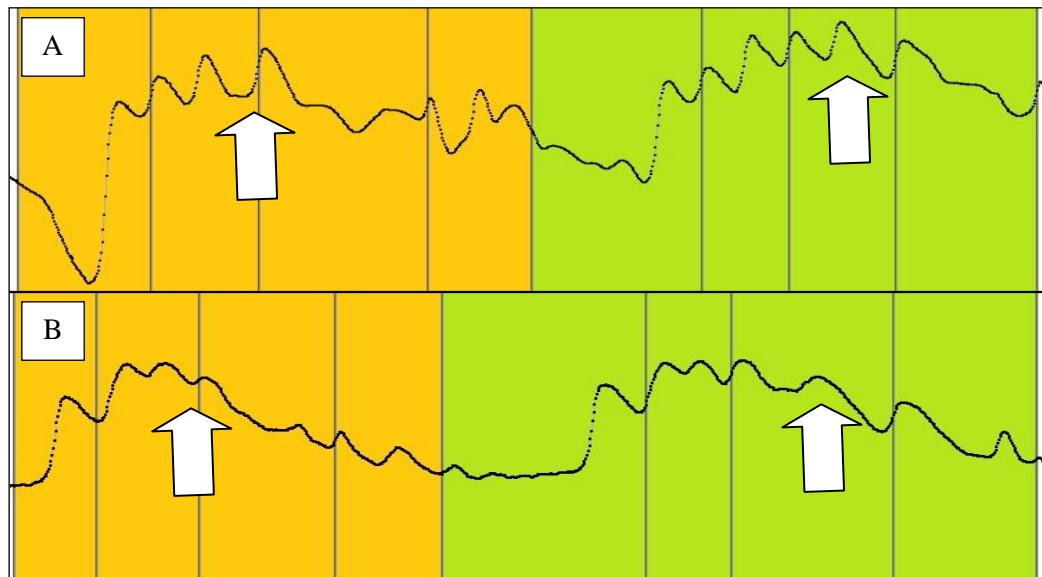
FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

No tratamento da dinâmica, Michelangeli (“B” na Figura 73) propõe um decrescendo nos conjuntos de acordes, embora haja a indicação de crescendo na partitura. Na Figura 73 podemos observar a dinâmica decrescendo conforme apontada pelas setas. Entretanto Michelangeli evidencia o ultimo conjunto de acordes por meio de um retardando (o que pode ser verificado pela distância entre os picos que representam a articulação dos acordes no gráfico).

Já na interpretação proposta (“A” na Figura 73), houve um aumento na dinâmica, seguindo o crescendo indicado na partitura. Nota-se ainda que o crescendo atinge um patamar dinâmico ainda mais elevado no compasso 10, compreendendo-se que os acordes que ali ocorrem são uma repetição do compasso anterior. A repetição do material e a menor amplitude sonora desta região sugere, com intuito compensatório, que se opte pelo aumento de intensidade.

⁵³ Neste capítulo todos os trechos da partitura de *Reflets dans l'eau* utilizados nas figuras a seguir foram retirados da edição G. Henle. Recomenda-se que o leitor tenha em mãos a partitura completa da obra, principalmente nos casos em que não é apresentada a figura do trecho.

Figura 73: Proposta dinâmica dos compassos 9 (laranja) e 10 (verde) analisadas pela ferramenta *Smoothed Power* do software *Sonic Visualiser*. A) Gasques; B) Michelangeli.

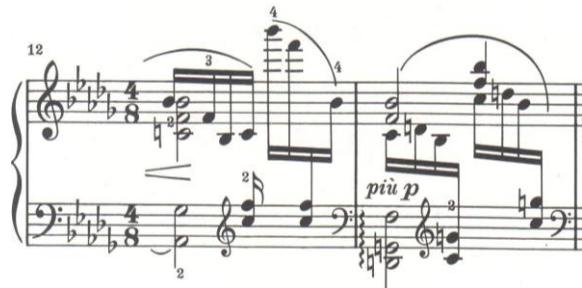


FONTE: a autora

Nos compassos 12 e 13 evidencia-se uma outra diferença interpretativa entre os dois intérpretes com relação à dinâmica (figura 75). Michelangeli opta por uma maior intensidade no primeiro acorde do compasso 12 – o qual é interpretado como um arpejo e, em seguida, realiza um decrescendo (não indicado na partitura). Quando alcança a indicação *più piano* do compasso 13, nota-se que o primeiro evento encontra-se num patamar dinâmico inferior ao primeiro evento do compasso anterior. Em relação à pulsação anterior, no entanto, há um ligeiro aumento de intensidade. Em Gasques, o acorde inicial do compasso 12 é realizado de forma simultânea (e não em arpejo) – devido a pesquisa em torno das edições não evidenciar que se encontre um arpejo neste material – e nota-se que o primeiro acorde do compasso 13 ocorre com menos intensidade tanto em relação ao primeiro quanto ao último tempo do compasso 12 – refletindo, assim, a indicação de *più piano* presente na partitura. No aspecto global do gráfico, a interpretação de Michelangeli apresenta uma inclinação descendente no final do compasso 13. Já a interpretação de Gasques, apresenta-se num patamar dinâmico mais constante em termos gerais. A intenção interpretativa da pesquisadora foi de manter uma dinâmica mais constante para dar ênfase sonora num trecho que sucede este material.

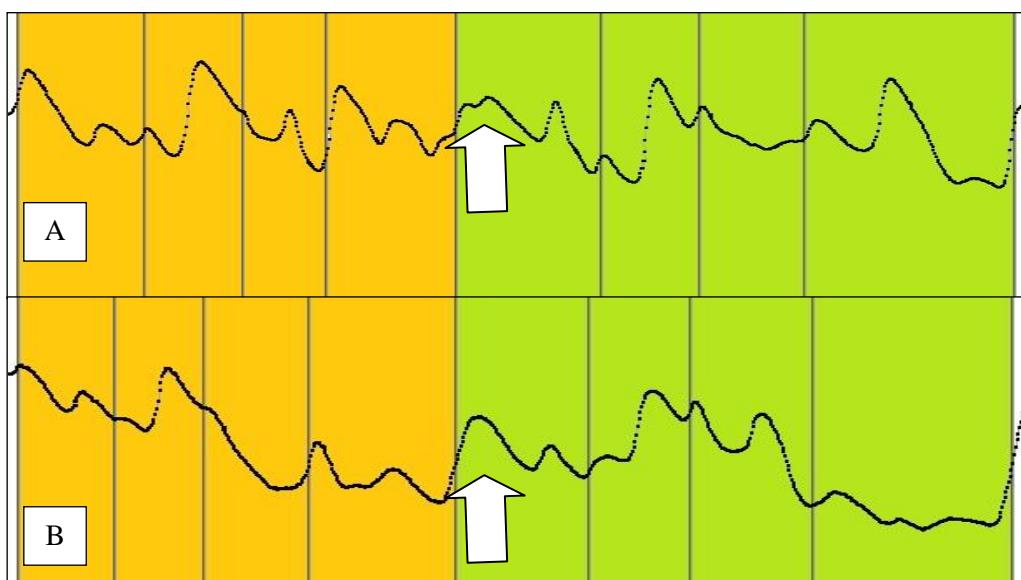
Nesse sentido, a projeção sonora estaria envolta no compasso seguinte (compasso 14) em que a proposta foi de ressaltar a progressão descendente dos acordes e evidenciar o *ritenuto* (do compasso 15). Portanto, pensou-se no compasso 13 como um ‘reflexo’ do compasso 12 (o qual apresenta certa similaridade) preparando dinamicamente o material seguinte.

Figura 74: Compassos 12 e 13 da obra *Reflets dans l'eau* de Claude Debussy.



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

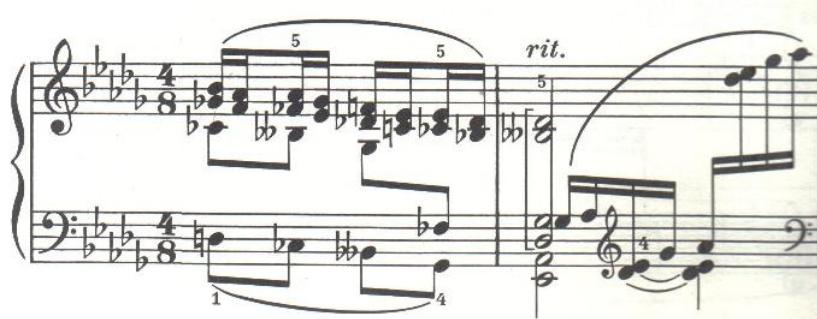
Figura 75: Proposta dinâmica dos compassos 12 (laranja) e 13 (verde) analisadas pela ferramenta *Smoothed Power* do software *Sonic Visualiser*. A) Gasques; B) Michelangeli.



FONTE: a autora

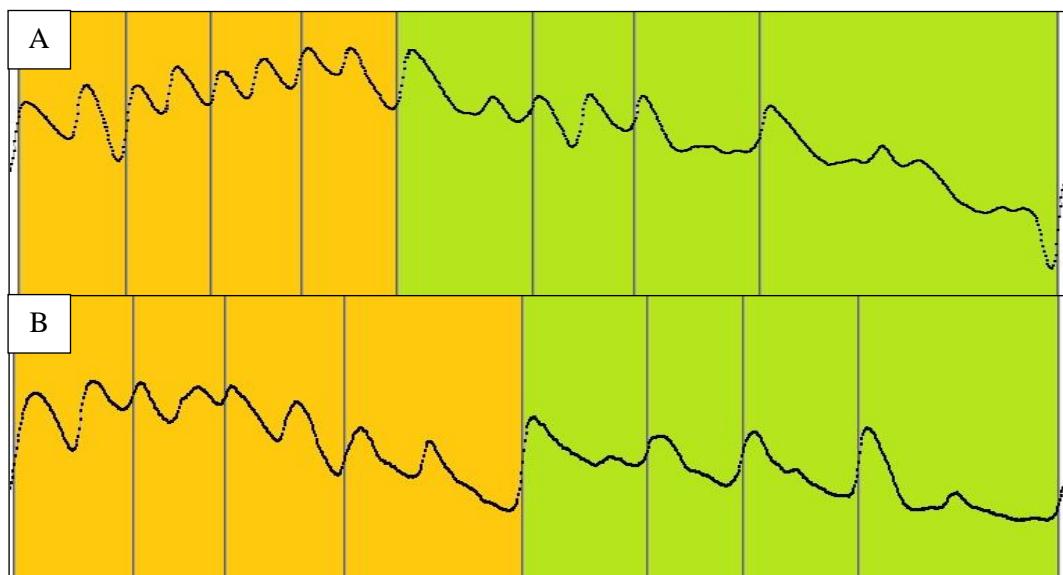
Nos compassos 14 e 15, Michelangeli propõe inicialmente uma dinâmica forte e faz um decrescendo na sonoridade. Em seguida apresenta, no compasso 15, um novo aumento de intensidade. Já em Gasques há um crescendo gradativo na intensidade ao longo do compasso 14 para chegar a um patamar dinâmico que é mantido no primeiro acorde do compasso 15, seguido de decrescendo (ver figura 77). Considerando-se a duração dos compassos (o que é visível na figura 77 por meio da proporção entre a parte verde e a laranja), nota-se que o *ritardando* indicado na partitura (compasso 15) é mais pronunciado na interpretação aqui proposta (“A” na figura 77). Procurou-se evidenciar na questão temporal a indicação presente na partitura bem como salientar a finalização deste trecho da peça através do *ritardando*.

Figura 76: Compassos 14 e 15 de *Reflets dans l'eau*.



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

Figura 77: Proposta dinâmica dos compassos 14 (laranja) e 15 (verde) analisadas pela ferramenta *Smoothed Power* do software *Sonic Visualiser*. A) Gasques; B) Michelangeli.



FONTE: a autora

Nos compassos seguintes (16 e 17) há, em termos globais, uma similaridade entre as duas interpretações na questão dinâmica. Porém, na chegada do acorde indicado em *pp*, Michelangeli (“B” na figura 79) o realiza numa intensidade um pouco mais forte. Esse momento é, de certa forma, valorizado na interpretação de Michelangeli na questão agógica – o tempo é retido na pulsação anterior para destacar o acorde assinalado na figura 78 (observar no gráfico da figura 78 a desaceleração entre o primeiro e segundo pulso do compasso 17). Já na interpretação de Gasques, é enfatizado o *pianíssimo*, conforme a proposta do compositor. Buscou-se uma intenção expressiva na dinâmica que salientasse a presença do material indicado na figura 78.

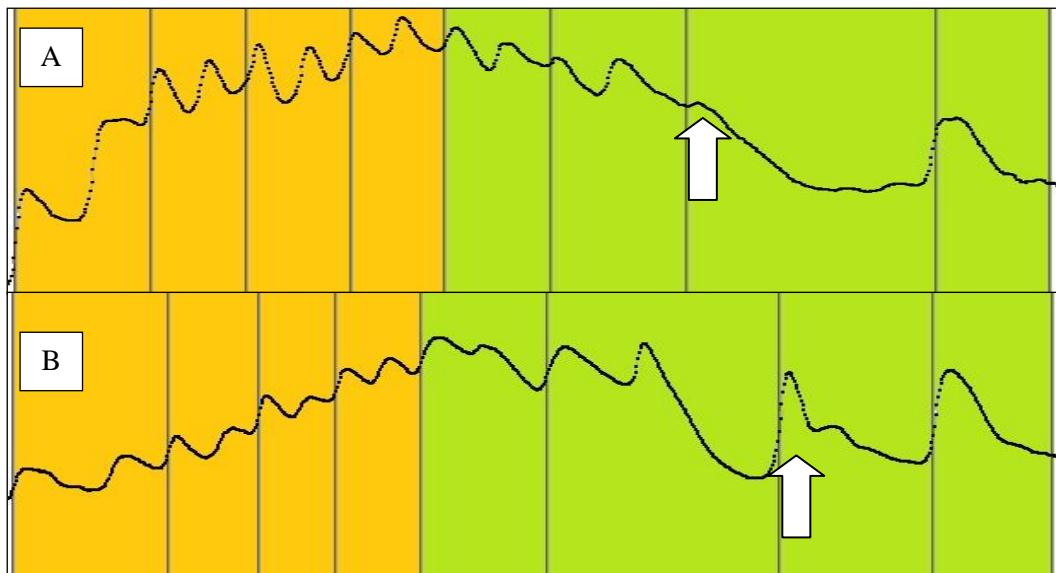
Figura 78: Compasos 16 e 17 da obra *Reflets dans l'eau* de Claude Debussy.



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

Na figura 79 são apontadas pelas setas, os acordes em *pp* assinalados anteriormente na figura 78.

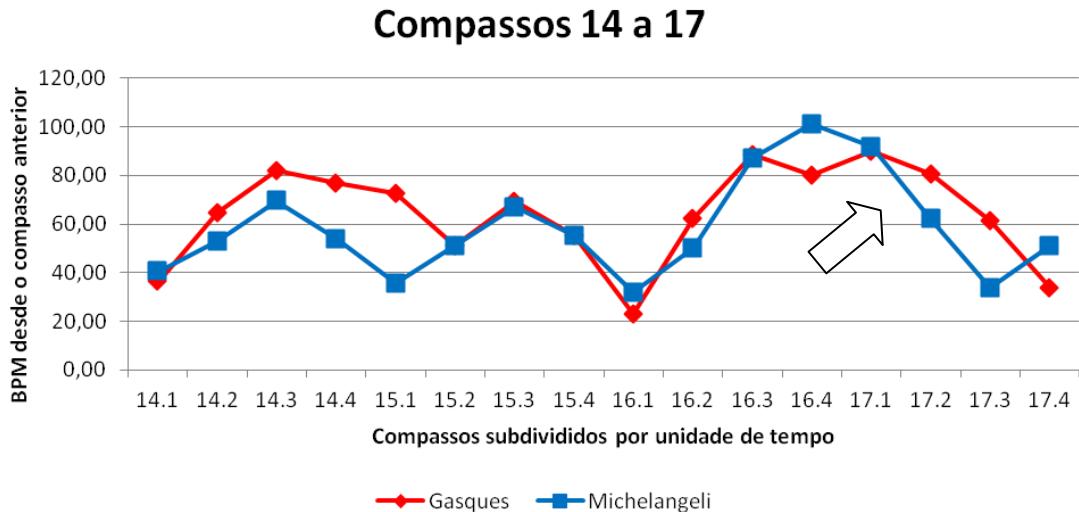
Figura 79: Proposta dinâmica dos compassos 16 (laranja) e 17 (verde) analisadas pela ferramenta *Smoothed Power* do software *Sonic Visualiser*. A) Gasques; B) Michelangeli.



FONTE: a autora

Em termos globais, observa-se ao longo dos compassos 14 a 17 uma similaridade do movimento agógico entre as duas interpretações (figura 80).

Figura 80: Gráfico de andamento dos compassos 14 a 17



FONTE: a autora

Nos compassos 20 a 26 observam-se diferenças entre as interpretações no quesito da dinâmica.

Figura 81: Compassos 20 a 21 de *Reflets dans l'eau*.



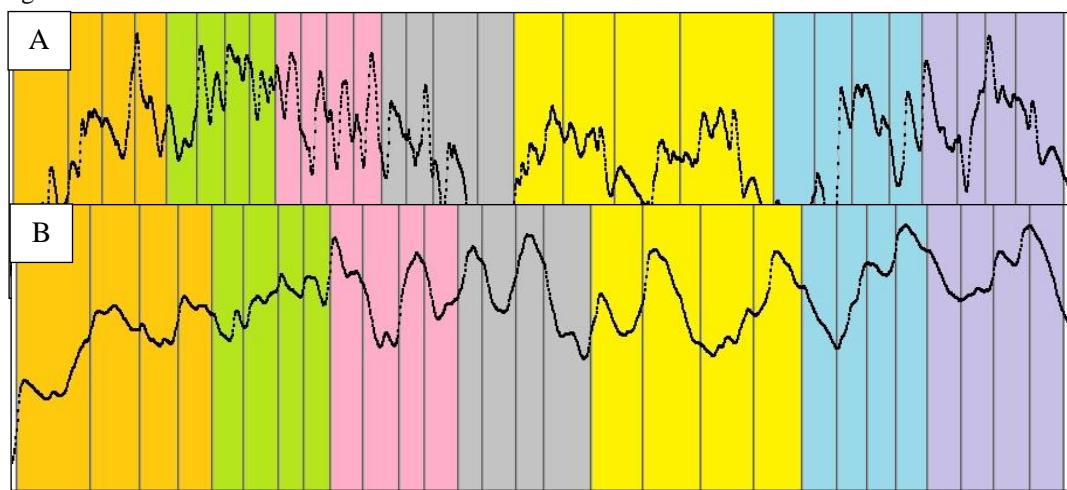
FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

Na parte inicial do compasso 20 – em que há uma indicação de pianíssimo –, Michelangeli (“B” na figura 82) opta por uma sonoridade mais intensa na primeira nota da linha melódica inferior, conduzindo-a com dinâmica decrescente (o que não é possível visualizar no gráfico, pois este leva em conta a dinâmica geral - ou seja, considera todas as vozes). Com o acúmulo sonoro, entretanto, a análise revela uma sonoridade condizente com as propostas da partitura, ou seja, *poco a poco crescendo e stringendo*. O intérprete valoriza

mais as notas agudas em termos de intensidade. Já na interpretação de Gasques, as notas da voz inferior iniciam-se com o *pianíssimo* proposto no início do compasso 20 e seguem um crescendo de intensidade que caminha até por volta do compasso 23 para depois decrescer novamente, enfatizando a entrada de um novo elemento no compasso 24 (amarelo) e a entrada em *ppp* do compasso 25 (azul).

A escolha interpretativa desta pesquisadora é sustentada pelo entendimento de que a voz inferior, embora tenha um destaque na sonoridade, deveria acompanhar a indicação de *crescendo poco a poco* presente na partitura, e que para surtir tal efeito, seria preciso iniciar o trecho com uma intensidade menor (na voz inferior).

Figura 82: Proposta dinâmica dos compassos 20 (laranja), 21 (verde), 22(lilás), 23 (azul), 24 (amarelo), 25 (anil) e 26 (violeta), analisadas pela ferramenta *Smoothed Power* do software *Sonic Visualiser*. A) Gasques; B) Michelangeli.



FONTE: a autora

Nos compassos 31 e 32, os quais são idênticos entre si, há uma indicação de crescendo de *mezzoforte* para *forte* (do pulso 3 para o pulso 4), sugerindo que o acorde assinalado na figura 83 seja interpretado com uma intensidade maior.

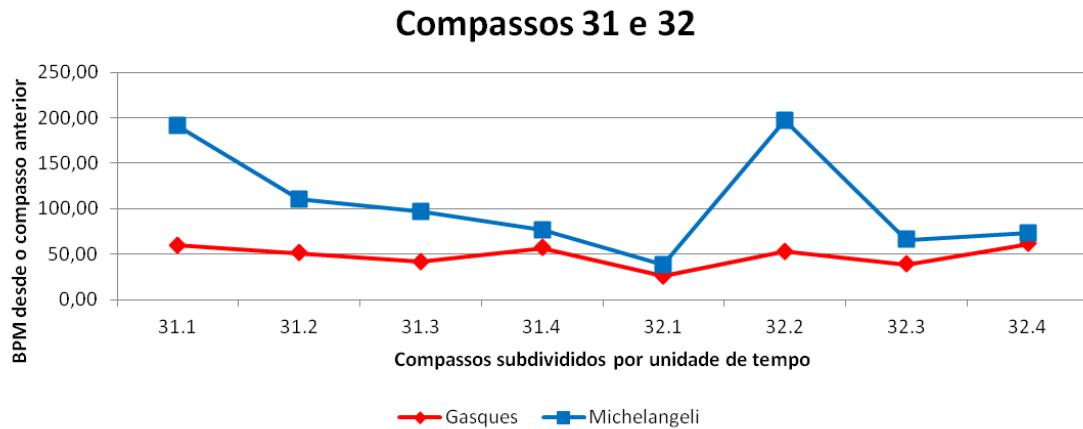
Figura 83: Compasso 31 da obra *Reflets dans l'eau* de Claude Debussy.



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

Michelangeli opta nesta situação por desacelerar o andamento no decorrer do compasso 31. Entretanto, logo em seguida, no compasso 32 (em que há um material de arpejos), acelera o andamento (como mostra o gráfico da figura 84). Já na interpretação de Gasques, o andamento é mantido de forma mais constante. Optou-se por manter o andamento a fim de se considerar a ênfase expressiva na dinâmica.

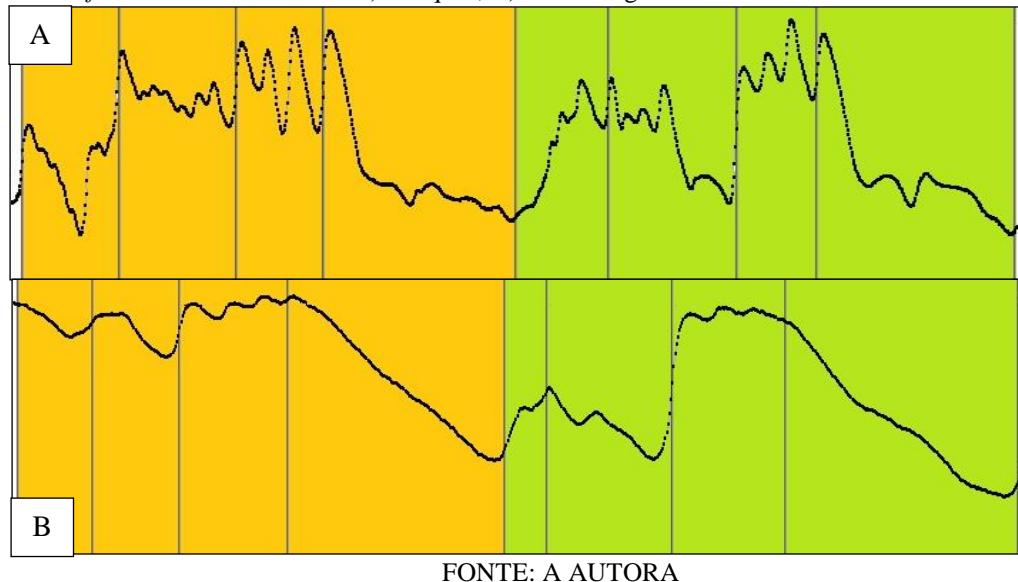
Figura 84: Gráfico de andamento dos compassos 31 e 32



FONTE: a autora

Na questão dinâmica (figura 85), a proposta de Gasques enfatiza o acorde em forte, e realiza o crescendo apontado na partitura. Já Michelangeli optou por valorizar mais a questão temporal, acelerando o andamento nos arpejos do compasso 32. A dinâmica, por outro lado, mantém-se com pouca diferenciação entre os acordes e não ocorre o crescendo proposto no compasso 32.

Figura 85: Proposta dinâmica dos compassos 31 (laranja) e 32 (verde), analisadas pela ferramenta *Smoothed Power* do software *Sonic Visualiser*. A) Gasques; B) Michelangeli.



FONTE: A AUTORA

Nos compassos 36 a 43 (figura 87), percebe-se que as curvas dinâmicas de crescendo e decrescendo são similares entre as duas interpretações, porém na interpretação de Gasques há maiores oscilações nota por nota, e na interpretação de Michelangeli as intensidades parecem ser mais homogêneas talvez por conta da ressonância, da pedalização ou até mesmo de questões de microfonação.

No quesito rítmico, Michelangeli apresenta maiores variações de agógica (ver figura 87), sobretudo no início do compasso 39 talvez por uma analogia à indicação de crescendo e decrescendo. Já na interpretação de Gasques, a agógica foi proposta de forma mais constante, com menores variações no andamento. A escolha interpretativa neste momento da peça foi uma tentativa de se obter uma maior estabilidade no andamento para que o rubato não se tornasse um recurso utilizado excessivamente. Dos compassos 36 a 43 há um retorno do material inicial (dos compassos 1 a 8), e a estabilidade de andamento geraria um tratamento diferenciado em relação ao trecho inicial da peça. Atrelado a uma menor variação no andamento, propôs-se um maior destaque sonoro da voz principal.

Figura 86: Compassos 34 a 43 de *Reflets dans l'eau*.



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

Figura 87: Proposta dinâmica dos compassos 36 (laranja), 37 (verde), 38 (rosa), 39 (cinza), 40 (amarelo), 41 (azul), 42 (bege), e 43 (lilás), analisadas pela ferramenta *Smoothed Power* do software *Sonic Visualiser*. A) Gasques; B) Michelangeli.

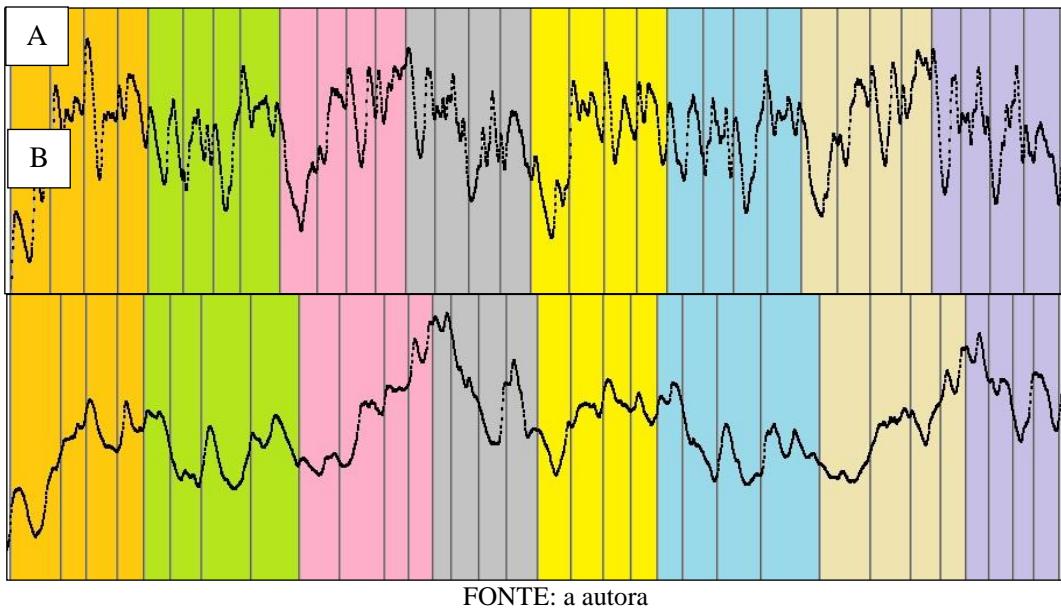
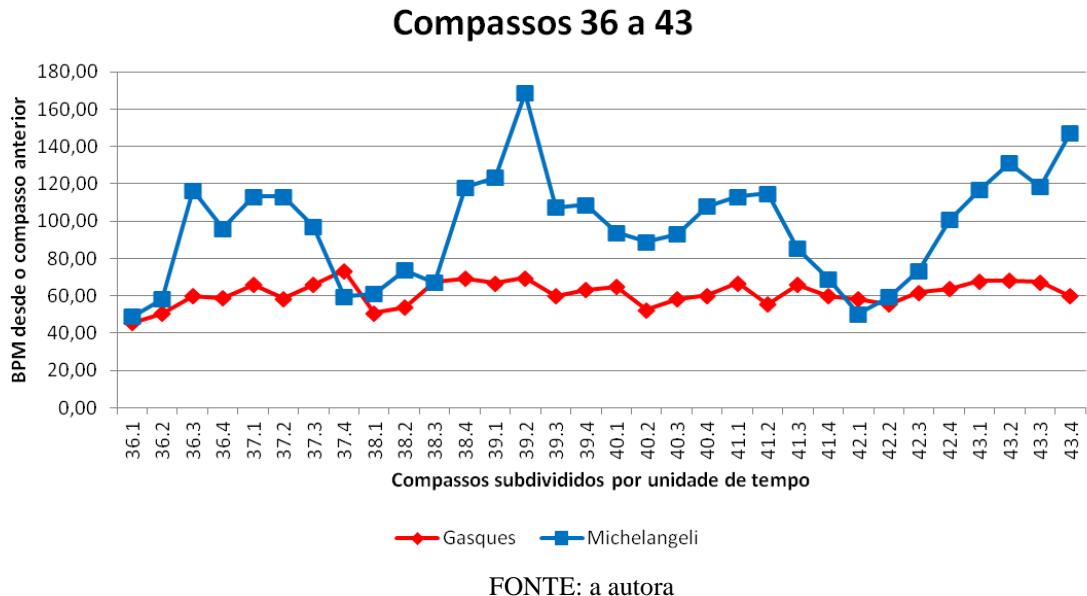


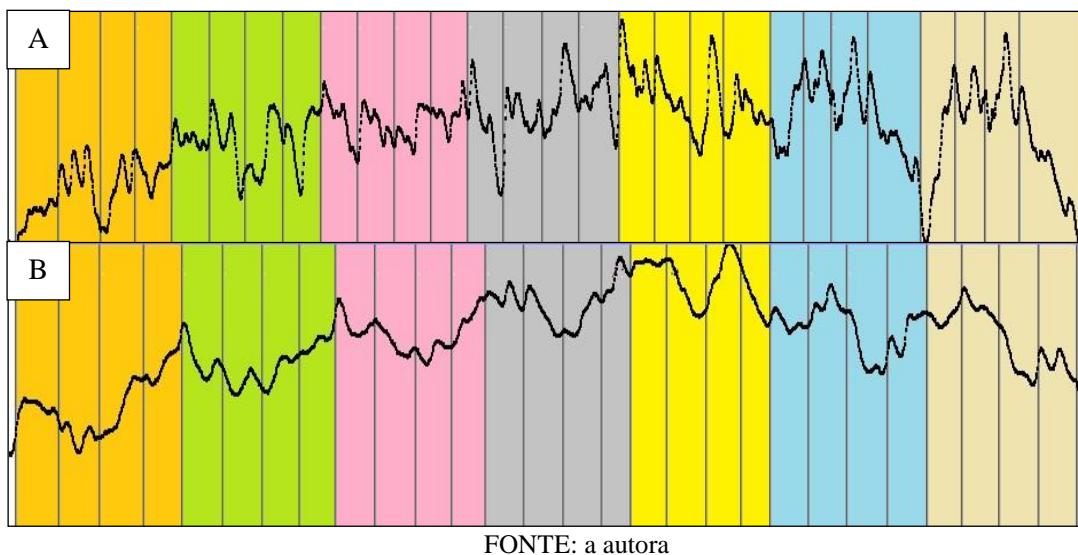
Figura 88: Gráfico de andamento dos compassos 36 a 43



No próximo trecho, dos compassos 44 a 50, demonstram-se as possibilidades de realizar a dinâmica em *piano poco a poco crescendo* (indicada na partitura no compasso 44), bem como a indicação de aceleração no andamento (*en animant*), também no compasso 44.

Conforme a figura 89, a dinâmica cresce nas duas interpretações até por volta do compasso 48 (amarelo), para decrescer nos dois compassos seguintes.

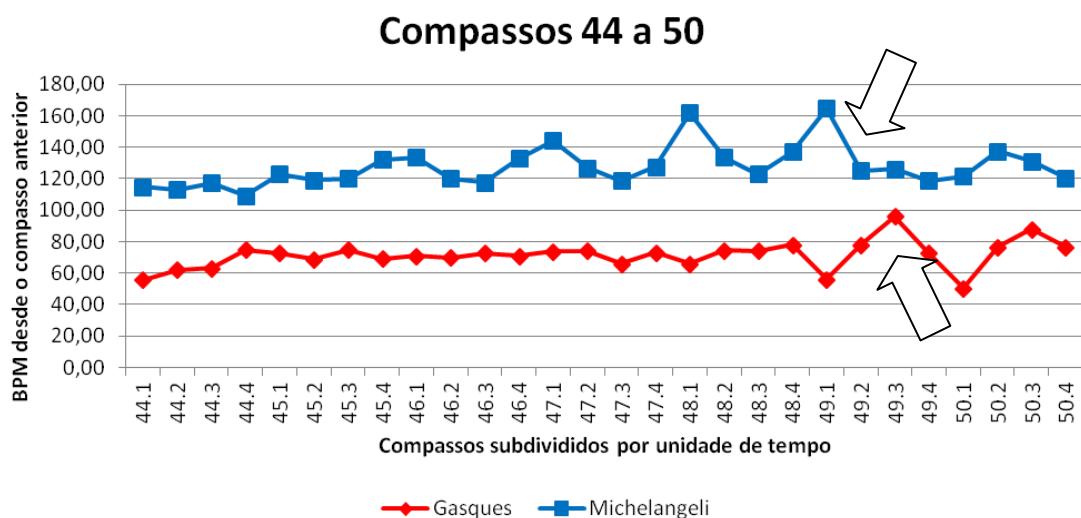
Figura 89: Proposta dinâmica dos compassos 44 (laranja), 45 (verde), 46 (rosa), 47 (cinza), 48 (amarelo), 49 (azul), 50 (bege), analisadas pela ferramenta *Smoothed Power* do software *Sonic Visualiser*. A) Gasques; B) Michelangeli.



FONTE: a autora

Já no quesito temporal, a interpretação de Gasques mantém-se num patamar mais baixo de andamento e com menores variações agógicas, exceto no compasso 49 em que a proposta interpretativa acompanha a curva melódica e a indicação dinâmica. Tal aceleração também pode ser atribuída aos valores das notas, que são mais curtos no compasso 49.

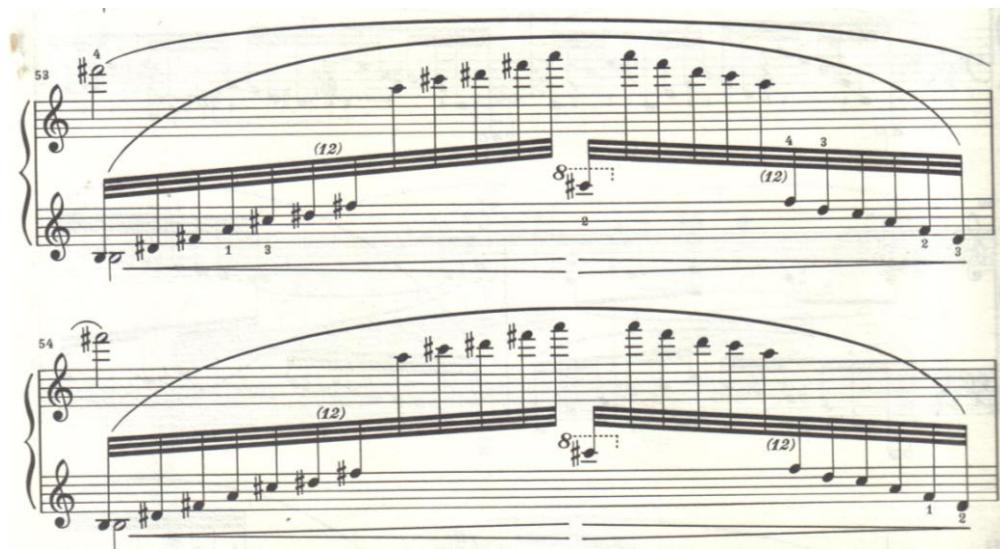
Figura 90: Gráfico de andamento dos compassos 44 a 50



FONTE: a autora

Os compassos 53 e 54 são idênticos e apresentam um material em arpejo, conforme a figura 91.

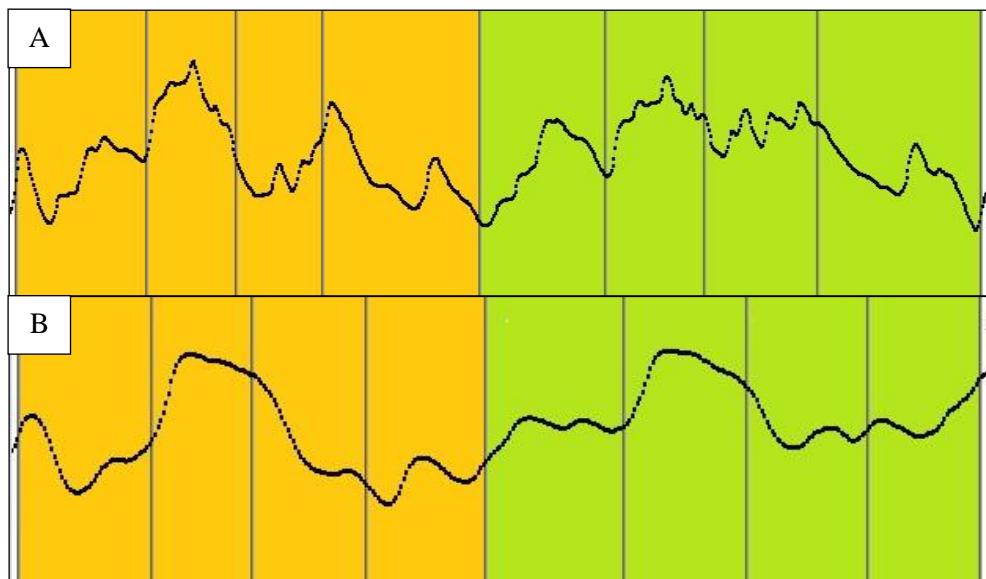
Figura 91: Compassos 53 e 54 de *Reflets dans l'eau*.



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

As duas interpretações (figura 92) apresentam, em cada compasso, uma estrutura de crescendo e decrescendo, conforme a indicação na partitura . Na interpretação de Gasques há maiores oscilações nas intensidades do que na interpretação de Michelangeli, provavelmente por conta da ressonância da sala, da pedalização ou até mesmo de questões de microfonação. Pode-se perceber que, em ambas as interpretações, o compasso 54 possui uma intenção dinâmica um pouco mais forte do que o compasso 53 (o que é visível na figura 92, considerando-se que ambos os gráficos permanecem acima de um nível médio por mais tempo no compasso 54).

Figura 92: Proposta dinâmica dos compassos 53 (laranja) e 54 (verde), analisados pela ferramenta *Smoothed Power* do software *Sonic Visualiser*. A) Gasques; B) Michelangeli.



FONTE: a autora

No trecho dos compassos 66 a 69, percebem-se algumas diferenças entre as propostas interpretativas de Gasques e Michelangeli. Na interpretação de Michelangeli não se percebe o crescendo indicado no compasso 67 conforme a figura 93.

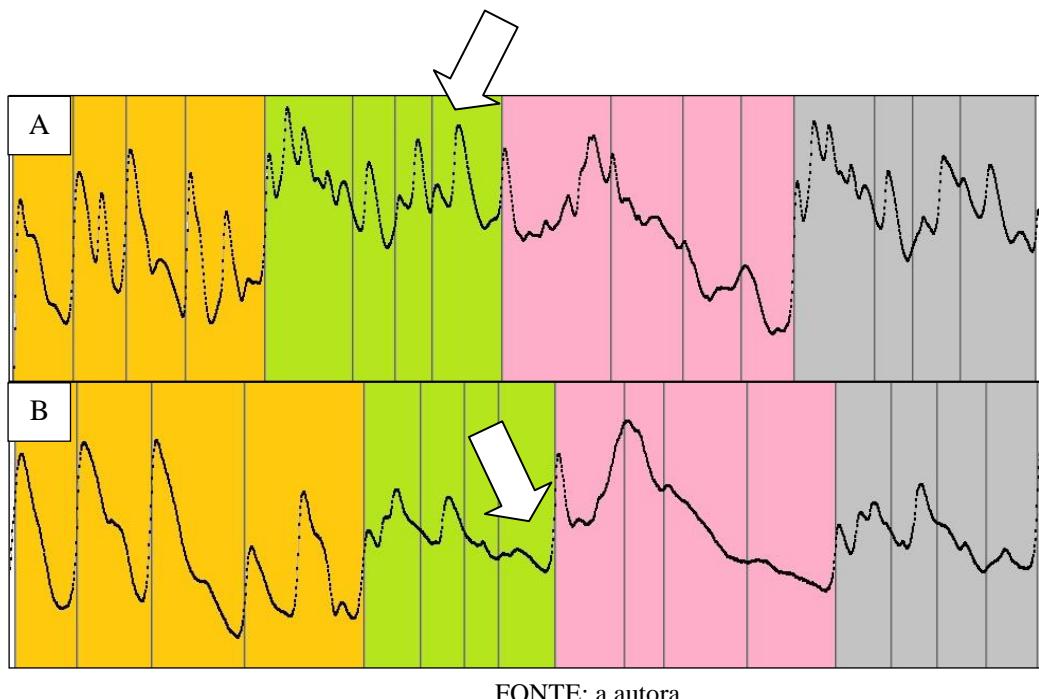
Figura 93: Compasso 66 e 67 de *Reflets dans l'eau*.



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

As setas na figura 94 apontam o quarto pulso do compasso 67, momento em que há a indicação de crescendo na partitura.

Figura 94: Proposta dinâmica dos compassos 66 (laranja) e 67 (verde), 68 (rosa) e 69 (cinza) analisados pela ferramenta *Smoothed Power* do software *Sonic Visualiser*. A) Gasques; B) Michelangeli.



FONTE: a autora

Outro aspecto que pode ser visualizado na figura 94, é que, na interpretação de Gasques, os quatro compassos (66 a 69) tem aproximadamente a mesma duração, enquanto que Michelangeli varia mais o andamento, sobretudo nos dois primeiros compassos - o compasso 67 está num patamar de andamento mais elevado do que o compasso 66. Procurou-se, como em outros trechos da peça, enfatizar mais a questão dinâmica do que a questão agógica.

Um aspecto interessante dos compassos 88 a 92 é o fato de que pode-se cogitar opções variadas de tratamento da dinâmica em trechos que apresentam grande similaridade no material musical.

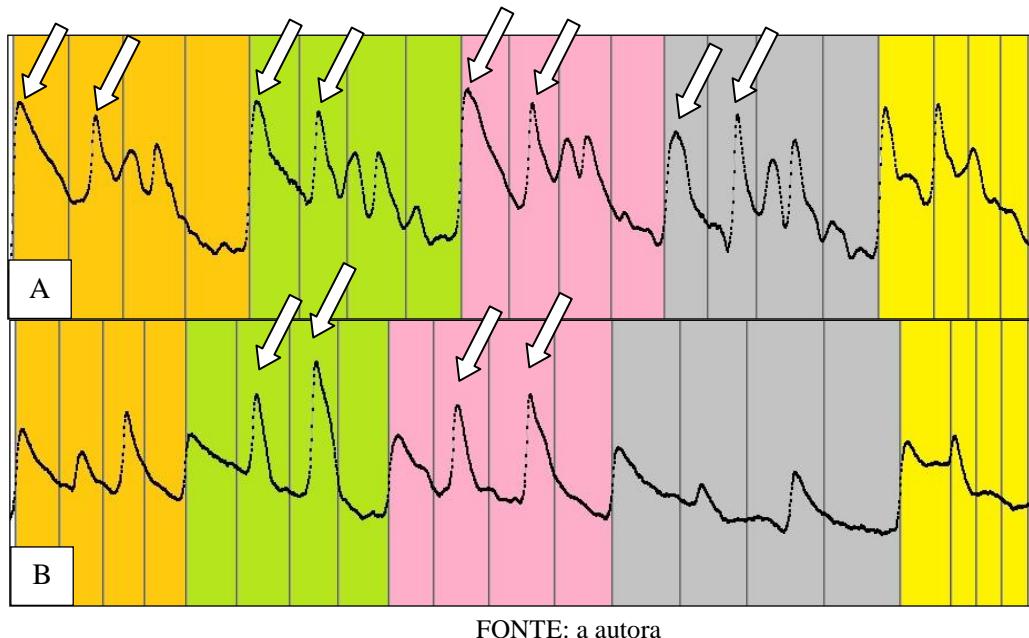
Figura 95: Compassos 88 a 92 de *Reflets dans l'eau*.



FONTE: Edição G. Henle. DEBUSSY (1989).

No Capítulo 4, este mesmo trecho foi analisado entre três intérpretes (Michelangeli, Gulda e Perlemuter). Cada um deles propôs uma intenção expressiva distinta na dinâmica. Aqui, a proposta interpretativa da pesquisadora é realçar os dois primeiros ataques de cada compasso (figura 96). Já a proposta de Michelangeli é de realçar as notas mais agudas. Neste trecho, a escolha interpretativa da pesquisadora baseou-se na compreensão de que a ressonância dos sons mais graves gera um efeito sonoro mais interessante para o trecho final da peça e que, assim, o apoio deveria repousar sobre o primeiro tempo de cada compasso.

Figura 96: Proposta dinâmica dos compassos 88 (laranja), 89 (verde), 90 (rosa), 91 (cinza) e 92 (amarelo) analisados pela ferramenta *Smoothed Power* do software *Sonic Visualiser*. A) Gasques; B) Michelangeli.



FONTE: a autora

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando a obra *Reflets dans l'eau*, de Claude Debussy, este trabalho voltou-se à análise de diferentes interpretações da obra e à criação de uma nova proposta interpretativa. Centrou-se atenção em recursos analíticos que pudessem fornecer dados sobre elementos musicais nem sempre evidentes na notação em partitura – o que se concretizou por meio da análise computacional de gravações da obra com foco em questões de agógica e de variação dinâmica.

A pesquisa iniciou-se com uma revisão bibliográfica, a qual suscitou o apontamento de aspectos composicionais presentes nas obras de Claude Debussy, tais como questões ligadas à harmonia, forma, timbre e tempo. O compositor utiliza recursos que ampliam o sistema de tonalidades, dentre eles o tratamento das dissonâncias – as quais nem sempre seguem as regras tradicionais de preparação e resolução – e a presença de materiais advindos de escalas de tons inteiros e pentatônicas. Debussy expande a concepção estético-musical da sonoridade, e a coloca num plano tão importante quanto a harmonia, o ritmo e a melodia. O tempo em Debussy também é colocado num patamar de importância em suas composições, através da busca pela flexibilidade rítmica – um quesito fundamental na interpretação.

As particularidades da sonoridade e principalmente do tempo nas obras de Debussy possibilitaram a abordagem metodológica deste trabalho. As variações de andamento foram enfatizadas nas análises das gravações e mostraram-se como um recurso interpretativo fundamental para se evidenciar determinados momentos da obra. Em *Reflets dans l'eau*, a indicação *rubato* logo no início da peça corrobora esta flexibilidade rítmica e proporciona ao intérprete uma margem de liberdade para a realização de acelerandos e retardandos a fim de evidenciar determinadas passagens, bem como atribuir movimento na execução da obra. Além disso, as variações de dinâmica se mostraram associadas à busca por nuances de sonoridade e expressividade nas interpretações, evidenciadas por diferenciações de intensidades de elementos musicais e pela realização de crescendos e decrescendos.

A partir dos apontamentos que contextualizaram a obra musical de Debussy, foram pesquisados aspectos teóricos que pudessem embasar a metodologia no que concerne à interpretação e análise. A imersão na obra *Reflets dans l'eau* impulsionou a busca por ferramentas analíticas que pudessem evidenciar aspectos musicais implícitos na notação e revelados em gravações da obra por diferentes intérpretes. Foi possível conceber nesta pesquisa a performance – pensada como a concretização de uma interpretação – enquanto

fonte de análise musical, através das comparações entre as gravações. Pode-se, com esse recurso, reconhecer sonoramente quais foram as estratégias adotadas pelos intérpretes, evidenciando aspectos que nem sempre são apontados com clareza na notação da obra.

A análise comparativa de gravações demonstrou ser uma ferramenta que permite ampliar os meios de se pensar e planejar a interpretação, pois proporcionou ao intérprete e analista diferentes concepções da obra. A partir disso, tornou-se possível refletir sobre aspectos da obra que culminaram na sugestão de uma outra proposta interpretativa, a qual foi gravada. A partitura é entendida, assim, como um campo de possibilidades que gera várias leituras e significados. Neste contexto, foi possível que a própria performance se tornasse objeto de análise.

Não descartando a questão notacional, alguns trechos das análises de gravações foram entremeados com comentários sobre os elementos musicais evidenciados na partitura. Além disso, foi realizada uma comparação de edições da partitura, observando as diferenças de notação que pudessem, porventura, influenciar as decisões interpretativas. Observou-se que as edições consultadas não tinham diferenças acentuadas, mas que algumas situações da escrita poderiam influenciar a tomada de decisões quanto à interpretação.

As questões analisadas nas gravações foram relacionadas ao andamento e à dinâmica e puderam quantificar as variações que os intérpretes utilizaram para se expressarem e criarem diferentes significados interpretativos da obra *Reflets dans l'eau*.

O software *Sonic Visualiser*, utilizado como ferramenta de análise das gravações, forneceu dados a respeito da agógica e das variações de dinâmica realizadas pelos intérpretes, permitindo identificar as razões de suas decisões e as aberturas interpretativas que a obra suscita.

Os dados analisados também forneceram elementos que contribuíram na elaboração de uma proposta interpretativa por parte da pesquisadora, a qual foi gravada e tornou-se objeto de comparação com uma gravação realizada por um pianista consagrado. Essa comparação permitiu evidenciar soluções e opções interpretativas para diversos trechos da peça. O estudo de quesitos que nem sempre estão evidentes na partitura permite ao intérprete planejar os aspectos expressivos com base na agógica e nas variações de dinâmica, entre outros aspectos musicais.

A metodologia empregada nesta pesquisa proporcionou em linhas gerais, uma reflexão aprofundada sobre a interpretação musical e demonstrou uma abordagem diferenciada, que não se atém à análise tradicional de aspectos da harmonia, melodia, forma, estrutura, dentre

outros – a qual usualmente utiliza a partitura notada como fonte principal de análise. Dessa forma, propiciou-se um vínculo frutífero entre análise e interpretação.

Almeja-se que este trabalho contribua para a divulgação desse tipo de abordagem no Brasil, já que a análise de gravações é geralmente discutida em bibliografia de língua inglesa, proveniente sobretudo dos trabalhos de pesquisa do *Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM) e do *Centre for Musical Performance as Creative Practice* (CMPCP), ambos da Inglaterra.

Espera-se que esta pesquisa tenha trazido uma análise interpretativa diferenciada e ampliado o campo de investigação das áreas de análise e interpretação. As trocas entre análise e interpretação enfatizaram a compreensão de questões expressivas da agógica e dinâmica, beneficiando a compreensão da obra e fornecendo elementos para se conceber uma interpretação musical da obra *Reflets dans l'eau*, de Claude Debussy.

REFERÊNCIAS

Livros, artigos, teses, dissertações e monografias:

ABDO, Sandra Neves. Execução/ Interpretação musical: uma abordagem filosófica. **Per Musi.** Belo Horizonte, v. 1, 2000. p. 16- 24.

APRO, Flávio. Interpretação musical: um universo (ainda) em construção. In: LIMA, Sonia Albano de (Org). **Performance & interpretação musical:** uma prática interdisciplinar. p. 24-37. São Paulo: Musa Editora, 2006.

APRO, Flávio. **Os fundamentos da interpretação musical:** aplicabilidade nos 12 Estudos para violão de Francisco Mignone. 2004. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista – UNESP, São Paulo, 2004.

BAROLSKY, Daniel G. **The performer as analyst.** Music Theory online.v. 13, n. 1, 2007. Disponível em: <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.07.13.1/mto.07.13.1.barolsky.html>>. Acesso em: 20 mar. 2013.

BAROLSKY, Daniel. Josef Hofmann's Beethoven and "Beethoven's" Hofmann. In: CHARM SYMPOSIUM, 4., 2007, London. **Abstracts...** London: CHARM, 2009. Disponível em: <http://www.charm.rhul.ac.uk/about/symposia/p7_10_1.html>. Acesso em: 10 out. 2013.

BARRAUD, Henry. **Para compreender as músicas de hoje.** São Paulo: Edusp, 1968.

BARREIRO, Daniel Luís. **Abordagens sobre o tempo na música contemporânea.** 2000. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

BENEDETTI, Danieli Verônica Longo. A produção pianística de Claude Debussy durante a Primeira Guerra Mundial. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15, 2005, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

BITTENCOURT, Maria Cristina Futuro. Interpretação musical: novo olhar, novas fontes de estudo. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16, 2006, Brasília. **Anais...** Brasília: UnB, 2006.

BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de aprendiz.** Editora Perspectiva: São Paulo, 1995.

CARVALHO, Mário Vieira de. A partitura como espírito sedimentado: em torno da teoria da interpretação musical de Adorno. In: MONTEIRO, Francisco; MARTINGO, Ângelo (Orgs.). **Interpretação musical: teoria e prática**. Lisboa: CESEM / Colibri, 2007. p. 15-36

Centre for the History and Analysis of Recorded Music. Disponível em:
[<http://www.charm.rhul.ac.uk/index.html>](http://www.charm.rhul.ac.uk/index.html). Acesso em 21 mar. 2012.

CLARKE, Eric. Understanding the psychology of performance. In: RINK, John. **Musical performance: a guide to understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 59-72.

COHEN-LEVINAS, Danielle. Deleuze, músico. **Periferia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação em periferias urbanas**. v. 2, n.1, p. 01-12, 2010. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/3458/2374>>. Acesso em: 10 abr. 2011.

COOK, N. Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.16, p. 07-20. 2007. Disponível em:
[<http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/16/num16_cap_01.pdf>](http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/16/num16_cap_01.pdf). Acesso em: 12 jun. 2011.

COOK, Nicholas; LEEK-WILKINSON, Daniel. **Guia do Sonic Visualiser para musicólogos**. 2009. (On-line) Disponível em:
[<http://www.charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_6.html>](http://www.charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_6.html). Acesso em 20 mar. 2012.

COOK, Nicholas; SAPP, Craig. **Purely coincidental?** Joyce Hatto and Chopin's Mazurkas. 2009. (On-line). Disponível em: <http://www.charm.kcl.ac.uk/projects/p2_3_2.html>. Acesso em: 10 nov. 2012.

CORRÊA, Antenor Ferreira. O sentido da análise musical. **Revista Opus**, v. 12, dez. 2006. ISSN 1517-7017. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/opus/pt-br/issues/12>>. Acesso em: 15 dez. 2012.

DAHL, Per. Tidying up tempo variations in Grieg's op. 5 no. 3. In: CHARM SYMPOSIUM, 4., 2007, London. **Abstracts...** London: AHRCM, 2009. Disponível em: <http://www.charm.rhul.ac.uk/about/symposia/p7_10_1.html>. Acesso em: 10 out. 2013.

DAVIDSON, Jane W. Movement and collaboration in musical performance. In: HALLAM, S.; CROSS, I.; THAUT, M. (Org). **Oxford handbook of music psychology**. Oxford: Oxford University Press, 2009. p. 364-376.

DAWES, Frank. **Debussy**: música para piano. Rio de Janeiro: Zahar editores Ltda. 1983

DEBUSSY, C. **Monsieur Croche e outros ensaios sobre música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

DEBUSSY, (Achille-) Claude. In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2 ed.. London: Macmillan, 2001.v.7. p. 96-119.

DEBUSSY, (Achille-) Claude. In: **The Oxford Companion to Music**. Oxford Music Online, 2013a. Disponível em:
[<www.oxfordmusiconline.com.ez34.periodicos.capes.gov.br/subscriber/article/opr/t114/e1846?q=de...>](http://www.oxfordmusiconline.com.ez34.periodicos.capes.gov.br/subscriber/article/opr/t114/e1846?q=de...>). Acesso em: 15 jan. 2013.

DEBUSSY, Achille-Claude. In: **The Oxford Dictionary of Music**. Oxford Music Online, 2013b. Disponível em:
 [<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t237/e2803>](http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t237/e2803). Acesso em: 15 jan. 2013.

DEVOTO, M. The Debussy sound: colour, texture, gesture. In: TRESIZE, Simon (Ed.). **The Cambridge Companion to Debussy**. New York: Cambridge University Press, 2003. p. 179-196.

DIXON, Simon. Extraction of musical timing from audio recordings. In: CHARM SYMPOSIUM, 4., 2007, London. Abstracts... London: AHRCM, 2009. Disponível em: <http://www.charm.rhul.ac.uk/about/symposia/p7_10_1.html>. Acesso em: 10 out. 2013.

DONNINGTON, Robert. Interpretation. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980, v. 9, p. 276.

EARIS, Andrew. Semi-automated extraction of expressive performance information from acoustic recordings of piano music. In: CHARM SYMPOSIUM, 4., 2007, London. Abstracts... London: AHRCM, 2009. Disponível em: <http://www.charm.rhul.ac.uk/about/symposia/p7_10_1.html>. Acesso em: 10 out. 2013.

EGOROV, Youri. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1988/04/20/obituaries/youri-egorov-33-a-soviet-pianist-who-defected-to-further-his-art.html>>. Acesso em 11 jan. 2013.

EIGELDINGER, J. **Chopin**: pianist and teacher as seen by his pupils. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

EPSTEIN, David. **Shaping time: music, the brain and performance.** New York:

FIGUEIREDO, C. A. **Editar José Maurício Nunes Garcia.** Tese (Doutorado). 2000. Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.

FORTUNATO, Catarina Isabel Brás Serra de Almeida. **Tempo musical na interpretação de Préludes II de Claude Debussy.** 2011. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, 2011.

GARBOSA, G. S. **Concerto (1988)' para clarinete de Ernst Mahle:** Um estudo comparativo de interpretações. 2002. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2002.

GARCIA, Denise Hortência Lopes. Partitura de escuta: confluência entre sonologia e análise musical. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA. **Anais...** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010. p 52-61.

GERLING, C. C; SOUZA, J. A performance como objeto de investigação. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, 1. Belo Horizonte, 2000. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 114-125.

GOEBL, Werner. Aural and visual display of expression in recordings of a Rachmaninoff Prelude. In: CHARM SYMPOSIUM, 4., 2007, London. **Abstracts...** London: AHRCM, 2009. Disponível em: <http://www.charm.rhul.ac.uk/about/symposia/p7_10_1.html>. Acesso em: 10 out. 2013.

GONÇALVES, T. Claude Debussy e os alicerces da música moderna ocidental (1862 – 1918). **Revista Universitária do Audiovisual.** Jul., 2010. (On line). Disponível em : <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=2953>>. Acesso em 20 dez., 2011.

GRIFFITHS, P. **A Música Moderna.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

GUIQUE, Didier. **Estética da sonoridade:** a herança de Debussy na música para piano do século XX. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GULDA, Friedrich. Disponível em: <<http://www.allmusic.com/artist/friedrich-gulda-mn0000207805>>. Acesso em 10 jan. 2013.

HEINEMANN, Ernst- Günter. Comments on the edition. In: DEBUSSY, C. **Images:** première série. München: G. Henle Verlag, 1989. 1 partitura. Piano.

ISAAC, David. **An Analysis of the Harmonic Unity of Debussy's Prélude à l'Après-midi d'un faune.** 2005. Monografia (Bacharelado em Artes). Thomas Aquinas College. 2005.

JUSLIN, Patrik N. Emotion in music Performance. In: HALLAM, S.; CROSS, I.; THAUT, M. (Org). **Oxford handbook of music psychology.** Oxford: Oxford University Press, 2009. P.377-389

KOELLREUTTER, H. J. Análise Fenomenológica do Minueto em Sol Maior de J. S. Bach: **Atravez.** Cadernos de Estudo - Análise Musical n° 1. (On-line). São Paulo, 1989. Disponível em: <http://www.atravez.org.br/ceam_1/analise_fenomenologica.htm>. Acesso em: 10 mar. 2011.

LABOISSIÈRE, Marília. **Interpretação Musical:** a dimensão recriadora da “comunicação” poética. São Paulo: Annablume, 2007.

LEECH-WILKINSON, Daniel. Schubert's young nun: a tale of two singers. In: CHARM SYMPOSIUM, 4., 2007, London. **Abstracts...** London: AHRCM, 2009. Disponível em: <http://www.charm.rhul.ac.uk/about/symposia/p7_10_1.html>. Acesso em: 10 out. 2013.

LIMA, Sonia Albano de. O virtual e o real da interpretação musical. In: _____(Org). **Performance & interpretação musical:** uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa Editora, 2006. p. 48-64.

LIMA, Sonia Albano de; APRO, Flávio; CARVALHO, Márcio. Performance, prática e interpretação musical: significados e abrangências. In: LIMA, Sonia Albano de (Org). **Performance & interpretação musical:** uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa Editora, 2006. p. 11-23.

LISBOA, Christian Alessandro; SANTIAGO, Diana. A comparação de execuções de peças para piano do séc. xx com foco na transmissão de emoções. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15, Brasília, 2006. Anais... Brasília: UnB, 2006.

LOUREIRO, Mauricio Alves. A pesquisa empírica em expressividade musical: métodos e modelos de representação e extração de informação de conteúdo expressivo musical. **Revista Opus**, n. 12. 2006. ISSN 1517-7017. Disponível em: <

[>.
Acesso em: 10 nov. 2012.](http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/12/files/OPUS_12_Loureiro.pdf)

MARTINS, J. E. **O som pianístico de Claude Debussy**. São Paulo: Novas Metas, 1982.

MICHELANGELI, Arturo Benedetti. Disponível em:
[<http://www.naxos.com/person/Arturo_Benedetti_Michelangeli/5273.htm>](http://www.naxos.com/person/Arturo_Benedetti_Michelangeli/5273.htm). Acesso em: 10 jan. 2013.

MONTEIRO, E.; MOREIRA, A. Cartas Celestes para piano de Almeida Prado: Inter-relação entre performance e análise musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 17, São Paulo, 2007. **Anais...** São Paulo: Unesp, 2007.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. Tomo II. Editora Ariel: Barcelona, 1994.

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

NONIS, V. R. **Os modelos cromáticos do teufelsmühle e omnibus na música de F. Chopin**. Dissertação (Mestrado). 211. Programa de Pós-Graduação em Música. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

OLIVEIRA, J. Reflets dans l'eau: Images I para piano de Claude Debussy. **Revista Art.** n. 001, p. 91-103, Salvador. Abr./jun. 1981.

OUSSET, Cécile. Disponível em: [<http://www.naxos.com/person/Cecile_Ousset/80378.htm>](http://www.naxos.com/person/Cecile_Ousset/80378.htm). Acesso em 11 jan. 2013.

PASCOAL, Maria Lucia Senna Machado. **Prelúdios de Debussy: reflexo e projeção**. 1989. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes, Unicamp, 1989.

PASCOAL, Maria Lucia Senna Machado. Debussy, o compositor de sonoridades: análises dos prelúdios para piano. **Atravez**: associação artístico cultural. Cadernos de estudo. Análise musical, n. 4, abril, 1991. Disponível em: [<http://www.atravez.org.br/ceam_4/debussy.htm>](http://www.atravez.org.br/ceam_4/debussy.htm). Acesso em: 06 maio 2011.

PENEL, Amandine; DRAKE, Carolyn. Timing variations in music performance: musical communication, perceptual compensation, and/or motor control? **Perception & Psychophysics**. n. 66, v. 4, p.545-562, 2004. Disponível em: <<http://link.springer.com/article/10.3758%2FBF03194900>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

PERLEMUTER, Vlado. Disponível em:
<http://www.naxos.com/person/Vlado_Perlemeuter/43934.htm>. Acesso em 10 jan. 2013.

POLANYI, Michael. **The tacit dimension**. Garden City, NY: Doubleday & Co., 1996.

POMEROY, B. Debussy's tonality: a formal perspective. In: TRESIZE, Simon. **The Cambridge Companion to Debussy**. p. 155-178. New York: Cambridge University Press, 2003.

POTTER, C. Debussy and nature. In: TRESIZE, Simon. **The Cambridge Companion to Debussy**. p. 137-154. New York: Cambridge University Press, 2003.

RINK, J. The line of argument is Chopin's E minor Prelude. **Early music**. v. 29, 2001. p. 435-444.

SAPP, Craig. Beat-level comparative performance analysis. In: CHARM SYMPOSIUM, 4., 2007, London. **Abstracts...** London: AHRCM, 2009. Disponível em: <http://www.charm.rhul.ac.uk/about/symposia/p7_10_1.html>. Acesso em: 10 out. 2013.

SCHEPKIN, Sergey. Disponível em: <<http://www.schepkin.com/biography.html>>. Acesso em 10 jan. 2013.
Schirmer Books, 1995.

SERGEY Schepkin. Disponível em: <<http://www.schepkin.com/biography.html>>. Acesso em: 2 maio 2013. Acesso em: 10 jan. 2013.

SIMMS, B. R. **Music of the Twentieth Century**: style and structure. Belmont: Thomson Learning, 1996.

SMALL, Christopher. **Musica, sociedad, educación**. Madrid: Alianza Editorial, 1989
Sonic Visualiser. Disponível em <<http://www.sonicvisualiser.org/>>. Acesso em 17 abr. 2012.

STAN, Eduard. Disponível em: <<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Stan-Eduard.htm>>. Acesso em 10 jan. 2013.

THIOLIER, François-Joel. Disponível em:
<http://www.naxos.com/person/Francois_Joel_Thiollier/749.htm>. Acesso em 11 jan. 2013.

TREZISE, S. Debussy's 'rhythmicised time'. In: TRESIZE, Simon (Ed.). **The Cambridge Companion to Debussy**. New York: Cambridge University Press, 2003. p. 232-258.

TRPCESKI, Simon. Disponível em: <<http://godirect-am.com/artistas/simon-trpceski/>>. Acesso em 10 jan. 2013.

ULHÔA, M. T. Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular. In: CONGRESSO DA IASPM-AL, 7, Havana, Cuba, 2006. **Actas...** Havana: Casa de las Américas, 2006. Disponível em:
<<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/lahabana/articulosPDF/MarthaUlloaMetrica.pdf>>. Acesso em: 12 abr. 2012.

WINDSOR, W. Luke. Measurement and models of performance. In: HALLAM, S.; CROSS, I.; THAUT, M. (Org). **Oxford handbook of music psychology**. Oxford University Press, 2009. p. 323-331.

ZAMPRONHA, E. S. Onde está a música? **ARTEunesp**, v. 12. São Paulo, 1996. p. 115-133.

ZUBEN, Paulo. **Ouvir o som**: aspectos de organização na música do século XX. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

Partituras:

DEBUSSY, C. **Images**: première série. München: G. Henle Verlag, 1989. 1 partitura. Piano.

DEBUSSY, C.. **Images**. Paris: Durand S. A. 1905. 1 partitura. Piano.

DEBUSSY, C. **Images**: set I. New York : International Music Co; Philipp. 1961. 1 partitura. Piano

DEBUSSY, C. **Images**: pour piano: klavierwerke band IV. Leipzig: Peters, 1970. 1 partitura. Piano

DEBUSSY, C. **Reflets dans l'eau**: de “images”. Buenos Aires: Editorial Julio Korn S. R. L, [19-?]. 1 partitura. Piano

DEBUSSY, C. **Six images**: complete. Amsterdam: Broekmans en van Poppel, 1968. 1 partitura. Piano.

DEBUSSY, C. **Piano music** (1888-1905). New York: Dover Publications, 1973. 1 partitura. Piano.

Gravações:

EGOROV, Youri. **The master pianist.** CD 7633347. EMI Classics, 2008.

GULDA, Friedrich. **Debussy:** vol 6. CD 8639968, 2010.

MICHELANGELI, Arturo Benedetti. **Piano Recital:** vol 4. CD 291154. 1969.

OUSSET, Cécile. **Debussy.** CD 724357353625. EMI Classics, Red Line. 1999.

PERLEMUTER, Vlado. **JS Bach. Debussy, Chopin.** CD NI 5080. Nimbus Records, 1986.

SCHEPKIN, Sergey. **Debussy.** CD CRC 2644. Centaur, 2003.

STAN, Eduard. **Water Fantasies.** CD 6324762. Haenssler, 2005.

THIOLIER, Francois-Joel. **Debussy:** piano favourites. CD 8.555800. Naxos, 2004.

TRPCESKI, Simon. **Images.** CD 5099950027224. EMI Classics, 2008

APÊNDICE A

Gráficos de andamento das interpretações analisadas da peça *Reflets dans l'eau*, de Claude Debussy

Legenda:

Eixo y: BPM desde o compasso anterior

Eixo x: Compassos subdivididos por unidade de tempo

Intérpretes:

- Michelangelo
 - Egorov
 - Gulda
 - Ousset
 - Perlemuter
 - Schepkin
 - Stan
 - Thiollier
 - Trpceski

Gráfico 1: Compassos 1 a 7

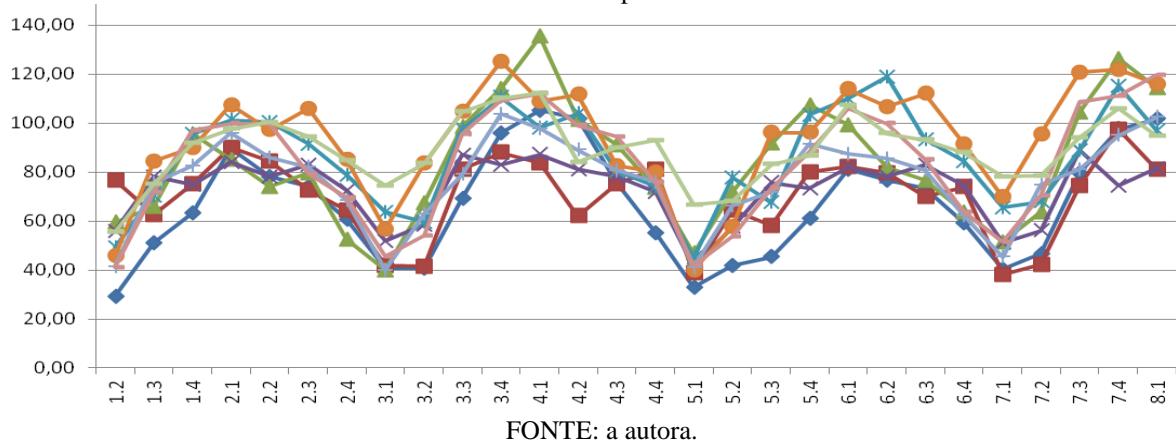


Gráfico 2: Compassos 8 a 14

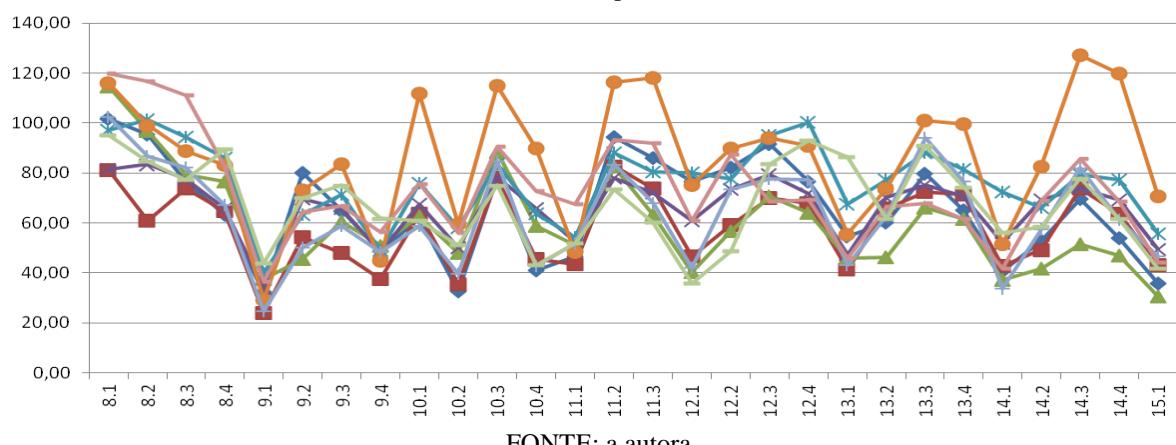


Gráfico 3: Compassos 15 a 21

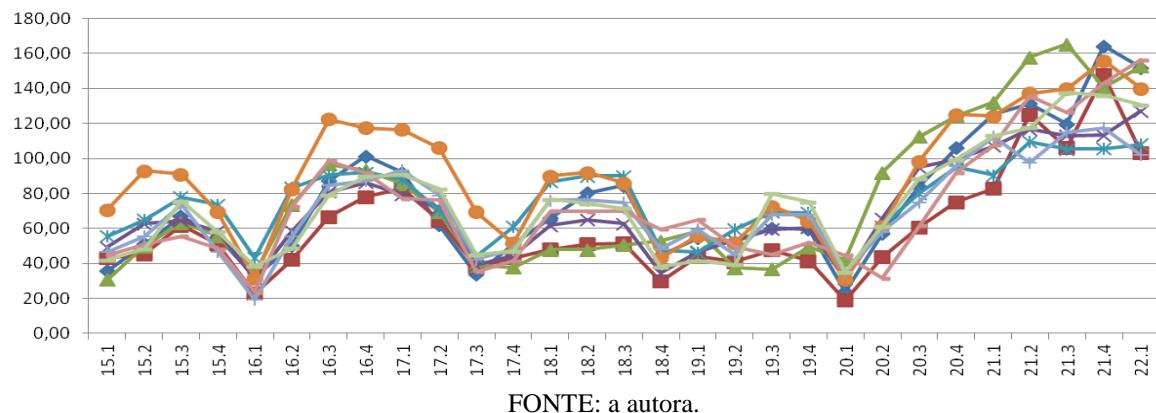


Gráfico 4: Compassos 22 a 28

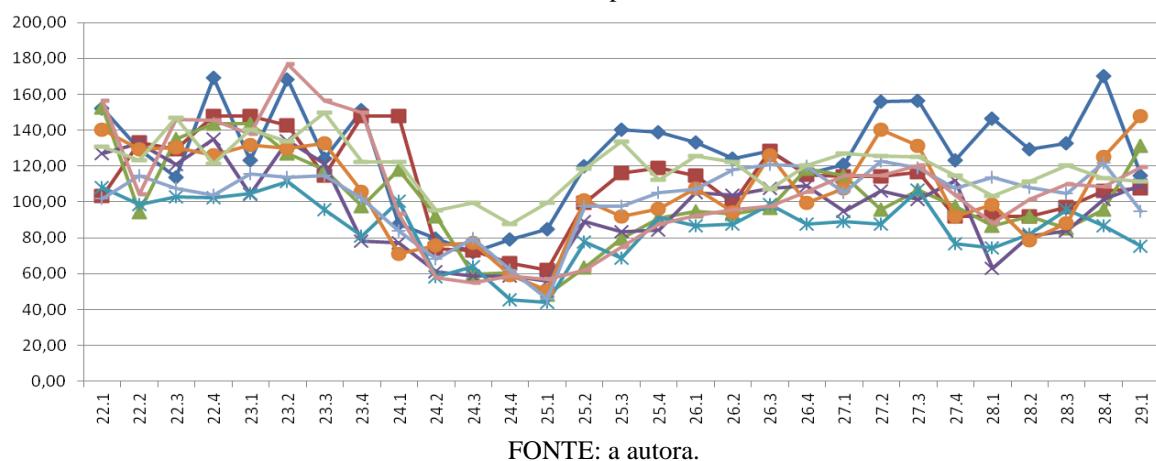


Gráfico 5: Compassos 29 a 35

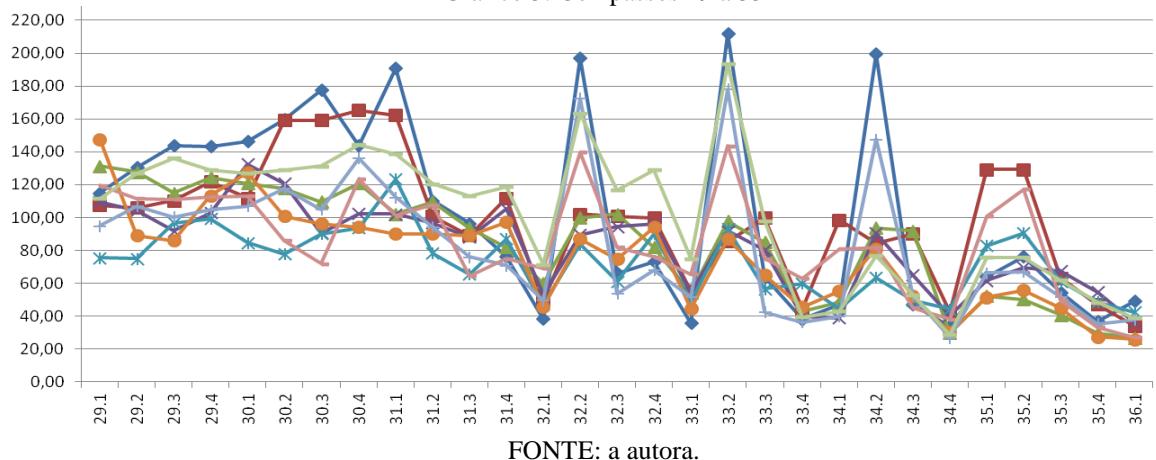


Gráfico 6: Compassos 36 a 42

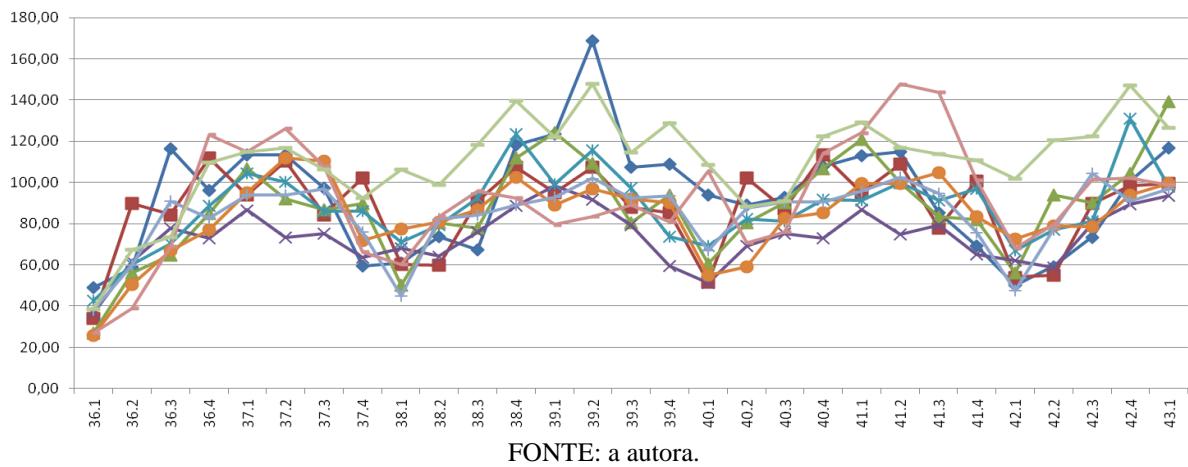


Grafico 7: Compassos 43 a 49

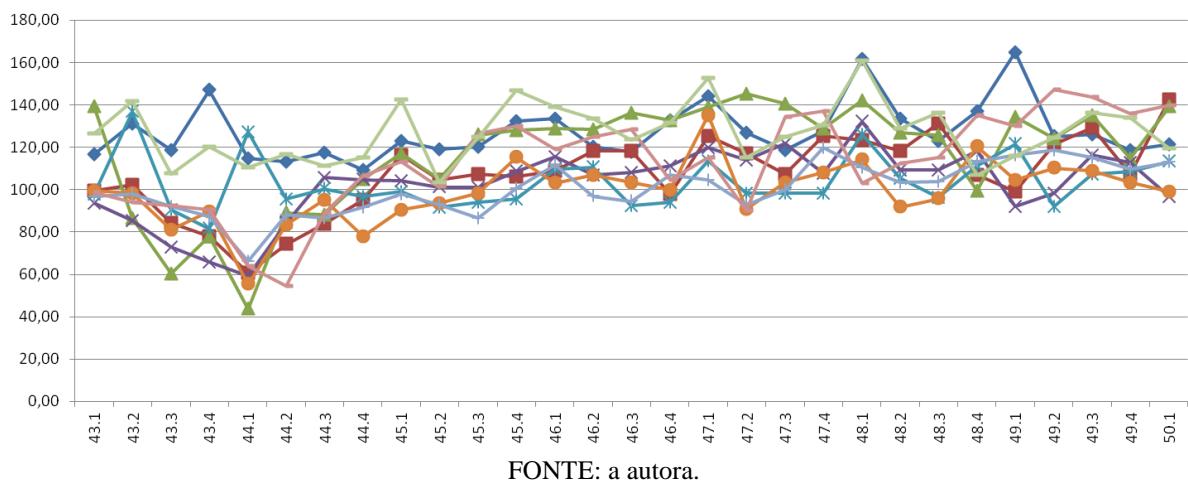


Gráfico 8: Compassos 50 a 56

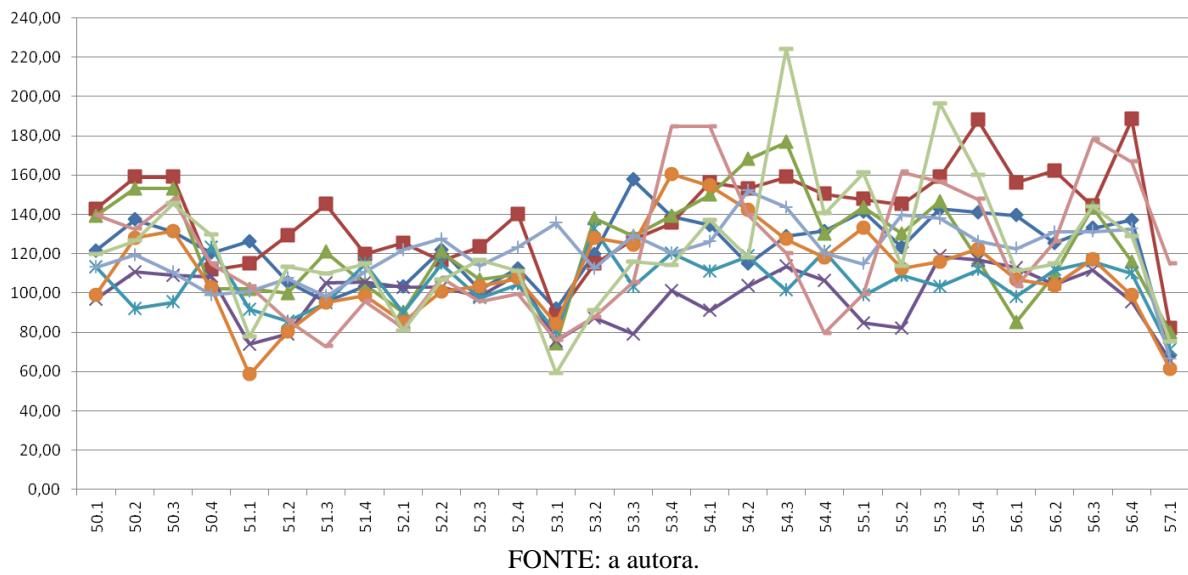


Gráfico 9: Compassos 57 a 63

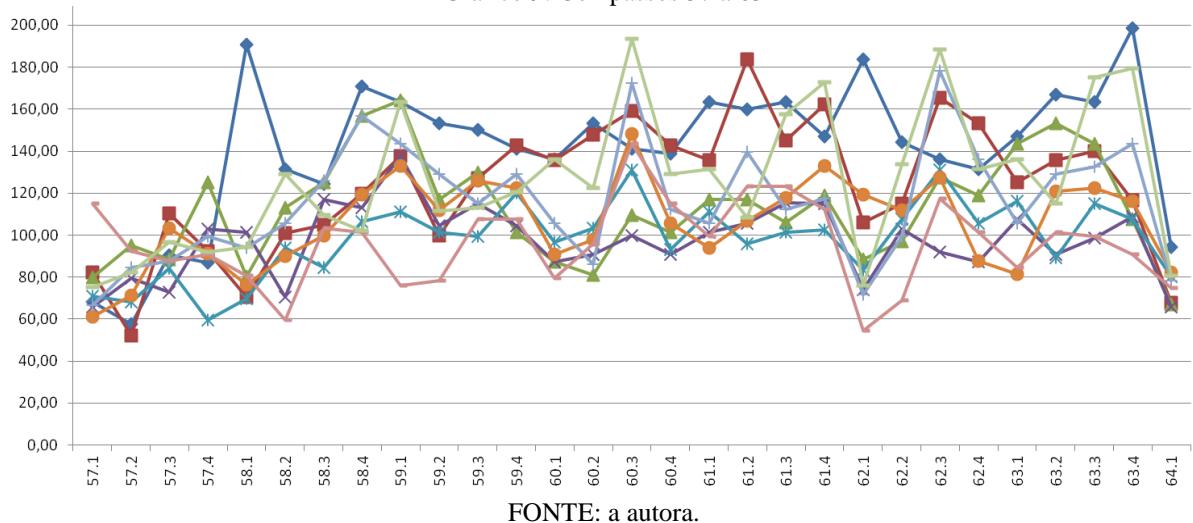


Gráfico 10: Compassos 64 a 70

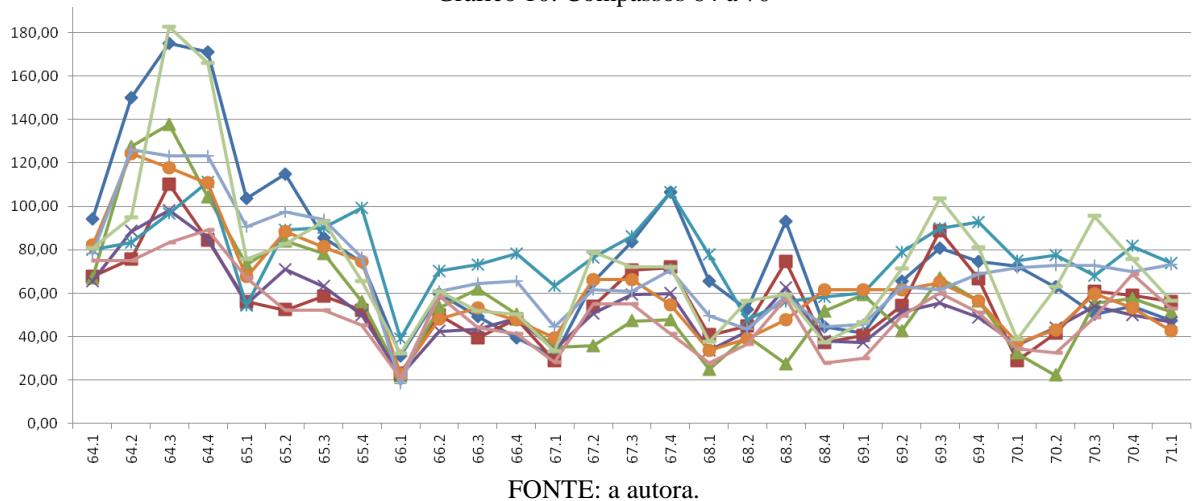


Gráfico 11: Compassos 71 a 77

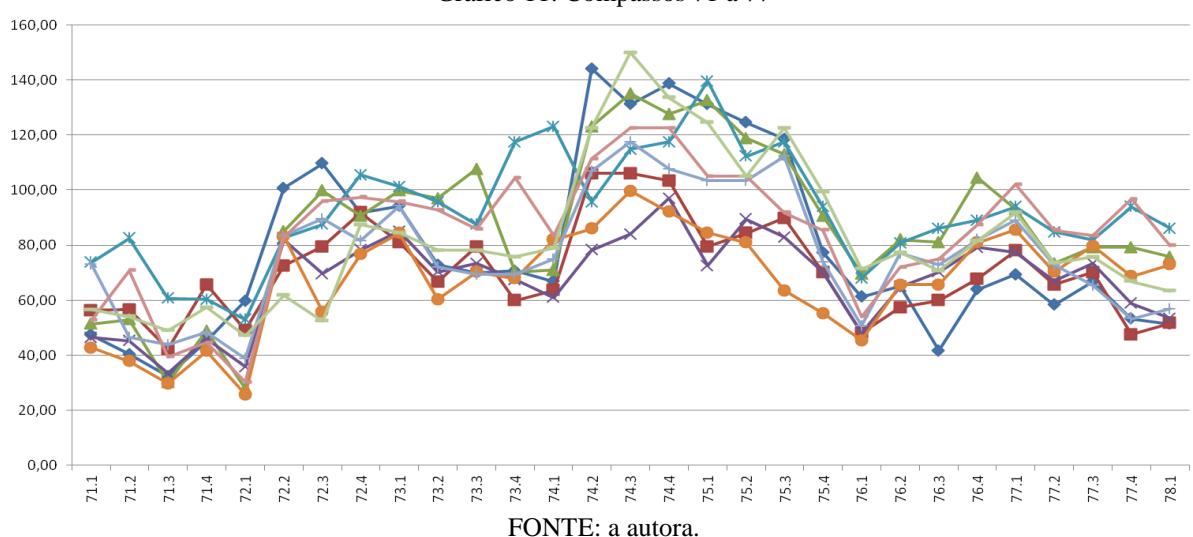


Gráfico 12: Compassos 78 a 84

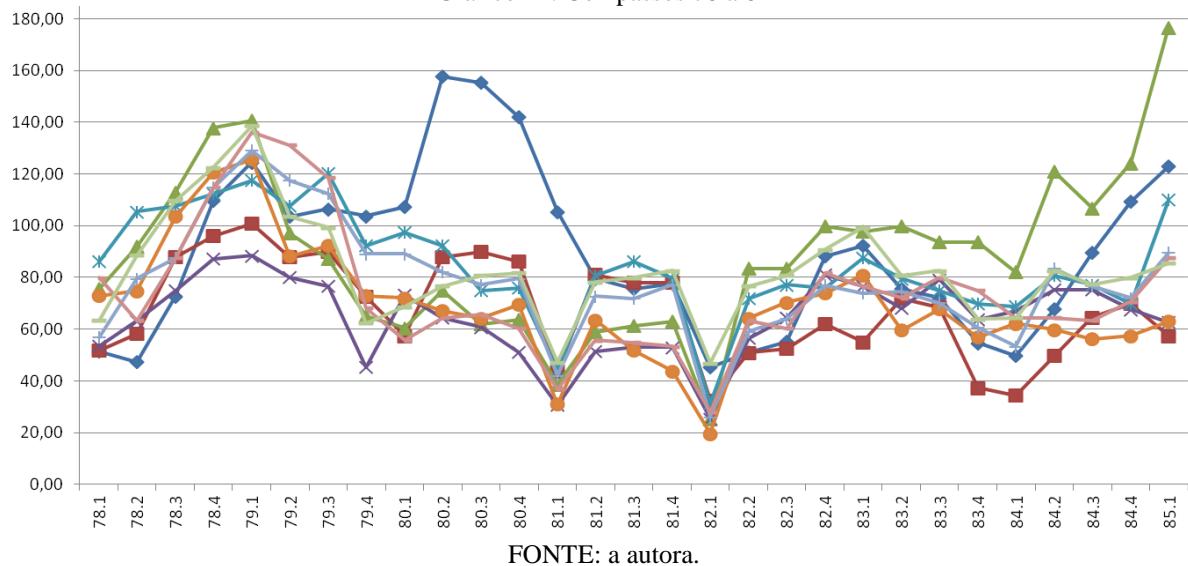


Gráfico 13: Compassos 85 a 91

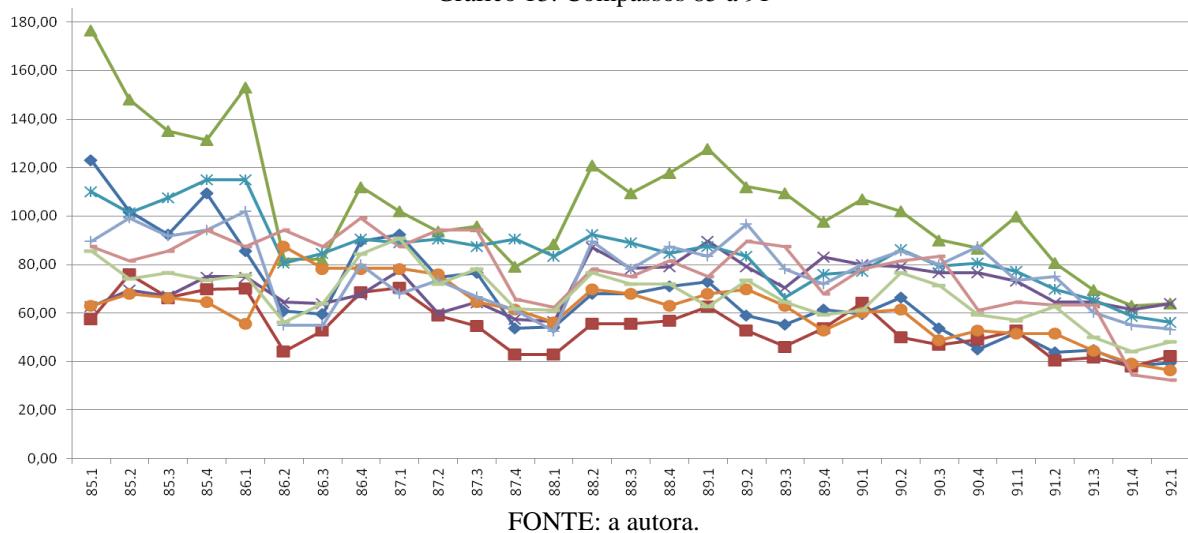
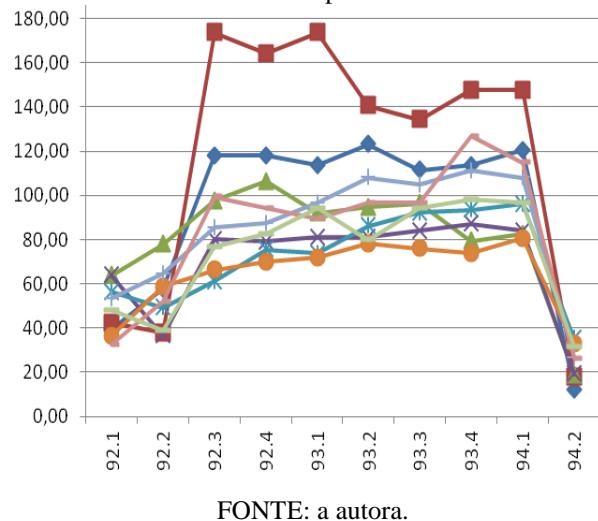


Gráfico 14: Compassos 92 a 94



APÊNDICE B

CD de áudio da gravação da peça *Reflets dans l'eau*, de Claude Debussy

Interpretação: Gisela de Oliveira Gasques

Técnico de Gravação: Maurício Soares Gasques

Técnico de Mixagem: Cássio Ribeiro

Gravado na Universidade Federal de Uberlândia, Sala Camargo Guarnieri, Bloco 3M.
Uberlândia, 10 de Fevereiro de 2013.

Disponível em <http://soundcloud.com/gisela-gasques/reflets_dans_leau_gisela-wav>