

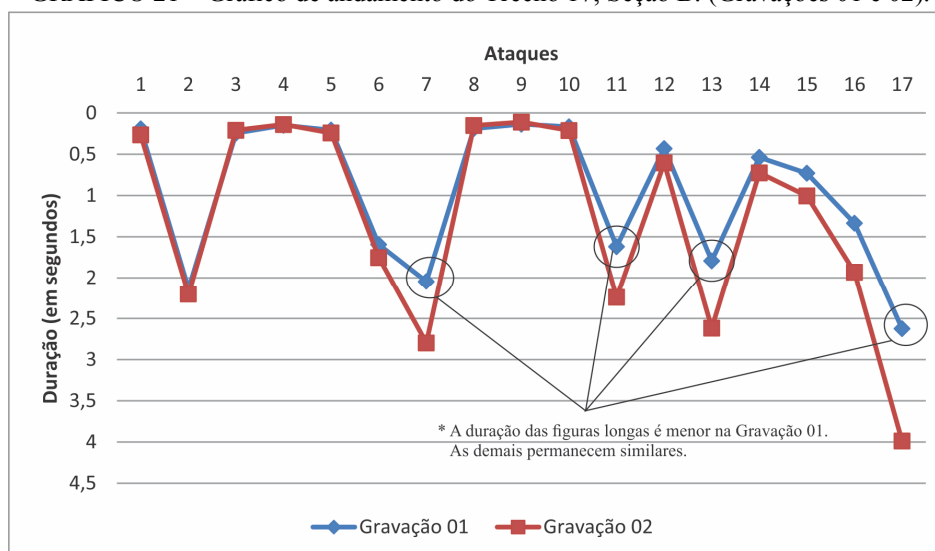
como princípio a comparação entre as duas gravações, para assim observar como são projetadas as notas e acordes escritos na partitura com uma figuração que não estabelece uma duração definida. Observemos o excerto abaixo (**Subseção B I**) e suas respectivas representações gráficas obtidas com o *software*. Vale destacar que, neste caso, os pontos mais elevados nos gráficos de durações representam os eventos de duração mais curta. Já os pontos mais baixos dos gráficos representam os eventos de duração mais longa. Mantém-se, assim, a mesma lógica de visualização que vigora nos gráficos de agógica aplicados até então.

FIGURA 19: Subseção B I (Trechos 17 e 18).



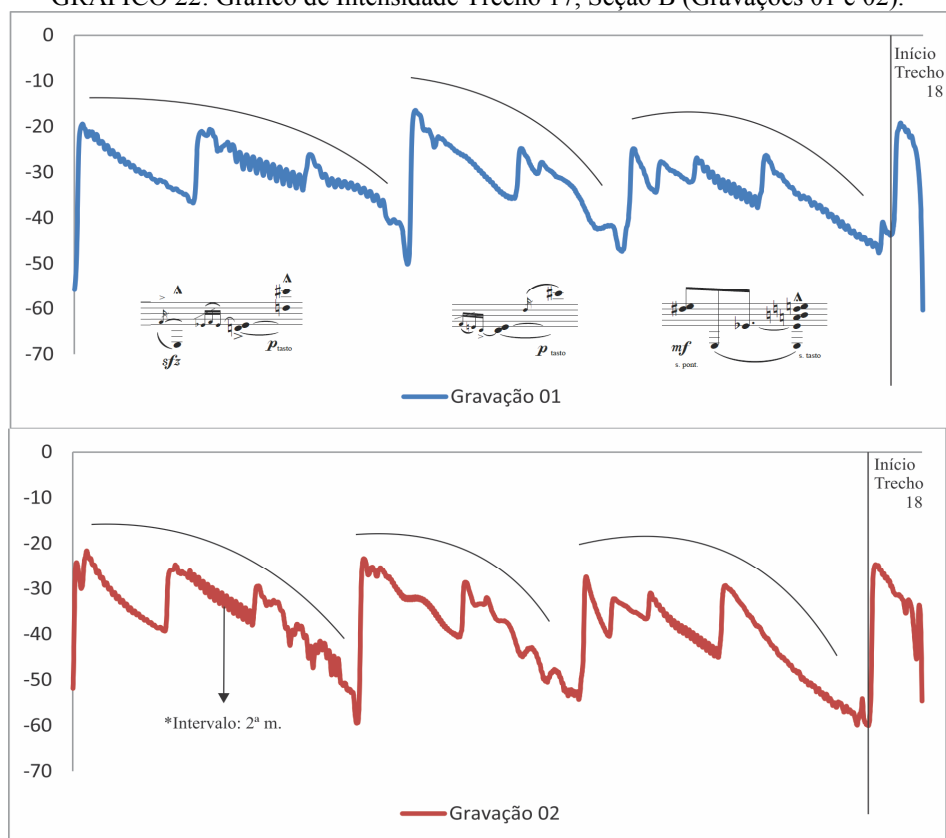
Fonte: Victorio (2014). Edição nossa.

GRÁFICO 21 – Gráfico de andamento do Trecho 17, Seção B. (Gravações 01 e 02).



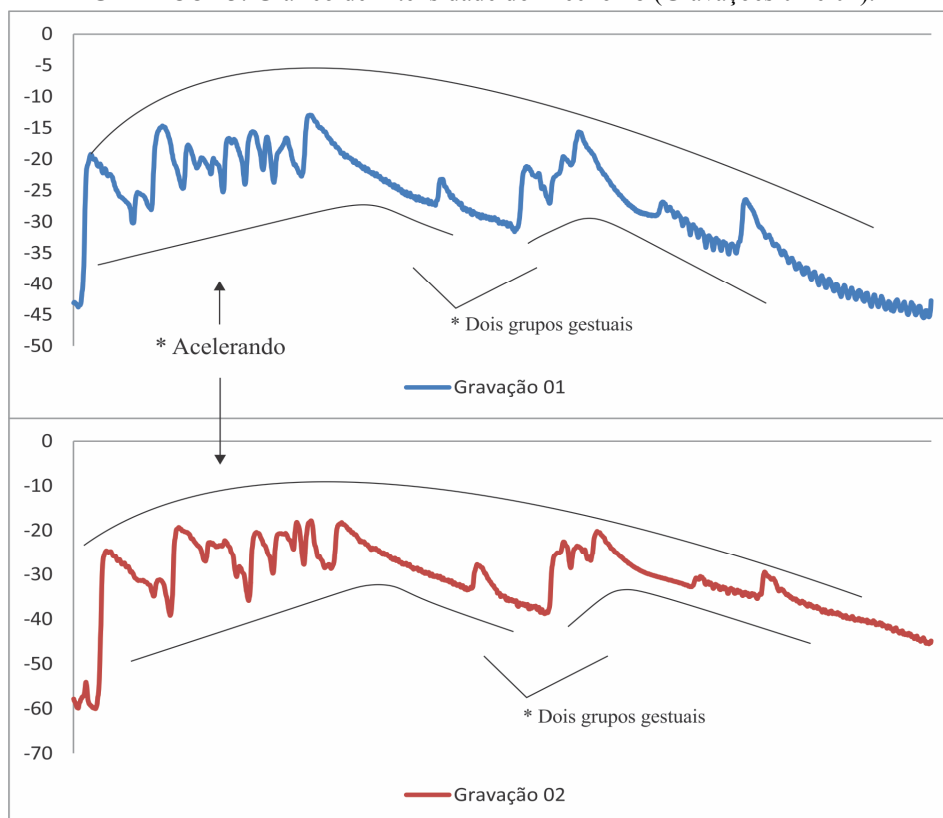
Fonte: Edição nossa.

GRÁFICO 22: Gráfico de Intensidade Trecho 17, Seção B (Gravações 01 e 02).



Fonte: Edição nossa.

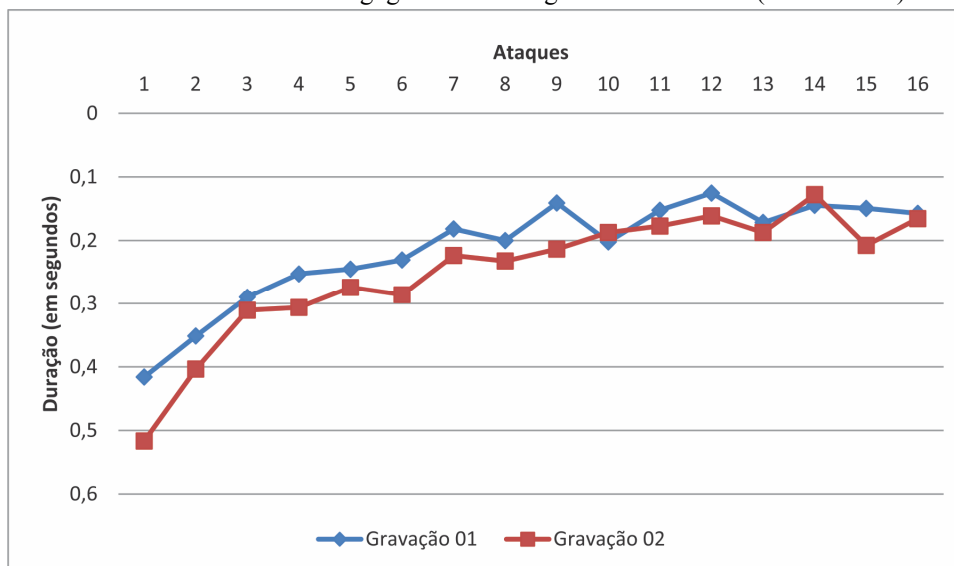
GRÁFICO 23: Gráfico de Intensidade do Trecho 18 (Gravações 01 e 02).



Fonte: Edição nossa.

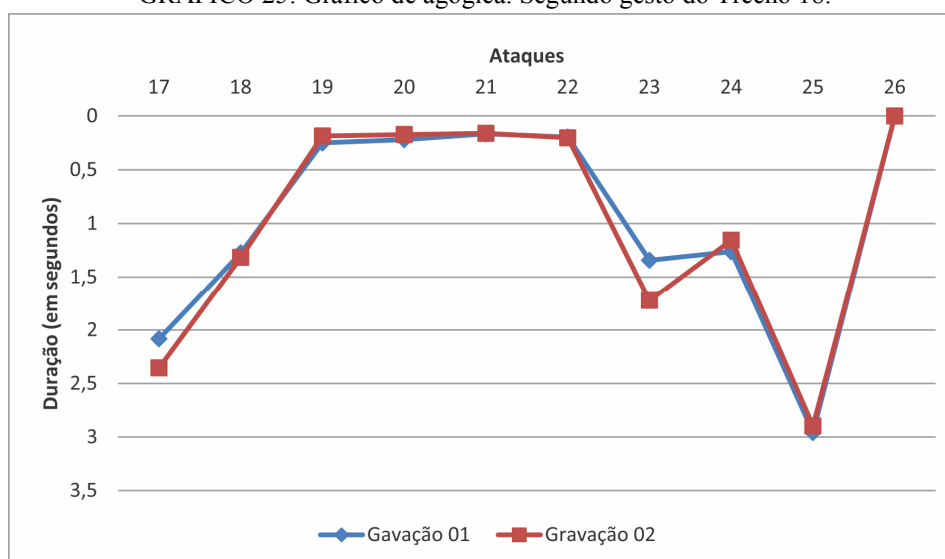
Nota-se, mais uma vez, que o agrupamento dos movimentos gestuais é identificável através dos gráficos de intensidade. O gráfico que corresponde ao **Trecho 17** demonstra a divisão em três grupos gestuais claros, de modo que cada um dos gestos apresenta conformações dinâmicas similares. Os gestos são delineados em um sentido sempre decrescente, isto é, o apoio gestual é marcado nas figuras iniciais de cada gesto. Em um trecho em que há liberdade na duração das figuras, as conformações gestuais poderiam ser expressas de várias outras formas, e um exercício interpretativo interessante seria experimentar essas formas de agrupar as notas por meio da manipulação da dinâmica. Já no **Trecho 18**, é nítida a formação de um perfil arqueado da dinâmica. No entanto, o trecho é composto por duas figurações gestuais diferentes. A primeira corresponde ao *accelerando* e a segunda ao movimento das notas graves finalizadas pelo acorde. Os gráficos que seguem representam a formação das durações em cada gesto do Trecho 18. Nesse caso, as durações nas duas gravações guardam um perfil geral com grande proximidade, sobretudo no segundo gesto.

GRÁFICO 24: Gráfico de agógica. Primeiro gesto do Trecho 18 (*accelerando*).



Fonte: Edição nossa.

GRÁFICO 25: Gráfico de agógica. Segundo gesto do Trecho 18.



Fonte: Edição nossa.

O retorno a um tempo pulsado na **Seção A'** é iniciado com a recapitulação do gesto inicial da obra, variando apenas a duração da última figura. Os gestos que seguem apresentam variações no material anteriormente apresentado na Seção A, justapostos por materiais novos, sobretudo pelos gestos percussivos. Nesse sentido, um dado a ser observado nos gráficos a seguir diz respeito à manutenção do andamento médio, especialmente na recapitulação do material inicial que marca o retorno a um tempo pulsado. O patamar de andamento na recapitulação oscila em média, na Gravação 01, entre 230 e 300 bpm, isto é, pouco abaixo do andamento médio inicial dessa mesma gravação. Já na Gravação 02, o andamento inicial da Seção A' compreende o âmbito entre 225 a 275 bpm, o que significa a manutenção do andamento médio se comparado ao início da obra nessa mesma gravação.

GRÁFICO 26: Subseção A' I. (Gravação 01).

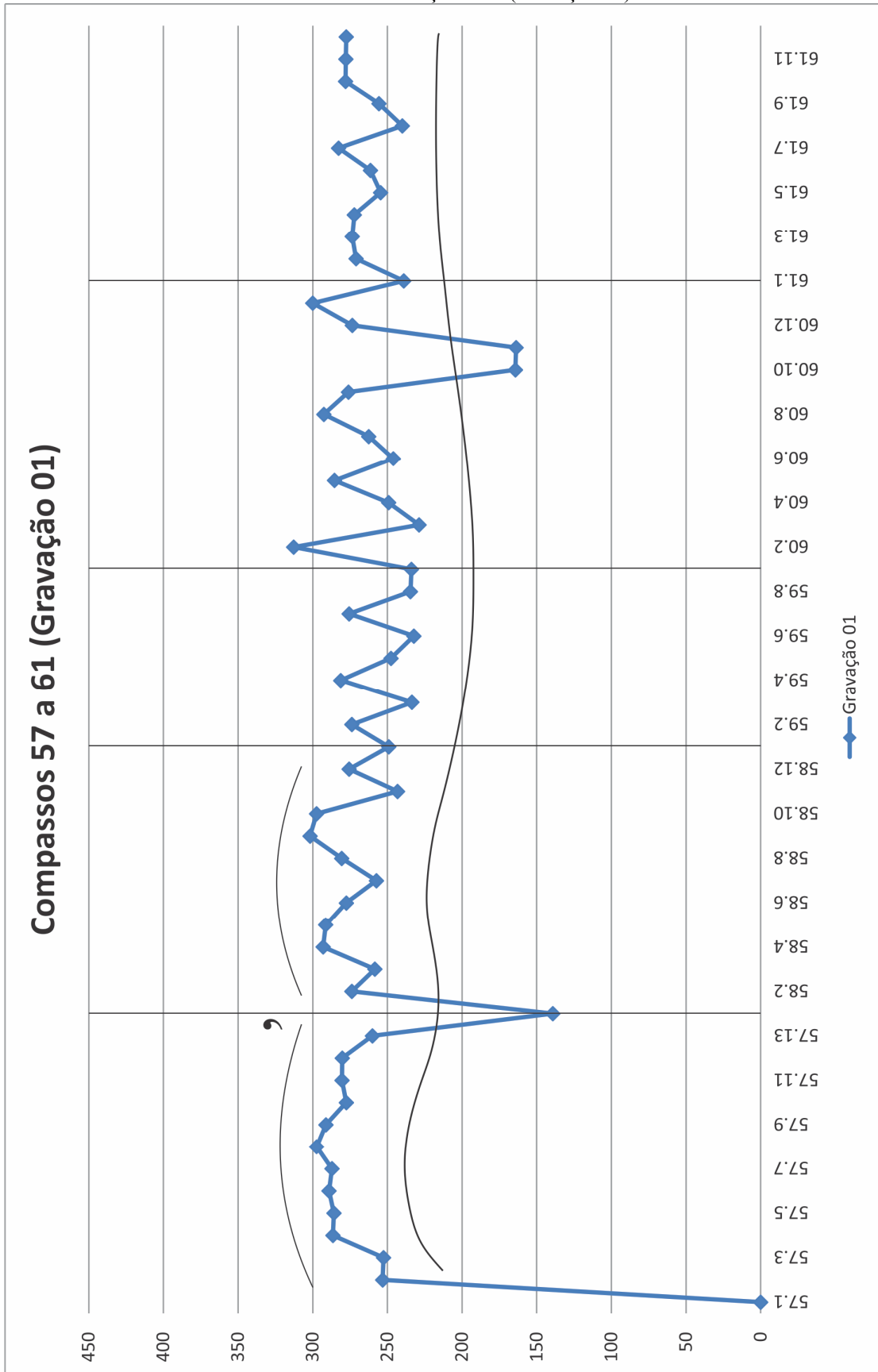
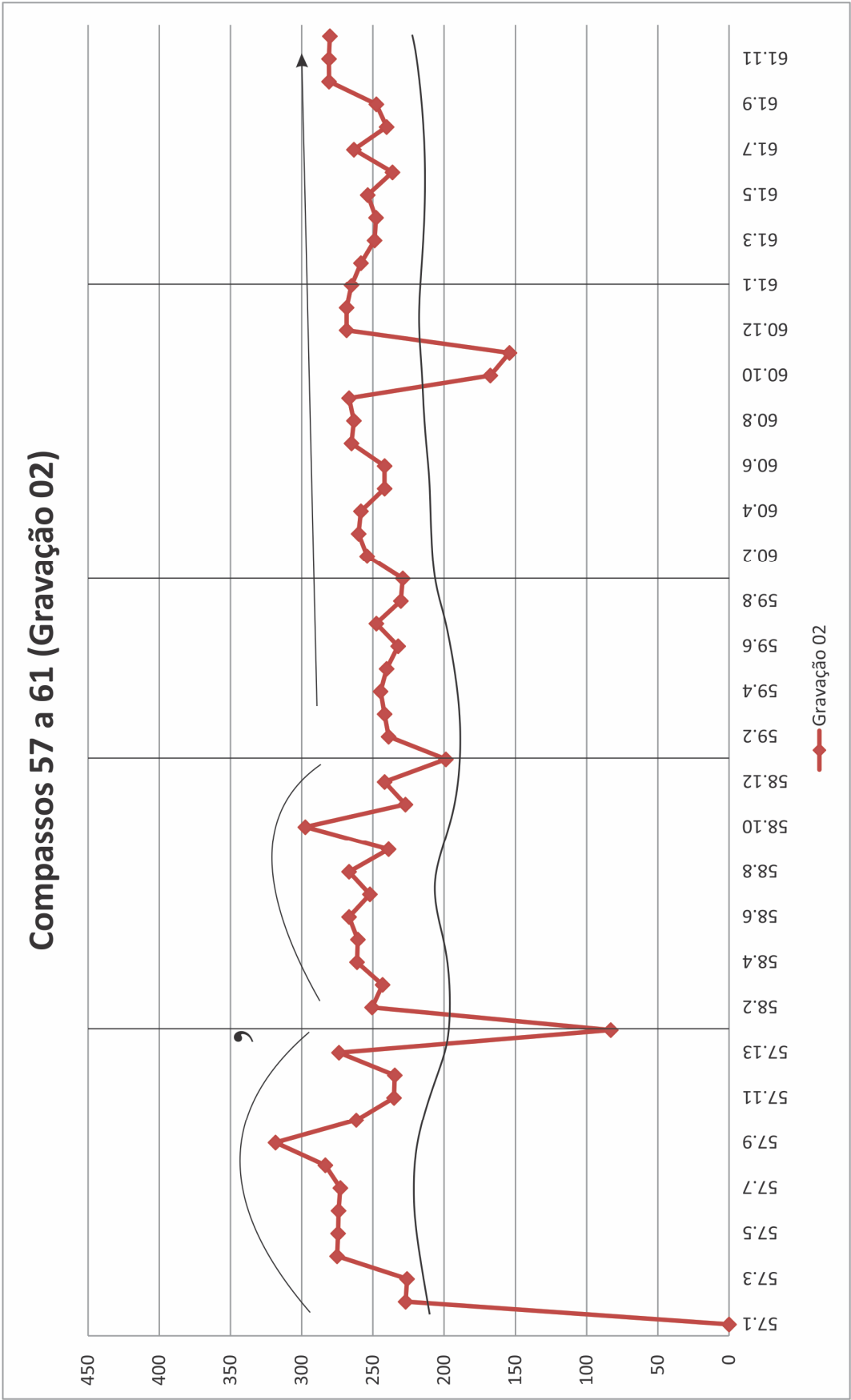


GRÁFICO 27: Subseção A' I (Gravação 02).



A **Subseção A' I**, que corresponde aos compassos 57 a 61, é organizada em dois trechos conforme demonstrado na Figura 20:

FIGURA 20: Subseção A' I. Compassos 57 a 62.

The musical score for Subseção A' I, measures 57 to 62, is presented in three systems. The first system, labeled 'Trecho 24', covers measures 57 and 58. Measure 57 is marked 'Tempo I' and 'f'. Measure 58 is marked 'mf' and 'sfz'. The second system, labeled 'Trecho 25', covers measures 59 and 60. Measure 59 is marked 'ff'. Measure 60 is marked 'mf'. The third system covers measures 61 and 62. Measure 61 is marked 'f'. Measure 62 is marked 'ff' and 'gliss.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: Victorio (2014). Edição nossa.

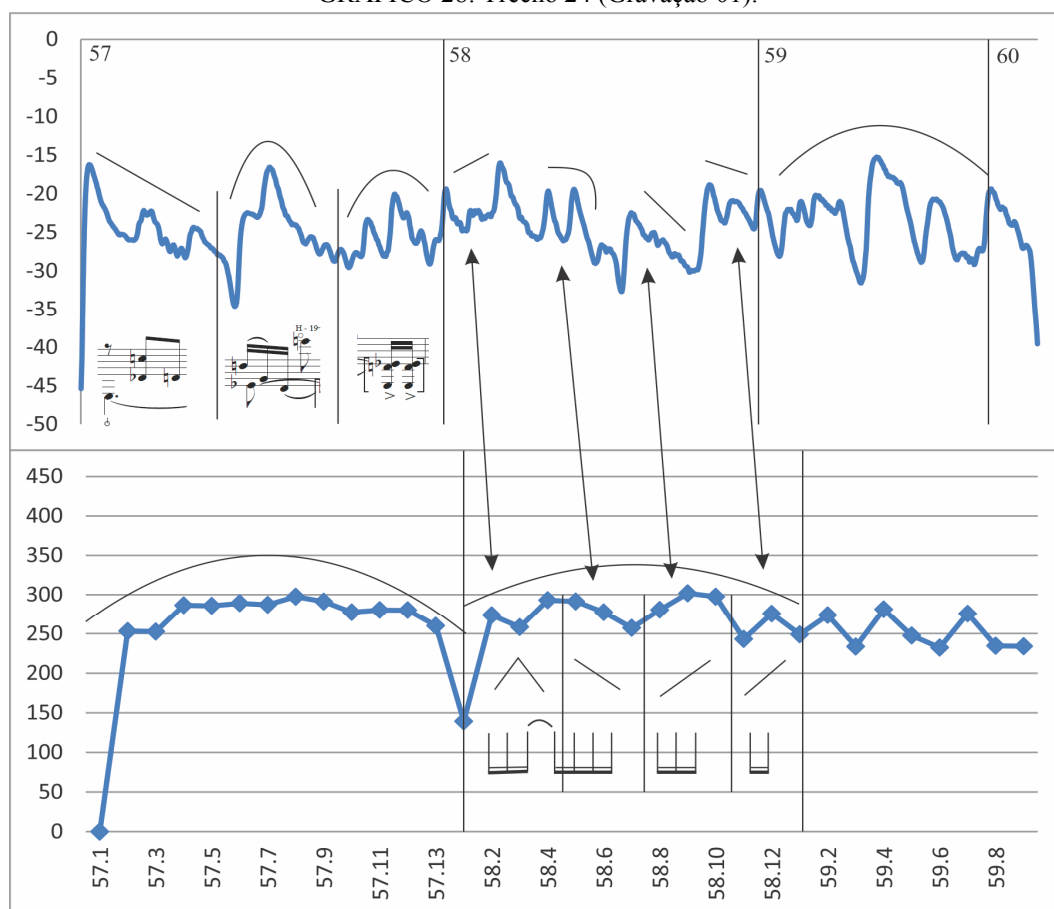
O gráfico da Subseção A' I da Gravação 02 demonstra cinco gestos que se apresentam em três agrupamentos de perfis. O primeiro deles compreende ao primeiro gesto (compasso 57); o segundo perfil concerne ao gesto seguinte (compasso 58) e o terceiro agrupamento de perfis é delineado até o final da subseção (compasso 59 a 61). É interessante notar que neste último agrupamento (que envolve três gestos) ocorre um *accelerando* que se dirige ao primeiro evento do compasso 62 – nota Mi articulada em *Pizzicato Bartók*. Ainda que haja uma cesura no pulso 60.10 (acorde em harmônico), a tendência geral do agrupamento conduz a atenção da escuta ao início do compasso 62, que é construído por variação do motivo inicial da peça.

Esse mesmo motivo inicial já ocorre (como reapresentação que marca o início da Seção A') no primeiro gesto do **Trecho 24** (compasso 57). De modo geral, as características interpretativas das duas gravações acompanham os mesmos contornos verificados na sua primeira aparição do gesto na Seção A, conforme pode ser observado nos Gráficos 28 e 29. Entretanto, o trecho citado ilustra uma das características peculiares da Seção A' que é a

interpolação de gestos percussivos em materiais recorrentes da obra. Direcionaremos a atenção, portanto, ao conteúdo expressivo dos gestos que são constituídos pelos materiais percussivos.

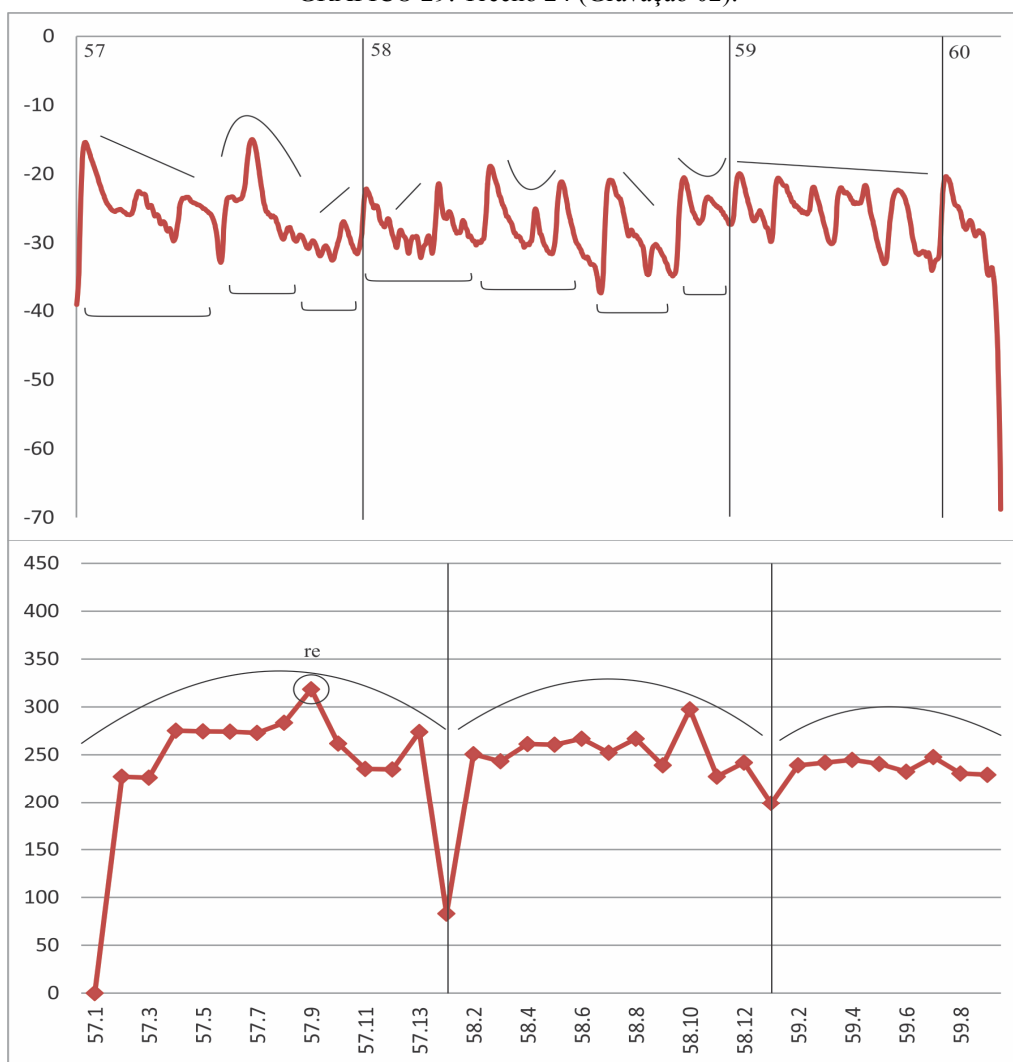
Com base no mapeamento da Gravação 01, apontamos que as nuances de agógica e dinâmica dos materiais percussivos são evidenciadas nos níveis de organização gestual e celular, mutuamente. Com base nisso, tomamos como exemplo o gesto correspondente ao compasso 58. Esse gesto apresenta um perfil agógico levemente arqueado. Contudo, observando o interior do gesto, nota-se que o movimento agógico se dá segundo o agrupamento das células – agrupamento esse, ressaltado também no mapeamento das intensidades. Os tipos perfis em cada célula são salientados pelas setas e indicações do gráfico 28. Ademais, analisando os gráficos da Gravação 02 é possível identificar estas mesmas conformações expressivas, porém de modo não tão evidente quanto às observadas no mapeamento da Gravação 01 (sobretudo na articulação agógica das células), como se pode constatar na representação gráfica subsequente. (Gráfico 29).

GRÁFICO 28: Trecho 24 (Gravação 01).



Fonte: Edição nossa.

GRÁFICO 29: Trecho 24 (Gravação 02).



Fonte: Edição nossa.

Os gráficos a seguir apresentam a configuração agógica da **Subseção A' VI**, organizada em dois trechos. O primeiro deles compreende os compassos 93 a 95, enquanto que o segundo se estende até o final a obra, como apontado na figura na página seguinte. Em ambas as gravações evidenciam-se as disposições gestuais do segmento de modo que os gestos são demarcados por cesuras temporais, ainda que estas não estejam indicadas na partitura – à exceção das fermatas nos dois últimos compassos. Dessa forma, é possível identificar os perfis agógicos construídos, como demonstrado nos gráficos 30 e 31.

Em nossa concepção, o uso das cesuras, aqui, exerce duas funções: uma delas é agrupar os eventos em unidades perceptivas distintas. A outra função está relacionada ao princípio da criação de expectativa em torno do encerramento da obra. Verifica-se, nos gráficos apontados, que a tendência geral do segmento é diminuir o andamento em direção ao acorde final, além de ocorrer o aumento gradativo da duração de cada cesura. Nesse sentido,

percebe-se que, a cada corte temporal entre os gestos, cria-se um acúmulo de energia (uma espécie de tensão, talvez) que direciona nossa atenção à sua resolução e, conseqüentemente, à conclusão do discurso da obra.

FIGURA 21: Compassos 93 a 97 (Subseção A' VI).

The musical score for measures 93 to 97 is presented in three staves. The first staff, labeled 'Trecho 39', covers measures 93 and 94. It begins with a 12/8 time signature and features a series of chords and melodic lines. The dynamics are marked as *sfz* and *mf*. The second staff, labeled 'Trecho 40', covers measures 95, 96, and 97. It begins with a 16/8 time signature and continues the melodic and harmonic development. The dynamics are marked as *f* and *mf*. The third staff, also labeled 'Trecho 40', covers measures 96 and 97. It begins with a 32/8 time signature and features a complex rhythmic pattern. The dynamics are marked as *fff*. The score ends with a double bar line in measure 97.

Fonte: Victorio (2014). Edição nossa.

GRÁFICO 30: Subseção A' VI (Gravação 01).

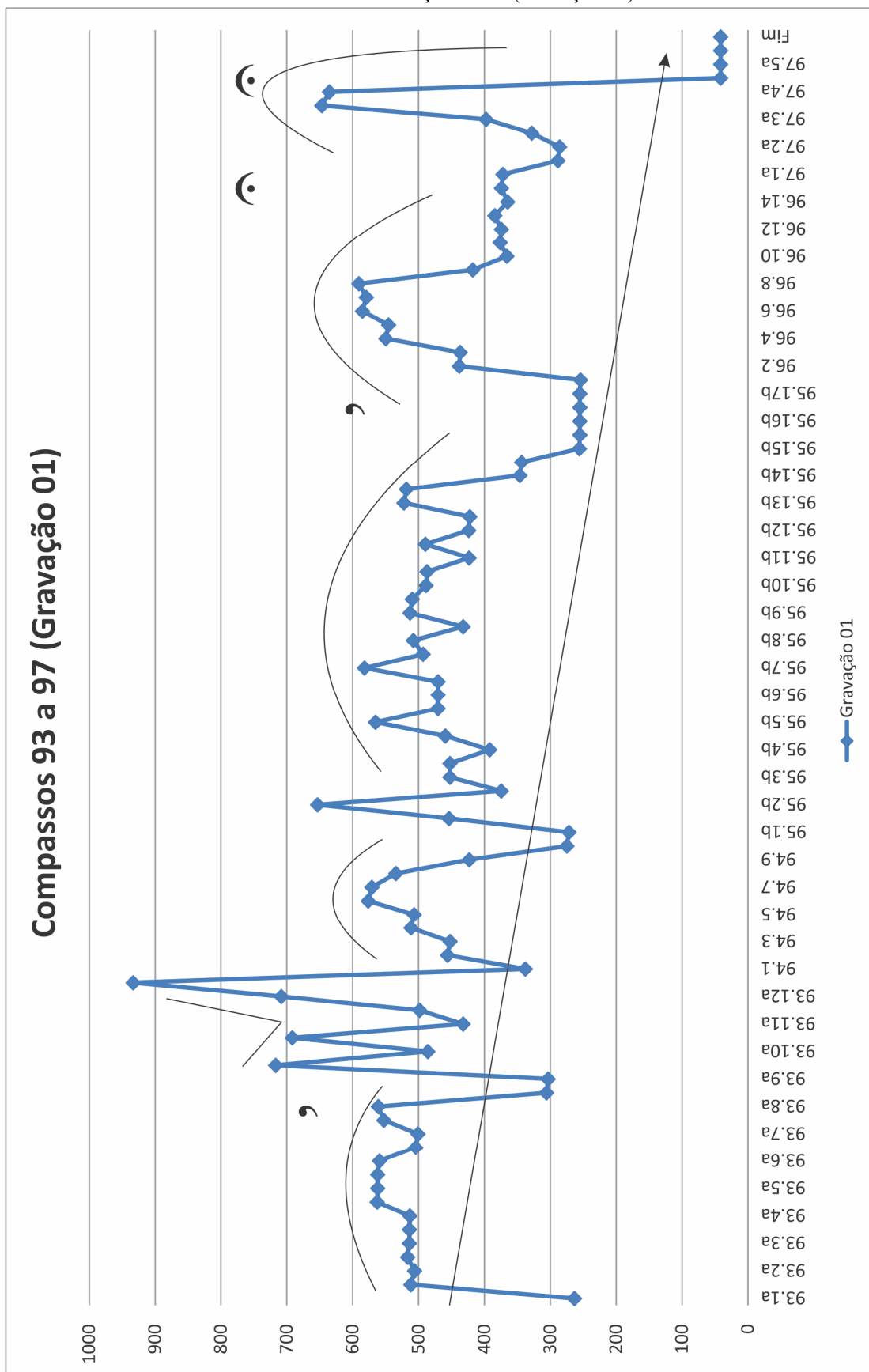
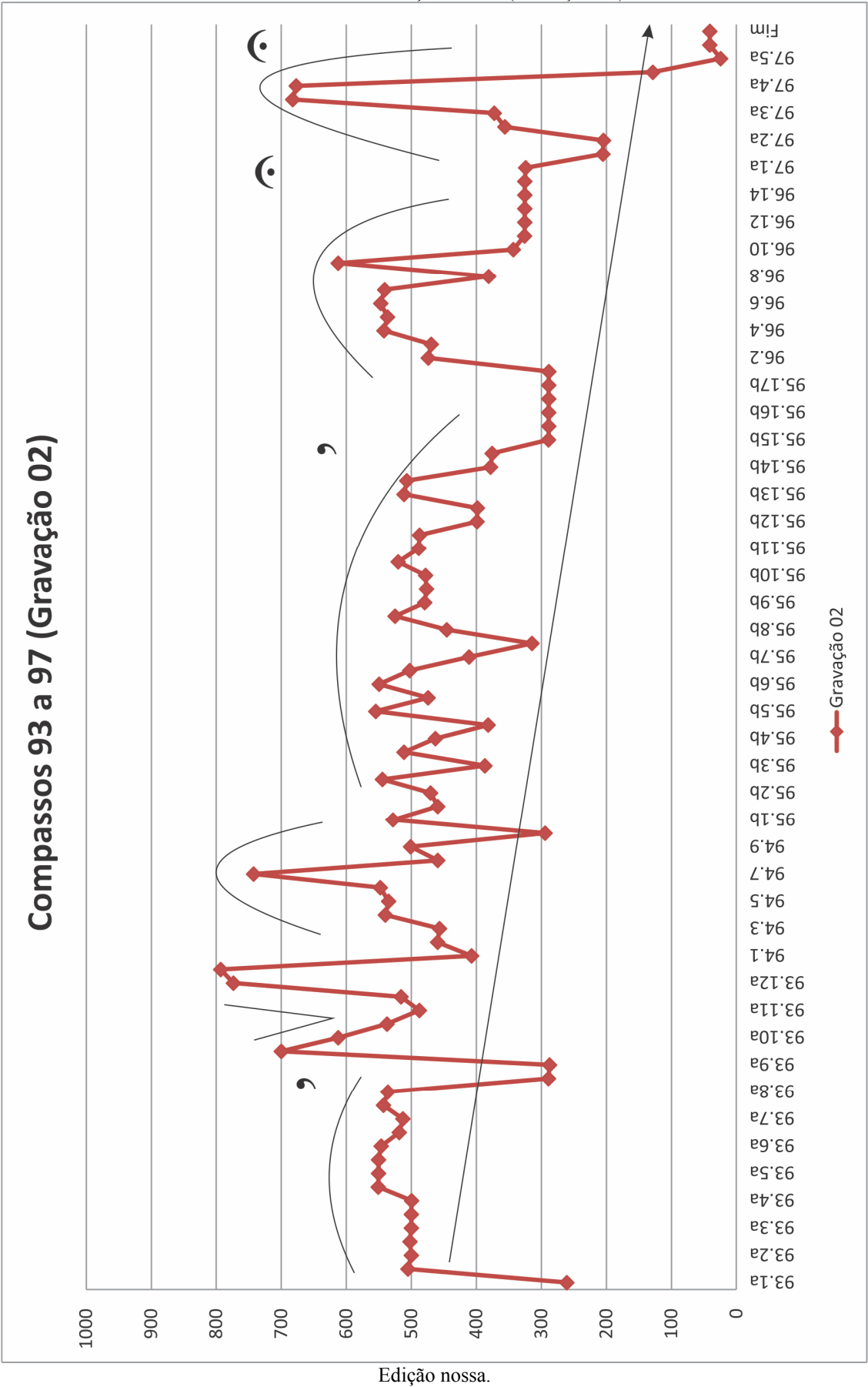
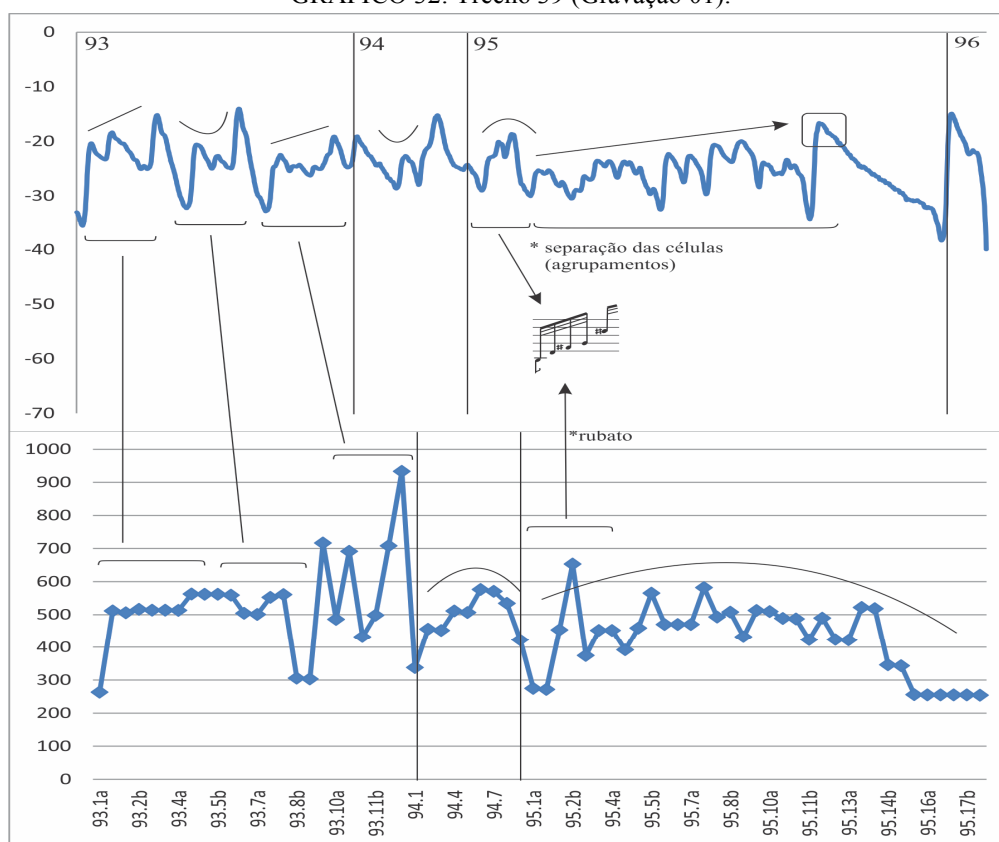


GRÁFICO 31: Subseção A' VI. (Gravação 02).



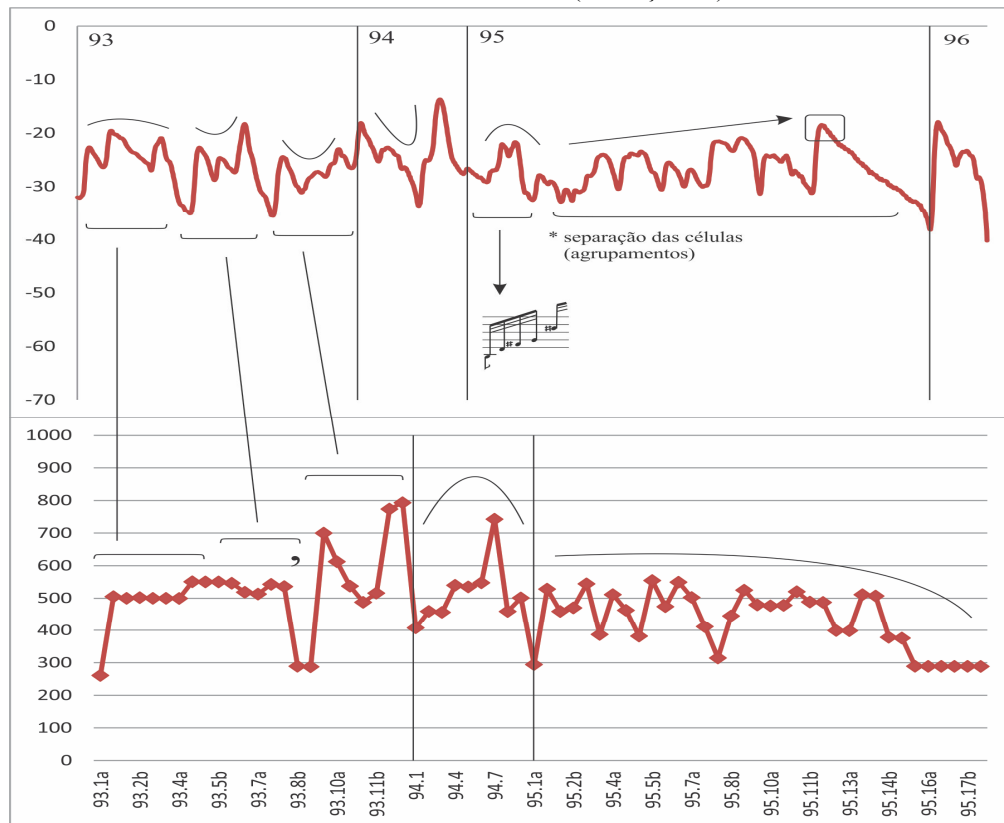
O delineamento do conteúdo dinâmico da subseção nas duas gravações pode ser exemplificado nos gráficos 32 e 33. A disposição deste parâmetro acompanha os apontamentos anteriormente discutidos nos demais trechos, como, por exemplo, o agrupamento das células por meio dos perfis dinâmicos e suas correlações para com a organização e direcionamento gestual. Assim, pode-se observar a composição expressiva dos trechos a partir das indicações descritas nos gráficos que se seguem. O mapeamento do Trecho 40 é apresentado nos gráficos 34 e 35.

GRÁFICO 32: Trecho 39 (Gravação 01).



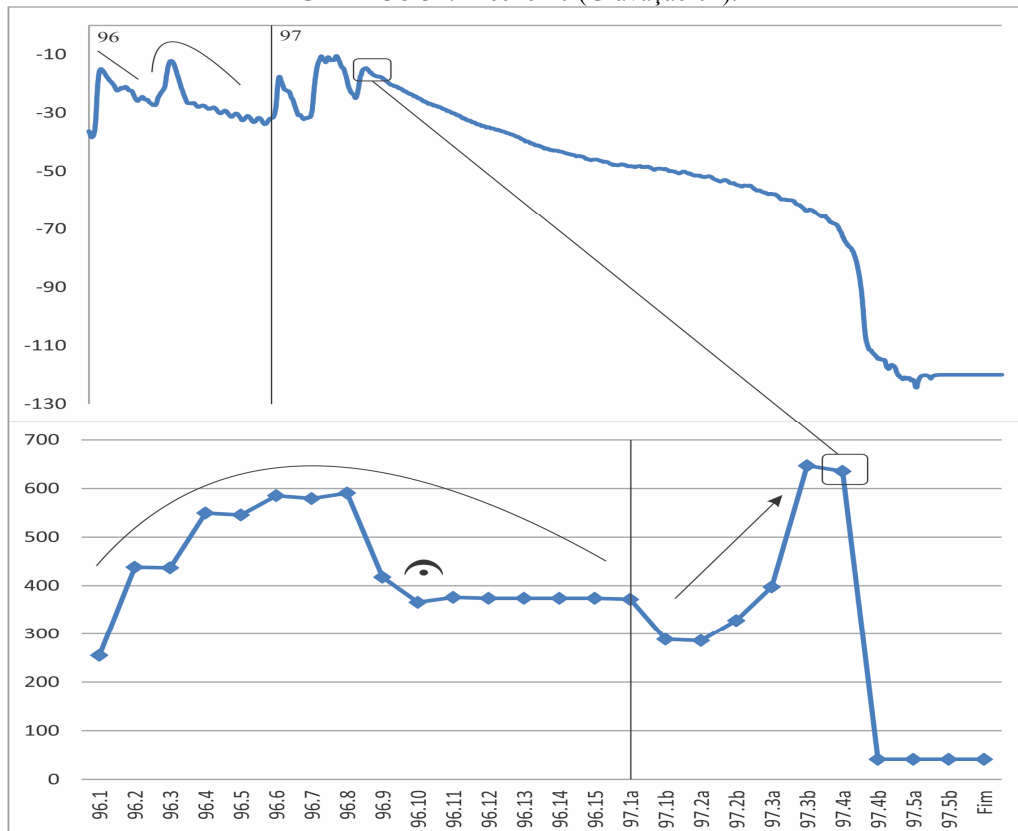
Fonte: Edição nossa.

GRÁFICO 33: Trecho 39 (Gravação 02).



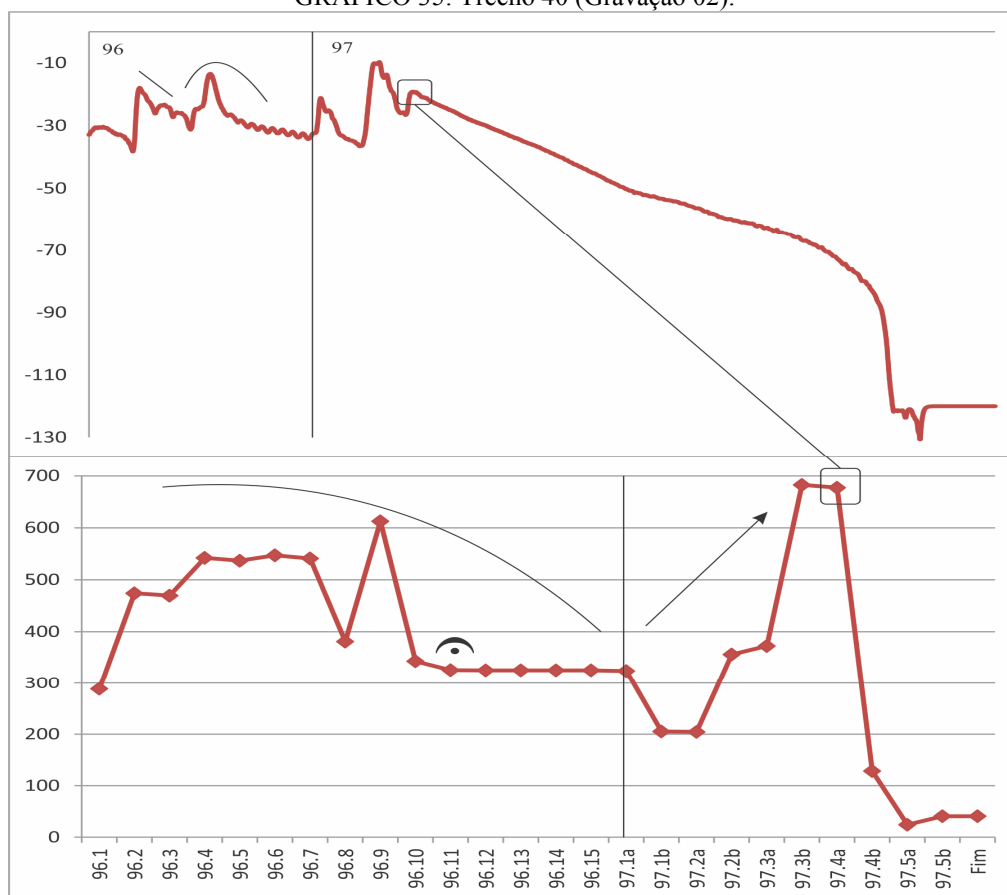
Fonte: Edição nossa.

GRÁFICO 34: Trecho 40 (Gravação 01).



Fonte: Edição nossa.

GRÁFICO 35: Trecho 40 (Gravação 02).



Fonte: Edição nossa.

A análise de todos os trechos aqui descritos tem como principal unidade perceptiva o gesto, ainda que, para a compreensão deste, tenha sido necessário adentrar no terreno das demais conformações estruturais (como as células, trechos e subseções). Afinal, a compreensão do gesto enquanto um fenômeno estrutural coerente perpassa, evidentemente, a identificação de seu contexto em termos sintáticos e perceptivos.

Podemos concluir que o mapeamento do fluxo de agógica e dinâmica nas duas gravações reforçam a ideia defendida de que a percepção dos agrupamentos e direcionamentos gestuais é conduzida concomitantemente em níveis sintáticos diferentes. Nota-se claramente que a identificação de perfis, em ambos os parâmetros analisados, ocorre de modos diferentes em cada segmento analisado. Por exemplo, em um determinado trecho a visualização de um perfil agógico ocorre em um plano macroestrutural, correspondendo a um movimento fraseológico que compreende todo aquele material. Isso é percebido quando o perfil agógico e/ou dinâmico desenvolve-se no trecho como um todo. Em outro segmento, por outro lado, os perfis podem ser somente identificados em fragmentos menores dos gráficos, como nos gestos e células no interior dos trechos. Entretanto, em alguns casos, o agrupamento

e o direcionamento se dão em unidades perceptivas paralelas, pois ocorrem (ou são observáveis através dos gráficos) em mais de um nível estrutural concomitantemente.

Com efeito, as observações apontadas na análise se fazem relevantes uma vez que as representações gráficas nos forçam a adentrar em níveis de detalhamento na escuta antes não observados, o que nos faz entender o conteúdo expressivo da obra a partir das camadas mais intrínsecas do fenômeno sonoro. Isso é interessante, pois a interpretação da obra passa a ser compreendida (e avaliada) a partir de um “ponto de escuta” criado com base em informações visuais geradas nas representações gráficas. Assim, as várias camadas da organização formal de *Tetragrammaton XIII* puderam ser entendidas, primordialmente, em um âmbito perceptivo – sobretudo pelo viés da interpretação musical – indo para além de uma abordagem que estivesse pautada exclusivamente na notação musical.

4. UMA INTERPRETAÇÃO DE *TETRAGRAMMATON XIII*

A fim de realizar uma terceira gravação para esta dissertação, foi construído um mapa interpretativo (concepção) a partir dos elementos observados na análise das duas gravações preliminares. Esse é o foco inicial deste capítulo. Em seguida, no tópico subsequente, alguns trechos da gravação são analisados com o *software Sonic Visualiser* com o objetivo de ilustrar cada uma das principais questões interpretativas perseguidas com base no mapa elaborado.

Considerando que um dos objetivos da pesquisa foi compreender a utilização da análise de gravações como um artifício para fomentar um aguçamento da escuta que colaborasse no processo de construção de uma concepção interpretativa, podemos detectar que a elaboração do mapa interpretativo configura-se como um produto mais relevante do que a própria Gravação 03. Esta, por sua vez, é entendida como registro de uma das instâncias dentre as múltiplas possíveis performances viabilizadas a partir do mapa interpretativo. Em outras palavras, esta última gravação realizada no contexto desta pesquisa, não deve ser compreendida como o ponto final do processo interpretativo, mas como mais um ponto (uma instância) de um processo dinâmico que continua indefinidamente. Ou seja, é o último registro feito nesta pesquisa, mas não a possibilidade última que finalizaria definitivamente o processo interpretativo. Isso significa que não se atribui a tal gravação um caráter estático dentro de um processo que, desde o início dos trabalhos, foi compreendido como dinâmico e contínuo. Vale também ressaltar que o mapa interpretativo apresentado abaixo é resultado da vivência desta pesquisa em específico, mas não é o único possível para a obra em questão.

4.1 Construção de um mapa interpretativo

A criação do que denominamos, aqui, como mapa interpretativo direcionou o estudo e a preparação da obra para a Gravação 03. Todos os assuntos levantados nas discussões das análises das gravações preliminares conduziram à criação do mapa interpretativo. Em outras palavras, as informações extraídas das análises tornaram-se princípios que nortearam a criação de uma concepção interpretativa de *Tetragrammaton XIII* e a elaboração de um mapa com indicações interpretativas descritas na partitura.

É importante ressaltar que nem todas as indicações apresentam uma correlação direta com gráficos apresentados na análise das gravações preliminares, afinal, não discutimos, naquele capítulo, todos os trechos da obra. No entanto, todas aquelas informações obtidas nos gráficos analisados modificaram o modo como passamos a compreender (e escutar) todo o

restante da obra. Assim, as indicações interpretativas contidas no mapa possuem, direta ou indiretamente, suas origens nos resultados das análises, pois os conteúdos levantados propiciaram uma compreensão da obra, a qual gerou os princípios interpretativos adotados. Portanto, não foram necessariamente os dados pontuais extraídos dos gráficos que geraram o mapa – e sim, a concepção que surgiu da interpretação dos dados das análises.

Em um plano macroestrutural foram apontados como conteúdos para nortear a interpretação da obra: o princípio da descontinuidade temporal; a densidade como geradora da percepção temporal; os contrastes entre tempo liso e tempo estriado; e a percepção das proporções de cada seção. No plano microestrutural, foram levantados: o direcionamento gestual; o agrupamento (e desagrupamento) de notas para formação dos gestos; a divisão de planos sonoros; e, ainda, a identificação dos níveis perceptivos e estruturais (subseções, trechos, gestos e células). Dado isto, o desafio interpretativo consistiu na intersecção dos elementos micro e macroestruturais, de modo que estes se projetassem na concepção interpretativa e, posteriormente, na própria *performance* da obra.

A indicação “*Movido*” no princípio da partitura sugere o caráter adotado. O andamento geral é pensado conforme a indicação do compositor (semínima cerca de 66 bpm). Concordamos que este andamento oferece condições para que a condução dos gestos seja construída com clareza mantendo-se, ainda, a energia necessária do caráter sugerido. O cuidado com o andamento é primordial nesta obra, pois há uma tendência geral de aceleração, o que prejudicaria, assim, a clareza e a precisão do movimento gestual. Além disso, o andamento é um fator importante no contraste entre as seções.

A intenção geral de execução na **Seção A** perpassa a manutenção de uma condução “a tempo”. Entretanto, entendemos que há diversos pontos em que é necessária a utilização de pequenas cesuras (respirações), uma vez que estas promovem uma maior distinção entre trechos e/ou gestos com materiais contrastantes. Um exemplo da adoção do delineamento de eventos (agrupamento ou separação de gestos ou trechos) por uso de recursos agógicos nesta primeira seção está no excerto que compreende as transições entre os Trecho 7 e 8; 8 e 9; e, 10 e 11 – compassos 19 e 20; 23 e 24; e início do compasso 30, respectivamente (ver segmentação no Apêndice A). As respirações são indicadas no mapa pelo símbolo (,) – ver Figura 22.

Adota-se uma opção interpretativa que parte da observação dos gráficos analisados no Capítulo III (Gráficos 13 e 14). A opção agógica adotada nas gravações preliminares é mantida neste mapa. O uso das respirações reforça uma inflexão voltada ao gesto inicial de

cada trecho, apoiando-se o grupo gestual na cabeça do primeiro pulso dos compassos 20 e 24, e do terceiro pulso do compasso 30. Compreendemos esses gestos, que possuem contornos rítmico-melódicos semelhantes, como eventos importantes nesse momento da obra, pois possuem características, diríamos, motivicas no excerto exemplificado e, assim, os adotamos como parâmetro para a segmentação dos trechos. Desse modo, o efeito agógico produzido pelo uso de tais respirações, em nossa interpretação, favorece a percepção da organização estrutural adotada.

A dinâmica é também pensada a partir dessa disposição dos trechos. O acréscimo do *sforzando* nos compassos 20 e 24 amplia a intenção de delinear o gesto a partir dessa inflexão inicial dos trechos. O uso da indicação ‘suave’ no compasso 30 também reforça, por contraste dinâmico, a transição dos Trechos 10 e 11 (compasso 30), uma vez que o Trecho 10 é finalizado em dinâmica forte.

FIGURA 22: Excerto do mapa interpretativo. Compassos 17 a 31.

Trecho 7

Trecho 8

Trecho 9

Trecho 10

Trecho 11

Fonte: Victorio (2014). Edição nossa.

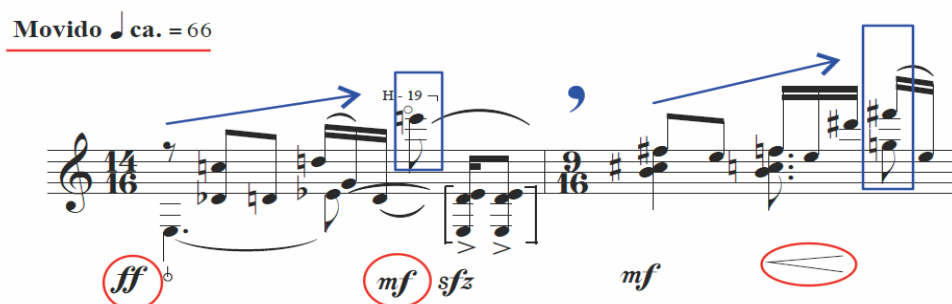
O delineamento de eventos também pode ser pensado por contraste dinâmico. Neste mesmo excerto, os compassos 17 a 19 (Trecho 7) são pensados desta maneira. É evidente a confluência entre os materiais dos compassos 17 e 19 - acordes em quarta com movimento ascendente e o uso de efeito percussivo. Entretanto, há uma incrustação de material por justaposição no compasso 18. Essa organização pode ser evidenciada por contraste na intensidade, o qual é indicado no mapa interpretativo com o uso de *piano* no material incrustado. Nesse caso, entendemos que o agrupamento dos gestos fica mais caracterizado pela manipulação da dinâmica, e não da agógica. O uso de respirações, por exemplo, interromperia o fluxo pulsante deste momento da peça. Nota-se que, nesse caso, o elemento expressivo fundamental é a dinâmica, diferentemente do trecho discutido anteriormente (compassos 20 a 30) em que consideramos a agógica essencial para a projeção da estrutura.

Cabe ressaltar aqui que o excerto deste último exemplo (compassos 17 a 19) não foi analisado nas gravações preliminares e, portanto, não possui um gráfico diretamente correspondente a ele. Contudo, sua concepção foi pensada a partir da análise de outros trechos, na qual foram discutidas as questões acerca do delineamento de grupos gestuais por meio da manipulação de elementos expressivos. Por meio das análises chegou-se à conclusão que há momentos em que um elemento expressivo é mais preponderante que outro na projeção das estruturas musicais (sejam elas micro ou macroestruturais), embora saibamos que todas elas são, evidentemente, conjugadas na execução. Assim, a experimentação de possíveis agrupamentos de estruturas no decurso de preparação da obra foi importante para chegarmos à concepção aqui apresentada. Além disso, acreditamos que os modos como se agrupam (ou se separam) os gestos e/ou trechos projetados pelos elementos expressivos possuem efeito no modo com que se percebe a transitoriedade dos eventos e, conseqüentemente, na percepção do tempo musical – aspecto importante no pensamento musical de Roberto Victorio, sobretudo, em *Tetragrammaton XIII*.

A questão do direcionamento gestual também foi apresentada na discussão das análises das gravações preliminares. Entre os exemplos demonstrados na Seção A, foi apontada a disposição gestual do Trecho 1. Foram evidenciados os perfis agógicos e dinâmicos que compunham a condução dos dois gestos que formam o trecho. (ver Gráficos 5 e 6). A compreensão desses gráficos levou à observação desse aspecto expressivo, explorando as possibilidades de direcionamento dos gestos (condução), na obra como um todo. Buscou-se entender, a partir do delineamento dos grupos gestuais, quais os pontos de “chegada” e

“partida” dos gestos, levando em consideração as evidências estruturais explícitas na escritura. Vejamos o exemplo no Trecho 1, apresentado na Figura 23:

FIGURA 23: Excerto do mapa interpretativo. Trecho 1 (Compassos 1 e 2).



Fonte: Victorio (2014). Edição nossa.

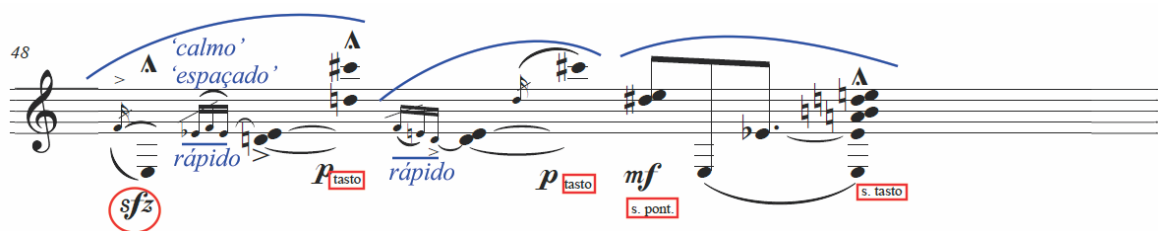
O argumento principal na adoção da condução indicada na Figura 23 consiste no reconhecimento dos perfis melódicos ascendentes em ambos os gestos. Os movimentos gestuais são conduzidos às notas mais agudas, adotando-se, assim, uma perspectiva mais próxima daquela realizada na Gravação 02. Entretanto, cabe ressaltar que as indicações de dinâmica do compositor são diferentes em cada um dos gestos. O primeiro, inicia-se em *ff* e é levado a um *mf* na nota tocada em harmônico. Isso sugere que, se queremos conduzir o gesto à nota mais aguda, isso deve ser pensado por meio da agógica. No segundo gesto, o próprio compositor faz menção a um *crescendo* em direção ao ponto mais elevado na melodia, o que reforça a adoção da direção gestual aqui descrita. Questões como essas são levantadas em diferentes momentos da obra, e estão indicadas no mapa que segue nas páginas adiante. Em resumo, as setas azuis presentes no mapa interpretativo indicam direcionamento gestual, o que pode se corporificar por meio da agógica ou da dinâmica conforme cada caso.

Entendemos que a **Seção B**, constituída por tempos lisos e estriados, é o momento da obra em que estes contrastes precisam ser mais evidentes. A quebra do caráter “Movido” sugere, primordialmente, a dissipação da energia desenvolvida na Seção A. Portanto, as notas escritas sem duração definida podem ser bastante alongadas, promovendo o desadensamento do tempo. Observou-se, nesta proposição, o contraste entre as notas alongadas e as apojaturas que devem ser tocadas ‘o mais rápido possível’. Observou-se, ainda, a oposição provocada entre os trechos com tempo liso e os momentos com tempos estriados. Além disso, entendemos que o acelerando do trecho 19 (ver partitura no Apêndice A) deve ser tocado com vigor (conforme escrito pelo compositor) enfatizando, essencialmente, o direcionamento do gesto. Compreendemos que os intervalos de segunda menor e sétima maior – tanto os escritos

melodicamente quanto em acordes – exercem uma posição de destaque na interpretação deste trecho. O que nos interessou foi a sonoridade resultante do intervalo, e, portanto, é dada atenção à articulação e ao timbre.

O Trecho a seguir (Trecho 17) ilustra um caso em que a análise das gravações influenciou a escuta, tornando evidentes aspectos interpretativos antes não observados. A disposição dos grupos gestuais nesse trecho não foi deliberadamente articulada na ocasião em que as gravações preliminares foram realizadas. Ao confrontar a audição das gravações com a visualização dos gráficos de intensidade (Gráfico 22) verificou-se um delineamento gestual claro. Percebeu-se, a partir disso, que devido à liberdade rítmica do trecho poder-se-ia dispor os eventos de diferentes formas. Contudo, após experimentar as diversas possibilidades de agrupamento dos eventos, adotamos – agora deliberadamente – a mesma opção contida naquelas gravações, conforme vê-se na Figura 24 por meio das indicações de ligaduras.

FIGURA 24: Excerto do mapa interpretativo. Trecho 17.



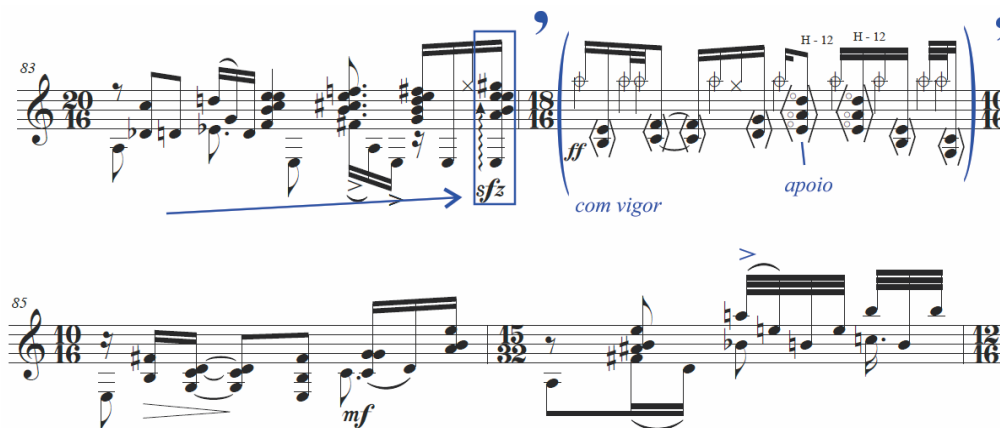
Fonte: Victorio (2014). Edição nossa.

Ao retornar o caráter "Movido" (Tempo 1) na **Seção A'** foram observadas todas as questões levantadas para a Seção A adaptando-as, naturalmente, às particularidades dos trechos que compõem a Seção A'. Os excertos percussivos exercem um papel fundamental na interpretação desta seção. O vigor na execução e a precisão rítmica, associados a algumas suaves intervenções na agógica (respirações) dos trechos que os antecedem e/ou os sucedem reforçam a percepção da justaposição nos materiais já apresentados e que são reexpostos na Seção A'. Entendemos que o movimento geral desta seção é conduzido – e direciona-se – ao gesto final da obra (compasso 97). Portanto, é interpretativamente interessante construir esse direcionamento de forma gradual, controlando o andamento e a própria energia na execução. O senso de expectativa na escuta é promovido pelo domínio do direcionamento em todos os níveis perceptivos.

O uso de respirações na ocorrência dos gestos percussivos pode ser exemplificado no excerto dos compassos 83, 84 e 85. O material utilizado no compasso 85 é, de certa forma, correspondente ao material do compasso 83 (ver Figura 25). Há uma inserção, por

justaposição, de um evento percussivo no compasso 84. Assim, sugere-se uma respiração antes e depois do gesto percussivo, a fim de projetá-lo como uma unidade diferenciável no interior do excerto.

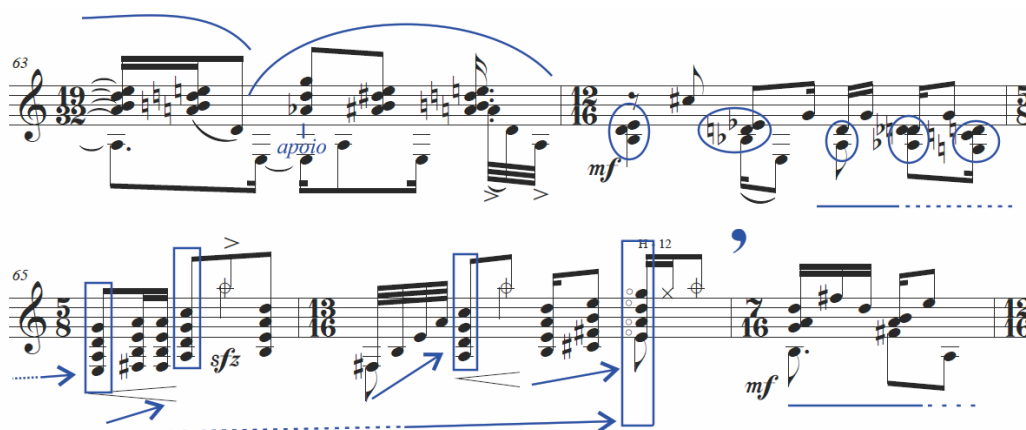
FIGURA 25: Excerto do mapa interpretativo. Compassos 83 a 85.



Fonte: Victorio (2014). Edição nossa.

Os compassos 64 a 66 exemplificam aspectos fundamentais na projeção da concepção interpretativa discutida. Ainda que esse excerto não possua correspondência direta com um dos gráficos gerados com a análise das gravações preliminares, ele possui informações importantes na indicação dos princípios que nortearam a construção do mapa interpretativo, pois aponta os mesmos conteúdos discutidos na análise de outros trechos.

FIGURA 26: Excerto do mapa interpretativo. Compassos 64 a 66.



Fonte: Victorio (2014). Edição nossa.

Um recurso idiomático bastante utilizado em obras para violão, e recorrente em *Tetragrammaton XIII*, é o uso de acordes montados para serem executados em cordas presas e

sobrepostos a notas fixas executadas em cordas soltas.³⁸ Nesse exemplo, no compasso 64, Victorio utiliza uma sequência de acordes de três sons, compostos por um intervalo de quarta justa (com a quinta e a sexta cordas presas) – descendente por progressão cromática – acrescida da nota Ré (fixa na quarta corda solta). Sob nosso ponto de vista, os acordes de três sons compõem um único plano sonoro (principal), enquanto que as demais notas do gesto compõem uma voz secundária na condução gestual. Temos consciência que, de certa forma, isso contradiz a escrita do compositor, em que determina as vozes através das hastes das figuras rítmicas. No entanto, esse outro entendimento também nos parece coerente, pois o movimento gestual torna-se mais evidente quando tomamos a progressão dos acordes de três sons como um plano sonoro, distinto das demais notas. Nesse sentido, o direcionamento desse gesto (em que se pode utilizar uma combinação entre *crescendo* e um pequeno *acelerando*) culmina no primeiro acorde do compasso 65, formado por um acorde de quatro sons, também dispostos em quartas justas.

O gesto que compreende os compassos 65 e 66 ilustra como é projetado o direcionamento em diferentes níveis estruturais. Pode-se pensar que o gesto todo, que possui um perfil de notas ascendente, inicia-se no primeiro acorde do compasso 65 e culmina no último acorde do compasso 66. Por outro lado, pode-se pensar no direcionamento de cada uma das células conduzidas aos acordes que antecedem os golpes percussivos (ver Figura 26). Entendemos que isso pode promover, diríamos, um ‘acúmulo de energia’ a cada microevento, o que contribuiria na condução do gesto como um todo.

Os exemplos dados até aqui elucidam de forma pontual o tipo de raciocínio adotado para a construção do mapa interpretativo, assim como sua relação com as informações obtidas na análise das gravações e a compreensão da obra daí derivada. Outras indicações específicas em cada trecho são observadas nas marcações presentes na partitura a seguir. As marcações na cor azul demonstram as intenções expressivas que consideramos pertinentes. As marcações na cor vermelha ressaltam as indicações já determinadas pelo compositor e que reforçam algum aspecto específico da interpretação que propomos. Além disso, nos trechos que consideramos pertinente uma maior explicação dos símbolos indicados, lançamos mão de descrições no rodapé das figuras. É importante salientar que todas as indicações apontadas

³⁸ Um exemplo de obra que utiliza esse recurso é o Estudo nº 1 para violão de Heitor Villa-Lobos. Nessa obra, há o uso de uma sequência cromática descendente de acordes diminutos escritos para serem executados nas cordas 2, 3, 4 e 5 do violão. O padrão de arpejo realizado pela mão direita executa as notas Mi das cordas soltas 1 e 6, que soam como um pedal. Isso cria um efeito em que as cordas soltas modificam a composição intervalar do acorde diminuto a medida em que os acordes diminutos fazem a progressão cromática.

são projeções de como compreendemos a obra, isto é, são proposições interpretativas. A gravação que encerra este estudo empírico foi concebida a partir desta concepção.

FIGURA 27: Mapa Interpretativo. Compasso 1 a 14.

"Para Gilson Antunes"

TETRAGRAMMATON XIII

Para Violão Solo

Roberto Victorio
Cuiabá - 25/01/2009

Movido ♩ ca. = 66

The musical score is written for guitar solo and consists of 14 measures. The notation includes various dynamics such as *ff*, *mf*, *sfz*, *p*, *f sub.*, and *ff sub.*. There are also performance instructions like *legato*, *poco rall.*, and *Tempo I*. Blue annotations are used throughout the score: (i) marks a division of sound planes; (ii) marks a crescendo towards the note Mi; (iii) marks a division of sound planes with a chromatic progression of triads. Red circles and arrows highlight specific notes and dynamics.

Fonte: Victorio (2014). Edição nossa.

(i) Divisão de Planos Sonoros.

(ii) A indicação do compositor sugere um crescendo em direção à nota Mi (*Pizzicato Bartók*). No entanto, uma possibilidade experimentada foi realizar o ataque percussivo *mezzoforte* seguido de um decrescendo, e um ataque forte súbito no Mi em *Pizzicato*.

(iii) Divisão de Planos Sonoros. Nesse caso, há uma progressão cromática dos acordes de três sons que os indicam a um movimento em um mesmo plano sonoro.

FIGURA 28: Mapa Interpretativo. Compassos 15 a 31.

15

apoio

apoio

apoio

(iv)

17

sfz

p

sfz

20

(v)

f

sfz

mf

23

f

sfz

(vi)

mf

26

p

cresc.

sfz

29

f

p

'suave'

Fonte: Victorio (2014). Edição nossa.

(iv) As ligaduras de expressão correspondem aos agrupamentos gestuais estabelecidos. As unidades são pensadas, nesse caso, pela divisão rítmica. Além disso, a recorrência do acorde *Sib/Mib/Dob/Reb* (marcado com ‘apoio’), também justifica o contorno do grupo gestual.

(v) Como já discutido, o gesto é pensado partindo da inflexão no qual o ponto mais forte é primeiro pulso do compasso 20 seguido de um decrescendo. Sabemos que, ao sugerirmos o perfil dinâmico dessa maneira, vamos de encontro à indicação do segundo acento (nota Ré). Portanto, nossa indicação demonstra apenas outra possibilidade interpretativa, diferente daquela proposta pelo compositor.

(vi) Os Gráficos 17 e 18 mostram que nas Gravações 01 e 02, ao contrário do indicado na partitura, ocorre *crescendo*. A marcação em vermelho reforça a dinâmica proposta pelo compositor. Esse é um caso em que a análise contribuiu na identificação de equívocos interpretativos.

FIGURA 29: Mapa Interpretativo. Compassos 32 a 44.

The musical score consists of six staves, each representing a measure of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Interpretative markings are added in blue and red:

- Staff 1 (Measure 32):** A blue bracket labeled "H - 12" spans the first two measures. A blue arrow labeled "incisivo" points to the first measure. A blue "f" is below the first measure.
- Staff 2 (Measure 34):** A blue bracket labeled "H - 12" spans the first two measures. A blue "mf" is below the first measure, and a blue "f" is below the second measure. A blue "sfz" is below the first measure. A blue arrow labeled "rubato" points to the second measure.
- Staff 3 (Measure 36):** A blue "mf" is below the first measure, and a blue "p" is below the second measure. A blue arrow labeled "leve" points to the second measure.
- Staff 4 (Measure 39):** A blue "p" is below the first measure, and a blue "p" is below the second measure. A blue "cresc." is below the second measure. A blue "apoio" is below the second measure, and a blue "apoio" is below the third measure.
- Staff 5 (Measure 41):** A blue "apoio" is below the first measure, and a blue "pos. nat." is below the second measure. A blue "s. pont" is below the first measure.
- Staff 6 (Measure 43):** A blue "apoio" is below the first measure, and a blue "apoio" is below the second measure. A blue "ff" is below the third measure. A red circle labeled "(vii)" is around the third measure.

Fonte: Victorio (2014) Edição nossa.

(vii) Destaque na condução da voz inferior.

FIGURA 30: Mapa interpretativo. Compassos 45 a 54.

The musical score consists of six staves, each representing a measure from 45 to 54. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Interpretive annotations are provided in blue and red text, along with blue and red arrows indicating phrasing and dynamics.

- Measure 45:** Starts with a blue annotation "incisivo / com vigor" above the staff. Dynamic markings include *ff*, *mf*, *f*, and *fff*. A blue arrow points from the *ff* marking to the *fff* marking.
- Measure 48:** Starts with a blue annotation "(viii)" above the staff. Dynamic markings include *sfz*, *p*, *mf*, and *s. pont.*. Blue annotations include "calmo", "espaçado", "rápido", and "s. tasto".
- Measure 49:** Starts with a blue annotation "f c/ vigor" above the staff. Dynamic markings include *f*, *fff*, *p*, and *ff*. Blue annotations include "iniciar lento", "leve", and "apoio".
- Measure 52:** Starts with a blue annotation "calmo" above the staff. Dynamic markings include *p*, *mf*, and *f*. Blue annotations include "a tempo / preciso" and "Tempo I".
- Measure 54:** Starts with a blue annotation "calmo" above the staff. Dynamic markings include *sfz*, *p*, *mf*, *p*, *f*, and *mf*. Blue annotations include "rápido", "s. pont. molto", "f pos. nat.", and "Tempo I".

Fonte: Victorio (2014). Edição nossa.

(viii) Observação do espaçamento e esvaziamento da densidade. Contraste entre as seções, assim como na distinção entre os tempos liso (amorfo) e estriado (pulsado).

FIGURA 31: Mapa Interpretativo. Compassos 55 a 67.

The musical score for Figure 31, measures 55 to 67, is presented in a single system. The time signature is 12/16. The score includes various dynamics and articulations, as well as annotations for performance.

- Measures 55-58:** Marked **Tempo I** and **rall...**. Dynamics include *f*, *p*, *mf*, *p*, *pp*, and *mf*. A blue bracket labeled **legato / 'campanella'** spans measures 55-58. Annotations **H - 19** are present above measures 56, 57, and 58.
- Measures 59-62:** Marked **Movido Tempo I**. Dynamics include *f*, *mf*, *sfz*, and *f*. A blue bracket labeled **H - 12** spans measures 59-62. A blue bracket labeled **gliss.** spans measures 61-62. A blue bracket labeled **apoio** spans measures 61-62.
- Measures 63-67:** Dynamics include *ff* (ix), *mf*, *f*, *sfz*, and *mf*. A blue bracket labeled **H - 12** spans measures 63-67. A blue bracket labeled **apoio** spans measures 63-67. A blue bracket labeled **(x)** spans measures 63-67.

Fonte: Victorio (2014). Edição nossa.

(ix) Incrustação de material percussivo - indicado no uso de parênteses. O contraste dinâmico indicado reforça a distinção dos eventos.

(x) Observar o deslocamento do apoio provocado pela alteração rítmica das células (síncopa).

FIGURA 32: Mapa Interpretativo. Compasso 68 a 80.

[illegible]

Fonte: Victorio (2014). Edição nossa.

(xi) Distinção reforçada por contraste dinâmico.

FIGURA 33. Mapa interpretativo. Compassos 81 a 92.

The image displays a musical score for measures 81 through 92, featuring various interpretive annotations in blue and red. The score is written in treble clef with a 12/8 time signature. Key annotations include:

- Measure 81:** *mf* (mezzo-forte), *apoi* (support), *leve* (light), *s. pont.* (sustained), *preciso* (precise), *pos. nat.* (positive natural).
- Measure 83:** *sfz* (sforzando), *com vigor* (with vigor), *apoi* (support), *H - 12* (half note).
- Measure 85:** *mf* (mezzo-forte).
- Measure 87:** *sfz* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), *apoi* (support), *preciso* (precise), *H - 12* (half note), *mf* (mezzo-forte).
- Measure 89:** *p* (piano), *f_{sub}* (sub-forte), *p* (piano), *f_{sub}* (sub-forte).
- Measure 91:** *mp* (mezzo-piano), *cresc.* (crescendo), *sfz* (sforzando).

Red circles highlight specific notes in measures 87, 89, and 91. Blue arrows indicate phrasing and dynamics across measures. A red oval highlights a note in measure 87. A blue box highlights a measure in measure 89. A blue arrow points to a measure in measure 91.

Fonte: Victorio (2014). Edição nossa.

(xii) Separação de eventos por contraste na dinâmica.

FIGURA 34: Mapa Interpretativo. Compassos 93 a 97.

The image shows a musical score for measures 93 to 97. The notation is in treble clef with a 12/8 time signature. The score includes various dynamic markings: *sfz*, *mf*, *f*, and *fff*. There are also performance instructions in Portuguese: "apoio" (support) above measures 93 and 94, and "f iniciar lento e acelerar" (f start slow and accelerate) below measure 95. Blue annotations include arrows indicating phrasing and dynamics, a bracket labeled "(xiii)" spanning measures 94 and 95, and boxes around specific notes in measures 95 and 96. A red circle highlights a note in measure 96. The score ends with a double bar line in measure 97.

Fonte: Victorio (2014). Edição nossa.

(xiii) Uso de “elisão” entre os gestos. A direção do gesto anterior coincide com o início do segundo.

4.2 Nova gravação

Com base no mapa interpretativo descrito no tópico anterior, uma nova gravação foi realizada com a finalidade de registrar uma *performance* da obra após o processo de análise realizado. Considerou-se importante retomar, neste outro registro da obra, os principais pontos levantados na análise das gravações preliminares. Entre eles, destacamos:

- a) o direcionamento gestual;
- b) o agrupamento de notas para formação dos gestos;
- c) a identificação de planos sonoros.

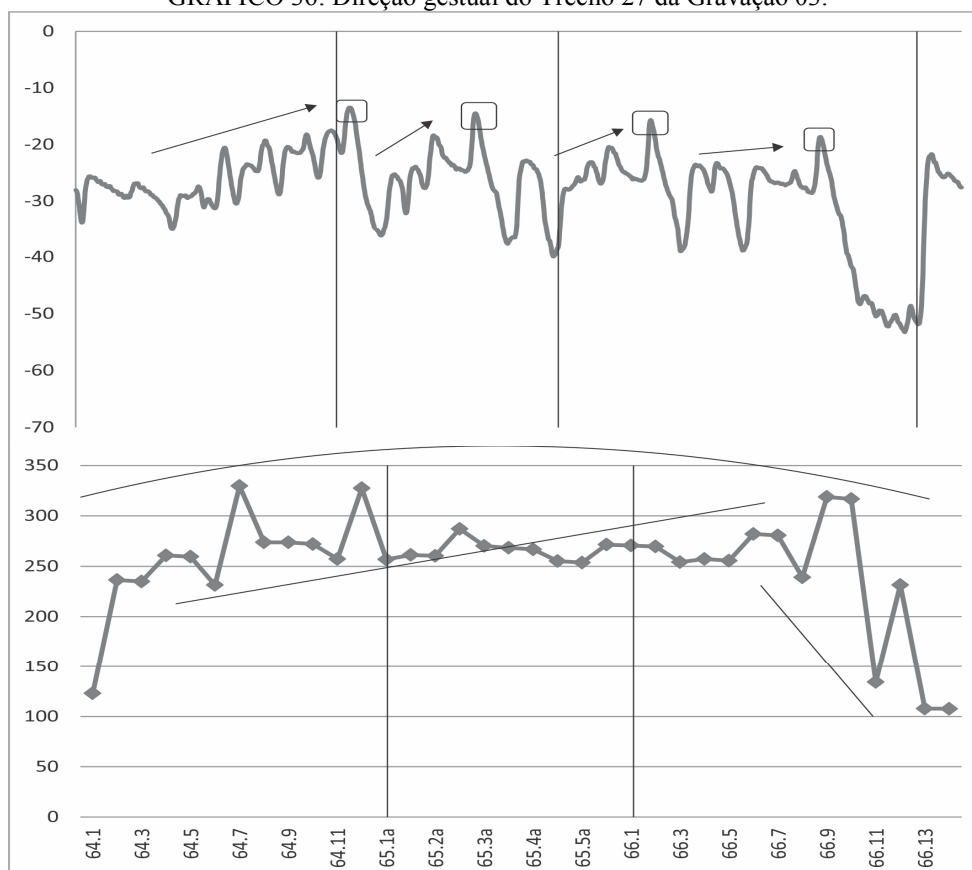
As demais características observadas nos gráficos, como a identificação dos níveis perceptivos e estruturais (subseções, trechos, gestos e células), não serão especificamente abordadas por considerarmos que são, de certa maneira, inerentes à discussão dos três pontos acima mencionados. Além disso, não é o caso de apresentarmos uma nova abordagem

macroestrutural da peça. Assim, dedicamo-nos a apontar brevemente segmentos da Gravação 03 que ilustram algumas de suas características microestruturais.

4. 2.1 Direção gestual

Dentre os diversos segmentos passíveis de análise, foi selecionado apenas um exemplo elucidativo da direção gestual na última gravação. O segmento corresponde ao Trecho 27 (compassos 64 a 66) e demonstra um modo de condução gestual. O mapa interpretativo desenvolvido aponta para um direcionamento formado em quatro gestos no interior do trecho. Além disso, foi pensado um movimento gradual em direção ao momento final do excerto. Nota-se que o movimento agógico é construído por um leve *accelerando*, ficando mais evidente na antecipação do pulso 66.10 (último acorde). O decaimento ocorre nas figuras percussivas. Com base no mapeamento da dinâmica, observa-se a formação dos quatro grupos gestuais. Os três primeiros apresentam os perfis crescentes de modo mais acentuado. Há no último agrupamento um perfil menos sinuoso, mas que, ainda assim, demonstra a condução do gesto.

GRÁFICO 36: Direção gestual do Trecho 27 da Gravação 03.



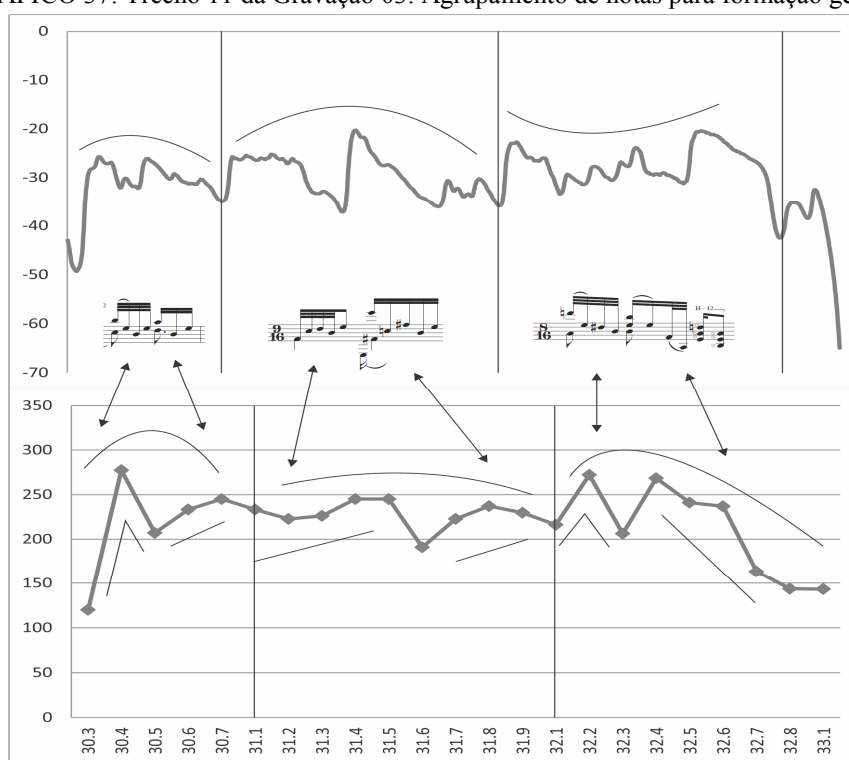
Fonte: Edição nossa.

4.2.2 Agrupamento de notas para formação do gesto

O Trecho 11 (compassos 30 a 32) é elucidativo da identificação de agrupamento de notas para formação dos gestos. Esses agrupamentos são identificáveis nos perfis agógicos e dinâmicos. A conformação desses perfis indica a maneira como foi delineada, expressivamente, a organização dos materiais na composição dos níveis estruturais (como já discutido, os gestos, células etc.). Alguns desses perfis corroboram as formas de organização dos grupos conforme a escrita da obra. No entanto, outros perfis promovem maneiras diferentes de agrupar as figuras notadas pelo compositor. Isso, de certa maneira, permite inferir que a formação – e a percepção – dos gestos se dá também nos modos de manipulação expressiva dos materiais, e não somente na organização deles conforme a escritura.

O trecho abaixo apresenta os três grupos gestuais identificáveis com o mapeamento da dinâmica. Três perfis dinâmicos são gerados e compreendem o delineamento dos grupos gestuais – embora o segundo gesto possa também ser compreendido nas duas células que o constituem. Ainda que de forma não tão evidente quanto a dinâmica, o comportamento agógico também suscita os mesmos grupos. No entanto, o gráfico de agógica resalta as conformações em níveis mais microestruturais, em que podem ser levantados os conjuntos de células.

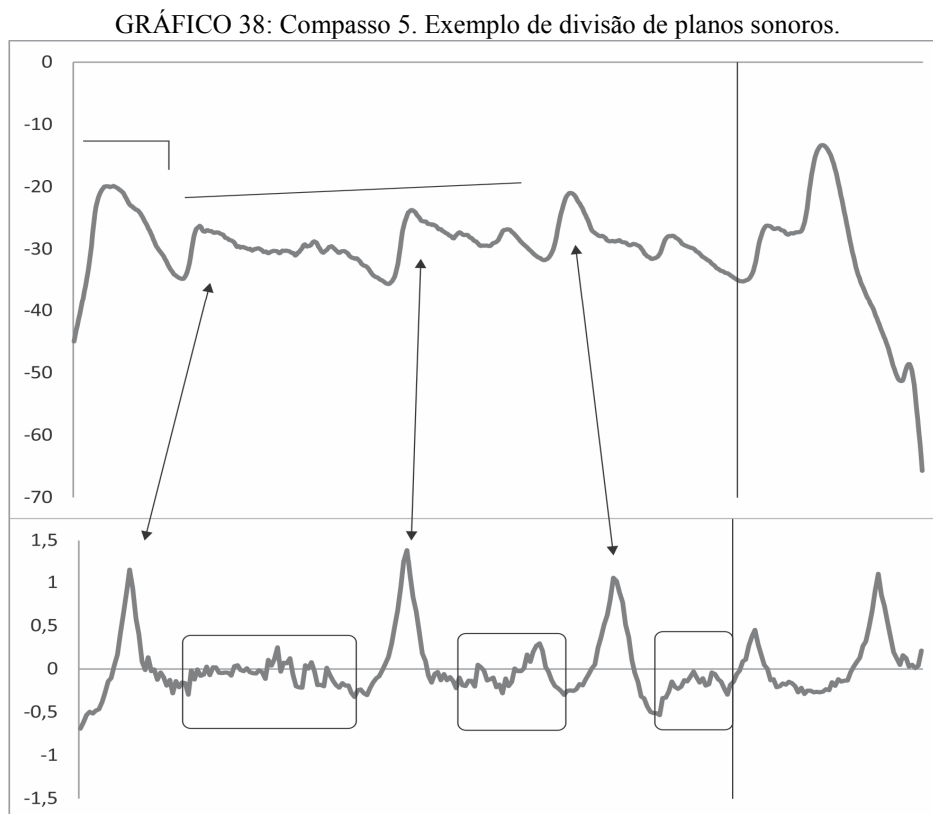
GRÁFICO 37: Trecho 11 da Gravação 03. Agrupamento de notas para formação gestual.



Fonte: Edição nossa.

4.2.3 Planos sonoros

A divisão de planos sonoros também foi abordada na análise das gravações preliminares, e foi, conseqüentemente, objeto de atenção na construção do mapa interpretativo. A identificação dos planos sonoros nas representações gráficas só foi possível nas ocasiões em que as notas de uma voz aparecem como contratempo em relação à outra. A ferramenta utilizada no *Sonic Visualiser* consegue ler apenas a amplitude sonora total, resultante da junção das vozes. Entretanto, quando as notas das diferentes vozes não são articuladas concomitantemente, é possível observar a divisão em planos sonoros em gráficos que mapeiam a intensidade dos eventos. São utilizadas duas ferramentas de extração dos dados de dinâmica, a saber: *Smoothed Power* e *Smoothed Power Slope*.³⁹ O exemplo abaixo – compasso 5 – demonstra como as duas ferramentas podem auxiliar na identificação do comportamento dinâmico localizando a divisão dos planos sonoros. As marcações elevadas no quadro superior (*Smoothed Power*) mostram a condução do gesto ressaltando a voz inferior (acordes em quartas) e sua leve condução em *crescendo*. O quadro inferior (*Smoothed Power Slope*) demonstra com maior nitidez a diferenciação dinâmica entre as vozes.



Fonte: Edição nossa.

³⁹ As características de cada uma das ferramentas estão descritas no tópico 3.1 desta dissertação.

Cabe ressaltar que este tópico visa ilustrar, a partir desta nova gravação, os aspectos extraídos das análises das gravações preliminares que consideramos importantes. Assim, a exposição destes exemplos não possui a pretensão de avaliar ou legitimar a gravação realizada, ou mesmo ainda de averiguar o quanto a concretização em *performance* está próxima (ou não) de sua concepção interpretativa. Buscamos entender o uso da análise no processo de construção interpretativa e não como ferramenta de validação de uma *performance* específica.

Assim, é preciso lembrar, conforme um apontamento anterior, que o mapa interpretativo é um resultado mais relevante do processo do que a própria Gravação 03. Esta, entretanto, conclui esta pesquisa – o que não fecha a obra a outras possibilidades de interpretação e *performance*. Poder-se-ia sugerir uma nova análise, que fomentaria uma nova gravação, que, por sua vez, demandaria outra análise, e assim continuamente em uma constante retroalimentação entre as *performances* gravadas e suas análises. Tal continuação demandaria desdobramentos ulteriores da pesquisa proposta numa cadeia interpretativa infinita. Portanto, é nesse sentido que argumentamos que a pesquisa desenvolvida é um recorte de um processo que, de forma mais abrangente, deve ser compreendido como contínuo, infinito e sempre inacabado.

5. ANÁLISE, ESCUTA E INTERPRETAÇÃO MUSICAL: CONCLUSÕES SOBRE O PERCURSO REALIZADO

A partir do estudo da obra *Tetragrammaton XIII*, descrito nos capítulos anteriores, bem como do referencial teórico adotado, desenvolvemos algumas reflexões acerca do uso desse modelo de análise no processo de interpretação musical. O exercício reflexivo considerou em que medida a análise das gravações fomentou a expansão da escuta e contribuiu no processo de construção interpretativa da obra. O esforço, portanto, consistiu em uma avaliação do nosso próprio processo, debruçando-se sobre as especificidades do uso dessa ferramenta analítica pouco usual no campo das Práticas Interpretativas. São levantados dois eixos de reflexão – um primeiro que traça as relações entre a análise de gravações e a expansão da escuta; e um segundo que desenvolve as perspectivas entre a análise de gravações e a interpretação (tomando-se, nesse caso, a obra *Tetragrammaton XIII* como referência).

5.1 Análise de gravações e a expansão da escuta

O reconhecimento da escuta enquanto aspecto fundamental da realização musical se deve, de forma significativa, ao *Tratado dos Objetos Musicais* de Pierre Schaeffer, publicado em 1966, bem como à criação da *música concreta*. O interesse na escuta enquanto objeto de estudo acadêmico decorre, igualmente, das contribuições de Michel Chion e Dennis Smalley no desenvolvimento da teoria *schaefferiana*. Além disso, esse interesse ocorre na medida em que o desenvolvimento da poética musical perpassa as discussões sobre os limites da percepção musical. O advento do aparato tecnológico que permitiu a produção do que hoje denominamos como música eletroacústica, foi fundamental para se questionar os limites do fazer musical. Schaeffer (1988) [1966] já apontava na década de 1960 que os limites da música deixaram de ser os da *lutheria* e os da técnica instrumental, e passaram a ser os do próprio ouvido.

Como foi possível observar, a literatura produzida até os dias atuais que discorre sobre o tema preocupa-se com a escuta ora sob a perspectiva do ouvinte – isto é, daquele que aprecia – ora sob o pensamento do compositor, tendo em vista os processos composicionais na música contemporânea, sobretudo os da música eletroacústica. Ainda que esse aparato teórico seja de fundamental importância para a compreensão da escuta na produção musical

como um todo, não se têm discutido de maneira ampla e consistente as especificidades no campo das práticas interpretativas. Ainda que existam importantes publicações que se proponham a compreender a escuta (ver, por exemplo, CHUEKE, 2000; 2005), entendemos que os estudos da escuta sob o viés das práticas interpretativa são incipientes.

Uma sistemática compreensão dos processos de escuta inerentes à prática interpretativa contribuiria, a nosso ver, para auxiliar os intérpretes a fundamentar seus processos criativos voltando suas atenções (e intenções) ao aspecto sensível do fazer musical. Consideramos que a escuta é o princípio essencial da interpretação musical e, em razão disso, entendemos que o intérprete deve conceber seu desenvolvimento musical em torno de uma permanente expansão da escuta. Denominamos, aqui, como escuta expandida aquela que vai para além da superficialidade, que adentra no universo do detalhe, e que se propõe a compreender tanto os aspectos intrínsecos (espectro-morfológicos) dos sons (tais como, por exemplo, as qualidades tímbricas, as possibilidades de articulação, dinâmica e manipulação agógica) quanto as associações desses aspectos aos planos sintático (forma e estrutura) e semântico (significado musical) das obras interpretadas.

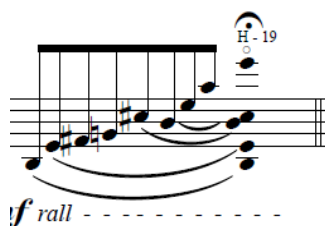
Em virtude disso, reconhecemos que a escuta é a condutora de todo o processo de criação interpretativa – processo que se inicia nos primeiros contatos com a obra (seja através da leitura da partitura, seja pela apreciação da execução de outros intérpretes), envolve a decodificação do texto musical (escrita), a decifração da escritura (pensamento musical), o desenvolvimento técnico necessário à execução da peça, assim como a própria manipulação (experimentação das possibilidades expressivas) dos materiais durante o estudo. Assim, em todos esses momentos, a escuta é o ambiente que conduz à criação. Essa condição essencial da escuta para com a prática musical, na qual ressaltamos a prática interpretativa, é descrita sugestivamente na fala de Schaeffer, extraída do texto de Alexandre Ficagna: “Se existe uma máquina de calcular para calibrar a música, nós possuímos uma, prodigiosa, portátil, econômica: Senhores, é nosso ouvido” (SCHAEFFER, 1967 apud FICAGNA, 2007, p. 11).

Dada essa relevância do reconhecimento da escuta para as práticas interpretativas, é significativo discutir estratégias para seu fomento nesse contexto. O uso das ferramentas computacionais de análise musical tem corroborado nesse sentido. O estudo empírico realizado demonstrou algumas possibilidades de utilização do *software Sonic Visualiser* para o aprimoramento de habilidades de escuta necessárias à interpretação.

Na busca por alicerçar a reflexão sobre os processos de escuta utilizados na preparação de *Tetragrammaton XIII*, a teoria *schaefferiana* sobre os modos de escuta, bem como os

desdobramentos realizados por Chion e Smalley, mostraram-se adequados, sobretudo para a tomada de consciência de processos comuns, sempre vivenciados pelos intérpretes, porém não tão evidentes até então. A fim de compreender o tratamento da escuta no campo da interpretação musical, imaginemos, como exemplo, um possível exercício de escuta a partir do arpejo final da segunda seção de *Tetragrammaton XIII*:

FIGURA 35: Arpejo final da Seção B.



Fonte: Victorio (2014).

Acompanhando Chion (2009, p. 33), podemos afirmar que, no contexto da música instrumental, o excerto citado pode ser considerado um *objeto sonoro*, pois é entendido como uma unidade de sons composta de vários microeventos ligados por uma forma, e, na qualidade de objeto sonoro, esse evento sonoro torna-se passível de uma *escuta reduzida* (ou a algo que se aproxime desta). Ao executar o arpejo apresentado, o intérprete pode observar, por meio da escuta, as características espectro-morfológicas do objeto, isto é, suas qualidades sonoras intrínsecas. Com efeito, uma escuta atenta ao conteúdo espectral corresponderia, por exemplo, à verificação do timbre e da sonoridade produzida pela sobreposição de notas (efeito *campanella*). Uma prática de estudo voltada a esse aspecto consistiria na manipulação deliberada do timbre no instrumento (*sul tasto*, *ponticello*, etc), bem como na identificação das possibilidades de digitação que forneceriam novas configurações de sobreposição de notas, o que alteraria a conformação espectral do objeto. Uma escuta atenta à sua morfologia preocupar-se-ia com o comportamento dos sons ao longo do tempo em termos de intensidade, duração, sustentação, etc – o que corresponderia a elementos expressivos como a dinâmica, agógica e articulação.

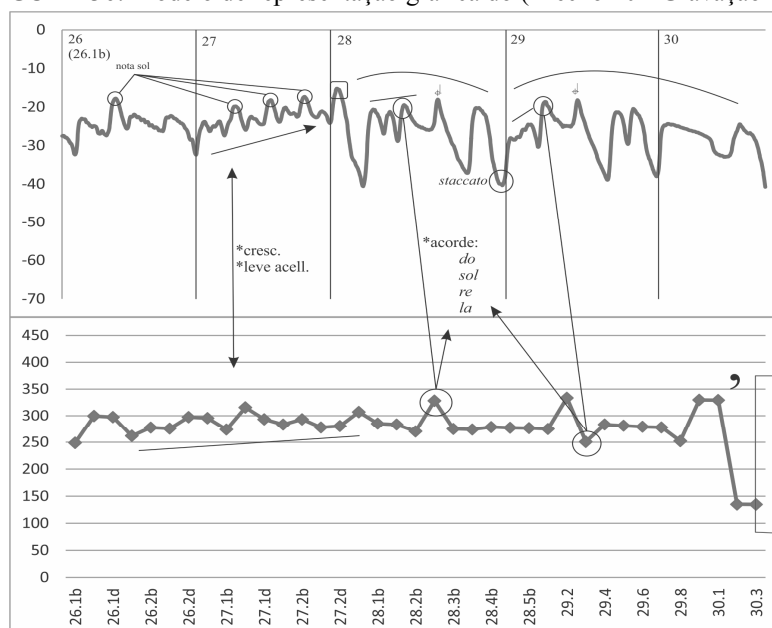
Entretanto, para a atividade interpretativa, as qualidades intrínsecas de um objeto sonoro não são tão significativas quando pensadas isoladamente de seu contexto musical. A compreensão do significado musical do trecho se dá, segundo Schaeffer, pela *escuta semântica*. É por meio dela que se pode inferir que o excerto exemplificado possui

propriedades que se evidenciam a conclusão de uma ideia musical desenvolvida ao longo de toda uma seção (Seção B).

Contudo, o próprio Schaeffer já havia alertado que a distinção entre os modos de escuta tem um efeito muito mais discursivo do que determinante. Afinal, a escuta, na realidade, não se fragmenta exatamente dessa maneira. Os modos de escuta não acontecem isoladamente. Por exemplo, uma intencionalidade de escuta voltada às qualidades espectro-morfológicas é mais determinante ao projetar um significado musical. Os modos de articulação, agógica e dinâmica sugerem a maneira como um objeto sonoro será compreendido no contexto em que se insere na obra. Do mesmo modo, a compreensão semântica motiva a configuração sonora de um objeto, isto é, ela determina como deve ser executado o arpejo – quanto às suas propriedades expressivas – para que se projetem as características estruturais estabelecidas pela escritura. É evidente, portanto, que a escuta semântica e a escuta reduzida se interagem. Assim, o conceito de *escuta interativa* de Smalley (1996) se faz importante para a discussão da escuta no contexto das práticas interpretativas, por justamente reconhecer a congruência entre as duas escutas.

O exemplo mencionado acima retrata como diferentes modos de escuta podem comunicar-se no exercício interpretativo. Contudo, a aproximação com o modelo de análise musical proposto ainda faz-se necessária. Para isso tomemos outro exemplo a fim de ilustrar as estratégias de escuta desenvolvidas através da análise de gravações. Observemos, agora, o modelo de representação gráfica que, neste exemplo, corresponde ao Trecho 1 (Gravação 01):

FIGURA 36: Modelo de representação gráfica do (Trecho 10 - Gravação 01).



Fonte: Edição nossa.

Cada um dos gráficos na figura (intensidade – quadro superior – e andamento – quadro inferior) apontam conteúdos intrínsecos do evento sonoro representados isoladamente. Isto é, cada gráfico indica ao analista o comportamento de apenas um parâmetro sem relacioná-lo, de imediato, com os demais parâmetros. Essa forma de representação, a princípio, pode parecer um pouco desconectada da realidade da escuta, pois considera cada elemento expressivo de forma fragmentada. Entretanto, enquanto exercício analítico, essa característica torna-se interessante. É promovida uma dimensão na escuta voltada a um ponto específico da realidade sonora, por exemplo, o comportamento dinâmico ou o comportamento agógico. A representação gráfica induz a intenção de escuta para um aspecto pontual desses sons. Cabe ao analista, a partir de então, correlacionar as informações de cada gráfico a fim de ter uma percepção holística do evento estudado. Aliás, ao longo deste trabalho, foi nossa intenção conjugar os dois modelos de gráficos em uma única figura para que se possam observar suas conexões.

Podemos especular, nesse sentido, que o exercício descrito aproxima-se da escuta reduzida de Schaeffer uma vez que induz o analista a tender⁴⁰ sua atenção a um parâmetro isolado a fim de observá-lo quanto às suas características intrínsecas. No entanto, como dito anteriormente, o que é fundamentalmente importante para a interpretação musical são os desdobramentos desse tipo de escuta. É necessário que se trace o paralelo entre as características expressivas de cada evento com seus significados no contexto musical da obra. Assim, um segundo exercício é necessário, agora, mais próximo da escuta semântica de Schaeffer. Observa-se, portanto, novamente a intersecção entre as duas escutas e a aproximação do conceito de escuta interativa desenvolvida por Smalley.

É importante fazer algumas considerações sobre a interpretação dos dados obtidos pelo *software*. A evidente fragmentação dos dados e das informações de expressividade não torna necessariamente a atividade analítica uma atividade desconectada da realidade de escuta na interpretação. Os dados são fragmentados, mas a análise em si não o é. A análise se dá, de fato, na conexão dos dados e na intersecção com a escuta. Portanto, é exigida do analista a capacidade de correlacionar dados entre cada um dos gráficos, entre a partitura e as representações gráficas, e, tudo isso, com o exercício de escuta.

Outro ponto a ser levantado diz respeito ao fato de que a escuta, fomentada por esse modelo de análise, está inteiramente aliada ao aspecto visual das representações. O que se vê

⁴⁰ Talvez possa ser feita a correspondência com o terceiro modo de escuta do quadro de Schaeffer – *entender* (ou *entendre*, no francês). Como já apontado no referencial teórico, o verbo provém de ‘tender para’, ‘ter uma atenção’. Assim, nesse modo de escuta volta-se à percepção do fenômeno sonoro em si, segundo a observação de propriedades específicas do som, de forma que há uma seleção do que se quer perceber.

(nos gráficos) determina *como* se ouve. Assim, na interpretação dos dados deve-se levar em conta que, em boa parte da análise, o que interessa é muito mais o “desenho” dos gráficos do que os dados numéricos em si. Há casos em que a informação puramente visual é muito mais significativa do que a informação precisa dos números. Portanto, no exercício analítico, é interessante que se encare os gráficos como guias para a escuta, semelhante às partituras de escuta, comuns na música eletroacústica.

Um exemplo alusivo a isso diz respeito a ouvir uma música acompanhando sua partitura. É fato que o apoio de uma representação gráfica conduz a atenção a aspectos direcionados pelas informações visuais contidas na partitura. Provavelmente, muito do conteúdo musical da obra é salientado em razão das informações obtidas no texto musical, tornando-se mais perceptíveis do que em uma escuta superficial. A diferença entre o uso da partitura e o caso específico das representações gráficas geradas pela análise das gravações é que a primeira oferece informações visuais prescritivas, isto é, sobre como deverá soar a obra, enquanto que a segunda fornece informações sobre o conteúdo expressivo de uma *performance* já concretizada. É interessante, ainda, que o analista/intérprete utilize ambas as ferramentas de modo a confrontar os dois tipos de representação. É nesse sentido que apontamos esse modelo de análise como uma ferramenta que nos leva a “pontos de escuta” diferentes daqueles que tradicionalmente nos colocamos.

Em se tratando de um modelo analítico que é fundamentalmente comparativo, ou seja, que busca entender, do ponto de vista da expressividade, as divergências e confluências entre duas ou mais gravações, as representações gráficas funcionam como *ampliadores da escuta*. Uma analogia simbólica pode ser feita com as ferramentas que ampliam figuras em *software* de geração de imagens. Há momentos em que as diferenças auditivas entre duas gravações não são muito perceptíveis, contudo os dados de análise mostram quais são os aspectos e quais são os pontos específicos em que se configuram as diferenças. O exercício analítico-auditivo adentra, nesse momento, o universo do detalhe, em que dados *microestruturais* emergem, são trazidos “aos ouvidos” e ampliados. A partir daí, essas diferenças passam a ser percebidas de forma mais natural, observadas mesmo quando em escutas mais superficiais. Portanto, é nesse percurso, fomentado pela utilização de uma ferramenta computacional de análise, que se dá o que denominamos, aqui, de expansão da escuta.

5.2 Perspectivas entre a análise das gravações e a interpretação de *Tetragrammaton XIII*

Defendemos, ao longo deste trabalho, o posicionamento de que a obra é, em sua essência, inacabada e dinâmica de tal modo que seu movimento criativo é constante e perpassa todas as instâncias do processo interpretativo. A postura do intérprete, a nosso entender, deve reconhecer esse potencial criativo perante a construção do discurso musical, mas ao mesmo tempo é exigido dele a responsabilidade no tratamento da escritura musical. Assim, o processo interpretativo é, com efeito, um processo criativo, uma vez que toma as inerentes lacunas representacionais da escrita como seu principal ambiente de criação, mas depende indubitavelmente da compreensão dos modos em que ocorrem tais lacunas em cada obra estudada. Nesse complexo, a escuta é reconhecida em seu papel integralizador, pois promove a comunicação do intérprete àquilo que a escrita não dá conta (e, naturalmente, nem se propõe a dar), isto é, ao plano sensível da música. Desse modo, a análise das gravações vem auxiliar o intérprete, por meio da expansão da escuta, na observação do tratamento interpretativo quanto aos aspectos da expressividade e contribui para a decifração da escritura. Em nossa pesquisa, esta observação deu-se através da análise das próprias gravações, o que promoveu uma postura autoavaliativa frente ao processo criativo.

Temos consciência da impossibilidade de reconhecer e descrever em detalhes todo o processo que leva à criação de uma concepção interpretativa, ainda que façamos um imenso esforço metacognitivo para isso. É improvável a consciência de todo o dinamismo criativo. Durante o processo estamos imersos em inúmeras informações (novas ou anteriormente internalizadas) que influenciam, num plano consciente ou inconsciente, as escolhas interpretativas. É certo que parte delas são deliberadamente determinadas. Já outras ultrapassam o nível da consciência. Ainda assim, consideramos válida a tentativa de reconhecer, a partir de uma postura reflexiva, como se deu o processo de criação da interpretação de *Tetragrammaton XIII*, sobretudo na identificação dos modos de interação com a ferramenta analítica utilizada.

O primeiro momento de contato efetivo com a obra foi destinado à sua compreensão geral, perpassando a leitura inicial, a identificação de suas características principais por meio de uma análise da escritura, a busca por uma literatura que pudesse contribuir com a contextualização musicológica e o entendimento do pensamento composicional de Roberto Victorio. Reuniram-se informações que nortearam o registro da obra em duas gravações preliminares, evidenciando duas variações interpretativas conceitualmente distintas.

A essa altura, já estavam concebidas as características gerais da obra. A compreensão geral da escritura de alguma maneira motivou o princípio norteador da interpretação. Elegemos o tempo musical como parâmetro prioritário de enfoque analítico-interpretativo. Assim, tínhamos alicerçado a interpretação no parâmetro fundamental de projeção do pensamento composicional de Victorio. A análise da escritura realizada revelou um tratamento do tempo que foge da abordagem que tradicionalmente o entende como uma sucessão de durações (ritmos), mas sim que o trata como um parâmetro vinculado ao plano perceptivo. Nesse sentido, a eleição desse norte foi ao encontro tanto dos apontamentos sobre a escuta – que se destinavam à argumentação sobre a esfera fonológica do fazer musical – quanto da escolha de um modelo analítico que se propõe a justamente tomar o plano perceptivo da música como objeto.

Dessa forma, foi possível por meio da análise das gravações preliminares uma melhor observação e conscientização das características de organização do tempo musical na obra, quais sejam: o princípio da descontinuidade temporal (não linearidade do tempo promovida pela justaposição de materiais distintos), a densidade como geradora da percepção temporal, os contrastes entre o uso do tempo liso e do tempo estriado, e o senso de proporção entre cada seção. As conformações espectrais ressaltam visualmente o comportamento dos materiais no tempo e possibilitaram a identificação do conteúdo gerador da percepção da densidade. Por meio dos gráficos de duração das seções, especulou-se sobre a manipulação – talvez consciente por parte do compositor – da proporção das durações e sua correlação com o tratamento da densidade.

É possível que se argumente que uma escuta sem o auxílio das ferramentas de análise também promoveria a conscientização das características singulares da peça. De fato, a consciência se dá muito mais por uma atitude de escuta do que pelos dados em si, mas também é certo que há informações que apenas são possíveis de serem obtidas via análise, como, por exemplo, a proporção das durações em cada seção e as informações espectrais.

Ainda em um plano macroestrutural, a contribuição da análise das gravações para a compreensão da escritura seguiu no sentido da identificação de uma segmentação coerente. Como já dito, uma obra como esta poderia ser segmentada de várias maneiras, argumentando-se a partir de unidades sintáticas e perceptivas diferentes daquelas abordadas neste trabalho. Entretanto, as informações gráficas vieram a confirmar a possibilidade adotada por meio da observação dos perfis agógico e dinâmico nos trechos abordados. Alguns dos perfis apontados correspondiam a movimentos fraseológicos que envolviam um trecho como um todo. Em

outros momentos, os perfis foram identificados em fragmentos menores dos gráficos, como nos gestos e células no interior dos trechos. Já em outros ainda, os perfis foram visualizados em mais de um nível estrutural, observados de forma sobreposta.

No campo das microestruturas, o modelo analítico permitiu adentrar, em detalhes, o ambiente das conformações gestuais sob a perspectiva dos componentes expressivos, tais como a agógica, a dinâmica, e eventualmente, a articulação. Ao confrontar as informações em cada gráfico, estabeleceu-se o mapeamento do direcionamento em cada gesto, trecho ou célula. Além disso, verificou-se como ocorreram os agrupamentos de notas para a formação do movimento gestual. Todas essas informações motivaram *insights* para um tratamento das minúcias na execução dos materiais.

Haja vistas estas informações, foram levadas em conta para a elaboração do mapa interpretativo exposto no Capítulo 4 as seguintes questões: os pontos de partida e chegada dos gestos, bem como seus pontos de apoio; a delimitação dos grupos; a inserção de cesuras temporais com o propósito de tornar as delimitações mais acentuadas; a caracterização de materiais como incrustações no tempo; a caracterização dos momentos em que a articulação é o parâmetro que determina a divisão gestual, como nos trechos em que há o efeito *campanella*; o uso de ‘elisões’ gestuais; a divisão de planos sonoros; e a delimitação do movimento gestual por escolhas na dinâmica.

Todas as questões levantadas revelam as principais informações resultantes da interação com a ferramenta analítica, que no decurso interpretativo alimentaram o estudo da obra e fomentaram a criação da interpretação proposta. O exercício analítico realizado nesta pesquisa reitera o discurso da reciprocidade entre a análise e a *performance* (que incorpora a interpretação). A análise ofereceu fundamentos para a criação da interpretação, ao mesmo tempo em que as *performances* ofereceram pressupostos acerca da própria atividade analítica. Portanto, foram tratadas enquanto atividades interatuantes rompendo, na medida do possível, as barreiras entre teoria e prática. Os papéis do analista e do intérprete tornaram-se indissociáveis. Ao mesmo tempo em que foram construídas análises **das performances** gravadas, tornaram-se também análises **para a performance** ao longo do decurso criativo.⁴¹

A tradicional perspectiva entre análise e *performance* – que as tratam em um discurso unidirecional, isto é, que a análise (geralmente do texto) edificaria a *performance* – é rompida neste caso. A *performance* possibilita as especulações analíticas com a utilização do *software*, cujas conclusões articulam novos pontos de vista sobre a interpretação – o que demonstra a

⁴¹ Para aprofundamento nesse assunto ver Cook (1999): *Analysing Performance and Performing Analysis*.

complementaridade entre as duas atividades. Nesse sentido, é falacioso crer que as informações obtidas pelo *software* são concebidas a fim de legitimar, ou determinar a *performance*. De fato, como demonstrado ao longo da pesquisa, a análise tem contribuições significativas à interpretação. Mas nota-se que há expressiva diferença quanto à postura do intérprete entre tomar a análise como um meio para uma possível “verdade” da obra do que utilizá-la como uma ferramenta que motiva (ou move, fomenta, problematiza e redireciona) a criação interpretativa. A visão tradicional entende a análise como prescritiva e toma a obra como dada. Já a abordagem aqui adotada compreende a análise como um caminho à criação e encara a obra como um processo. Nesse caminho discursivo, reiteramos que, no “rastros” criativo da interpretação, a análise (em especial a análise de gravações) possui, em sua essência, um papel instrumentalizador, e não legitimador da *performance*.

Assim, os limites dessa abordagem analítica são os limites da própria postura do analista-intérprete frente à sua utilização. Ao mesmo tempo em que há significativas contribuições do *software*, é preciso que sejam feitas algumas ponderações. A primeira delas diz respeito a acreditar que a análise das gravações daria conta de todos os aspectos expressivos da música. O *software* gera representações, e, enquanto representações, estas são essencialmente limitadas, fragmentadas, e oferecem informações parciais sobre o fenômeno sonoro-musical. O trabalho analítico consiste em exatamente interpretar os dados fragmentados, e ‘remontá-los’ em direção a uma percepção holística do fenômeno musical. Assim, a experiência com o *software* não substitui a própria experiência musical, mas a instrumentaliza. A segunda ponderação diz respeito ao risco de acreditar que a expansão da escuta e a conscientização de elementos não facilmente revelados em uma análise tradicional sejam apontamentos exclusivos do uso do *software*. Evidentemente, é possível desenvolver uma escuta que adentre no universo do detalhe, sem nenhum auxílio computacional. A ferramenta é, no entanto, um mecanismo facilitador do processo.

Por fim, é preciso dizer que analisar gravações não significa apenas saber controlar o *software* e todas suas ferramentas, mas, sobretudo, saber ir para além dos dados, pois eles somente adquirem significado musical a partir de um tratamento reflexivo e por meio de uma postura que considere a música enquanto arte performática.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho partiu do interesse em compreender o uso de ferramentas computacionais de análise como possibilidade de fomentar o processo interpretativo. O objeto de pesquisa foi fundamentado na prerrogativa de que o modelo analítico oferece informações ao analista/intérprete que vão para além daquelas obtidas pela decifração da escritura, sobretudo de aspectos referentes ao conteúdo expressivo, tais como agógica e dinâmica. Assim, buscou-se uma análise dos aspectos intrínsecos do fenômeno sonoro-musical que, por meio da expansão da escuta, viesse a alimentar a criação interpretativa. Com a finalidade de viabilizar o estudo, adotamos a obra *Tetragrammaton XIII*, de Roberto Victorio, para o exercício analítico-interpretativo. Nesse contexto, propusemos a seguinte pergunta norteadora: de que forma a análise sonora por meio de *software* pode fomentar a escuta dos materiais musicais de uma obra (no caso, *Tetragrammaton XIII*, de Roberto Victorio), auxiliar a decifração de sua escritura e contribuir na criação de uma concepção interpretativa? Objetivamos, portanto, desvelar como a análise sonora pode fomentar a escuta dos materiais musicais, tendo em vista a criação de uma concepção interpretativa da obra.

Para o desenvolvimento do objeto de estudo proposto buscou-se entender as especificidades da pesquisa em artes, sobretudo no que tange a perspectiva da subjetividade do fazer artístico e da criação. Adotamos, portanto, os pressupostos de Santos (2010) sobre a emergente pesquisa da pós-modernidade, que prevê um conhecimento cada vez menos dualista e reconhece cada vez mais o caráter autobiográfico e autoreferenciável da investigação. Consideramos que, com o percurso adotado, em que nos voltamos para o próprio processo de criação, pudemos refletir sobre as fronteiras que separam o sujeito e o objeto. Assim, a dimensão ativa do sujeito nesse processo foi plenamente assumida uma vez que o próprio objeto demandava tal postura.

Com base no objeto proposto, as limitações da escrita musical enquanto forma de representação foram levantadas, e a hegemonia do texto musical como principal objeto de estudos musicológicos foi colocada em questão. Assumindo a incompletude do recurso notacional para a compreensão do fenômeno musical, levantou-se a perspectiva criadora do intérprete e a horizontalidade entre cada uma das instâncias da realidade musical, isto é, do compositor, da escritura, do intérprete, do ouvinte etc. O intérprete que adota uma postura criadora frente à obra reconhece as lacunas representativas da notação e se debruça sobre elas como principal ambiente de criação.

Nessa perspectiva, a escuta emerge como integralizadora do processo interpretativo de modo que as atenções e intenções do intérprete voltam-se essencialmente à dimensão sensível da música – ou, segundo o termo de Menezes, à esfera fonológica da música. Embora tenhamos uma vasta literatura sobre a escuta, o seu desenvolvimento teórico sob o olhar das práticas interpretativas ainda necessita de maiores investigações. A teoria *schaefferiana* sobre os modos de escuta, assim com seus desdobramentos, alicerçaram esta investigação. Foi reconhecida a interação entre a escuta reduzida e a escuta semântica de Schaeffer como fundamentais à interpretação.

Dado todo esse contexto teórico, aproxima-se do modelo de análise de gravações como instrumentalizadora do processo interpretativo, pois a mesma se caracteriza como uma análise que vai para além do texto (ainda que reconheça sua importância) e ampara-se na escuta como seu principal ambiente de reflexão analítica. Adota-se uma perspectiva aproximativa entre a análise e a *performance* enquanto atividades que fazem parte de um mesmo processo, o da interpretação musical, e não mais como duas atividades distintas que se relacionam apenas numa perspectiva unidirecional (da análise para a performance), mas que se complementam de modo que a performance – e a interpretação – ofereçam também subsídios para as especulações analíticas. Por fim, a base musicológica da análise de gravações, fundamentada nos trabalhos do *Centre for the History and Analysis of Recorded Music*, foi apresentada e discutida.

O processo analítico-interpretativo vivenciado foi realizado por meio da obra *Tetragrammaton XIII*, de Roberto Victorio. A análise da escritura revelou o tratamento do tempo musical como o principal aspecto de organização estrutural da obra. Assim, foram discutidos os seguintes pontos: o uso da densidade na percepção de transitoriedade dos eventos; a construção não linear do tempo, na qual se destaca o uso de tempo liso e estriado (conforme conceituação de Boulez); as justaposições de eventos diferenciáveis; e a irregularidade métrica. Assim, tomou-se como princípio interpretativo a noção de tempo musical e sua manipulação.

A análise das gravações preliminares sinalizou as principais características nelas presentes. Foi possível entender o conteúdo expressivo de trechos da obra na perspectiva mais intrínseca do fenômeno sonoro. O processo interpretativo passou a ser compreendido sob diferentes “pontos de escuta” baseados nas informações obtidas nas representações gráficas. As gravações de *Tetragrammaton XIII* puderam ser entendidas, primordialmente, em um âmbito perceptivo – levando a abordagem, portanto, para além de um plano

exclusivamente escritural. Entre os conteúdos observados através da análise das gravações pode-se inicialmente citar: a descontinuidade temporal e a densidade como geradora da percepção do tempo; os contrastes entre tempo liso e estriado; e a proporção entre as seções. Entre as características expressivas, foram levantadas as seguintes: o direcionamento gestual como modo de delineamento do próprio gesto; o agrupamento de notas para formação dos gestos; a identificação de divisão de vozes (planos sonoros distintos); e, ainda, a identificação dos níveis perceptivos e estruturais (subseções, trechos, gestos e células).

Conclui-se, com base no percurso interpretativo realizado, que o exercício analítico promoveu a expansão da escuta, pois motivou uma percepção voltada ao universo sensível do detalhe e das microestruturas de *Tetragrammaton XIII*. Nesse caminho, o modelo de análise mostrou-se inteiramente vinculado ao aspecto visual das representações, conduzindo a atenção e a intenção de escuta a diferentes pontos. Conclui-se, ainda, que o discurso de reciprocidade entre a análise e a *performance* mostrou-se efetivo sob o entendimento de que modo os papéis do analista e do intérprete tornaram-se indissociáveis.

Por fim, os métodos de análise de gravação integram-se à perspectiva das Práticas Interpretativas, de forma que tais recursos analíticos possam também ser empregados como estratégia na preparação e no planejamento da execução instrumental, sobretudo no desenvolvimento metacognitivo da prática interpretativa, o que abre, nesse sentido, possibilidades de desdobramentos dessa pesquisa. A metacognição está vinculada à autoavaliação do processo, à prática de estudo e à criação de estratégias de estudo.⁴² Além disso, a pesquisa salienta a relevância dos meios tecnológicos para a interpretação musical, ampliando as possibilidades para a decifração da escritura musical, fornecendo estratégias para a preparação do repertório e, sobretudo, apontando para as atuais perspectivas da pesquisa musicológica.

⁴² Ver Hallan (2001): The development of metacognition in musicians – Implications for education.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. **OPUS**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.
- ASSIS, Ana Cláudia, AMORIM, Felipe. O gesto musical e a expressividade. In: Performa – Conferência Internacional em Estudos em Performance, 2009. Aveiro. **Anais...** Aveiro: Universidade de Aveiro, 2009.p. 1 – 5.
- BARREIRO, Daniel Luís. **Abordagens sobre o tempo na música contemporânea**. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.
- BARREIRO, Daniel Luís. Sound Image and Acousmatic Listenig. **Organised Sound**. London, v. 15 n.1, p. 35-42, 2010.
- BOULEZ, Pierre. **A música hoje**. Tradução: Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros. 3 ed. São Paulo: Perspectiva. 2011.
- BOULEZ, Pierre. **A música hoje 2**. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva 2013.
- CHION, Michel. **Guide to Sound Objects: Pierre Schaeffer and Musical Research**. Traduzido por John Dack and Christine North. 2009. Disponível em <www.ears.dmu.ac.uk/spip.php?page=articleEars&id_article=3597> Acesso 04 fev. 2014.
- CHUEKE, Zélia. **Stages of Listening During Preparation and Execution of a Piano Performance**. Miami. Tese (Doutorado) – University of Miami, Miami, 2000.
- CHUEKE, Zélia. Reading music: a listening process, breaking the barriers of notation. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.11, p.106-112. 2005
- COOK, Nicholas. Analysing Performance and Performing Analysis. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. (Org.) **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 239 - 261.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.14, p.5-22. 2006.
- COOK, Nicholas. Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.16, p. 7-20, 2007a.
- COOK, Nicholas. Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da *performance*. **Música em Contexto**, Brasília, ano 1, n. 1, p. 7-32, jul. 2007b.
- COOK, Nicholas. Methods for analysing recordings. In: COOK, Nicholas; CLARKE, Eric; LEECH-WILKINSON, Daniel; RINK, John (Org). **The Cambridge Companion to Recorded Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 221-245.

CORRÊA, Antenor Ferreira. O sentido da análise musical. **Revista Opus**, Campinas, v. 12 n. 12, p. 33-53. dez. 2006.

DONIN, Nicolas. **Studing Recordings**: Capturing the musical experience of the analyst. CHARM Symposium 4. Londres. 2007. Disponível em: <<http://charm.cchcdn.net/redist/pdf/s4Donin.pdf>> Acesso em: 14/08/2013.

DUNSBY, Jonathan. Análise e execução musical. **Revista Opus**, Salvador v.1, n.1 p.6-23. 1989

FERNANDEZ, Humberto Monteiro. **Análise interpretativa de Tetragrammaton IV, de Roberto Victorio**. 2008. Disponível em: <<http://www.robertovictorio.com.br/artigos/>> Acesso em 06 de Janeiro de 2015.

FERNANDEZ, Humberto Monteiro. **Tetragrammaton IV**: multipercussão e música ritual em Roberto Victorio. Aveiro – Portugal. 194 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Comunicação e Artes (Universidade de Aveiro). Aveiro. 2010.

FICAGNA, Alexandre. O ouvido como instrumento: contribuições dos estudos de Pierre Schaeffer para a renovação da abordagem do fenômeno musical. In: CONGRESSO NACIONAL DA ANPPOM, 17, 2007. São Paulo. **Anais...** São Paulo: Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música. 2007.

FISHER, George; LOCHHEAD, Judy. Analysis, Hearing, and Performance. **Indiana Theory Review**. Bloomington, v.14, n.1. p. 1-36. 1993.

FORTUNATO, Catarina Isabel Brás Serra de Almeida. **Tempo musical na interpretação de Préludes II de Claude Debussy**. Aveiro.182f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.

FRIDMAN, Ana Luisa. Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade. **DAPesquisa**. n. 8. p. 355-371. 2011

GARCIA, Maurício Freire. A análise espectrográfica como ferramenta didática. In: CONGRESSO NACIONAL DA ANPPOM, XV, 2005. Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música, 2005. p. 1028 – 1032.

GASQUES, Gisela; ALMEIDA, Alexandre Z; BARREIRO, Daniel L. Ferramentas analíticas da música eletroacústica aplicadas à análise de música instrumental. In: CONGRESSO NACIONAL DA ANPPOM, 21, 2011. Uberlândia. **Anais...**Uberlândia: Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música, 2011.p.1760 – 1766.

GASQUES, Gisela. **Reflets dans L'eau, de Claude Debussy**: caminhos interpretativos revelados pela análise de gravações da obra. Uberlândia. 133 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFU, Uberlândia, 2013.

HALLAN, S. The development of metacognition in musicians: Implications for education. **British Journal of Music Education**, Cambridge, v. 18, n. 01, p. 27 - 39, mar. 2001.

HILL, Peter. Form score to sound. In: RINK, John (ed.). **Musical Performance: a guide to Understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 129 – 143

KOSTKA, Stefan M. **Materials and techniques of twentieth-century music**. 2. ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall. 1999.

KRAMER, Jonathan D. Multiple and non-linear time in Beethoven's Opus 135. **Perspectives of New Music**, v.11, n.2, p.122-145. 1973.

KRAMER, Jonathan D. Moment form in twentieth century music. *The Musical Quarterly*, v.64, no2, p.177-194. 1978.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e Forma**. Uma teoria da Arte desenvolvida a partir de *Filosofia em Nova Chave*. Perspectiva, São Paulo, 1980.

LEECH-WILKINSON, Daniel. **The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance**. Londres: CHARM, 2009. Disponível em <<http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html>> Acesso em 01/09/2013

LESTER, Joel. Performance and analysis: interaction and interpretation. In: RINK, John. (Org). **The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 197-216.

LOUREIRO, Maurício Alves. A pesquisa empírica em expressividade musical: métodos e modelos de representação e extração de informação de conteúdo expressivo musical. **OPUS**, v. 12, p.7 - 32. dez, 2006

MATSHCULAT, Josias. **Gestos Musicais no Ponteio n. 49 de Camargo Guarnieri**: análise e comparação de gravações. Porto Alegre. 99f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, UFRGS, Porto Alegre, 2011.

MENEZES, Flo. O papel e as limitações das escrituras. **ARTEunesp**, São Paulo, n.13, p. 13-30. 1997.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. 4 ed. Lisboa, Instituto Piaget. 2003

PHILIP, Robert. **Studying Recordings: The Evolution of a Discipline**. In: RMA/CHARM Conference. Londres, 2007. Disponível em <http://charm.cchcdn.net/redist/pdf/R.Philip_keynote.pdf> Acesso em 13/08/2013.

RINK, John. Análise e (ou) performance. Traduzido por Zélia Chueke. **Cognição & artes musicais**. Curitiba, v. 2, n. 1, p. 25-43. 2007.

RINK, John. Sobre a performance. Traduzido por Mário Videira. São Paulo **Revista música**. v. 13 n. 1, p. 32-60, ago 2012.

RODRIGUES, Vanessa Fernanda. **Possibilidades de Escuta na Música do Século XX: Pensamento Estética e Poética na Obra de Roberto Victorio**. Campinas. 92 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música, UNICAMP, 2008a.

RODRIGUES, Vanessa Fernanda. Timbre, Tempo e Espaço na música de Victorio. In: CONGRESSO NACIONAL DA ANPPOM, 18, 2008. Salvador. **Anais...** Salvador: Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música, 2008b. p. 70 – 75.

SALGADO, Ananay Aguilar. **Processos de estruturação da escuta de música eletroacústica**. Campinas. 115 f. Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música. UNICAMP, Campinas, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

SCHAEFFER, Pierre: **Tratado de los objetos musicales**. Versión editada y traducida por Araceli Cabezón Diego a partir de *Traité des objets musicaux* (1966), Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1988.

SMALLEY, Denis. Spectro-morphology and structuring processes. In: EMMERSON, Simon (ed.). **The language of electroacoustic music**. London: MacMillan Press, 1986. p. 61 – 93.

SMALLEY, Denis. The listening imagination: listening in the electroacoustic era. **Contemporary Music Review**, Amsterdam, v.13, n. 2, p.77-107, 1996.

TRAJANO, Ernesto; GUIGUE, Didier; FERNEDA, Edilson. Segmentação automática de fluxos musicais: uma abordagem via agentes racionais. **Revista Eletrônica de Musicologia**, Curitiba, v. 5, n. 2, dezembro 2000.

VICTORIO, Roberto P. **Timbre e Espaço**: Tempo Musical. [20??] Disponível em <<http://www.robertovictorio.com.br/artigos/ArtigoTeseTimbre.pdf>> Acesso em 01/07/2013t

VICTORIO, Roberto. **Tempo e Despercepção**: Trilogia e Música Ritual Bororo. Centro de Letras e Artes. Rio de Janeiro. Tese (Doutorado). Centro de Letras e Artes, UNI-Rio, Rio de Janeiro, 2003.

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

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

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

Partituras

VICTORIO, Roberto. **Tetragrammaton XIII**. Cuiabá: edição manuscrita, 2009. 1 partitura. Violão

VICTORIO, Roberto. **Tetragrammaton XIII**. Uberlândia: editado por Renato Mendes e Miriã Moraes, 2014. 1 partitura. Violão

Referências Discográficas

ANTUNES, Gilson. **Obras para violão de Roberto Victorio**. São Paulo: Estúdio Cantareira, 2012. 1 CD (34'46'')

PEDRASSOLI, Paulo. **Obras para Violão de Roberto Victorio**. Rio de Janeiro: 312studios, [20??]. 1 CD (51 min)

Sites consultados

CENTRE for Musical Performance as Creative Practice. Disponível em: <<http://www.cmpcp.ac.uk/>> Acesso em: 25 jul. 2013.

CENTRE for the History and Analysis of Recorded Music. Disponível em: <<http://www.charm.rhul.ac.uk/index.html>>. Acesso em 25 jul. 2013.

ROBERTO Victorio. Disponível em: <<http://www.robertovictorio.com.br>> Acesso em 23 out. 2013.

SONIC Visualiser. Disponível em: <<http://www.sonicvisualiser.org>>. Acesso em 01 set. 2013.

Bibliografia complementar

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

ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Forma Lírica e Campos Temporais**: fundamentos das multiplicidades de performance em Klavierstück XI de Karlheinz Stockhausen. Campinas. 164 f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Música, UNICAMP, 2010

ANALYSING motif in performance. Disponível em: <http://www.charm.rhul.ac.uk/projects/p2_1.html> Acesso em: 27 jul.2013.

ANTUNES, Jorge. Injetando o tempo na música, despejando a música no tempo. **Opus**, v.4, no4, 1997. p.45-51.

COSTA, Rogério. **A percepção no contexto da improvisação livre**: a escuta reduzida como ferramenta. (s.d) Disponível em: https://www.academia.edu/3822286/A_percepcao_no_contexto_da_livre_improvisacao Acesso em: 11 dez. 2013.

EXPRESSIVE gesture and style in Schubert song performance. Disponível em: <http://www.charm.rhul.ac.uk/projects/p2_2.html> Acesso em: 27 jul. 2013.

FISCHER, Rosa M. B. Escrita acadêmica: arte de assinar o que se lê. In: Marisa Vorraber Costa; Maria Isabel Edelweiss Bujes. (Org.). **Caminhos investigativos III: Riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras**. 1ed. Rio de Janeiro (RJ): DP&A, 2005, v. 1, p. 117-140.

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

LARROSA, Jorge. O ensaio e a escrita acadêmica. In: **Educação e Realidade** 28(2) jun/dez 2003. p. 101-115.

LARROSA, Jorge. Operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. In: **Educação e Realidade** 29(1) jan/jun 2004. p. 27-43

PLAZA, Julio. **Arte, ciência, pesquisa: relações**. Trilhas – Unicamp, n, 6. 1997.

ROSA, Renato Mendes. **Estudo de violão de professores e alunos de graduação em música: procedimentos e estratégias**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010. 70p.

ROSA, Renato Mendes. Contribuições da análise sonora no processo de construção interpretativa. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ARTES, 5, 2013. Uberlândia. **Anais...** Uberlândia: Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia, 2013.

ROSA, Renato Mendes. Discutindo o papel da escuta nas práticas interpretativas. In: CONGRESSO NACIONAL DA ABRAPEM, 2, 2014. Vitória. **Anais...** Vitória: Associação Brasileira de Performance Musical, 2014.

SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 4. ed. São Paulo: FAPESP: Annablume. 2009. 168 p.

SMALLEY, Denis. Spectromorphology: explainig sound-shapes. **Organised Sound**. Cambridge University Press, London, v. 2 n. 2, p. 107-126, 1997.

SILVA, Ederson José Urias Fernandes da. **Três sonatas contemporâneas brasileiras para piano: estudo analítico-interpretativo das sonatas de Marlos Nobre, João Guilherme Ripper e Roberto Victorio**. São Paulo. 215 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes (USP). São Paulo, 2010.

STYLE, performance, and meaning in Chopin's Mazurkas. Disponível em <http://www.charm.rhul.ac.uk/projects/p2_3.html> Acesso em: 27 julho 2013.

THE RECORDING business and performance, 1925-32. Disponível em <http://www.charm.rhul.ac.uk/projects/p2_4.html> Acesso em 27 julho 2013.

VICTORIO, Roberto. P. **O paradigma holístico e a reinterpretação da totalidade**. S.D. Disponível em: <<http://www.robertovictorio.com.br/artigos/Paradigmaholistico.pdf>> Acesso em 23 out. 2013.

APÊNDICE A – Segmentação das unidades estruturais.

"Para Gilson Antunes"

TETRAGRAMMATON XIII

Para Violão Solo

Roberto Victorio
Cuiabá - 25/01/2009

Seção A

Subseção A I

Trecho 1

Movido $\text{ca.} = 66$

H - 19

Trecho 2

Trecho 3

H - 12

Trecho 4

H - 12

Subseção A II

Trecho 5

Tempo I

H - 19

H - 12

H - 19

Trecho 6

ff **mf** **sfz** **mf** **ff**

mf

ff **sub** **mf** **p** **mf** **ff**

mf

poco rall. -----

ff

15

Trecho 7

17

sfz

Subseção A III

Trecho 8

20

f

mf

Trecho 9

23

f

mf

H - 12

H - 7

Trecho 10

26

sfz

Subseção A IV

Trecho 11

29

H - 12

32 *H - 12* Trecho 12

34 *H - 12* Trecho 13

sfz *mf* *f*

Subseção A V
Trecho 14

36

Trecho 15

39

41 *s. pont* *pos. nat.*

43 *ff*

Trecho 16

45

ff *mf* *f* *s. pont. sub* *ff* *fff*

Seção B I

Subseção B I

Trecho 17

48

sfz *p tasto* *p tasto* *mf* *s. pont.*

Trecho 18

f c/ vigor *fff* *p* *ff*

Subseção B II

Trecho 19

Tempo I

49

f *fff* *ff*

Trecho 20

Trecho 21

Tempo I

52

p *mf* *f*

Subseção B III

Trecho 22

54

sfz *p tasto* *mf* *s. pont. molto* *p tasto* *f pos. nat.* *f*

Seção A'

Trecho 23
Tempo I
 55 *f* *p* *mf* *p* *p* *pp* *mf* *rall* - - - - -

Subseção A' I
Trecho 24
Tempo I
 57 *f* *mf* *sfz* *f*

Trecho 25
 59 *ff* *mf* *f* *gliss.*

Subseção A' II
Trecho 26
 61 *sfz* *f* *ff*

Trecho 27
 63 *mf*

Trecho 28
 65 *sfz* *mf*

Annotations:
 H - 19
 H - 12
 H - 19
 H - 12

Subseção A' III

Trecho 29

68

70

H - 12

ff *sfz*

f *mf*

ff sub

Trecho 30

72

mf *f*

Trecho 31

74

H - 19

mf

Trecho 32

76

mf *f* *sfz*

Trecho 33

79

mf

Subseção A' IV
Trecho 34

81 *mf* s. pont. *f*

Trecho 35

83 *sfz* *ff* pos. nat. H - 12 H - 12

Subseção A' V
Trecho 36

85 *mf*

Trecho 37

87 *sfz* *mf* *sfz* *mf* *sfz* *mf* H - 12

Trecho 38

89 *p* *fsub* H - 12

91 *ff* *sfz*

Subseção A' VI

Trecho 39

93

sfz *mf* *sfz* *mf* *f* *ff*

Trecho 40

95

f *mf*

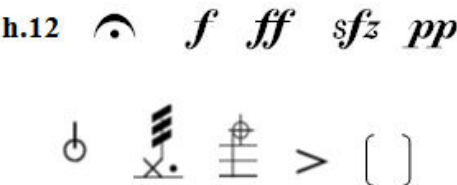
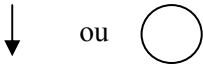


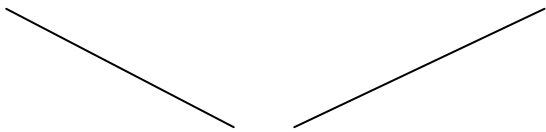
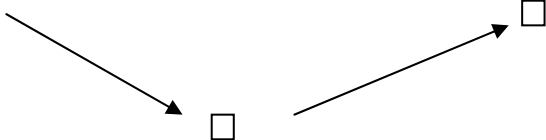
96


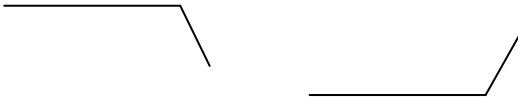



ff *fff*

H - 19

H - 12

APÊNDICE B – Tabela de referência dos símbolos para análise dos gráficos.

Tabela de referência dos símbolos para análise dos gráficos	
Indicações	
	Indicações que constam na partitura, utilizados aqui para ressaltar algum aspecto específico, ou facilitar a visualização do gráfico
	Ressalta alguma informação específica de alguma nota / acorde / ataque / perfil ou evento.
	Representa cesura temporal
	Demarcação de gesto ou agrupamento de notas ou acordes
<p>Configurações quanto aos tipos de perfis de agógica ou de dinâmica.</p> <p>Para efeito de análise é levada em conta a curvatura dos perfis arqueados, a inclinação dos perfis ascendentes e descendentes, bem como o tamanho dos perfis.</p> <p>Os perfis se manifestam em todos os planos perceptíveis (células, gestos, trechos, subseção e seção)</p>	
	Perfil ascendente ou descendente (dinâmica ou agógica)
	Perfil ascendente descendente em direção a algum evento específico (nota ou acorde)

	Perfil horizontal (sem movimentação evidente)
	Perfil horizontal seguido de movimentação ascendente ou descendente.
	Perfil descendente ou ascendente seguido de sustentação horizontal (sem movimentação evidente)
	Perfil arqueado
	Perfil sinuoso