

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

FABIANA DE SOUSA CUNHA MACHADO

Três estudos para piano sobre temas de Luiz Gonzaga, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa: construção interpretativa por meio da análise musical computacional

UBERLÂNDIA- MG

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - PPGMU

Três estudos para piano sobre temas de Luiz Gonzaga, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa: construção interpretativa por meio da análise musical computacional

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música.

Orientador: Professor Doutor Daniel Luís Barreiro.

UBERLÂNDIA- MG

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

M149t
2019

Machado, Fabiana de Sousa Cunha, 1978-

Três estudos para piano sobre temas de Luiz Gonzaga, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa [recurso eletrônico] : construção interpretativa por meio da análise musical computacional / Fabiana de Sousa Cunha Machado. - 2019.

Orientador: Daniel Luís Barreiro.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-graduação em Música.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2019.1501>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Música. 2. Música para piano. 3. Música e tecnologia. 4. Corrêa, Sérgio Oliveira de Vasconcellos, 1934-. I. Barreiro, Daniel Luís, 1974-. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em Música. III. Título.

CDU: 78



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

Três estudos para piano sobre temas de Luiz Gonzaga, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa:
construção interpretativa por meio de análise musical computacional.

Dissertação defendida em 18/02/2019.

Daniel Luis Barreiro (UFU) – Orientador

Participação por vídeo conferência

Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida (Unicamp)

Prof. Dr. Cesar Adriano Traldi - UFU

À minha mãe, Riza,
quem, com muito esforço e renúncia,
ajudou-me a realizar o sonho de estudar piano.

Agradecimentos

A Deus, por toda a proteção, força, direção em minha vida, e por ter colocado as pessoas certas no meu caminho, para a realização desse trabalho.

Ao meu professor Sílvio Ricardo Baroni, meu mais querido mestre do piano.

Ao compositor Sérgio Vasconcellos-Corrêa pela paciência e atenção.

Ao meu orientador, professor Doutor Daniel Luís Barreiro, pela dedicação, empenho, disponibilidade, ensinamentos, e, sobretudo, por fazer com que esse trabalho se tornasse real.

À minha mãe, pela paciência e toda ajuda para que eu vencesse mais essa etapa.

À Rayka, minha sobrinha, por todo amor e força, dedicados a mim, sempre.

Aos colegas Renato Mendes Rosa e Gisela de Oliveira Gasques, pela amizade e atenção.

Ao técnico Cássio Ribeiro Silva, pelo auxílio na realização das gravações dos Três Estudos.

A todos os professores do mestrado que, com seus ensinamentos, ajudaram-me na realização deste trabalho.

RESUMO

Essa pesquisa apresenta o processo de construção interpretativa, vivenciado pela pesquisadora, de Três estudos para piano do compositor Sérgio Vasconcellos-Corrêa, criados sobre temas de Luiz Gonzaga, denominados “A dança da moda”, “Assum preto” e “Juazeiro”. O foco para a criação interpretativa foi a análise de gravações, feitas pela própria pesquisadora, desses Três estudos, usando o software *Sonic Visualiser* como ferramenta computacional de análise de gravações. As obras foram gravadas em andamentos diferentes como forma de se compreender em que medida o andamento que se imprime a uma música pode influenciar na execução dos elementos interpretativos, tais como variações de dinâmica e agógica. Esse trabalho traz, portanto, a análise desses elementos interpretativos, bem como análises de questões estruturais (forma, harmonia), informações sobre o compositor, questões históricas, e outros elementos, os quais contribuíram para a construção de uma versão interpretativa final dos Estudos, considerada como resultado do estudo e trabalho empenhado nessa pesquisa.

Palavras-chave: *Sonic Visualiser*, piano, análise de gravações, construção interpretativa, Sérgio Vasconcellos-Corrêa.

ABSTRACT

This research presents the process of interpretative elaboration, experienced by the researcher, of Three studies for piano by composer Sérgio Vasconcellos-Corrêa, created on themes by Luiz Gonzaga, called "A dança da moda", "Assum preto" and "Juazeiro". The focus for the interpretative creation was the analysis of recordings, made by the researcher herself, of these Three studies, using the software Sonic Visualiser as a computational tool for the analysis of the recordings. The Three piano studies were recorded in different tempos, as a way to understand how tempo can influence the execution of the interpretative elements, such as variations of dynamics and variations of tempo. This work brings, therefore, the analysis of these interpretative elements, as well as structural analyzes (form, harmony), information about the composer, historical topics, and other elements, which contributed to the elaboration of a final interpretative version of the Studies, understood as a result of the study and work engaged in this research.

Keywords: Sonic Visualiser, piano, analysis of recordings, interpretive construction, Sérgio Vasconcellos-Corrêa.

Lista de gravações:

Áudios:

1. https://drive.google.com/open?id=1n-fkQwHXhterOwHxB7wPDOqj2iLD_dXn
2. <https://drive.google.com/open?id=1YjYCa5WS48liNAS8XGCewsZLL94G45is>
3. <https://drive.google.com/open?id=1f1OPkC1bVO-xv9MmScwO4Yvw2KEFTfUO>
4. https://drive.google.com/open?id=1KdxrewJ5_4D_lejI0oaeXfY0AsVNemc7
5. <https://drive.google.com/open?id=1uB4SMMgR6C826biVFrcALLqiDSwCLO4j>
6. <https://drive.google.com/open?id=1FvpAmmRjXaMjtZBkYWNu6TjI6hSiIloX>
7. <https://drive.google.com/open?id=11oBqv55SNyOicTMvl3zR2zL25ViVWMwE>
8. <https://drive.google.com/open?id=1hyaEn9TE6Y3kyUAlby1zQyqE7zHIYh3C>
9. <https://drive.google.com/open?id=1ph0c1ashh31tMQSpsgK7z2HtKyLQV2AJ>
10. https://drive.google.com/open?id=1z6rz9BbOTjOdIr734avSiiXky_gT_YB4
11. https://drive.google.com/open?id=1M_6oVAQNWMWGoP49Ano1iWo_0XcrSeTp
12. <https://drive.google.com/open?id=1qbUIPg2tDhZb2xbEBBW3BncAz1Dhl5E9>
13. <https://drive.google.com/open?id=1PyOPZ50QHBMSCWOySUcBdnp1hc7o7u8u>
14. <https://drive.google.com/open?id=1d2agkM8XbacxTaPtA2aAwAUhB2epZu2f>
15. <https://drive.google.com/open?id=1ScY1Ix0FgiJs5AkOyMDKGUq-1x2BTITi>
16. <https://drive.google.com/open?id=1WtU8QclHVTwBIS4WjrCQw5pevkxPZRBH>
17. https://drive.google.com/open?id=1BMfgNHTDzaHoxpAFq9pfi_6GDu4jx9yl
18. https://drive.google.com/open?id=1Sncl_NKPuJ9BfjK1HJqP86CFXBMg3vY4
19. https://drive.google.com/open?id=1OEhTWFKCnTdr3EiEdyJE1FwxZBFxIL_1
20. https://drive.google.com/open?id=1uq_71b6A_GIybWhgXPvXP1KE9Yf6BjE_
21. https://drive.google.com/open?id=1Cm6kZgzk90Xddn_XP8LCzF8rmBwHccmu
22. https://drive.google.com/open?id=1Y7uKL4ijbg-yafS85k3G2mx6g2B_HLqL
23. <https://drive.google.com/open?id=1pYAiajZtJ7ID0WcZfm4k0D1gNJgaefFZ>
24. <https://drive.google.com/open?id=15EKyauqLp2q2sXJkxd-IMETskpd2T2dJ>
25. https://drive.google.com/open?id=1jAPpn13TB_pxiQKHTHGOXp0_wGKBfQdl
26. https://drive.google.com/open?id=1b4oHBu_6wGzGXkEGq8G68qOHKHxNHr-y
27. https://drive.google.com/open?id=18AoYnLE_-LxS8ILsb9D_bbQt6yRDy84Z
28. https://drive.google.com/open?id=1e9SVJL7lgxB69azG8k5zNdO4L-elaS_-
29. https://drive.google.com/open?id=1tdDjqUeTjHPM9nb_GUH_yrSmFMxBsGzv

30. <https://drive.google.com/open?id=1LYh0gWZ4LdrKTPzoCgAK5BeoeeOLOaGW>
31. <https://drive.google.com/open?id=1UrIZ6pzOEXnmK7Oi5VyQZpWIfDqKxFVA>
32. <https://drive.google.com/open?id=149OsByAl-aU46MDeG-91VMchPmUXdqKv>
33. https://drive.google.com/open?id=1e02IG0VZ7p6j-YXL_eSjSow40TDUxZ_t
34. https://drive.google.com/open?id=1RIQo2UwiRJyWuZH3NDaENiIWxrraPUm_
35. <https://drive.google.com/open?id=14vag0pzo0ZjAZIMPjWJGdeXfVsMsTIyI>
36. <https://drive.google.com/open?id=1B44QKIwVZHgpZAtDIRzhWtuwUbgFT8cV>
37. <https://drive.google.com/open?id=14ENmti7wuSjdUHCHUGxCKi3Mj2cfVL4l>
38. <https://drive.google.com/open?id=1aw6A5EtJ8B5TGhYISFH2frYjv0uvRkcE>
39. <https://drive.google.com/open?id=1LgqVGGgiXQxbpRi0pbqTb6BquLdexIej>
40. <https://drive.google.com/open?id=1z1hKUBKelfTJe1wkmHb14cjMFdNAXO4m>
41. <https://drive.google.com/open?id=18Mo0CKMFAu1k5pJvbxxSPxGoPFVeG0Je>
42. <https://drive.google.com/open?id=1NbupLu5VBPITVo1PCPhU75Rd0ycCV8ge>
43. <https://drive.google.com/open?id=1AzYSIm0iO-p99oSQKxuTyjaCw4AyXSYD>
44. <https://drive.google.com/open?id=1CZlrJwbnFbSKwKkkjuiA5ocMC65f0VR0>
45. <https://drive.google.com/open?id=1G4c2hXl3BaQcKN9d5TSrSy49xEavnKHN>
46. https://drive.google.com/open?id=1wRFfW03d9b5hKZzQBfK2Xnmsz_fTYBYg
47. https://drive.google.com/open?id=1fisSDLHXCYkJQ_AOxycgOlbStKYAKs_P
48. <https://drive.google.com/open?id=1GNq4JPDgMLb8uArPqKuNdKcXHc8Bi2WQ>
49. https://drive.google.com/open?id=1bx4B7k4VgA9WH6Fp-SAmGk39g9ijGX_v
50. <https://drive.google.com/open?id=1g9GZadPJCrbNQjW0FQqS6770w-TCTm8g>
51. https://drive.google.com/open?id=1DefPb5SX0BJjGC-bImct_0QPTQfeCMH5
52. https://drive.google.com/open?id=1CTb6uQF1Gyndkitjabg_AbyG5FscPFib
53. https://drive.google.com/open?id=1NW7joqLsEtz7RYQO_-zqk_iNrtIEcdvR
54. <https://drive.google.com/open?id=1enYC0anMU32982fkzaDeGHIqphvW4SIw>
55. <https://drive.google.com/open?id=1M7FMf2nQgHRw4uSEFBI3cRd3BkgkYQ63>
56. https://drive.google.com/open?id=1TeFQtTOFHCOVXq_wlKDNWRW0QLTkxihE
57. https://drive.google.com/open?id=1Os_0M9RR71LoNbX1m0x2kwsaGMuQ8kDk
58. https://drive.google.com/open?id=1eqD6f7OrkEhpFjyu8f_b_e5XtudCeZRu
59. <https://drive.google.com/open?id=1u3yPXtQpxT7s7MzJRN4g8s9Qm-7XJ4pH>
60. <https://drive.google.com/open?id=1GNXjN940RgTOoc2yQ71CgYx72t-dswcO>

Lista de Ilustrações:

Figuras:

<i>Figura 1: Diagrama de representação das quatro fases do ciclo básico da investigação-ação. Fonte: Tripp (2005, p. 446).</i>	24
<i>Figura 2: Foto 1 - posicionamento dos microfones para gravação. (Fonte: A autora)</i>	39
<i>Figura 3: Foto 2 - posicionamento dos microfones para gravação. (Fonte: A autora)</i>	39
<i>Figura 4: Foto 3 - posicionamento dos microfones para gravação. (Fonte: A autora)</i>	39
<i>Figura 5: Foto 4 - posicionamento dos microfones para gravação. (Fonte: A autora)</i>	40
<i>Figura 6: Foto 5 - posicionamento dos microfones para gravação. (Fonte: A autora)</i>	40
<i>Figura 7: Foto 6 - posicionamento dos microfones para gravação. (Fonte: A autora)</i>	41
<i>Figura 8: Introdução do Estudo nº1 – S.V. Corrêa. (Fonte: Partitura – Editora Fermata)</i>	45
<i>Figura 9: Seção A do estudo n. 1 – S. V. Corrêa. (Fonte: Partitura – Editora Fermata)</i>	45
<i>Figura 10: Seção B do estudo n. 1 – S. V. Corrêa. (Fonte: Partitura – Editora Fermata)</i>	46
<i>Figura 11: continuação da Seção B do estudo n. 1 – S. V. Corrêa. (Fonte: Partitura – Editora Fermata)</i>	46
<i>Figura 12: seção C do estudo n. 1 – S. V. Corrêa. (Fonte: Partitura – Editora Fermata)</i>	47
<i>Figura 13: Introdução do Estudo n.1, de S. Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: Partitura – Editora Fermata)</i>	48
<i>Figura 14: Gráficos comparativos das variações temporais presentes na Introdução do Estudo n.1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: A autora)</i>	49
<i>Figura 15: Seção A, do Estudo n.1, de S. Vasconcellos-Corrêa (Fonte: Partitura – Editora Fermata)</i>	51
<i>Figura 16: Gráficos comparativos das variações temporais presentes na Seção A, do Estudo n.1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: A autora)</i>	52
<i>Figura 17: Seção B, do Estudo n.1, de S. Vasconcellos-Corrêa (compassos 17 ao 27) – (Fonte: Partitura – Editora Fermata)</i>	54
<i>Figura 18: Gráficos comparativos das variações temporais presentes na Seção B, do Estudo n.1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: A autora)</i>	55
<i>Figura 19: Seção C, compassos 28-43, do Estudo n.1, de S. Vasconcellos-Corrêa (Fonte: Partitura – Editora Fermata)</i>	57
<i>Figura 20: Gráficos comparativos das variações temporais presentes na Seção C: compassos 28-43, do Estudo n.1, S. Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: A autora)</i>	58
<i>Figura 21: Gráficos comparativos das amplitudes, da Introdução do Estudo n.1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa.. (Fonte: A autora) – Legenda: 92 bpm - azul, 110 bpm - vermelho e 120 bpm – verde</i>	62
<i>Figura 22: Gráficos comparativos das amplitudes, da Seção A, do Estudo n.1, de Sérgio Vaconcellos-Corrêa (Fonte: A autora) - Legenda: 92 bpm - azul, 110 bpm - vermelho e 120 bpm – verde.</i>	65
<i>Figura 23: Gráficos comparativos das amplitudes, da Seção B, do Estudo n.1, de Sérgio Vaconcellos-Corrêa (Fonte: A autora) - Legenda: 92 bpm - azul, 110 bpm - vermelho e 120 bpm – verde.</i>	67
<i>Figura 24: Gráficos comparativos das amplitudes, da Seção C, do Estudo n.1, de Sérgio Vaconcellos-Corrêa (Fonte: A autora) - Legenda: 92 bpm - azul, 110 bpm - vermelho e 120 bpm – verde.</i>	69
<i>Figura 25: Gráfico das variações temporais, da gravação final, da Introdução do Estudo n.1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa.. (Fonte: A autora)</i>	73
<i>Figura 26: Gráfico das variações temporais, da gravação inicial em 110 bpm, da Introdução, do Estudo n.1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa.. (Fonte: A autora)</i>	73
<i>Figura 27: : Gráfico das variações temporais, da gravação final, da Seção A, do Estudo n.1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa.. (Fonte: A autora)</i>	74
<i>Figura 28: Gráfico das variações temporais, da gravação inicial em 110 bpm, da Seção A, do Estudo n.1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa.. (Fonte: A autora)</i>	75

Figura 29: : Gráfico das variações temporais, da gravação final, da Seção B, do Estudo n.1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa.. (Fonte: A autora).....	76
Figura 30: Gráfico das variações temporais, da gravação inicial em 110 bpm, da Seção B, do Estudo n.1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa.. (Fonte: A autora).....	77
Figura 31: : Gráfico das variações temporais, da gravação final, da Seção C, do Estudo n.1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa.. (Fonte: A autora).....	79
Figura 32: Gráfico das variações temporais, da gravação inicial em 110 bpm, da Seção C, do Estudo n.1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa.. (Fonte: A autora).....	79
Figura 33: Gráficos das variações temporais das gravações inicial (vermelho) e final (amarelo) em 110 bpm, da Seção C, do Estudo n.1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa.. (Fonte: A autora).....	80
Figura 34: Gráfico das variações de amplitude da Introdução do Estudo n. 1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa, da gravação final. (Fonte: A autora)	81
Figura 35: Gráfico das variações de amplitude da Introdução do Estudo n. 1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa, em 110 bpm – gravação inicial. (Fonte: A autora)	82
Figura 36: Gráfico das variações de amplitude da Seção A, do Estudo n. 1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa, da gravação final. (Fonte: A autora)	83
Figura 37: Gráfico das variações de amplitude da Seção A, do Estudo n. 1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa, em 110 bpm – gravação inicial. (Fonte: A autora)	83
Figura 38: Gráfico das variações de amplitude da Seção B, do Estudo n. 1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa, da gravação final. (Fonte: A autora)	84
Figura 39: Gráfico das variações de amplitude da Seção B, do Estudo n. 1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa, em 110 bpm – gravação inicial. (Fonte: A autora)	84
Figura 40: Gráfico das variações de amplitude da Seção C, do Estudo n. 1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa, da gravação final. (Fonte: A autora)	85
Figura 41: : Gráfico das variações de amplitude da Seção C, do Estudo n. 1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa, em 110 bpm – gravação inicial. (Fonte: A autora)	85
Figura 42: Estudo op. 10, nº 10, de Frederic Chopin (Fonte: Schirmer, 1934)	88
Figura 43: compassos 3 do 6 do estudo n.2, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: Partitura – Editora Fermata).....	88
Figura 44: compassos 19 ao 24 do estudo n.2, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: Partitura – Editora Fermata).....	89
Figura 45: Introdução do Estudo n.2 (Fonte: Partitura – Editora Fermata).....	90
Figura 46: Gráficos comparativos das variações temporais presentes na Introdução, do Estudo n.2, S. Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: A autora).....	91
Figura 47: Seção A, do Estudo n.2, de S. Vasconcellos-Corrêa (Fonte: Partitura – Editora Fermata).....	93
Figura 48: Gráficos das variações temporais da Seção A, do Estudo n.2 de S. Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora).....	94
Figura 49: Compassos 13 ao 21, do Estudo n.2, de S. Vasconcellos-Corrêa (Fonte: Editora Fermata).....	95
Figura 50: Seção B – compassos: 16 – 30, do Estudo n.2, de S. Vasconcellos-Corrêa (Fonte: Editora Fermata) .	96
Figura 51: Gráficos comparativos das variações temporais, da Seção B, do Estudo n.2, de S. Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora).....	96
Figura 52: Coda final do Estudo n.2, de S. Vasconcellos-Corrêa (Fonte: Partitura – Editora Fermata)	98
Figura 53: Gráficos comparativos das variações temporais da Coda final do Estudo n.2, de S. Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora).....	98
Figura 54: Gráficos comparativos das amplitudes, da Introdução do Estudo n.2, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa.. (Fonte: A autora) (Legenda: Vermelho = 50 bpm; Verde = 69 bpm; Azul = 92 bpm).....	101
Figura 55: Gráficos comparativos das amplitudes, da Seção A, do Estudo n.2 , de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora) (Legenda: Vermelho = 50 bpm; Verde = 69 bpm; Azul = 92 bpm).....	103
Figura 56: Gráficos comparativos das variações das amplitudes, da Seção B, do Estudo n.2 , de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora) (Legenda: Vermelho = 50 bpm; Verde = 69 bpm; Azul = 92 bpm)	105

Figura 57: Gráficos comparativos das variações das amplitudes, da Coda, do Estudo n.2, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora) (Legenda: Vermelho = 50 bpm; Verde = 69 bpm; Azul = 92 bpm)	106
Figura 58: Gráfico das variações temporais da Introdução, do Estudo n.2, em 71 bpm.(Fonte: A autora).....	111
Figura 59: Gráfico das variações temporais da Introdução, do Estudo n.2, em 69 bpm. (Fonte: A autora).....	111
Figura 60: Gráfico das variações temporais, da Seção A – quarta gravação, do Estudo n.2 em 71 bpm. (Fonte: A autora).....	112
Figura 61: Gráfico das variações temporais da Seção A, do Estudo n.2, em 69 bpm. (Fonte: A autora)	112
Figura 62: Gráfico das variações temporais da Seção B – quarta gravação, do Estudo n.2 em 71 bpm. (Fonte: A autora).....	114
Figura 63: Gráfico das variações temporais da Seção B – quarta gravação, do Estudo n.2 em 69 bpm. (Fonte: A autora).....	115
Figura 64: Gráfico das variações temporais da Coda – quarta gravação, do Estudo n.2 em 71 bpm. (Fonte: A autora).....	116
Figura 65: Gráfico das variações temporais da Coda – quarta gravação, do Estudo n.2 em 69 bpm. (Fonte: A autora).....	116
Figura 66: Gráfico das variações de amplitude da Introdução do Estudo n.2 – Bpm = 71 – quarta gravação (Fonte: A autora)	117
Figura 67: Gráfico das variações de amplitude da Introdução do Estudo n.2 – Bpm = 69 - gravação inicial.(Fonte: A autora).....	117
Figura 68: Gráfico das variações de amplitude da Seção A, do Estudo n.2 (Bpm = 71) – quarta gravação (Fonte: A autora).....	118
Figura 69: Gráfico das variações de amplitude da Seção A, do Estudo n.2 – Bpm = 69 (Fonte: A autora).....	119
Figura 70: Gráfico das variações de amplitude da Seção B, do Estudo n.2 – Bpm = 71 (Fonte: A autora).....	120
Figura 71: Gráfico das variações de amplitude da Seção B, do Estudo n.2 – Bpm = 69 (Fonte: A autora).....	121
Figura 72: Gráfico das variações de amplitude da Coda, do Estudo n.2 – Bpm = 71 (Fonte: A autora)	123
Figura 73: Gráfico das variações de amplitude da Coda, do Estudo n.2 – Bpm = 71 (Fonte: A autora)	124
Figura 74: Início do estudo n.5, op.25 – F. Chopin. (Fonte: Cortot, 1958)	126
Figura 75: Início do estudo n. 3 – S. Vasconcellos-Corrêa (Fonte: Partitura – Editora Fermata).....	126
Figura 76: Seção B – compassos 14-17, do Estudo n.3, de S. Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: Partitura – Editora Fermata).....	127
Figura 77: Seção B – compassos 27-29, do Estudo n.3, de S. Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: Partitura – Editora Fermata).....	127
Figura 78: Seção A do Estudo n.3, de S. Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: Partitura – Editora Fermata)	129
Figura 79: Gráficos das variações temporair da Seção A, do Estudo n.3, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora).....	129
Figura 80: Ponte 1, do Estudo n.3, de S. Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: Partitura – Editora Fermata).....	132
Figura 81: Gráficos das variações temporais da Ponte 1, do Estudo n.3, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora).....	133
Figura 82: Seção B, do Estudo n.3, de S. Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: Partitura – Editora Fermata).....	134
Figura 83: Gráficos das variações temporais da Seção B, do Estudo n.3, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora).....	135
Figura 84: Compassos 22 ao 27, do Estudo n.3, de S. Vasconcellos-Corrêa. Seção C – compassos 23 ao 31 – tempo 1 (Fonte: Partitura – Editora Fermata).....	137
Figura 85: Compassos 28 ao 34, do Estudo n.3, de S. Vasconcellos-Corrêa. Seção C – compassos 23 ao 31 – tempo 1 (Fonte: Partitura – Editora Fermata).....	138
Figura 86: Gráficos das variações temporais da Seção C, do Estudo n.3, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora).....	138
Figura 87: Gráficos comparativos das variações de amplitude da Seção A, do Estudo n.3, na seguinte ordem: 69 bpm -verde, 89 bpm - vermelho, 109 bpm - azul. (Fonte: A autora).....	142

Figura 88: Gráficos comparativos das variações de amplitude da Ponte 1, do Estudo n.3, na seguinte ordem: 69 bpm, 89 bpm, 109 bpm. (Fonte: A autora)	144
Figura 89: Gráficos comparativos das variações de amplitude da Seção B, do Estudo n.3, na seguinte ordem: 69 bpm, 89 bpm, 109 bpm. (Fonte: A autora)	146
Figura 90: Gráficos comparativos das variações de amplitude da Seção C, do Estudo n.3, na seguinte ordem: 69 bpm, 89 bpm, 109 bpm. (Fonte: A autora)	149
Figura 91: Gráfico das variações temporais, da gravação final em 92 bpm, da Seção A, do Estudo n.3, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora).....	154
Figura 92: Gráfico das variações temporais, da gravação inicial em 89 bpm, da Seção A, do Estudo n.3, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora).....	154
Figura 93: Gráfico das variações temporais, da gravação final em 92 bpm, da Ponte 1, do Estudo n.3, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora).....	155
Figura 94: Gráfico das variações temporais, da gravação inicial em 89 bpm, da Ponte 1, do Estudo n.3, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora).....	156
Figura 95: Gráfico das variações temporais, da gravação final em 92 bpm, da Seção B, do Estudo n.3, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora).....	157
Figura 96: Gráfico das variações temporais, da gravação inicial em 89 bpm, da Seção B, do Estudo n.3, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora).....	157
Figura 97: Gráfico das variações temporais, da gravação final em 92 bpm, da Seção C, do Estudo n.3, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora).....	159
Figura 98: Gráfico das variações temporais, da gravação inicial em 89 bpm, da Seção C, do Estudo n.3, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora).....	159
Figura 99: Gráfico das variações de amplitude da Seção A, do Estudo n.3, da versão final, em 92 bpm. (Fonte: A autora).....	161
Figura 100: Gráfico das variações de amplitude da Seção A, do Estudo n.3, em 89 bpm. (Fonte: A autora)...	161
Figura 101: Gráfico das variações de amplitude da Ponte 1, do Estudo n.3, da versão final, em 92 bpm. (Fonte: A autora).....	163
Figura 102: Gráfico das variações de amplitude da Ponte 1, do Estudo n.3, em 89 bpm. (Fonte: A autora)...	163
Figura 103: Gráfico das variações de amplitude da Seção B, do Estudo n.3, versão final em 92 bpm.....	164
Figura 104: Gráfico das variações de amplitude da Seção B, do Estudo n.3, em 89 bpm. (Fonte: A autora)....	164
Figura 105: Gráfico das variações de amplitude da Seção C, do Estudo n.3, versão final em 92 bpm. (Fonte: A autora).....	166
Figura 106: Gráfico das variações de amplitude da Seção C, do Estudo n.3, em 89 bpm. (Fonte: A autora)...	166
Figura 107: Introdução do Estudo n.1, de S. Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: Partitura – Editora Fermata).....	178
Figura 108: Relações harmônicas da Introdução do Estudo n.1, de S. Vasconcellos-Corrêa.....	179
Figura 109: Seção A, do Estudo n.1, de S. Vasconcellos-Corrêa (Fonte: Partitura – Editora Fermata).....	179
Figura 110: Relações harmônicas da Seção A, do Estudo n.1, de S. Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora) ...	180
Figura 111: Seção B, do Estudo n.1, de S. Vasconcellos-Corrêa (compassos 17 ao 23) – (Fonte: Partitura – Editora Fermata)	181
Figura 112: Seção B, do Estudo n.1, de S. Vasconcellos-Corrêa (compassos 24 ao 27).....	181
Figura 113: Seção B, compassos 17 ao 20, do Estudo n. 1, de S. Vasconcellos-Corrêa	182
Figura 114: Seção B, compassos 21 ao 28, do Estudo n. 1, de S. Vasconcellos-Corrêa	182
Figura 115: Seção C, compassos 28-43, do Estudo n.1, de S. Vasconcellos-Corrêa (Fonte: Partitura – Editora Fermata).....	183
Figura 116: Seção C, compassos 28-43, do Estudo n.1, de S. Vasconcellos-Corrêa.....	184
Figura 117: Interlúdio – compassos 43 ao 49, do Estudo n.1, de S. Vasconcellos-Corrêa	185
Figura 118: Interlúdio – compassos 43 ao 49, do Estudo n.1, de S. Vasconcellos-Corrêa	185
Figura 119: Introdução do Estudo n.2, de S. Vasconcellos-Corrêa.	186
Figura 120: Introdução do Estudo n.2, de S. Vasconcellos-Corrêa	187
Figura 121: Seção A – compassos 7-15, do Estudo n.2, de S. Vasconcellos-Corrêa.....	188

<i>Figura 122: Compassos 7-15, Estudo n.2, de S.Vasconcellos-Corrêa</i>	189
<i>Figura 123: Seção B – compassos 15-21, do Estudo n.2, de S. Vasconcellos-Corrêa</i>	190
<i>Figura 124: Seção B – compassos 22-30, do Estudo n.2, de S. Vasconcellos-Corrêa</i>	191
<i>Figura 125: Seção B, compassos 15-30, Estudo n.2, de S. Vasconcellos-Corrêa</i>	192
<i>Figura 126: Coda final, do Estudo n.2, de S. Vasconcellos-Corrêa</i>	193
<i>Figura 127: Seção A do Estudo n.3, de S. Vasconcellos-Corrêa</i>	194
<i>Figura 128: Seção A, do Estudo n.3, de S. Vasconcellos-Corrêa</i>	195
<i>Figura 129: Ponte entre as seções A e B – Estudo n .3, S. Vasconcellos-Corrêa</i>	195
<i>Figura 130: Ponte entre Seção A e B – estudo n.3, S. Vasconcellos-Corrêa</i>	195
<i>Figura 131: Seção B – Estudo n.3, de S. Vasconcellos-Corrêa</i>	196
<i>Figura 132: Seção B – Estudo n.3, de S. Vasconcellos-Corrêa</i>	196
<i>Figura 133: Seção C, Estudo n.3, de S. Vasconcellos-Corrêa</i>	197
<i>Figura 134: Seção C, Estudo n.3, de S. Vasconcellos-Corrêa</i>	198
<i>Figura 135: Codeta final – Estudo n.3, S. Vasconcellos-Corrêa</i>	198
<i>Figura 136: Codeta final – acordes – Estudo n3, S. Vasconcellos-Corrêa</i>	199
<i>Figura 137: Gráfico comparativo das variações de agógica - Introdução do Estudo n .2 (Fabiana= 69 bpm – gráfico verde / Eny da Rocha= gráfico violeta)</i>	200
<i>Figura 138: Gráfico comparativo das variações de agógica - Seção A, do Estudo n .2 (Fabiana= 69 bpm – gráfico verde / Eny da Rocha= gráfico violeta)</i>	201
<i>Figura 139: Gráfico comparativo das variações de agógica - da Seção B, do Estudo n .2 (Fabiana= 69 bpm – gráfico verde / Eny da Rocha = gráfico violeta)</i>	202
<i>Figura 140: Gráfico comparativo das variações de agógica - Coda, do Estudo n .2 (Fabiana= 69 bpm – gráfico verde / Eny da Rocha= gráfico violeta)</i>	203
<i>Figura 141: Gráfico comparativo das variações de amplitude – Introdução, do Estudo n .2.</i>	204
<i>Figura 142: Gráfico comparativo das variações de amplitude – Seção A, do Estudo n .2.</i>	205
<i>Figura 143: Gráfico comparativo das variações de amplitude – Seção B, do Estudo n .2.</i>	206
<i>Figura 144: Gráfico comparativo das variações de amplitude – Coda, do Estudo n .2.</i>	207

Quadros:

<i>Quadro 1: Etapas metodológicas seguidas nessa pesquisa.</i>	<i>25</i>
<i>Quadro 2: Andamentos de gravação dos Estudos.</i>	<i>27</i>
<i>Quadro 3: Comparação entre os andamentos indicados na partitura e o andamento da gravação final.</i>	<i>27</i>
<i>Quadro 4: Andamentos das três gravações dos estudos para piano. (Fonte: A autora)</i>	<i>37</i>
<i>Quadro 5: Indicação dos sinais de intensidade na partitura, do Estudo n.1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: A autora)</i>	<i>61</i>
<i>Quadro 6: Comparativo de aspectos interpretativos das três primeiras gravações do Estudo n.1 (Fonte: A autora).....</i>	<i>72</i>
<i>Quadro 7: Indicação dos sinais de intensidade na partitura, do Estudo n.2, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: A autora)</i>	<i>100</i>
<i>Quadro 8: Comparativo de aspectos interpretativos das três primeiras gravações do Estudo n.2 (Fonte: A autora).....</i>	<i>110</i>
<i>Quadro 9: quadro indicativa das indicações de variações de andamento e respectivos compassos, do Estudo n.3, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: A autora)</i>	<i>128</i>
<i>Quadro 10: Motivos melódicos da Seção C, do Estudo n.3, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: A autora).....</i>	<i>138</i>
<i>Quadro 11: Indicação dos sinais de intensidade na partitura. (Fonte: A autora)</i>	<i>141</i>
<i>Quadro 12: Comparativo de aspectos interpretativos das três primeiras gravações do Estudo n. 3 (Fonte: A autora).....</i>	<i>153</i>

Sumário

Introdução	20
Capítulo 1: Considerações sobre análise musical de gravações e interpretação musical.....	29
1.1) Apontamentos sobre pesquisas em análise musical de gravações e criação interpretativa	29
1.2) Aspectos sobre as análises musicais da presente pesquisa.....	37
Capítulo 2: Estudo n.1 – “A dança da moda”	45
2.1) Análise dos aspectos técnico-pianísticos:	45
2.1.1) Introdução e Seção A	45
2.1.2) Seção B:	46
2.1.3) Seção C:	47
2.2) Análise dos aspectos de variações temporais:.....	48
2.2.1) Introdução.....	48
2.2.2) Seção A:.....	51
2.2.3) Seção B:	54
2.2.4) Seção C:	57
2.3) Análise dos aspectos de variações de amplitude:.....	60
2.3.1) Introdução:.....	61
2.3.2) Seção A:.....	64
2.3.3) Seção B:	67
2.3.4) Seção C:	69
2.4) A gravação final:.....	70
2.5) Análise das variações temporais da quarta gravação:	72
2.5.1) Introdução:.....	72
2.5.2) Seção A:.....	74
2.5.3) Seção B:	76
2.5.4) Seção C:	78
2.6) Análise das variações de amplitude da quarta gravação:	81
2.6.1) Introdução:.....	81

2.6.2) Seção A:.....	83
2.6.3) Seção B:.....	84
2.6.4) Seção C:.....	85
2.7) Considerações sobre a quarta gravação do Estudo n.1:.....	86
Capítulo 3: Estudo n.2 – “Assum Preto”	88
3.1) Análise dos aspectos técnico-pianísticos:.....	88
3.2) Análise dos aspectos de variações temporais:.....	89
3.2.1) Introdução:.....	90
3.2.2) Seção A:.....	93
3.2.3) Seção B:.....	95
3.2.4) Coda.....	97
3.3) Análise dos aspectos de variação de amplitude.	100
3.3.1) Introdução:.....	100
3.3.2) Seção A:.....	102
3.3.3) Seção B:.....	104
3.3.4) Coda:	106
3.4) A gravação final:.....	107
3.5) Análise das variações temporais da quarta gravação:.....	110
3.5.1) Introdução:.....	111
3.5.2) Seção A:.....	112
3.5.3) Seção B:.....	113
3.5.4) Coda:	116
3.6) Análise das variações de amplitude da quarta gravação:.....	117
3.6.1) Introdução:.....	117
3.6.2) Seção A:.....	118
3.6.3) Seção B:.....	119
3.6.4) Coda:	122
3.7) Considerações sobre a quarta gravação do Estudo n.2:.....	125
Capítulo 4: Estudo n. 3 – “Juazeiro”	126
4.1) Análise dos aspectos técnico-pianísticos:.....	126
4.2) Análise dos aspectos de variações temporais:.....	128
4.2.1) Seção A.....	128

4.2.2) Ponte 1	132
4.2.3) Seção B:	134
4.2.4) Seção C:	137
4.3) Análise dos aspectos de variações de amplitude:.....	141
4.3.1) Seção A:	141
4.3.2) Ponte 1:	144
4.3.3) Seção B	145
4.3.4) Seção C	149
4.4) A gravação final:.....	151
4.5) Análise das variações temporais da quarta gravação:	153
4.5.1) Seção A:	153
4.6.2) Ponte 1:	155
4.5.3) Seção B:	156
4.5.4) Seção C:	158
4.6) Análise das variações de amplitude da quarta gravação:	161
4.6.1) Seção A:	161
4.6.2) Ponte 1:	162
4.6.3) Seção B	164
4.6.4) Seção C	165
4.7) Considerações sobre a quarta gravação do Estudo n.3:	167
Considerações finais:	169
Referências:	174
Apêndice I: Análises harmônicas e estruturais dos Três Estudos para piano.....	178
Estudo n.1 – A dança da moda:	178
Estudo n.2 - Assum preto	186
Estudo n.3 - Juazeiro	193
Apêndice II: Análise comparativa entre as minhas gravações e as gravações da pianista Eny da Rocha.	200
- Assum preto	200
- Estudo comparativo das variações de andamento:	200
- Análises comparativas das variações de amplitude das interpretações de Fabiana – bpm =69, e Eny da Rocha.	204

Anexo I: Letras das músicas de Luiz Gonzaga “A dança da moda”, “Assum preto” e “Juazeiro”:	209
--	-----

Introdução

Quando um intérprete entra em contato com uma partitura pela primeira vez, sabe que irá percorrer um longo caminho de descobertas de possibilidades expressivas e de execução.

John Dewey, importante filósofo da arte, unifica a obra de arte à realidade cultural e social na qual foi criada, acreditando ser ela o resultado de uma experiência historicamente contextualizada (DEWEY, 1934). Sendo a música uma arte que se concretiza quando executada, podemos afirmar que o intérprete musical é o responsável por fazer chegar, ao mundo, aspectos de certas experiências que um determinado compositor vivenciou, pois a ele cabe, enquanto intérprete musical, dentre outras atribuições, ser o protagonista da manifestação do fenômeno musical a cada nova *performance* da obra, por meio de sua execução.

A presente pesquisa surgiu da necessidade, experimentada por mim, de interpretar os Três estudos para piano de Sérgio Vasconcellos-Corrêa e refletir sobre suas possibilidades de execução, utilizando ferramentas computacionais como subsídio nesse processo.

O compositor brasileiro Sérgio Vasconcellos-Corrêa nasceu em 1934, na cidade de São Paulo. Foi discípulo do compositor nacionalista Mozart Camargo Guarnieri (MARIZ, 2000), tendo neste, uma grande referência. Suas obras são para diversas formações, inclusive para piano solo.

Segundo Vasco Mariz,

A obra de Sérgio Vasconcellos-Corrêa é numerosa e abrange mais de 500 peças de vários gêneros, em proporção equilibrada. Sua criação para piano é bastante vultosa (...).A obra pianística do compositor paulista confirma a maestria do manejo de seu instrumento, de que é também um bom solista até hoje. (MARIZ, 2000, p.425).

Em 1981, Sérgio Vasconcellos-Corrêa compôs três estudos para piano denominados “Estudo n.1: A dança da moda”, “Estudo n.2: Assum preto” e “Estudo n.3: Juazeiro”, inspirados, cada um, em uma música homônima¹ de Luiz Gonzaga. Existe apenas uma versão editada dos Estudos, da Editora Fermata, de acordo com informações prestadas a mim pelo próprio compositor, a qual foi utilizada nos trabalhos de análise musical nessa pesquisa.

Sérgio Vasconcellos-Corrêa é um grande admirador da música de Luiz Gonzaga, tanto que, em entrevista concedida a mim, por e-mail, afirma que “*a música de Luiz Gonzaga, em sua pureza, reflete a criatividade, a natureza, a humildade e espontaneidade da gente*”

¹ Vide Anexo I com as letras e nome dos compositores parceiros de Luiz Gonzaga na composição dessas músicas.

*nordestina, desvinculada da preocupação comercial da música popularesca, erradamente chamada de popular”. E, “(...)a música de Luiz Gonzaga é a autêntica música popular, ou seja, a verdadeira expressão artístico-musical do povo, sem outra conotação que não seja expressar de maneira singela e bela, a musicalidade daquele povo sofrido”.*²

Essa admiração, aliada à necessidade e vontade de escrever estudos para piano inspirados na música de Luiz Gonzaga, levaram-no a criar esses Estudos para piano, como o próprio compositor afirma no seguinte trecho da mesma entrevista: “(...) ao me tornar pianista e compositor, por só encontrar partituras simplórias da música de Luiz Gonzaga, e por haver desenvolvido sólida técnica polifônica, resolvi escrever diversas peças – entre elas os ‘Três Estudos sobre Luiz Gonzaga’ – para meu próprio uso. Desse modo, com eles, passei a aperfeiçoar alguns problemas técnicos, satisfazendo, simultaneamente, o meu prazer estético”³.

Várias dúvidas surgiram em relação à construção interpretativa dessas obras, principalmente em relação ao melhor andamento para se executar cada um dos Estudos, pois, nas minhas interpretações iniciais, os andamentos indicados pelo compositor, nas partituras, pareciam-me um pouco lentos, de acordo com as escolhas interpretativas que eu julgava adequadas até então. Assim, indaguei ao compositor sobre a melhor forma de se interpretar esses estudos, ao que ele respondeu: “(...), os estudos, o nome já está dizendo, são peças usadas para aprimorar dificuldades virtuosísticas, portanto, cada qual os toca com a virtuosidade que tem”⁴.

Ao longo desta pesquisa, os trabalhos de análise computacional aliados à escuta analítica, bem como às análises das partituras, permitiram-me concluir sobre os melhores andamentos e escolhas interpretativas relativas a cada Estudo.

Cláudio Richerme (1996) afirma que os estudos para piano tiveram suas origens em ambientes formados por compositores pianistas, os quais desenvolveram exercícios extremamente difíceis, em andamento rápido, em sua maioria, cujo intuito principal era o de aperfeiçoamento técnico.

Vê-se que é comum a associação entre andamento rápido e a execução de estudos para piano, porém, até onde se pode acelerar sem perder as características musicais, foi o maior desafio da minha prática interpretativa no presente caso.

² Entrevista por e-mail, concedida a mim, em 2017.

³ Entrevista por e-mail.

⁴ Entrevista por e-mail.

Entretanto, o virtuosismo possui outras características, tais como a construção da expressividade musical e dos gestos musicais; o refinamento da qualidade sonora; e, também, a execução de dificuldades técnicas em andamentos diversos, dependendo do caráter do estudo. Assim, a construção interpretativa nesse caso se apresentou como um desafio em relação à escolha do andamento adequado para que todos esses elementos aparecessem com musicalidade no momento da *performance*.

Desta forma, para a construção interpretativa dessas obras, foram realizadas análises do texto musical, incluindo considerações sobre o resultado sonoro da realização dos elementos musicais através da análise de gravações. Os estudos foram gravados, por mim, em três andamentos diferentes como forma de se testar a execução das dificuldades técnicas, aliada à realização da expressividade musical. As análises das gravações foram feitas comparativamente utilizando-se o *software Sonic Visualiser* como ferramenta computacional auxiliar da audição humana⁵.

Logo, a questão de pesquisa deste trabalho é: “como identificar as características musicais presentes nas performances desses estudos, por meio da análise computacional de gravações, utilizando essas características na realização da criação interpretativa, com o objetivo de alcançar um sentido musical consolidado e expressivo”.

A opção de usar o *Sonic Visualiser*⁶ foi pelo fato de que essa ferramenta computacional tem sido usada com frequência na análise de gravações musicais em trabalhos científicos sobre interpretação e *performance* musical, e mostrou-se de grande auxílio na trajetória da presente pesquisa.

O objetivo geral foi, portanto, a criação de possibilidades interpretativas expressivas e com sentido musical consolidado, dos Três Estudos para piano de Sérgio Vasconcellos-Corrêa, considerando as características musicais reconhecidas por meio da análise computacional de gravações.

Dentro deste contexto, os objetivos específicos deste trabalho foram:

⁵ Além das minhas gravações, optei por analisar também, através do Sonic Visualiser, a gravação do Estudo n.2 “Assum Preto”, feita pela pianista Eny da Rocha, indicada pelo próprio compositor como a única pianista que gravou esses Estudos, como forma de compreender e reconhecer algumas diferenças interpretativas entre nossas gravações. Essas análises estão no Apêndice II.

⁶ Esse software foi criado na Inglaterra pelo Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM). O CHARM surgiu em 2004, e era formado por pesquisadores da *Royal Holloway, University of London*, em parceria com *King’s College London* e a *University of Sheffield*.

- Avaliar a utilização do *software Sonic Visualiser* como ferramenta que propicie uma ampliação da percepção das nuances interpretativas desses Estudos e contribua, conseqüentemente, para a atividade de construção interpretativa;

- Analisar comparativamente, com o *software Sonic Visualiser*, minhas gravações destes Estudos em andamentos diferentes, levando em conta como a variação de andamento pode influenciar a construção interpretativa;

- Com base na identificação de nuances expressivas relacionadas às variações de agógica e de dinâmica das execuções gravadas, escolher as opções interpretativas julgadas pertinentes para a realização de uma gravação dos Estudos que conclua o trabalho empreendido nesta pesquisa.

Partindo desses objetivos, o referencial teórico para essa pesquisa encontrou suporte em trabalhos que também seguiram o caminho da análise computacional de gravações, dos processos da construção interpretativa de obras musicais e de pesquisas envolvendo o *software Sonic Visualiser*. Nesse contexto, mencionam-se, entre outros, os estudos de Sonia Albano Lima (2006) sobre o papel da partitura e do intérprete na co-criação musical; as análises musicais com ênfase na escuta analítica dos elementos musicais presentes na pesquisa de Gisela de Oliveira Gasques (2013); a construção interpretativa musical através do uso do *Sonic Visualiser* na pesquisa de Renato Mendes Rosa (2015); os estudos sobre análise de elementos musicais em gravações realizados por Cook e Leech-Wilkinson (2009)⁷.

Para a realização deste trabalho, a metodologia contou com a minha participação ativa no processo de criação do objeto de pesquisa – por meio da realização das gravações dos Estudos e, conseqüentemente, minha constante interferência nesse objeto de pesquisa à medida que foi se dando o avançar do processo investigativo. A abordagem predominante neste trabalho foi, portanto, a pesquisa qualitativa, utilizando processos metodológicos no âmbito da Pesquisa-ação, da Pesquisa guiada pela prática, além de congregarem alguns aspectos da pesquisa quantitativa.

Em relação à pesquisa qualitativa, Vanda Bellard Freire (2010) afirma que:

Entre os demais pressupostos da pesquisa qualitativa, pode também ser citada a negação de possibilidade de neutralidade na pesquisa. A pesquisa é entendida como necessariamente ideológica matizada pela subjetividade do pesquisador. Ou seja, no lugar de o pesquisador buscar um distanciamento do objeto que lhe permita analisá-lo com maior isenção, a abordagem qualitativa considera que não há possibilidade de isenção absoluta, e, por esse motivo, o importante é explicitar qual o ponto de vista que está sendo utilizado (FREIRE, 2010, p. 21).

⁷ Todos os referenciais teóricos são abordados no Capítulo 1.

Sendo eu a realizadora do objeto de pesquisa, não há como negar a minha efetiva aproximação, participação e interferência no processo de pesquisa, sem, contudo, deixar de estabelecer regras metodológicas que condissessem com os padrões científicos de pesquisa.

Já em relação à abordagem metodológica da pesquisa-ação, esta permeia todo o processo investigativo desse trabalho. Esse processo foi construído baseado no ciclo da investigação-ação proposto por David Tripp (2005, p. 446), demonstrado no diagrama abaixo:

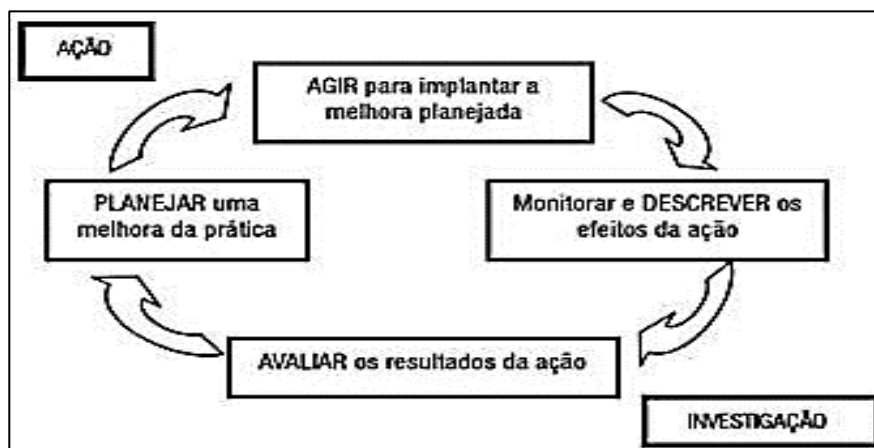


Figura 1: Diagrama de representação das quatro fases do ciclo básico da investigação-ação. **Fonte:** Tripp (2005, p. 446).

O pólo da “Ação”, em relação ao tópico “PLANEJAR uma melhoria da prática” a partir da conscientização da problemática de se construir uma interpretação musical pensada e reflexiva dos Três estudos para piano de Sérgio Vasconcellos-Corrêa, considerando a melhoria da prática como o desenvolvimento da *performance* musical relacionada a essas obras e o uso do *Sonic Visualiser* como ferramenta computacional subsidiária a esse processo, revela-se na construção das etapas a seguir descritas:

Etapas metodológicas:

Problema	Caminhos metodológicos
1) Compreensão do processo de composição desses estudos	Realização de entrevista com o compositor.
2) Compreensão da estrutura musical	Realização de análise musical (destaque das linhas melódicas, acompanhamentos, relações harmônicas).
3) Escolha do melhor andamento para se executar as peças.	Comparação das gravações nos andamentos escolhidos como forma de se compreender como a variação temporal interfere nos aspectos interpretativos.

4) Escolha de opções interpretativas	Análise das gravações no <i>Sonic Visualiser</i> , levando em conta as variações de andamento e de amplitude presentes nas gravações em andamentos diferentes.
5) Obtenção de parâmetros interpretativos diversos dos da pesquisadora.	Estudo de gravações da intérprete Eny da Rocha ⁸ .
6) Compreensão da relação intérprete-partitura	Realização de estudos bibliográficos.
7) Utilização do <i>Sonic Visualiser</i>	Estudo do <i>software</i> e de pesquisas relacionadas a ele.
8) Compreensão de como pode ser realizado o trabalho de análise de gravações visando a construção interpretativa de uma obra	Estudo de bibliografia relacionada.
9) Como consolidar uma proposta interpretativa para esses estudos	Realização de uma gravação final da obra, como forma de conclusão desse processo.
10) Como concluir o ciclo da investigação-ação?	Realização das etapas do ciclo de forma reflexiva e crítica.

Quadro 1: Etapas metodológicas seguidas nessa pesquisa.

O item “AGIR para implantar a melhora desejada”, está descrito na coluna “Caminhos metodológicos” no Quadro 1, e consiste na concretização dessas ações.

O pólo “Investigação” é composto pelos itens “Monitorar e descrever os efeitos da ação” e “Avaliar os resultados da ação”. O primeiro se refere à descrição propriamente dita dos caminhos realizados e sua correlação com os problemas e questões levantados ao longo do processo de investigação-ação. O segundo consiste na avaliação dos resultados obtidos através do processo de investigação-ação, resultando na consolidação de uma versão interpretativa possível para cada um desses Estudos.

A investigação-ação nessa pesquisa foi realizada considerando-se a objetividade dos dados proporcionados pelo *software* e de forma reflexiva e sistemática utilizando-se de propostas próprias da pesquisa acadêmica, considerando assim os caminhos metodológicos propostos pela pesquisa-ação.

⁸ Essa gravação foi indicada pelo compositor Sérgio Vasconcellos-Corrêa, e é a única gravação existente desses estudos até o presente momento.

Para Tripp (2005),

Pesquisa-ação é uma forma de investigação-ação que utiliza técnicas de pesquisa consagradas para informar a ação que se decide tomar para melhorar a prática, (...) as técnicas de pesquisa devem atender aos critérios comuns a outros tipos de pesquisa acadêmica (isto é, enfrentar a revisão pelos pares quanto a procedimentos, significância, originalidade, validade etc.). (Tripp, 2005, p. 447)

Outra corrente metodológica utilizada no presente trabalho é a da Pesquisa guiada pela prática. Linda Candy (2006) define que “a pesquisa guiada pela prática é uma investigação original realizada com o objetivo de se obter novos conhecimentos, em parte pelo significado da prática, e em parte pelas descobertas da prática”. (Candy, 2006, p. 3 – tradução nossa)⁹

Ela afirma ainda, que, “se um objeto criativo for a base da contribuição para o conhecimento, a pesquisa é pesquisa guiada pela prática”. (Candy, 2006, p. 3 – tradução nossa¹⁰)

As práticas interpretativas realizadas nesse processo, ocorreram através da criação de objetos artísticos (gravações dos Estudos), os quais possibilitaram-me chegar a conclusões a respeito da construção interpretativa de cada Estudo (outro objeto artístico). Assim, como finalização do processo de pesquisa, esse trabalho de análise musical em seus diversos âmbitos, já citados acima, levou-me à obtenção de novos conhecimentos justamente pelo significado dessa prática – criação interpretativa com o auxílio de ferramentas computacionais –, e pelas descobertas dela decorridas – interpretações possíveis dos Estudos. Além disso, desvendamos novos meios de se construir o caminho interpretativo-musical, novas formas de análise musical, como por exemplo, o uso de tecnologias auxiliares no processo da prática musical.

Inserido nesse âmbito qualitativo, é possível considerar que houve espaço para algumas ações quantitativas, já que o *Sonic Visualiser* nos ofereceu uma representação dos parâmetros musicais de maneira objetiva, complementando nossa escuta musical.

O *software Sonic Visualiser* pôde ser utilizado, então, como um instrumento amplificador da capacidade cognitiva humana, já que, através dele, foi possível analisar visualmente aspectos relacionados às variações de andamento, flexibilidade do tempo, variações de dinâmicas, variações rítmicas, de fraseados e de inflexões melódicas, com objetividade. As possibilidades de comparações entre as gravações foram potencializadas já

⁹ No original: “Practice-based Research is an original investigation undertaken in order to gain new Knowledge partly by means of practice and the outcomes of that practice”. (Candy, 2006, p.3)

¹⁰ No original: “If a creative artefact is the basis of the contribution to knowledge, the research is practice-based”. (Candy, 2006, p.3)

que a visualização do todo interpretativo foi facilitada pelos recursos computacionais utilizados.

O processo de construção interpretativa ocorreu por meio da integração das metodologias utilizadas e foi dividido em três etapas descritas a seguir.

Etapa 1: Gravação de cada Estudo em três andamentos diferentes incluindo o andamento indicado na partitura (correspondente à primeira gravação no quadro abaixo)

ESTUDOS	1ª GRAVAÇÃO	2ª GRAVAÇÃO	3ª GRAVAÇÃO
N.1	92 BPM	110 BPM	120 BPM
N.2	69 BPM	59 BPM	92 BPM
N.3	69 BPM	89 BPM	109 BPM

Quadro 2: Andamentos de gravação dos Estudos.

Etapa 2:

- Análise dos gráficos (gerados com o auxílio do *Sonic Visualiser*) e do resultado sonoro das interpretações (audição analítica das gravações dos Estudos);
- Identificação das características interpretativas analisadas, buscando classificá-las em favoráveis ou não ao bom entendimento do texto musical;

Etapa 3:

- Gravação da última versão de cada Estudo após as análises interpretativas das gravações iniciais, apresentados no quadro a seguir:

Estudo	Andamento indicado	Andamento escolhido
n.1	92 bpm	110 bpm
n.2	69 bpm	71 bpm
n.3	69 bpm	92 bpm

Quadro 3: Comparação entre os andamentos indicados na partitura e o andamento da gravação final.

- Análise das gravações finais com o subsídio do *Sonic Visualiser* como forma de se comprovar e demonstrar as diferenças ocorridas entre as gravações iniciais e a final, de cada Estudo.

É importante ressaltar que, nessa pesquisa, as análises das gravações foram feitas utilizando alguns dos recursos visuais do *Sonic Visualiser* (formas de onda dos sons gravados e os gráficos gerados a partir das análises das gravações), aliados à escuta analítica de cada trecho (percepções e análises auditivas das construções expressivas relacionadas ao texto musical, com e sem o uso da partitura), congregando, assim, o uso dos sentidos da audição e

visão na realização das análises musicais. Os sentidos da audição e visão se complementaram porque, em alguns casos, o *Sonic Visualiser* demonstrou maior eficiência em detectar o ponto exato da gravação onde se localizavam as escolhas interpretativas para a construção da expressividade musical, ou seja, o *Sonic Visualiser* permitiu visualizar com precisão o compasso e o tempo exatos, onde se encontravam cada uma das opções interpretativas realizadas. Isso tornou o processo de interpretação musical mais rápido e minucioso. Além desses recursos, as análises formais, harmônicas e melódicas¹¹ também foram levadas em consideração da construção interpretativa, principalmente em relação à compreensão e concretização do texto musical através da compreensão dos elementos trazidos pela partitura.

As análises das gravações foram feitas sobre trechos dos áudios considerados os mais importantes para a realização do processo de criação interpretativa, ou seja, optamos por analisar a primeira aparição, no áudio, da Seção musical estudada, antes das repetições indicadas na partitura. Assim, buscamos criar uma padronização para o processo de trabalho dessa pesquisa. Essa escolha deu-se em razão de que essa primeira execução não seria influenciada por ideias musicais surgidas após a primeira execução de cada trecho.

A partitura também foi utilizada no processo das construções interpretativas, e serviram como referência para as análises auditivas críticas e visuais dos materiais gravados. Desta forma, para facilitar a análise dos gráficos, estes virão acompanhados do excerto da partitura correspondente à Seção analisada.

Essa dissertação foi dividida em quatro capítulos. O capítulo 1 traz considerações sobre a análise musical de gravações e detalhes do processo das minhas gravações e das análises realizadas. Os capítulos 2 ao 4 trazem as análises das gravações dos Três Estudos para piano de Sérgio Vasconcellos-Corrêa, inclusive da versão final de cada um deles. Esse trabalho se encerra com as Considerações Finais, as quais trazem reflexões e conclusões referentes a essa pesquisa.

¹¹ Constantes do Apêndice I.

Capítulo 1: Considerações sobre análise musical de gravações e interpretação musical.

No presente capítulo serão apresentados alguns trabalhos científicos que foram relevantes para o desenvolvimento do processo investigativo realizado nessa pesquisa, bem como os principais aspectos das análises musicais realizadas por mim nesse trabalho.

1.1) Apontamentos sobre pesquisas em análise musical de gravações e criação interpretativa

A crença de que o intérprete exerce a função de interlocutor entre o compositor e o público, e de que o compositor seria a figura dotada do conhecimento e técnicas criativas para compor e criar a música, é um pensamento o qual ainda persiste em algumas correntes musicológicas da atualidade. Segundo Leech-Wilkinson (parágrafo 6, 2009), “a Musicologia ainda opera, em sua maioria, com a ideia de que composições (musicais) pertencem a uma categoria, e *performances* musicais, a outra” (tradução nossa)¹².

A musicologia tradicional, por muito tempo, considerou também que a análise musical está relacionada ao texto notado (partitura), concentrando-se nos aspectos históricos e estruturais da obra (melodia, harmonia, formas musicais) para a compreensão e construção do significado musical. Com isso, foi deixado de lado o estudo das questões interpretativas e performáticas, que são os definidores de como a música irá soar, quando executada.

De acordo com Leech-Wilkinson (2009),

Consequentemente, era cada vez mais esperado que os performers no século XX seguissem a notação de forma estrita e sem desvios [daquilo que o compositor havia registrado na partitura], e que os analistas acreditassem, cada vez mais, que pelo estudo das notas escritas, poderiam alcançar e entender a essência da obra [musical]. (LEECH-WILKINSON¹³, parágrafo 5, 2009) – tradução nossa¹⁴.

Mas, atualmente, há uma corrente musicológica que faz contraponto à tradicional, pois passa a considerar a execução sonora da música como principal ponto de análise, ou seja, a música enquanto resultado sonoro, e não somente como texto notado. A execução sonora tem

¹² No original: *Musicology is still, for the most part, operating with the notion that works are one category of music and performances another.*

¹³ Todas as referências descritas como “(Leech-Wilkinson, 2009)”, encontram-se disponíveis em <http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/chap1.html#d1531e8167>

¹⁴ No original: *As a consequence, performers in the twentieth century were increasingly expected to follow that notation strictly and without deviation, and analysts increasingly believed that by studying the written notes they could reach an understanding of the essence of the work.*

sido analisada em gravações, pois essas trazem como matérias possíveis de estudo e análise não apenas os elementos estruturais da gramática musical, mas também o som, a sonoridade, a interpretação de acordo com as escolhas artísticas feitas pelo intérprete, e tudo o que é audível em uma prática musical. O principal ponto de estudo dessa nova corrente é como o sentido musical é construído através da organização dos diversos sons, e de que maneira o intérprete constrói a expressividade musical.

Segundo Leech-Winkilson (2009), algumas correntes da musicologia atual levam isso tão a termo que passaram a considerar o ouvinte como parte do processo da compreensão e análise musical. Acreditam que é no espectador que a construção artística e musical se finaliza. Quem escuta, passa a ser um participante ativo de todo esse processo composicional e interpretativo: “a maneira como a música soa enquanto alguém a escuta é fundamental para a compreensão de seu significado” (LEECH-WINKILSON, parágrafo 10, 2009) – tradução nossa¹⁵.

Pode-se afirmar, portanto, que a execução e a escrita musical passam a ter papéis complementares nessa construção e compreensão da música, e que as gravações possuem um papel fundamental nesse processo, pois a partir delas, será possível realizar as análises dos aspectos sonoros das obras musicais.

Assim, esses novos estudos que partem da análise de gravações se propõem a observar e analisar, além dos componentes estruturais e gramaticais da música, os aspectos integrantes da expressividade e do sentido musical, ou seja, os conteúdos interpretativos e expressivos (tais como: variação do andamento, expressividade dos fraseados, formas de realização das dinâmicas, e os padrões de execução desses elementos) que compõem a concepção subjetiva e pessoal do intérprete, refletindo-se diretamente na execução da obra musical. Agora, os conhecimentos e escolhas interpretativas do executante passam a integrar os materiais utilizados nessa busca da compreensão dos aspectos musicais que a partitura não traz, por não soar por si só. Para Leech-Wilkinson (2009), “isso é algo que a análise de *performance* pode fazer muito bem, considerando a *performance* como a música, e examinando os tipos de coisas que o intérprete faz para dar sentido aos sons”. (LEECH-WINKILSON, parágrafo 29, 2009) – tradução nossa¹⁶.

Para Leech-Wilkinson (2009), tanto o compositor, ao criar, quanto o intérprete, ao executar uma música, imprimem sentido musical aos seus materiais através da emoção. Ele

¹⁵ No original: *How music sounds while one hears it is fundamental to what it is.*

¹⁶ No original: *This is something that the analysis of performance can do rather well, taking the performance as the music, and examining the kinds of things that performers do to give meaning to sounds.*

afirma que: “a *performance* é uma colaboração entre o compositor e o intérprete, uma negociação entre o que o compositor escreveu e o que o *performer* deseja fazer com isso”. (LEECH-WINKILSON, parágrafo 32, 2009) – tradução nossa¹⁷.

O uso de gravações musicais para a realização da análise musical permite que se compreendam novos aspectos musicais e sociais, como por exemplo, a mudança dos padrões e aspectos interpretativos ao longo do tempo, graças à quantidade de gravações existentes de uma mesma obra. De acordo com pesquisas nesse ramo da musicologia contemporânea, percebe-se que há muitas variações e muitas semelhanças entre as formas interpretativas ocorridas ao longo das várias gerações de intérpretes. Através de estudos comparativos, é possível analisar padrões referentes às variações de ritmo, dinâmica, inflexões de fraseado, elementos estes que são utilizados para a construção da expressividade musical.

Assim, as pesquisas em análise musical através da análise de gravações vêm buscando compreender de que forma se processa e se desenvolve a construção da expressividade musical na *performance*.

Para Maurício Alves Loureiro (2006),

Descrever e reconhecer classes de padrões que possam elucidar a influência destes parâmetros na expressividade percebida, quase sempre se utilizando de Análise Estatística e Modelagem computacional, tem sido o foco de um grande número de estudos em *performance* musical. (LOUREIRO, 2006, p.4).

A análise de gravações também tem sido utilizada por alguns músicos em suas próprias construções interpretativas. Tal processo objetiva alcançar algumas soluções interpretativas através da análise de gravações de diversos músicos e do próprio intérprete, estabelecendo comparações entre alguns aspectos musicais relacionados à expressividade. Para tal, tem-se usado o *software Sonic Visualiser* como ferramenta computacional auxiliar dessas análises comparativas de gravações. Através de alguns de seus recursos, ele funciona como amplificador da cognição humana. Um desses recursos, por exemplo, realiza uma representação do som por meio de um espectrograma, a partir do qual é possível analisar a dinâmica, frequência e variações rítmicas, além de fazer comparações por meio de gráficos gerados no Excel, a partir de dados obtidos do espectrograma. De acordo com Gasques (2013), o uso do *Sonic Visualiser* permite “a análise de elementos que nem sempre são evidenciados

¹⁷ No original: *Performance is a collaboration between composer and performer, a negotiation between what the composer put down and what the performer wants to make of it.*

na notação da obra e que são importantes para o planejamento interpretativo e para a compreensão de uma obra musical.” (GASQUES, 2013, p. 6).

O *software Sonic Visualiser*, como ferramenta de análise de gravações, mostrou-se um recurso poderoso para a amplificação da percepção musical, de como os sons ganham vida e se organizam por meio da execução musical. Ele propicia a visualização de características musicais da *performance* através dos gráficos demonstrativos das variações de amplitude e de agógica, dentre outras.

De acordo com Rosa (2013, p. 40), o *Sonic Visualiser* “oferece uma representação do fenômeno sonoro de modo distinto daquele notado na partitura”.

Cook e Leech-Wilkinson afirmam que,

Apesar de se poder usar um espectrograma para estabelecer andamentos, bem como os ataques das notas, sua maior função é analisar e interpretar gestos expressivos com um grau de detalhamento relativamente alto. Podendo mostrar a frequência, a duração e a intensidade de todos os sons, os espectrogramas tornam possível visualizar o que os executantes estão fazendo e a partir daí começar a entender a relação entre tudo o que é mostrado e a maneira como entendemos a música. (COOK e LEECH-WILKINSON, 2009 – tradução Márcio da Silva Pereira).

O foco das análises realizadas na presente pesquisa foi, principalmente, as variações da amplitude e da agógica nas minhas próprias gravações, através das quais foi possível chegar a um resultado positivo sobre a compreensão do processo da co-criação musical na interpretação. A visualização das ocorrências dessas variáveis nas *performances* analisadas auxiliou-nos no reconhecimento das escolhas interpretativas (crescendos, decrescendos, *ralentandos*, *acelerandos*) utilizadas na construção do sentido musical e da expressividade.

A respeito da criação interpretativa, Sonia Lima (2006) defende que

A execução musical pressupõe, por parte do executante, a aplicação de padrões cognitivos que extrapolam um fazer inconsequente. Ela traz à tona o próprio sentido do verbo latino *facere* (criar, eleger, estimar, ser conveniente), exigindo do intérprete escolhas pré-avaliadas que subsidiarão e legitimarão a sua exposição. (LIMA, 2006, p. 11).

Vários trabalhos que se utilizam da análise computacional de gravações para compreensão e criação musical foram relevantes para o presente trabalho, os quais seguem descritos a seguir.

No ano de 2007, o CHARM - *Centre for the History and Analysis of Recorded Music*¹⁸ realizou, em Londres, o Simpósio 4: Métodos para analisar gravações. Nesse simpósio, foram

¹⁸ CHARM é um grupo de pesquisa de grande referência em análise de gravações musicais, surgido na Inglaterra em 2004, formado por pesquisadores da *Royal Holloway, University of London*, em parceria com o

apresentadas algumas pesquisas do grupo, dentre as quais destaco a seguinte: “*Tidying up tempo variations in Grieg’s op. 5*”¹⁹, de Per Dahl (2007), no qual foram analisadas, com o uso do *Sonic Visualiser*, diversas gravações da peça “*Jeg elsker Dig!*”, de Grieg. O trabalho se concentrou na análise da variação do andamento nas gravações em questão, através da comparação dos andamentos realizados por cada intérprete, avaliando os desvios de cada gravação. Dessa forma, puderam-se verificar diversos modos interpretativos daquela composição ao longo do século XX.

Neste mesmo simpósio, Daniel Leech-Wilkinson apresentou o trabalho: “*Schubert’s young nun: a tale of two singers*”, no qual, através da análise comparativa de gravações, com o uso do *Sonic Visualiser*, foram gerados gráficos que mostravam variações nas formas como os cantores construíram a expressividade musical, nas diversas interpretações estudadas.

Werner Goebel, no mesmo simpósio, apresentou o trabalho “*Aural and visual display of expression in recordings of a Rachmaninoff Prelude*”, no qual ele explorou e discutiu formas de mostrar, visual e auditivamente, informações introdutórias de ferramentas computacionais que usam curvas animadas em paralelo com a música através da análise de gravações do Prelúdio op. 23, n.6, de Rachmaninoff.

Craig Sapp, na mesma ocasião, apresentou “*Beat-level comparative performance analysis*”, no qual ele usou métodos computacionais para mostrar similaridades entre gravações diversas de uma mesma música. Sonoridades e pulsações foram extraídas de diferentes gravações e correlacionadas a escalas de tempo. Esses dados foram transformados em modelos que serviram para buscar as similaridades entre essas gravações analisadas.

No Brasil existem algumas pesquisas que usaram esse *software* para a análise musical e para a construção de interpretações musicais.

A pesquisa de mestrado de Josias Matschulat denominada “Gestos musicais no Ponteio nº49 de Camargo Guarnieri: análise e comparação de gravações”, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, traz análises comparativas de dez gravações com o objetivo de encontrar traços singulares e comuns nas interpretações gravadas. Dentre as informações presentes em seu trabalho, considere importante a descrição realizada pelo pesquisador a respeito da teoria dos gestos musicais de Robert Hatten para amparar minhas reflexões sobre a construção do texto musical através da análise das gravações de minhas interpretações. Ele afirma que os gestos musicais são aglomerados de figuras musicais as quais conferem unidade

King’s College London e a University of Sheffield. Os esforços destes pesquisadores em construir ferramentas computacionais de análise de gravações originou o *software Sonic Visualiser*. (Rosa, 2015)

¹⁹ Disponível em: http://www.charm.rhul.ac.uk/about/symposia/p7_10_1.html (acesso em 10 mai. 2017)

aos elementos musicais de uma composição, construindo sentido musical para a obra (MATSCHULAT, 2011, p. 19). A análise musical computacional de minhas próprias gravações permitiu também compreender a execução dos gestos musicais, buscando construir uma interpretação que conjugasse coerência entre as características dos estudos e meus conhecimentos e ideias musicais.

Em “*Reflets dans l’eau*, de Claude Debussy: caminhos interpretativos revelados pela análise de gravações da obra”, Gisela Gasques (2013) analisou comparativamente nove gravações da música *Reflets dans l’eau* através do *Sonic Visualiser*. O foco principal das análises foi a questão temporal, a qual a pesquisadora defende ser uma característica importante na obra deste compositor.

Para Gasques (2013), as pesquisas tradicionais de análise musical têm como base de estudo aspectos musicais tais como a harmonia, a forma, e geralmente não levam em consideração os aspectos da *performance*. Defende que a análise e a interpretação musicais são complementares, não excludentes, e que as pesquisas tradicionais deveriam se esforçar por ampliar os meios de pensar e planejar a interpretação. (GASQUES, 2013, p. 29).

Ainda, segundo Gasques (2013):

A ênfase no aspecto sonoro, e conseqüentemente na escuta, como base para a análise da obra, permite estudos comparativos de interpretações gravadas contribuindo para a compreensão de aspectos que não são revelados explicitamente na notação musical, mas que estão contidos no processo interpretativo. Os resultados advindos da análise comparativa de gravações podem fornecer dados quantitativos acerca das dimensões do tempo e da dinâmica, e como cada intérprete utiliza esses recursos para valorizar determinados momentos da obra. (GASQUES, 2013, p.14).

A pesquisa foi concluída com uma gravação, feita por Gasques, da música “*Reflets dans l’eau*”, a qual é comparada, usando o *Sonic Visualiser*, com uma das gravações analisadas em sua pesquisa²⁰.

Em 2015, Renato Rosa apresentou a dissertação: “Análise, escuta e interpretação musical: o uso da análise computacional de gravações no processo de construção interpretativa de “*Tetragrammaton XIII*”, de Roberto Victorio”. Neste trabalho, o pesquisador realizou a construção de uma interpretação musical própria utilizando o *Sonic Visualiser* para analisar suas próprias gravações da música como forma de ajudar na compreensão da partitura, bem como na construção dos aspectos expressivos e interpretativos da obra.

²⁰ A pesquisadora usou como parâmetro de comparação uma gravação de *Refletes dans l’eau* do pianista Arturo Benedeto Michelangeli.

Segundo Rosa (2015), a partitura musical não traz em si elementos suficientes para a recriação musical performática e o uso do *software* possibilitou compreender elementos externos à partitura, além de refinar a escuta musical. Para ele, o ato de interpretar uma obra vai além dos aspectos da notação musical, alcançando aspectos estéticos, poéticos e conceituais da obra, e a partitura, por ser limitada, deixa margem para diversas possibilidades interpretativas. (ROSA, 2015, p. 22).

Uma vez que o trabalho interpretativo musical parte, na maioria das vezes, do entendimento da notação musical no caso de obras baseadas na escrita, há inúmeras formas de se interpretar o sentido da partitura, e outras tantas maneiras de se expressar esse sentido durante as *performances*. Contamos já com diversos recursos da musicologia tradicional que auxiliam nessa primeira análise quando do contato inicial com a partitura, mas poder utilizar os recursos e reflexões trazidos pela análise das gravações e pelo aguçamento da escuta musical viabilizado por tais análises, permite a descoberta de novos aspectos da interpretação musical.

Segundo Rosa, o uso do *software* serviu para a compreensão musical e decifração da partitura. Para ele,

A temporalidade da música precisa desses gestos bem claros para compreensão do *performer*, os quais são mostrados por gráficos construídos com o uso do *Sonic Visualiser*. (ROSA, 2012, p.43)

No ano de 2017, a pesquisadora Aline da Silva Alves, na sua tese de Doutorado realizada na Universidade de São Paulo, denominada “Inter-relações entre períodos estilísticos de Olivier Messiaen em três peças para piano”, dedicou um item para a análise computacional de gravações da peça *Neumes Rythmiques*, utilizando o *Sonic Visualiser*. O objetivo desse estudo foi, segundo Alves (2017, p.120), “comparar as decisões interpretativas de importantes intérpretes da obra de Messiaen - como Yvonne Loriod, Peter Hill, Roger Muraro e Pierre Laurent-Aimard - bem como comparar e proporcionar um diálogo entre os resultados dessa análise e das demais análises supracitadas²¹”.

Alves (2017) afirma em relação ao *Sonic Visualiser* que,

Uma singularidade positiva desse tipo de abordagem que faz uso de um *software* para a análise de arquivos musicais de áudio através de gráficos e formas de ondas das gravações está relacionada a uma imediata ampliação na percepção da obra musical, tanto em seus detalhes, quanto na clareza de sua conformação como um todo. Dessa maneira, o processo de apreensão

²¹ Nessa pesquisa, Alves realizou diversas análises musicais de três obras de Messiaen – “*Regard de l’Onction terrible*”, “*Neumes rythmiques*” e “*Le traquet stapazin*”. Entretanto, a análise computacional de gravações usando o *Sonic Visualiser*, foi feita somente da peça “*Neumes rythmiques*”.

musical é ampliado através do contato com esse recurso gráfico, que acrescenta informações advindas da percepção visual de interpretações gravadas à percepção auditiva das mesmas. (ALVES, 2017, p.218)

Outra referência na língua portuguesa é a pesquisa de Catarina Isabel Brás Serra de Almeida Fortunato, realizada pela Universidade de Aveiro, em 2011, denominada “Tempo musical na interpretação de *Préludes II* de Claude Debussy”. Nesse trabalho, a pesquisadora analisou cinco gravações de quatro intérpretes distintos, utilizando o *Sonic Visualiser*, procurando perceber as diferenças interpretativas existentes nas gravações analisadas, em relação ao fator tempo, e a forma de exposição dos conteúdos musicais por diferentes pianistas, em diferentes contextos²².

Fortunato (2011) afirma que:

Num contexto de construção interpretativa, o [fator] tempo, respeitante à velocidade de execução, assume-se, independentemente da forma como é indicado, fundamental para a realização e transmissão da concepção perspectivada para cada peça. Trata-se, pois, de um [fator] musical capaz de condicionar a percepção dos elementos requeridos, caso a sua aplicação prática se distancie do pretendido. (FORTUNATO, 2011, p.13)

O presente trabalho propõe, portanto, a construção interpretativa dos Três estudos para piano de Sérgio Vasconcellos-Corrêa utilizando recursos de análises tradicionais e o recurso da análise computacional de gravações. Os primeiros versam sobre pesquisas acerca de aspectos históricos (pesquisa sobre o contexto histórico das composições estudadas, estudos sobre a biografia do compositor) e análise musical da composição (harmonia e estrutura da peça, por exemplo)²³. Os segundos relacionam-se ao estudo por meio da análise comparativa de minhas próprias gravações, utilizando o *Sonic Visualiser* como ferramenta computacional subsidiária da escuta, para auxiliar na construção de possibilidades interpretativas dessas obras - tendo como principais pontos a compreensão dos tipos de sonoridades que podem surgir da notação musical desses estudos para piano, os andamentos que podem ser realizados, as possibilidades de dinâmicas, e a compreensão de como o fator tempo musical interfere na construção da expressividade musical.

Desta forma, o uso do *Sonic Visualiser* nesta pesquisa foi a ferramenta computacional adequada para auxiliar na compreensão dos aspectos expressivos nos Estudos de Vasconcellos-Corrêa, para a construção interpretativa dessas obras por meio da análise de minhas próprias gravações.

²² Fortunato analisou nesse trabalho, também, duas gravações diferentes do mesmo intérprete – uma do ano de 1939, e outra do ano de 1954.

²³ A biografia já foi mencionada na Introdução. Já as análises estruturais constam do Apêndice I.

1.2) Aspectos sobre as análises musicais da presente pesquisa.

Na primeira etapa das gravações desta pesquisa, o objetivo foi registrar como as variações de agógica e dinâmica vinham ocorrendo dependendo da escolha do andamento proposto, realizando algumas conclusões sobre os aspectos interpretativos analisados. Escolhi realizar três gravações²⁴ de cada Estudo, em três andamentos diferentes para verificar em que andamento o texto musical mostrava-se mais coerente e os aspectos expressivo-musicais se apresentavam mais claros, para então, a partir do resultado dessas análises, poder optar por um andamento adequado às minhas escolhas interpretativas. Percebemos também que ideias musicais surgiram no processo interpretativo de acordo com o andamento de execução, o que nos permitiu observar que este interferiu diretamente na construção dos gestos musicais e da expressividade como um todo. Foram escolhidos, para serem analisados, os trechos julgados mais importantes para a construção interpretativa, ignorando-se os ritornelos por entendermos que, como o material musical é o mesmo, poucas diferenças seriam observadas entre as repetições das Seções.

As gravações foram feitas na Sala Camargo Guarnieri – auditório do Bloco 3 M, do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, com o auxílio do técnico Cassio Ribeiro Silva na microfonação e gravação das *performances*. Em relação ao instrumento utilizado, as três primeiras gravações de todos os Estudos, bem como da gravação final do Estudo n.2, foram realizadas num piano Yamaha de meia cauda. As gravações finais dos Estudos n.1 e n.3, por motivos operacionais (reforma do piano de cauda utilizado nas outras gravações), foram feitas num piano de armário, também da marca Yamaha.

A primeira gravação de cada Estudo foi feita buscando-se manter um andamento próximo ao indicado pelo compositor na partitura. As demais gravações foram realizadas em dois outros andamentos diferentes do indicado pelo compositor, como descrito no quadro a seguir:

ESTUDOS	1^a GRAVAÇÃO	2^a GRAVAÇÃO	3^a GRAVAÇÃO
N.1	92 BPM	110 BPM	120 BPM
N.2	69 BPM	59 BPM	92 BPM
N.3	69 BPM	89 BPM	109 BPM

Quadro 4: Andamentos das três gravações dos estudos para piano. (Fonte: A autora)

²⁴ As análises das gravações foram realizadas dividindo-se essas gravações por Seções musicais. Tanto as gravações integrais, como os trechos analisados estão disponíveis em links de acesso os quais podem ser acessados através da “Lista de gravações” presente no início deste trabalho.

A opção por gravar cada um desses Estudos em três andamentos diferentes se deu em função de uma prática comum na construção interpretativa de uma obra, a qual consiste em executá-la em diversos andamentos, como forma de viabilizar o emprego das opções interpretativas em condições variadas. Quando se varia o andamento, podem aparecer variações de dinâmica de acordo com a velocidade que se imprime à música, como será possível visualizar nos gráficos comparativos de amplitudes destes Estudos. Assim, pode-se afirmar que testar diferentes andamentos para uma mesma obra é um caminho possível para uma descoberta interpretativa que harmonize o andamento com as dinâmicas escolhidas pelo intérprete.

Na segunda etapa das gravações, foi feita uma quarta gravação de cada estudo, que corresponde ao resultado das análises das três primeiras gravações, das quais pudemos extrair escolhas interpretativas que julgamos adequadas, e concluir a respeito do melhor andamento, no presente caso, para se executar cada um dos Estudos.

As gravações realizadas encontram-se em links específicos constantes da Lista de Gravações no início desta dissertação. Cada gráfico de análise de gravações tem seu áudio correspondente indicado nos itens próprios, e as análises devem ser lidas combinadas com a escuta desses áudios.

As configurações das gravações, tanto da primeira, como da segunda etapa, deram-se da seguinte forma:

Os microfones usados nas gravações são do tipo condensador, padrão cardioide, do modelo B2PRO, marca Behringer, e foram configurados com filtro de grave desligado e sem *pad* de atenuação.

Foi utilizada uma interface de áudio M-Audio, modelo PROFIRE 2626, configurada com nível de amplificação dos pré-amplificadores em 50% igual para os dois microfones. As gravações foram feitas com taxa de amostragem de 48KHz e resolução de 24 bits, em formato wav.

Abaixo seguem as imagens do posicionamento dos microfones no piano de cauda, e em sequência, o posicionamento dos microfones no piano de armário:

Piano de cauda:

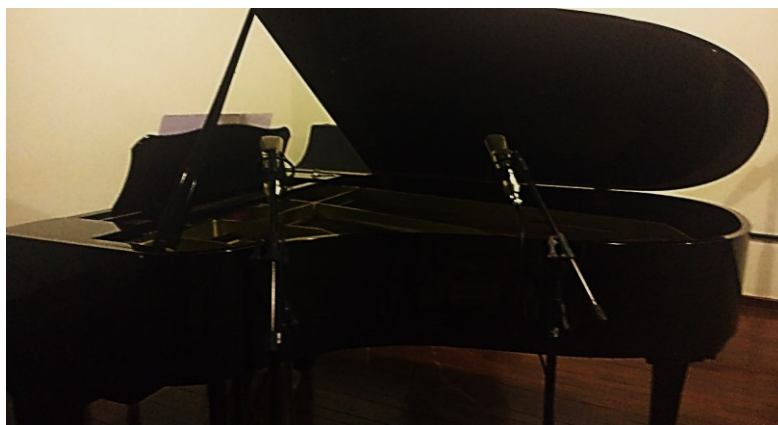


Figura 2: Foto 1 - posicionamento dos microfones para gravação. (Fonte: A autora)

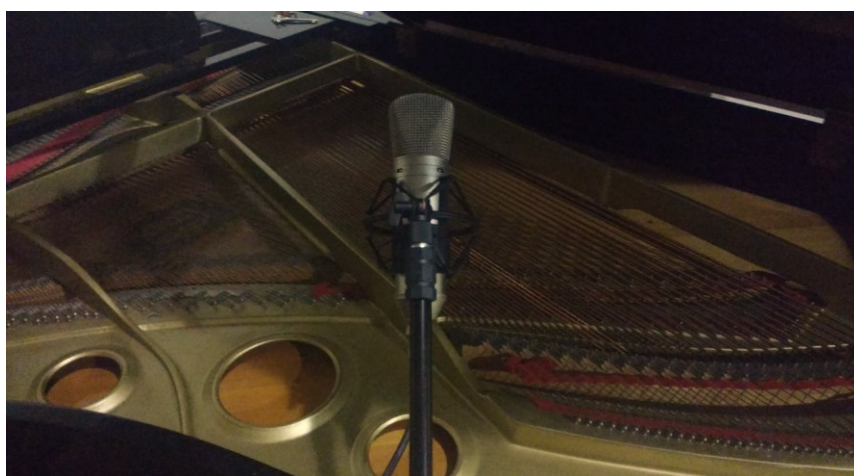


Figura 3: Foto 2 - posicionamento dos microfones para gravação. (Fonte: A autora)

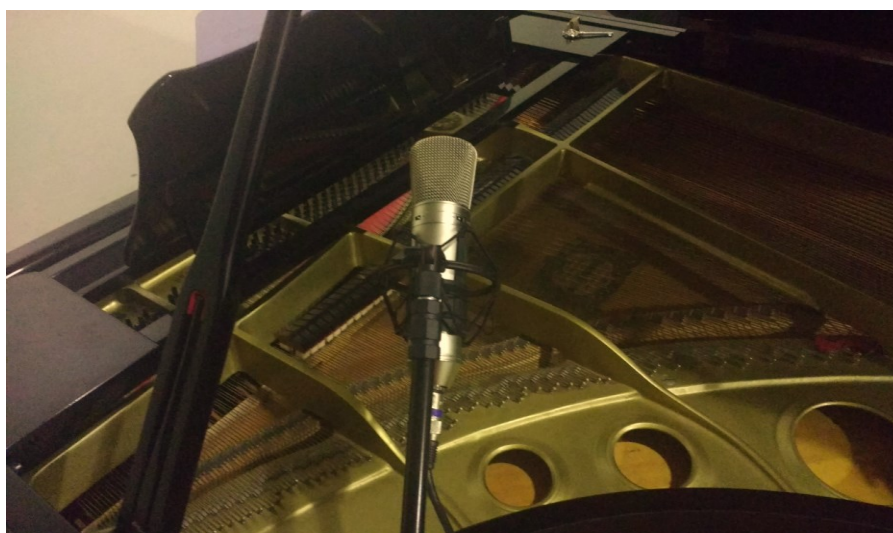


Figura 4: Foto 3 - posicionamento dos microfones para gravação. (Fonte: A autora)



Figura 5: Foto 4 - posicionamento dos microfones para gravação. (Fonte: A autora)

Piano de armário:



Figura 6: Foto 5 - posicionamento dos microfones para gravação. (Fonte: A autora)



Figura 7: Foto 6 - posicionamento dos microfones para gravação. (Fonte: A autora)

As análises musicais dos Estudos são apresentadas nos Capítulos 2, 3 e 4, cada Capítulo se referindo a um dos Estudos, em ordem numérica (Capítulo 2 – Estudo n.1; Capítulo 3 – Estudo n.2; Capítulo 4 – Estudo n.3). Os aspectos analisados nos estudos são divididos em subitens, na seguinte ordem:

Subitem 1: Aspectos técnico-pianísticos

Nesse subitem, constam as análises sobre as principais dificuldades técnicas exploradas em cada Estudo. Essas análises foram feitas através de comparações entre trechos dos Estudos de Sérgio Vasconcellos-Corrêa e trechos de alguns Estudos de Frederic Chopin, bem como focadas somente em partes dos Três Estudos brasileiros.

Subitem 2: Análise dos aspectos temporais:

Nesse subitem, estão as análises temporais, das gravações, realizadas com o auxílio do *Sonic Visualiser*. Ele traz os gráficos comparativos analisados, referentes às variações temporais presentes nas gravações em andamentos diferentes. Esses gráficos foram gerados no programa Excel a partir de dados extraídos do *Sonic Visualiser*.

As referências das análises foram os gráficos cujos andamentos coincidem com os indicados pelo compositor. O intuito foi analisar os gráficos de cada estudo, comparativamente²⁵, para se chegar a uma conclusão de como se dão as variações temporais nesses andamentos diferentes, e como elas contribuem para o processo de construção interpretativa dessas obras, além da verificação a respeito do melhor andamento para a execução das escolhas interpretativas preferidas.

Os gráficos possuem dois eixos: o eixo vertical corresponde ao andamento, medido em bpm, e o eixo horizontal corresponde ao tempo de cada compasso (1.1 significa compasso 1, tempo 1; 1.2 significa compasso 1, tempo 2, e assim sucessivamente). Portanto, é possível analisar em que tempo e compasso estão ocorrendo cada evento musical.

A respeito da variação do andamento indicado na obra, o próprio compositor Sérgio Vasconcellos-Correa afirma, na entrevista²⁶ realizada via e-mail, que *“Nada impede que o intérprete introduza modificações de andamento (“retardandos”. “apressandos” (sic.) etc...). Tocar um pouco (veja bem, um pouco) mais devagar, ou mais depressa do que o andamento indicado, também é possível, principalmente quando não houver indicação metronômica (...). Eu, de minha parte, fico mais preocupado com o “todo” do que com esses detalhes, no entanto, há autores que fazem questão absoluta do andamento metronômico por ele indicado, ‘seja feita a sua vontade’. Eu prefiro sempre a ‘qualidade’ do som; o som que enleva; que emociona; que agride quando necessário”*.

Optei por fazer a análise de cada seção da música, separadamente, para facilitar o entendimento do que acontece, em termos de opções interpretativas, nos trechos menores, e, após isso, chegar a uma conclusão se os andamentos escolhidos interferiram na execução musical nessas gravações, e como interferiram.

Vale ressaltar novamente que as análises dos gráficos foram feitas juntamente com a análise auditiva das gravações, associando os sentidos da visão e audição no processo.

Subitem 3: Análise dos aspectos de amplitude

Nesse subitem foram analisados os aspectos de variação de amplitude observados nas gravações dos Três estudos, em três andamentos diferentes, à semelhança do que foi feito no trabalho das análises de variações temporais.

²⁵ Cada gravação cujo andamento seja diferente do indicado pelo compositor foi comparada com a gravação cujo andamento coincide com o indicado pelo compositor na partitura.

²⁶ Entrevista por e-mail em 2017.

Foram gerados gráficos no próprio *Sonic Visualiser*, os quais trazem aspectos mais amplos das variações das amplitudes, através do recurso *Power curve: smoothed power*. De acordo com Cook e Leech-Wilkinson, “para [se ter] uma impressão visual de como a amplitude vai se modificando, pode-se usar o *plug-in*²⁷ de dinâmica (...) (*Transform > Analysis by category > Unclassified > Power Curve: smoothed power*). Isso lhe dará (...) um gráfico de amplitude. (tradução nossa)²⁸”

Os gráficos aqui também são construídos sobre dois eixos. O eixo horizontal correspondente aos tempos 1 e 2 de cada compasso (semelhante ao que ocorre nos gráficos de variações temporais). A primeira barra marca o compasso 1, tempo 1, e a segunda barra marca o compasso 1, tempo 2, e assim por diante. Optei por indicar a numeração dos compassos acima das barras nas próprias figuras como forma de facilitar a leitura dos gráficos.

O eixo vertical corresponde à medição da amplitude em decibéis, ou seja, relacionando o eixo vertical com o eixo horizontal, também é possível visualizar em que compasso e tempo estão ocorrendo as variações de amplitude.

Como esses gráficos trazem aspectos globais da amplitude, é possível utilizá-los para comentários gerais sobre as variações de amplitude, que é a forma de análise que optamos por realizar nesse trabalho, pois julgamos as informações encontradas nesses gráficos suficientes para a proposta inicial desta pesquisa.

É necessário salientar que as análises das variações das amplitudes nesta pesquisa foram feitas baseando-se nos picos de amplitude que aparecem nos gráficos. Além disso, optamos por igualar o tamanho dos gráficos para facilitar a comparação das variações das amplitudes nos três andamentos escolhidos. Esse zoom causa algumas distorções que foram levadas em conta nas análises dessas variações das amplitudes, como por exemplo, o fato de as figuras que duram menos causarem a impressão de que as variações sejam mais brandas, e o contrário também, ou seja, quando o andamento é mais lento, a percepção da finalização do som da nota aparece nos gráficos como queda de amplitude.

O processo de associação dos sentidos da audição com a visão também foi utilizado aqui na realização dessas análises.

Também houve a divisão da música em seções nessas análises, para facilitar o estudo e compreensão dos elementos musicais presentes ao longo da interpretação musical.

²⁷ *Plug-ins* são ferramentas adicionais que podem ser baixados pela internet de fontes diversas ligadas ao CHARM.

²⁸ No original: “For a visual impression of how loudness is changing, you can use the dynamics plug-in mentioned in the first part of this tutorial (*Transform > Analysis by category > Unclassified > Power Curve: smoothed power*). This will give you, as a new layer, a graph of loudnesses”.

Subitem 4: Análise da gravação final

Nesse último subitem, estão as análises das quartas gravações feitas de cada Estudo após a análise das três primeiras gravações.

Para facilitar a visualização dos elementos analisados, optei por apresentar os gráficos das variações temporais e de amplitude, separadamente.

Ao longo das análises comparativas das três primeiras gravações, pude compreender melhor as ideias musicais que nortearam o processo interpretativo das obras, sendo possível visualizar nos gráficos certas escolhas interpretativas que me desagradaram, e outras que me agradaram.

Foi feito um levantamento dos aspectos interpretativos através da audição total de cada gravação, os quais foram elencados em quadros (um quadro referente a cada um dos três Estudos) contendo os parâmetros analisados, e sua manutenção, modificação ou exclusão na gravação final.

Assim, na quarta gravação referente a cada um dos Estudos, acabou-se por repetir alguns elementos interpretativos encontrados nas três primeiras gravações, bem como por modificar outras práticas, resultando na realização da última interpretação, a qual conjuga elementos mais condizentes com o resultado sonoro perseguido (ou descoberto) durante o processo investigativo.

Em cada item dos quadros, elenquei essas escolhas, procurando justificar o que levou à mudança ou à repetição dos elementos musicais analisados.

Capítulo 2: Estudo n.1 – “A dança da moda”

2.1) Análise dos aspectos técnico-pianísticos:

2.1.1) Introdução e Seção A

Nesse estudo, o compositor trabalha vários aspectos técnicos que constituem desafios para a construção de sentido musical pelo intérprete. Na Introdução e na Seção A o uso de notas repetidas e trocas de mãos na execução da melodia ficam nítidos quando se observa a figura a seguir. Nela, os círculos vermelhos marcam a linha da melodia principal, a qual é tocada com troca entre as mãos direita e esquerda. Observando-se a figura abaixo, percebe-se que o gesto musical que contém a melodia principal foi construído utilizando-se as duas mãos.



Figura 8: Introdução do Estudo nº1 – S.V. Corrêa. (Fonte: Partitura – Editora Fermata)

Seção A:

Figura 9: Seção A do estudo n. 1 – S. V. Corrêa. (Fonte: Partitura – Editora Fermata)

2.1.2) Seção B:

Na Seção B (primeira parte), os círculos verdes mostram as notas da melodia que são realizadas com a mão direita. A mão esquerda, identificada pelo contorno azul, inicia-se no baixo e cruza por cima da mão direita para completar a melodia iniciada, por ela, no baixo. As duas mãos trabalham em frases que se complementam num jogo de pergunta e resposta.

Figura 10: Seção B do estudo n. 1 – S. V. Corrêa. (Fonte: Partitura – Editora Fermata)

Na segunda parte da Seção B, temos uma sequência de notas repetidas que compõem a melodia principal. Nota-se mais uma vez a distribuição da melodia nas duas mãos, formada pelas notas circuladas em verde. Em sequência, na figura 11, aparece a cadência final deste trecho (quadrado em lilás), alcançada por movimento contrário das duas mãos no primeiro tempo do referido compasso.

Seção B (segunda parte):

Figura 11: continuação da Seção B do estudo n. 1 – S. V. Corrêa. (Fonte: Partitura – Editora Fermata)

2.1.3) Seção C:

A seção C (figura abaixo) continua com esse jogo de complementação das ideias musicais usando as duas mãos. Os círculos em lilás mostram a linha principal da melodia. Em vários momentos ela se alterna entre as duas mãos. Os círculos verdes pequenos destacam notas que realizam uma resposta ao fragmento melódico anterior.

O quadrado azul marca essas notas como uma ideia musical completa. Nesse trecho observa-se que há um novo cruzamento de mãos (a mão esquerda cruza sobre a direita para a execução das notas dó-fa na região média e aguda).

Já os círculos vermelhos destacam fragmentos de uma mesma melodia que é, mais uma vez, realizada com as duas mãos, trabalhando juntas para a realização de uma mesma ideia melódica.

Por fim, o círculo verde mostra a finalização da frase na região grave do teclado, a qual deve ser tocada preferencialmente destacando-se as vozes superiores que compõem a melodia.

Seção C:

The image displays a musical score for 'Parte C' of an exercise, consisting of three systems of staves. The top system is labeled 'Acordeon' and includes dynamic markings such as *ff*, *f*, *mf*, *p*, *pp*, *f*, and *mf*. A blue square highlights a specific melodic phrase in the upper staff. The middle system features a piano part with several notes circled in red, indicating a repeated melodic idea. The bottom system shows a piano part with a green oval highlighting a phrase in the lower register. Purple circles mark the main melodic line, and small green circles highlight notes that serve as responses to previous melodic fragments.

Figura 12: seção C do estudo n. 1 – S. V. Corrêa. (Fonte: Partitura – Editora Fermata)

2.2) Análise dos aspectos de variações temporais:

O Estudo n.1 tem características rítmicas diversificadas, com predominância de ritmos sincopados. O andamento indicado na partitura é de 92 bpm, o qual considero um pouco lento para alcançar o sentimento de positividade que permeia essa obra. Dessa forma, ele foi gravado por mim no andamento original, e em outros dois andamentos mais rápidos, para testar até que ponto o aumento da velocidade poderia beneficiar a aplicação das minhas escolhas interpretativas, as quais serão explicadas no decorrer das análises.

Analisando a partitura no que tange as indicações de agógica, verificamos apenas uma marcação de *rall.* (ralentando) no último compasso.

Os gráficos das variações de agógica gerados no programa Excel, a partir de dados extraídos do *Sonic Visualiser*, subsidiaram todo esse processo sendo fundamentais para a compreensão aprofundada dos elementos interpretativos envolvidos nas *performances* estudadas, no que tange às variações temporais na criação da expressividade musical.

2.2.1) Introdução

A seguir estão o excerto da partitura e o gráfico das variações de andamento da Introdução do Estudo n.1, “A dança da moda”. Os áudios correspondentes são: áudio 1 – 92 bpm; áudio 2 – 110 bpm; áudio 3 – 120 bpm.

Introdução:

The image displays a musical score for the introduction of the first study. It consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The time signature is 2/4. The music starts with a piano (p) dynamic. The second system continues the piece with similar notation. The score includes various rhythmic values, notes, and rests, with some notes beamed together. There are also some markings below the staves, possibly indicating phrasing or performance instructions.

Figura 13: Introdução do Estudo n.1, de S. Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: Partitura – Editora Fermata)

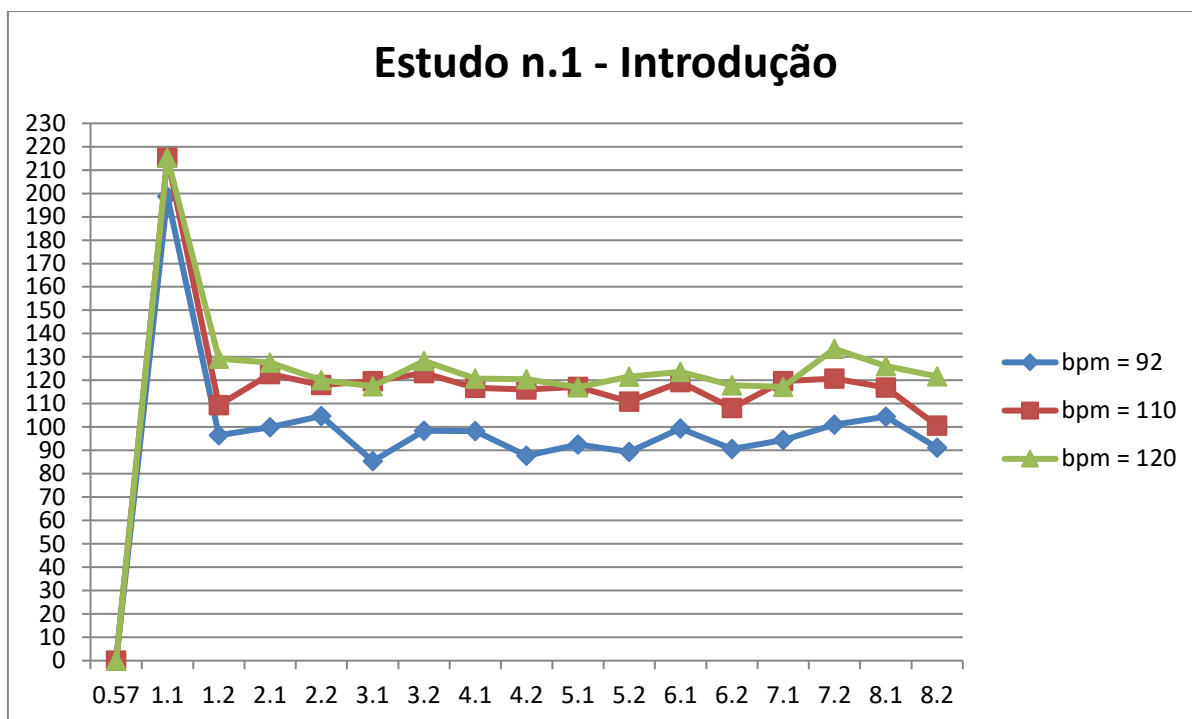


Figura 14: Gráficos comparativos das variações temporais presentes na Introdução do Estudo n.1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: A autora)

Comparando os três gráficos, observamos que no andamento indicado pelo compositor (92 bpm – gráfico azul) a variação agógica é mais intensa, tendendo a acelerar e a se manter numa média acima do original. Nos gráficos correspondentes aos andamentos mais rápidos (110 bpm – gráfico vermelho; 120 bpm – gráfico verde), observa-se uma pulsação mais constante, e a finalização do trecho com um ralentando mais extenso do que na gravação em 92 bpm.

O gráfico demonstra que em 92 bpm a agógica varia excessivamente, se comparada com a dos outros dois andamentos, resultando em uma interpretação mais variável, prejudicando um pouco a fluidez musical dos fraseados. O que ocorre é que a minha execução desse Estudo, nesse andamento, por ser um pouco lento de acordo com minha concepção musical, parece necessitar, quase naturalmente, de acelerar para alcançar a expressividade musical e o caráter *Alegre* indicado na partitura.

Dessa forma, os outros dois andamentos apresentam-se mais estáveis em relação à manutenção da pulsação, bem como apresentam maior equilíbrio na realização dos rubatos e demais variações agógicas, como podemos observar nos gráficos de 110bpm (vermelho) e 120 bpm (verde). Isso dá à interpretação um caráter rítmico mais homogêneo, facilitando a compreensão do texto musical.

No andamento de 92 bpm (gráfico azul), observando, por exemplo, a construção da primeira frase (compassos 1 ao 4), notamos que a execução se iniciou em torno de 100 bpm

indo até próximo do andamento de 110 bpm (compassos 1 e 2), desacelerando em seguida para o compasso 3, terminando a frase com um acelerando para compasso 4. Essa execução com rubatos nesse trecho apresenta instabilidade ao pulso, causando certa inconsistência na construção da expressividade musical.

Ainda em 92 bpm, a partir da segunda frase (compassos 5 ao 8), ocorre um movimento de aceleração progressiva até o primeiro tempo do compasso 8, seguido de uma desaceleração súbita para o segundo tempo do mesmo compasso, finalizando a frase.

As variações agógicas percebidas no andamento de 92 bpm causaram inconstância na pulsação, resultando numa interpretação cujos fraseados soam ligeiramente cortados e com pouca fluidez musical. Além disso, percebe-se claramente a tentativa de se manter um andamento estável, o qual parece naturalmente buscar uma pulsação mais acelerada na tentativa de se construir uma interpretação condizente com a expressividade constante das figuras rítmicas, em sua maioria rápidas.

Na gravação em 110 bpm (gráfico vermelho), observamos que os movimentos agógicos são mais estáveis, e a expressividade musical consegue se afirmar sobre fraseados mais coesos e fluidos, sendo possível imprimir o caráter *Alegre*, indicado na partitura, sem causar confusão no entendimento do texto musical.

Observando, por exemplo, a primeira frase em 110 bpm (compassos 1 ao 4), vemos que cada movimento de acelerando tem seu desacelerando correspondente (nem sempre em proporção igual, mas equilibrado), e no compasso 4 notamos um leve acelerando na conclusão dessa primeira frase. Apesar dessa versão apresentar uma interpretação mais equilibrada do que a de 92 bpm, acredito que a diminuição dos rubatos poderia favorecer ainda mais a fluidez musical. Na gravação final isso deverá ser ajustado, ou seja, deverão ser diminuídas as ocorrências de rubato nessa frase e os movimentos compensatórios deverão ser executados de forma mais simétrica.

Ainda sobre o andamento de 110 bpm, vemos que a segunda frase (compassos 5 ao 8) se apresenta com variações agógicas mais equivalentes, necessitando apenas de pequenos ajustes de acordo com o que for modificado em relação às variações temporais na primeira frase, já que, por se tratar de uma Seção, o resultado sonoro que ocorrer na primeira frase irá refletir diretamente na interpretação da segunda.

Observando o gráfico verde (120 bpm), podemos afirmar que sua configuração possui muitos pontos em comum com o gráfico vermelho (110 bpm), e a movimentação agógica é mais suave até o compasso 7, onde há a realização de um acelerando súbito, seguido de um ralentando expressivo, finalizador da frase. O que se nota é que, apesar do aspecto mais estável

do gráfico verde, esse andamento está demasiado rápido, o que prejudica o entendimento das estruturas musicais que integram os fraseados, pois não há tempo suficiente de se compreender o texto musical. Apesar disso, o uso de ralentandos nos finais das frases facilita a compreensão de suas dimensões (compasso 4, tempo 2 – final da primeira frase; compasso 8 – final da segunda frase).

Apesar de a gravação em 110 bpm manter-se num andamento superior ao original, numa oscilação do pulso com mais pontos de desaceleração, acredito que a execução num andamento menos acelerado na execução final da obra irá propiciar o ajuste necessário na questão do rubato, bem como na construção total da expressividade musical, uma vez que a segunda frase se apresenta mais próxima ao andamento de 110 bpm, e traz as questões interpretativas um pouco mais bem solucionadas do que a primeira frase. Assim, creio que o andamento de 110 bpm mostrou-se o mais adequado para a realização das minhas escolhas interpretativas na execução desta Introdução, sendo necessário tornar as variações agógicas um pouco mais sofisticadas, para alcançar um maior equilíbrio dos elementos rítmicos dessa música, bem como o ajuste do andamento para 110 bpm efetivamente.

2.2.2) Seção A:

A seguir, temos o excerto da partitura e a figura com os gráficos das variações de agógica gerados com o auxílio do *Sonic Visualiser* correspondentes à Seção A. O gráfico azul é equivalente à gravação em 92 bpm, o vermelho em 110 bpm, e o verde em 120 bpm. Os áudios correspondentes são: 4, 5 e 6, respectivamente.

Seção A:

The image shows a musical score for Section A, consisting of two systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. Dynamic markings such as *mf*, *f*, and *sf* are present. A bracket labeled 'PARA REPETIR' spans the end of the first system. The second system continues the melodic and harmonic lines, ending with a double bar line.

Figura 15: Seção A, do Estudo n.1, de S. Vasconcellos-Corrêa (Fonte: Partitura – Editora Fermata)

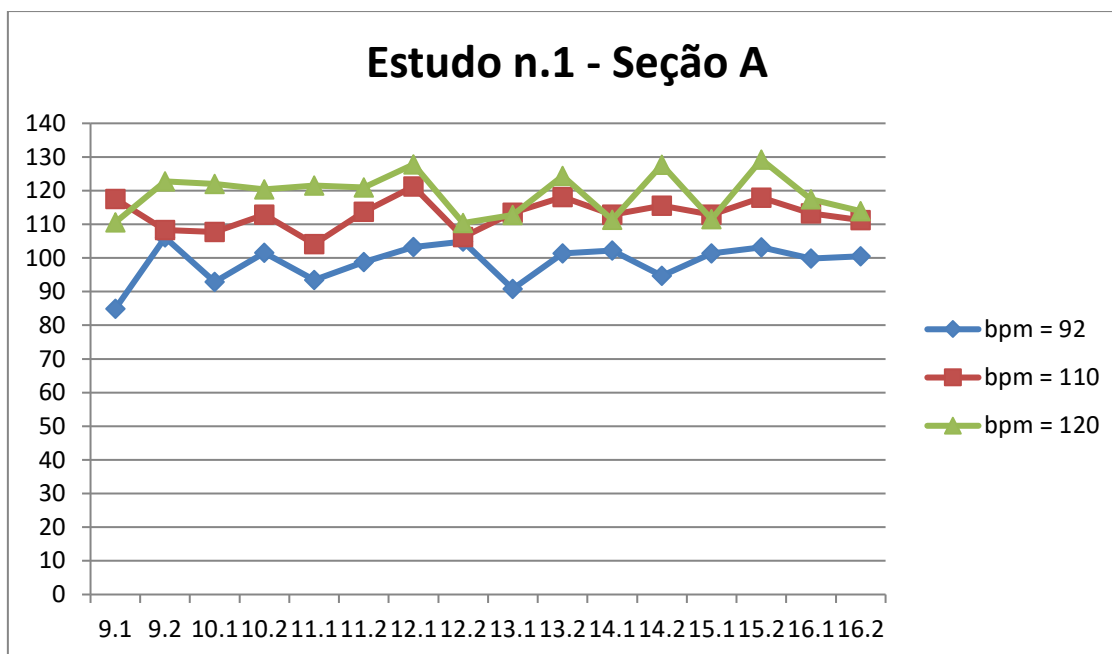


Figura 16: Gráficos comparativos das variações temporais presentes na Seção A, do Estudo n.1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: A autora)

Iniciando a análise pelo andamento de 92 bpm (gráfico azul), percebemos que este continua com a tendência de acelerar, mantendo-se acima de 92 bpm, causando uma variação agógica com acelerandos e ralentandos excessivos, os quais acabam por desequilibrar a pulsação global da Seção A. O resultado é uma sonoridade com fluidez musical comprometida, a qual prejudica a construção da expressividade e a coesão do texto musical. Podemos observar esses fatores, por exemplo, analisando a primeira frase dessa Seção (compassos 9 ao 12), cujas variações temporais constam de dois rubatos exagerados nos compassos 9 e 10 (onde existe um primeiro motivo melódico), seguido de um acelerando nos compassos 11 ao segundo tempo do compasso 12 (segundo motivo da frase), seguido por um desacelerando finalizador dessa frase.

A segunda frase (compassos 13 ao 16), apresenta-se com uma tendência a ser executada um pouco menos rápida que a primeira, com uma quantidade menor de variações temporais, cujos movimentos de acelerando/desacelerando são mais espaçados, e por isso menos intensos²⁹.

Mais uma vez, as variações temporais foram construídas de forma divergente entre duas frases de uma mesma Seção, como forma de se desenvolver expressividades

²⁹ Observar as curvas de acelerando e desacelerando na realização do primeiro motivo dessa segunda frase, nos compassos 13 e 14 (primeiro tempo), e a execução do segundo motivo através das curvas de acelerando e desacelerando a partir do segundo tempo do compasso 14 até a finalização dessa Seção no compasso 16, primeiro tempo, e um leve acelerando para o segundo tempo desse mesmo compasso, em direção ao baixo finalizador da frase.

contrastantes entre elas. Nessa construção expressiva, as variações temporais buscaram, ainda, delinear o fraseado musical. Apesar disso, notamos aqui também a falta de fluidez musical e coesão entre as frases, de maneira semelhante ao que ocorreu na Introdução nesse mesmo andamento, confirmando a ideia levantada no início dessa análise sobre o andamento de 92 bpm se mostrar lento para criar uma ideia de união entre os elementos musicais.

O andamento de 110 bpm (gráfico vermelho) apresenta-se com uma construção agógica um pouco mais equilibrada que o de 92 bpm.

Observando a primeira frase (compassos 9 ao 12), notamos que nessa Seção os dois motivos formadores dessa frase possuem variações agógicas contrastantes, sendo que o primeiro (compassos 9 e 10) apresenta-se com movimentos de desacelerando/accelerando, e o segundo (compassos 11 ao 12) somente com acelerando. Essas variações agógicas são intensas na primeira frase dessa Seção, resultando no desequilíbrio do pulso quando ocorreu a criação de inflexões diferenciadas e exageradas, na execução desses elementos.

A segunda frase, ainda em 110 bpm, (compassos 13 ao 16), a qual foi executada em uma pulsação mais estável e próxima do andamento proposto, apresenta uma variação agógica mais equilibrada, com rubatos proporcionais, finalizando-se com um *ralentando* expressivo. No geral, nota-se que o andamento se mantém em torno do proposto, o que não ocorreu em 92 bpm, nem em 120 bpm (como será analisado a seguir). A música soa expressiva, com caráter *Alegre* alcançado pela movimentação rítmica resultante do andamento mais rápido (110 bpm), porém com a presença de variações agógicas excessivas, principalmente na primeira frase, as quais deverão ser diminuídas na gravação final.

Analisando-se agora o gráfico da gravação em 120 bpm (verde), observamos que a pulsação é mantida na primeira frase, com poucas variações agógicas na realização dos motivos melódicos, o que podemos notar observando que, nos compassos 9 e 10, o motivo 1 inicia com um intenso *accelerando*, e mantém a pulsação estável em seu desenvolvimento, e o motivo 2 mantém a pulsação estável, finalizando, porém, com um *ralentando* acentuado. A partir do compasso 13 (início da segunda frase), existe uma tendência à aceleração global da Seção, dirigindo-se a finalização da mesma, realizada com uma *desaceleração* muito expressiva (compasso 15 e 16) como forma de se compensar a aceleração anterior.

Mais uma vez, por ser muito rápido, o resultado sonoro em 120 bpm apresenta fraseados confusos e atropelados, prejudicando o entendimento do texto musical.

Até aqui, já é possível afirmar com maior certeza que o andamento de 92 bpm demonstra-se lento para a minha construção interpretativa, uma vez que a tendência geral nesse andamento é a de acelerar e os elementos musicais apresentam pouca coesão. Já o

andamento de 120 bpm apresenta um comportamento inverso, ou seja, por estar muito rápido, tende a desacelerar para a construção da expressividade musical, e por estar muito rápido prejudica a clareza dos elementos musicais. Já o andamento de 110 bpm, por sua vez, mostrou-se mais constante, com variações agógicas mais equilibradas, apesar de aparecerem em número excessivo nas duas Seções já analisadas, e com tendência de se manter a pulsação em 110 bpm, apesar das distorções encontradas, necessitando de alguns ajustes para a melhor construção da interpretação musical desse Estudo n.1.

2.2.3) Seção B:

A seguir, temos o excerto da partitura correspondente à Seção B, e a figura com os gráficos representativos das variações temporais das três gravações iniciais para análise. Os áudios correspondentes são: áudio 7 – 92 bpm; áudio 8 – 110 bpm; áudio 9 – 120 bpm.

Seção B:

The image shows a page of a musical score for piano, specifically Section B of Exercise No. 1, measures 17 to 27. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *p*, and *pp*. It features various musical notations including slurs, accents, and fingerings. The title "Compasso 17" is centered above the first system. The score is divided into four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various articulations. There are also some performance instructions like "PED." (pedal) and "A" (accents) scattered throughout the score.

Figura 17: Seção B, do Estudo n.1, de S. Vasconcellos-Corrêa (compassos 17 ao 27) – (Fonte: Partitura – Editora Fermata)

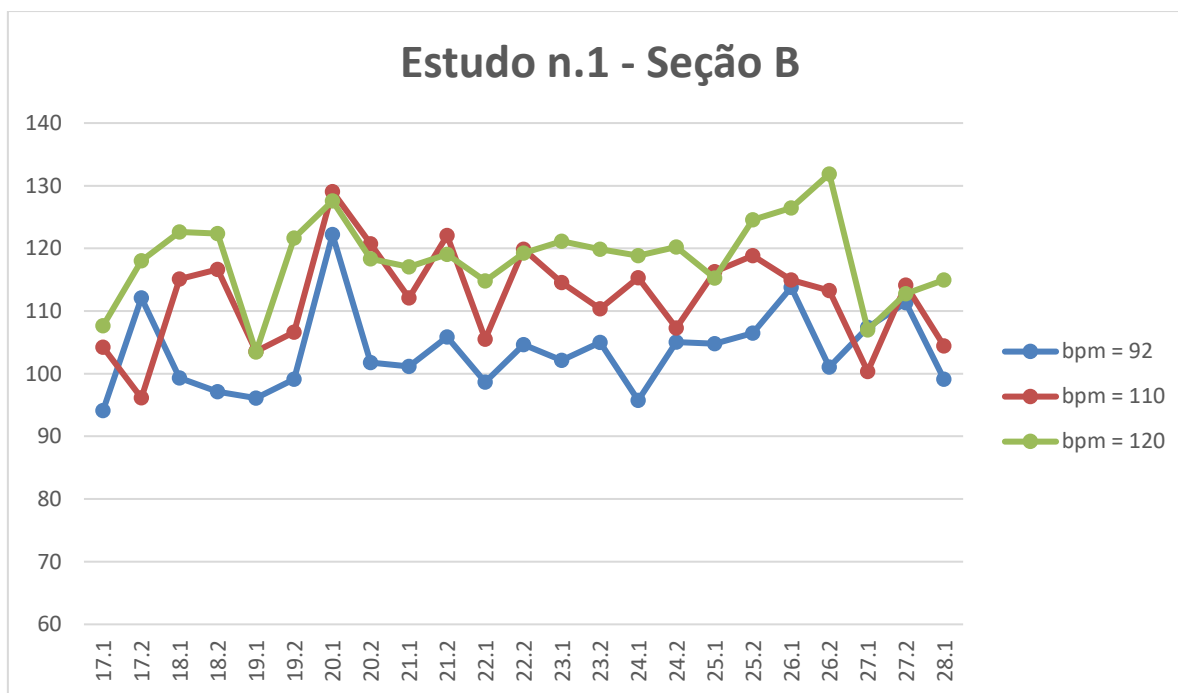


Figura 18: Gráficos comparativos das variações temporais presentes na Seção B, do Estudo n.1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: A autora)

Na análise da Seção B, observamos que os três andamentos possuem variações agógicas muito distintas. Ritmicamente, essa Seção caracteriza-se, principalmente, pela presença de ritmos sincopados, e, tecnicamente, por passagens da mão esquerda sobre a direita para realização de fraseados musicais que se iniciam no baixo. Dessa forma, em relação ao caráter, essa Seção apresenta-se mais *Alegre* e agitada do que a Seção A e a Introdução. Nessas gravações, a presença desses fatores, aliada à investigação do andamento adequado, bem como à construção da agógica, dificultaram a manutenção do pulso constante. Mas a experiência de realizar a análise computacional dessas gravações permitiu a descoberta de recursos que propiciaram o ajuste de todas essas questões na versão final, levando à organização expressiva dos elementos musicais aqui envolvidos, alcançando um resultado interpretativo equilibrado, expressivo e com sentido musical claro, como será verificado nas análises da gravação final desse Estudo n.1, no item correspondente.

Analisando-se o gráfico de 92 bpm (azul), percebemos que o pulso se mantém mais estável (compassos 18 e 19; segundo tempo do compasso 20, ao 23; segundo tempo do compasso 24 ao primeiro tempo do compasso 26), com alguns pontos de instabilidades formadas por acelerandos e ralentandos intensos (compassos 17 ao primeiro tempo do 18; 19 ao 20; segundo tempo do compasso 23 ao segundo tempo do compasso 24; segundo tempo do compasso 25 ao segundo tempo do compasso 26; e segundo tempo do compasso 26 ao

primeiro tempo do compasso 28), sendo possível verificar que as variações agógicas desequilibradas constituíram a base da construção do fraseado, dificultando, assim, a criação de uma interpretação fluida e coesa. Esses pontos de aceleração são causados porque, como o andamento está lento, esse parece ser um recurso de movimentar mais a rítmica, mas acaba por desestruturar a pulsação global do trecho, devendo ser modificado na gravação final.

Em 110 bpm (gráfico verde), as variações agógicas também aparecem com pontos de aceleração e desaceleração que causam instabilidade e agitação no pulso nos compassos 18 (segundo tempo) ao 20 (primeiro tempo), e 25 ao 28 (primeiro tempo), chegando a distorcer a pulsação em algumas passagens. Esse fato é o resultado de uma velocidade muito rápida aliada à tentativa de realizar a expressividade musical dentro desse andamento, semelhante ao que ocorreu anteriormente. Além disso, nota-se que o alcance do compasso 27, que corresponde à finalização da Seção B, e transição para a Seção C, ocorreu através de um raleto exagerado, o qual interrompeu a fluidez na mudança das Seções, principalmente, prejudicando a coerência do texto musical.

Analisando-se o gráfico vermelho (120 bpm), observa-se uma variação agógica desequilibrada no início da Seção B, com raleto e acelerando intensos até o compasso 20, e, a partir daí até o compasso 25, o pulso se mantém mais estável, seguido de um acelerando no compasso 25 (segundo tempo), e de um raleto até o compasso 27 (primeiro tempo), finalizando a Seção B, com um acelerando em direção à próxima Seção. Esse raleto que ocorreu na passagem do compasso 26 para o 27 interrompeu bruscamente o fluxo musical, desestabilizando a transição entre as Seções. O mesmo pode ser observado na versão em 110 bpm, em proporção menor. Na gravação em 92 bpm, por estar em um andamento mais lento, essa transição entre as duas Seções se deu de forma mais suavizada, em relação ao todo interpretativo, do que nos outros dois andamentos, e, para a realização da última versão, essa passagem será ajustada baseando-se no comportamento agógico verificado na versão em 92 bpm.

Logo, na última versão, esse excesso de variações temporais será eliminado, para que os elementos musicais apareçam mais claros, resultando em fraseados coesos, uma expressividade equilibrada, e um sentido musical coerente e sem os equívocos e confusões encontrados nessa primeira experiência.

2.2.4) Seção C:

A seguir temos o excerto da partitura referente à Seção C, bem como os gráfico das variações temporais gerados no *Sonic Visualiser*. Os áudios correspondentes são: áudio 10 – 92 bpm; áudio 11 – 110 bpm; áudio 12 – 120 bpm.

Compasso 28

Figura 19: Seção C, compassos 28-43, do Estudo n.1, de S. Vasconcellos-Corrêa (Fonte: Partitura – Editora Fermata)

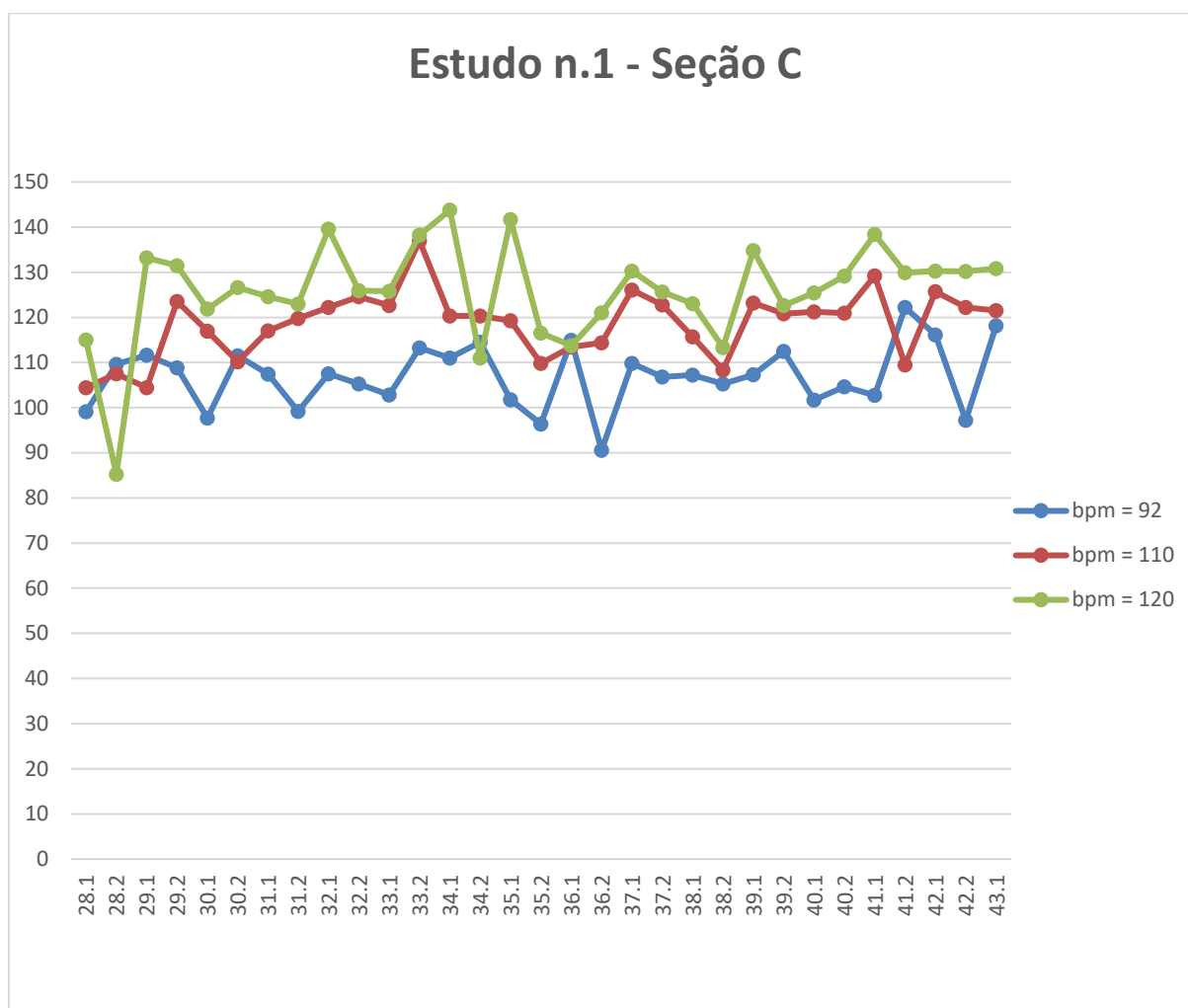


Figura 20: Gráficos comparativos das variações temporais presentes na Seção C: compassos 28-43, do Estudo n.1, S. Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: A autora)

Os gráficos acima trazem as variações temporais que ocorreram na Seção C. Podemos observar um certo desequilíbrio nessas variações através das intensas irregularidades das curvas dos gráficos, principalmente nos andamentos de 92 e 120 bpm.

Essa Seção é composta por duas frases: a primeira abrange os compassos 28 ao 31, e a segunda os compassos 32 ao 35. Os compassos 36 ao 43 são a repetição integral dessas duas frases.

No gráfico em 92 bpm (azul), observamos alguns pontos com variações agógicas muito intensas, como nos compassos 35-36, os quais correspondem ao ponto de transição entre a primeira execução da Seção C, com sua repetição causando uma ruptura entre elas.

Em alguns pontos observamos que as variações agógicas acompanham o sentido dos elementos musicais, como por exemplo nos compassos 28 ao 30 (primeiro tempo), onde está localizado o primeiro motivo, construído com variações temporais equilibradas, as quais

encontram ressonância no segundo motivo nos compassos 30 (segundo tempo) ao 31, realizado com uma agógica semelhante, contribuindo para o sentido melódico para esses dois elementos. Nos compassos seguintes também se observa isso nas melodias que se desenvolvem até o primeiro tempo do compasso 35, onde a pulsação começa a se desestabilizar, como já explicado anteriormente.

Na repetição dessa Seção, em 92 bpm, observamos variações bem mais sutis até o compasso 41, que delineiam os elementos musicais de forma distinta do que na primeira execução, com menos diferenciação entre eles. A finalização a partir do compasso 41 ocorre com variações agógicas exageradas, que desencadeiam uma finalização com expressividade confusa.

Essa versão mescla pontos de expressividade equilibrada, sutis, e desequilibradas, causando confusão no sentido musical global da Seção C.

Em 110 bpm (gráfico vermelho), podemos notar maior regularidade na totalidade dos movimentos agógicos. Porém, verificamos também a presença de alguns exageros.

Nos compassos 29 ao 30 e 32 ao 33, por exemplo, notamos um acelerando destoante do fraseado, sem preparação. Os compassos de transição entre o aparecimento da Seção C e sua repetição, nos compassos 34 e 35, foram realizados de forma regular e clara buscando criar coerência com o texto musical.

A repetição da Seção C em 110 bpm dá-se de forma mais suave e com menos contrastes, resultando numa sonoridade mais equilibrada que a primeira, e com sentido musical mais claro, como os motivos melódicos dos compassos 36 ao 40 (primeiro motivo – 36-37; segundo motivo 38-39) os quais foram executados com agógica mais equilibrada, porém suficiente para imprimir um contraste expressivo nas suas execuções.

Essa versão em 110 bpm, analisada anteriormente, possui alguns excessos a serem retirados e alguns ajustes a serem feitos visando aperfeiçoar a expressividade e o entendimento do sentido musical. Portanto, ela servirá de base para a interpretação da versão final.

Veremos a seguir como se desenvolveram os aspectos das variações temporais no andamento de 120 bpm através da análise e observação do gráfico verde.

Observamos que a primeira parte da Seção C apresenta-se com variações agógicas oscilantes com alguns pontos de desequilíbrio como nos compassos 28 – 29, que mostram que a Seção se inicia com um grande ralentando seguido de um grande acelerando, desestabilizando o início da primeira frase.

Nos compassos 31 ao 35 observamos grandes acelerandos e desacelerandos, que acabam por descaracterizar a pulsação musical, prejudicando a fluência musical.

Na repetição da Seção C, nos compassos 36 ao 43, notamos que as variações temporais são semelhantes às da versão em 110 bpm, no mesmo local, porém com movimentos agógicos mais excessivos que atrapalham a fluidez musical.

Assim, podemos afirmar que a execução musical dessa Seção possui, de maneira geral, muitos pontos a serem ajustados em relação à criação da agógica acompanhando o fraseado musical. Para se atingir uma performance cujos elementos interpretativos e expressivos possam se manifestar de maneira mais equilibrada e coerente, na última versão, as variações temporais deverão acompanhar o sentido do fraseado musical (a exemplo do que se deu na repetição da Seção C no andamento de 110 bpm), bem como haver a diminuição da incidência das variações agógicas intensas.

É importante ressaltar que o uso do *Sonic Visualiser* como ferramenta computacional de análises de gravações permitiu-me verificar erros cometidos no processo de criação interpretativa dessas obras, fazendo-me atentar para questões de ordem técnica e musical, as quais foram corrigidas na gravação final deste Estudo, como poderemos ver na sua análise.

2.3) Análise dos aspectos de variações de amplitude:

Nesse tópico, analisaremos os aspectos das variações de amplitude que ocorreram nas gravações iniciais do Estudo n.1.

Os gráficos de variação de amplitude foram gerados no próprio *Sonic Visualiser*, e exportados do programa como imagens. Foram marcados com cores que dividem as Seções em frases, para facilitar o entendimento e a visualização no gráfico.

Em relação à partitura do Estudo n. 1, observamos inúmeras marcações de dinâmica, as quais são fundamentais para a construção interpretativa do texto musical e foram elencadas no quadro abaixo.

Indicação da dinâmica	Compasso de localização
<i>p</i>	primeiro compasso
<i>mf</i>	compasso 9
<i>cresc. / f / mf / sf (no baixo)</i>	compasso 10
<i>cresc. / f / mf / sf (no baixo)</i>	compasso 12
<i>mf / decresc.</i>	compasso 18

<i>cresc.</i>	compasso 19
<i>f</i>	compasso 20
<i>decresc.</i>	compasso 21
<i>mf</i>	compasso 22
<i>cresc.</i>	compasso 23
<i>f</i>	compasso 24
<i>f</i>	compasso 25
<i>ff/f / decresc.</i>	compasso 29
<i>mf/p / decresc.</i>	compasso 30
<i>pp/f / mf / decresc.</i>	compasso 31
<i>p / decresc.</i>	compasso 32
<i>pp / mp / decresc.</i>	compasso 33
<i>cresc.</i>	compasso 35
<i>mf / cresc.</i>	compasso 36
<i>f / ff / f / decresc.</i>	compasso 37
<i>decresc. / mf / p</i>	compasso 38
<i>pp / f / mf / decresc.</i>	compasso 39
<i>p / decresc.</i>	compasso 40
<i>decresc. / pp / mp</i>	compasso 41
<i>cresc.</i>	compasso 43
<i>f / sf / decresc.</i>	compasso 44
<i>mf / sf / decresc.</i>	compasso 45
<i>mf</i>	compasso 50

Quadro 5: Indicação dos sinais de intensidade na partitura, do Estudo n.1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: A autora)

Após o compasso 50, ocorre a repetição integral da obra, e as indicações de dinâmica não sofrem grandes alterações.

Essas indicações de dinâmica permitem criar variações de amplitude contrastantes resultando numa interpretação com sonoridades variadas e complexas.

2.3.1) Introdução:

Iniciaremos as análises das variações de amplitude do Estudo n.1 pela Introdução, cujos gráficos aparecem a seguir. O gráfico azul representa a gravação em 92 bpm, o vermelho

o andamento de 110 bpm, e o verde a versão em 120 bpm. Além disso, para facilitar o entendimento, a primeira frase da Introdução está preenchida com a cor violeta, e a segunda com a cor branca. Os áudios correspondentes são: áudio 1 – 92 bpm; áudio 2 – 110 bpm; áudio 3 – 120 bpm.

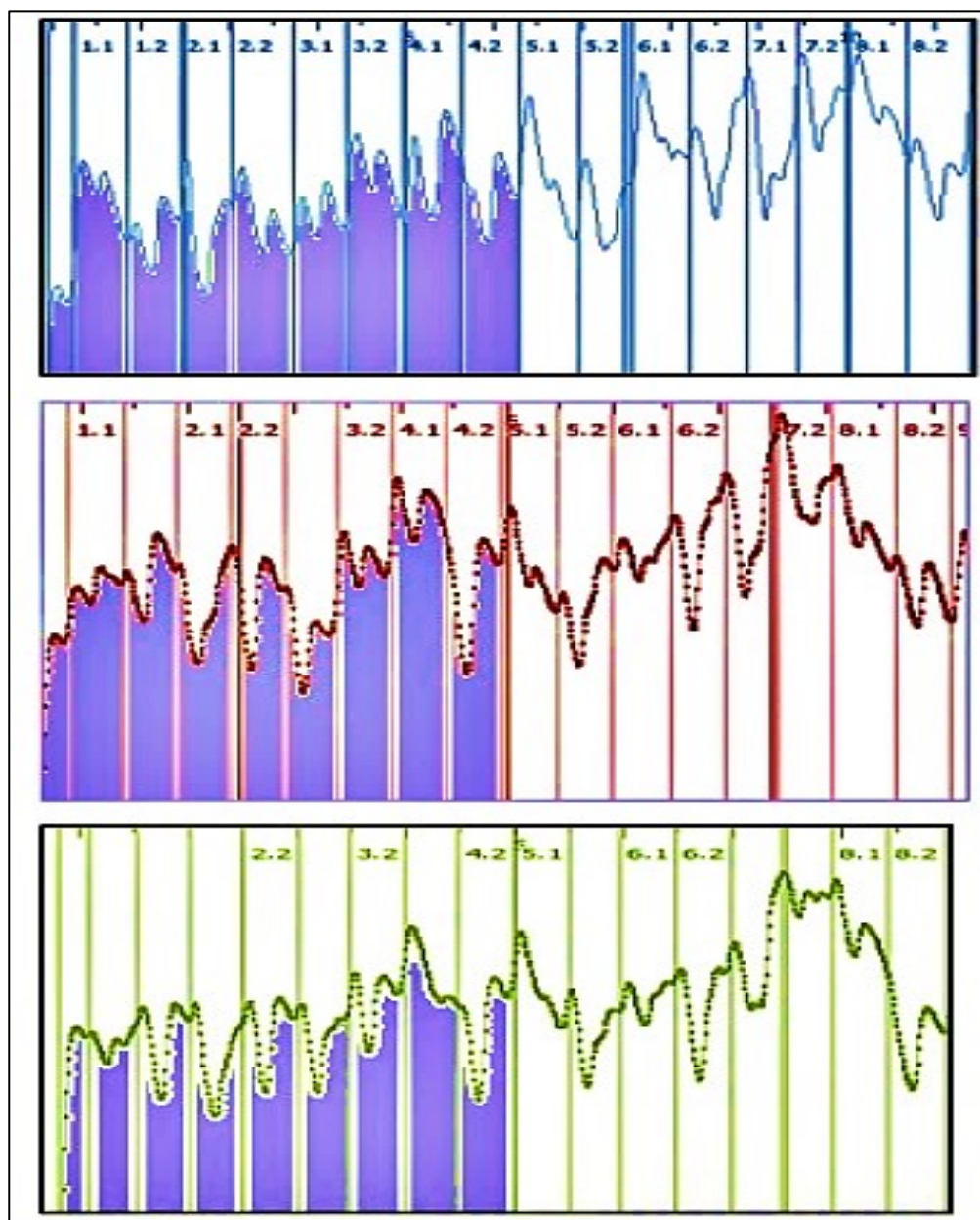


Figura 21: Gráficos comparativos das amplitudes, da Introdução do Estudo n.1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa.. (Fonte: A autora) – Legenda: 92 bpm - azul, 110 bpm - vermelho e 120 bpm – verde.

Observando o primeiro gráfico (azul – 92 bpm), notamos que a primeira frase (compassos 1 ao 4) apresenta uma intensidade total menor que a segunda (compassos 5 ao 8). Percebemos também que a variação de amplitude global indica a realização de um crescendo até o compasso 8, primeiro tempo, seguido de um decrescendo finalizador da Introdução, o qual conduz a obra para a Seção A.

O que podemos compreender dessa observação é que nesse andamento mais lento, também buscou-se construir uma dinâmica contrastante entre as duas frases, executando-se a primeira em *p*, e a segunda em *mf*. Estabelece-se uma divisão entre elas a partir do decrescendo no compasso 4, o qual marca a finalização da primeira frase e início da segunda.

Em relação às nuances sonoras, analisando os compassos 1 e 2 há dois motivos melódicos semelhantes que foram executados com variações de amplitude semelhantes, ou seja, o tempo forte acentuado, tempo fraco em *piano*, o que acabou criando nuances sonoras nessa execução. A partir do compasso 3, nota-se a realização de um crescendo até o compasso 4, tempo 1, onde se finaliza a primeira frase.

A segunda frase inicia-se no segundo tempo do compasso 5, foi realizada em uma intensidade mais forte, com dinâmica semelhante ao da primeira frase, o que pode ser observado na construção dos dois motivos que estão no compasso 5 e 6.

A finalização da Introdução se dá com um crescendo para o compasso 7, seguido de um decrescendo expressivo no primeiro tempo do compasso 8.

Nesse andamento de 92 bpm a expressividade criada pela amplitude é bem clara, sendo prejudicada apenas pelo andamento excessivamente lento.

No gráfico vermelho (110 bpm), observa-se que a variação de amplitude possui mais diversificação do que a versão em 92 bpm, a qual resultou numa condução mais criativa dos elementos musicais, contribuindo para o surgimento de novas sonoridades e nuances.

Analisando-se a primeira frase, observamos que ela se inicia com um movimento de crescendo e decrescendo para a realização dos dois primeiros motivos melódicos (compassos 1 ao 3), seguido de um crescendo que culmina no compasso 4, tempo 1, caracterizando os elementos musicais que se encontram aí como ponto de partida para uma finalização de fraseado bem expressiva.

No compasso 4 (segundo tempo), houve a acentuação de uma figura no baixo o que acabou desencadeando o surgimento de nuances e ressonâncias no piano não perceptíveis dessa forma na versão em 92 bpm.

A segunda frase traz materiais melódicos semelhantes aos da primeira frase, então, como forma de se criar contraste entre eles, modifiquei a variação das dinâmicas da frase 2,

partindo de um intensidade em *piano* para um crescendo constante e expressivo a partir do compasso 5, tempo 2, culminando no tempo 2 do compasso 7, criando uma nova articulação para a condução dos fraseados, e a finalização da frase.

A realização progressiva dos crescendos e decrescendos nessa versão acompanhou o fraseado musical, e criou um texto sonoro com significados musicais e expressivos bem delineados.

O gráfico em verde (120 bpm) mostra que a primeira frase foi apresentada em uma intensidade *piano*, mantendo-se assim até o compasso 4, com a realização de uma acentuação no baixo (mesmo local em que ocorreu a acentuação no andamento de 110 bpm), criando também planos sonoros variados, finalizando com um decrescendo no primeiro tempo do compasso 4.

A segunda frase é realizada com um crescendo progressivo, mas menos gradativo do que o existente no andamento de 110 bpm, já que podemos observar um crescendo sutil nos compassos 5 ao 6, seguido de um crescendo intenso no compasso 7. A finalização é realizada com um decrescendo expressivo no compasso 8.

Essa interpretação em 120 bpm, apesar de ter sido realizada com uma dinâmica mais contida, é mais apropriada para a realização de uma Introdução, pois vai construindo aos poucos a ambientação para os elementos musicais que virão em sequência. Esse Estudo é muito rico em contrastes sonoros, e acredito que introduzi-lo aos poucos poderia criar um certo suspense e curiosidade no ouvinte.

2.3.2) Seção A:

No presente item iremos apresentar as análises das variações de amplitude da Seção A, do Estudo n.1. O gráfico azul representa a gravação em 92 bpm, o vermelho o andamento de 110 bpm, e o verde a versão em 120 bpm. A primeira frase apresenta preenchimento na cor violeta, e a segunda, em branca. . Os áudios correspondentes são: 92 bpm – áudio 4, 110 bpm – áudio 5 e 120 bpm – áudio 6.

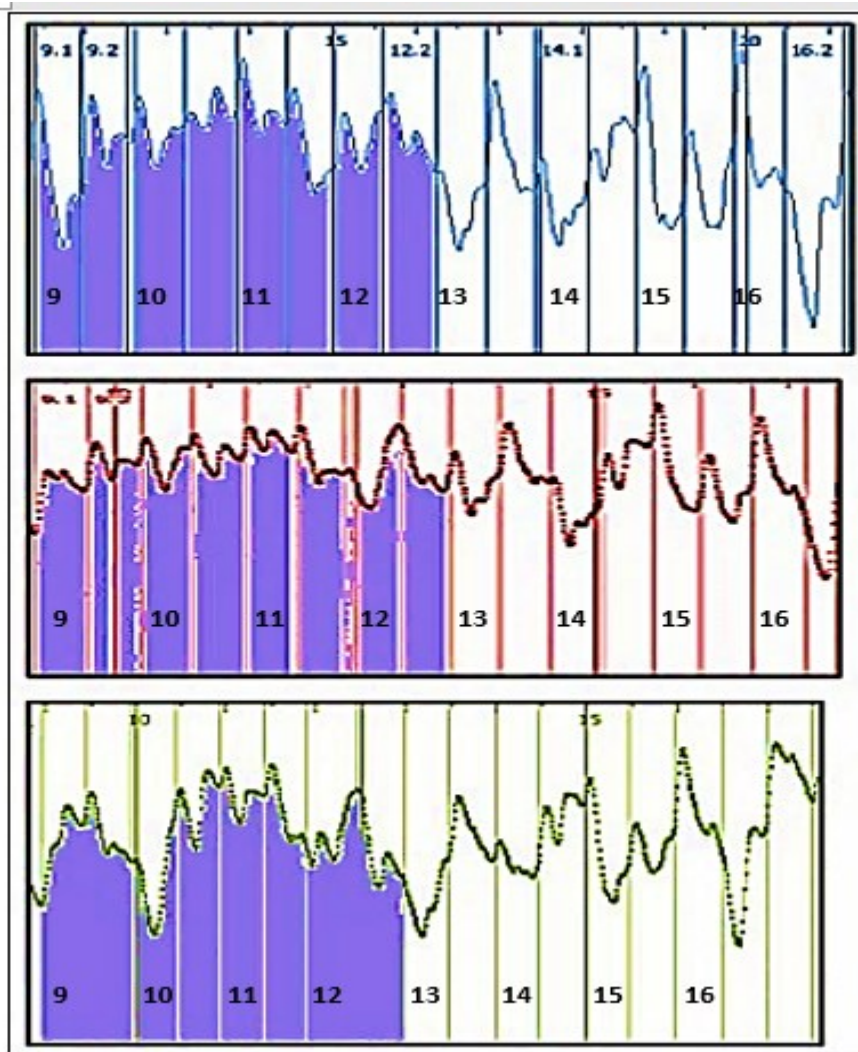


Figura 22: Gráficos comparativos das amplitudes, da Seção A, do Estudo n.1 , de Sérgio Vaconcellos-Corrêa (Fonte: A autora) - Legenda: 92 bpm - azul, 110 bpm - vermelho e 120 bpm – verde.

No andamento de 92 bpm (gráfico azul) notamos que os dois motivos principais acontecem com movimentos de decrescendo, considerando-se os picos de amplitude, sobretudo nas cabeças dos tempos. O primeiro motivo (compassos 9 e 10) ocorre com dinâmica menos forte que o segundo (compassos 11 e 12). Nessa versão, optei por realizar o acento indicado no tempo 2, do compasso 10, com uma sonoridade mais sutil, pois na ocasião estava investigando se a sonoridade imprimida seria suficiente para destacá-lo, ao que conclui, após analisar a gravação, principalmente em relação à execução do tempo 2, do compasso 12 (realizado mais forte), que a realização do acento com maior ênfase provocaria um efeito mais interessante. Na quarta gravação isso foi aprimorado.

Considerando os picos mais altos do gráfico, nota-se que a segunda frase apresenta-se num crescendo total em direção ao compasso 20, intercalada com nuances sonoras que em seu conjunto constituem esse crescendo global, finalizando com um decrescendo no compasso 16.

O gráfico demonstra que a dinâmica dessa primeira Seção em 92 bpm foi realizada próximo ao que foi pedido pela partitura, porém, como esse andamento mostrou-se um pouco lento na análise das variações temporais, a coesão das ideias musicais ficou ligeiramente prejudicada também em relação às variações de amplitude, dando-se a impressão de ideias musicais sem fluidez e pouco coesas.

O gráfico do andamento de 110 bpm (vermelho), mostra que na execução da primeira parte da Seção A (marcada em violeta) as variações de amplitude foram mais sutis do que em 92 bpm. Entretanto, observa-se que os tempos cujos baixos são acentuados (tempo 2 dos compassos 10 e 12) foram executados com intensidade relativa mais forte, imprimindo maior destaque a eles. Observam-se também os movimentos de crescendo e decrescendo no interior da frase (compassos 9 e 10, 11 e 12, antes do acento no segundo tempo dos compassos 10 e 12), imprimindo expressividade maior a esse trecho. O acento do compasso 12 (segundo tempo) é realizado após um decrescendo muito expressivo, diferentemente do que ocorre no acento anterior, causando uma sensação de surpresa ao se ouvir essa versão.

Na segunda frase, observa-se um movimento de crescendo e decrescendo no aspecto global da dinâmica, semelhante ao que ocorreu no andamento de 92 bpm, o qual já foi explicado anteriormente.

De forma geral, o andamento de 110 bpm alcança um resultado sonoro mais coeso e fluido do que o andamento de 92 bpm, como já analisado nas variações temporais. Na análise das variações de amplitude nota-se isso da mesma forma – uma maior fluidez e naturalidade na realização das dinâmicas, e uma interpretação mais expressiva e com sentido musical consolidado.

Já em 120 bpm, a dinâmica foi construída com crescendos e decrescendos muito expressivos, e ao visualizarmos a primeira frase (marcada em violeta) da Seção notamos que a execução dos baixos acentuados (segundo tempo dos compassos 10 e 12) é antecedida por um decrescendo expressivo (semelhante ao que foi descrito na realização do segundo acento no andamento de 110 bpm), tornando-os muito destacados. Isso causou um resultado sonoro interessante, pois imprime maior volume sonoro e ressonância do instrumento na interpretação global dessa frase, além de causar uma sensação de surpresa no ouvinte.

A execução da segunda frase (marcada em branco), é realizada com um crescendo global sutil até o compasso 16, finalizando com um decrescendo.

Auditivamente, em 120 bpm, percebe-se uma variação de amplitude com nuances musicais que criam uma interpretação viva e diversificada, entretanto, o entendimento musical pode se tornar um pouco confuso durante a audição por causa do andamento muito rápido.

Após o término das análises de mais essa Seção, podemos reafirmar que o andamento de 110 bpm tem-se apresentado como o mais adequado para realizar as minhas escolhas interpretativas, devendo ser ajustadas algumas questões de variações temporais e de amplitude, já levantadas nas análises anteriores.

2.3.3) Seção B:

A seguir temos os três gráficos das variações de amplitude nos andamentos de 92 (azul), 110 (vermelho) e 120 (verde) bpm, em sequência, com as indicações dos compassos grafados com números em negrito, na cor preta. Os áudios correspondentes são: áudio 7 – 92 bpm; áudio 8 – 110 bpm; áudio 9 – 120 bpm.

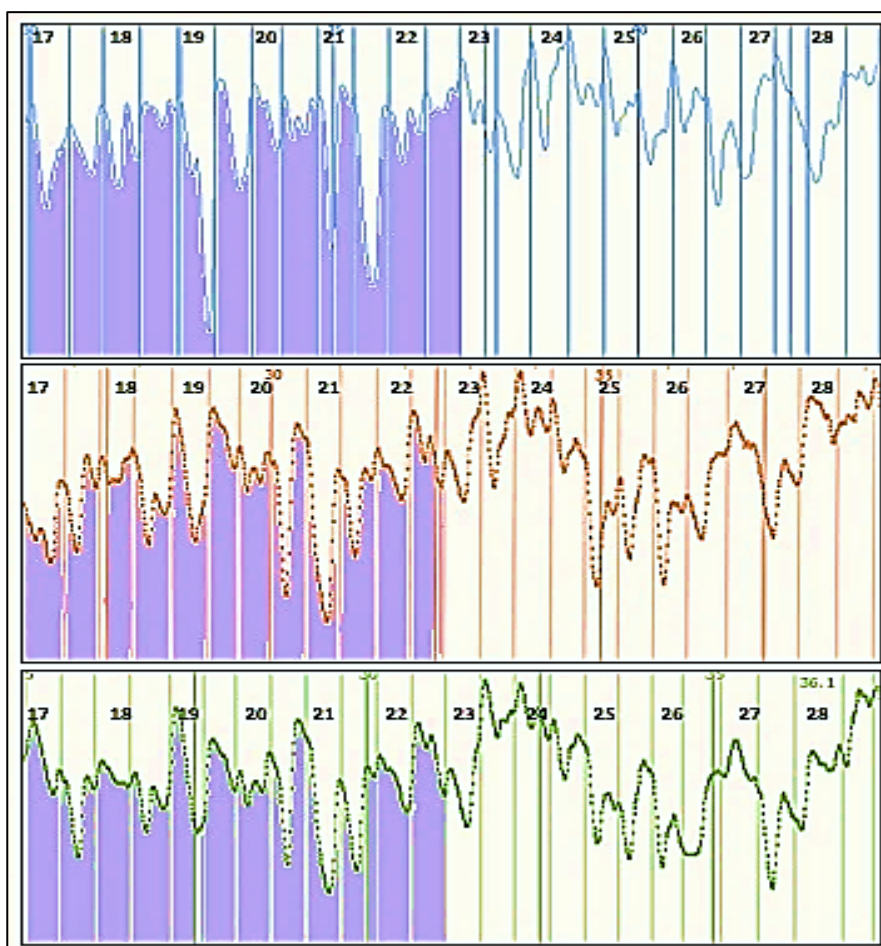


Figura 23: Gráficos comparativos das amplitudes, da Seção B, do Estudo n.1 , de Sérgio Vaconcellos-Corrêa (Fonte: A autora) - Legenda: 92 bpm - azul, 110 bpm - vermelho e 120 bpm – verde.

Dentre os gráficos acima, a versão que mais se aproxima da dinâmica marcada na partitura é da gravação em 120 bpm, representada pelo gráfico verde. No compasso 17 observa-se a ocorrência de um decrescendo partindo de um *mf*, que permeia o compasso 18. O compasso 19 é alcançado com um forte seguido de um decrescendo para o compasso 20,

compasso 21 em *mf*, seguido de um crescendo no compasso 22 para o 23, alcançando o compasso 24 em *f*.

Observamos dois picos de amplitude, nos compassos 19 e 21, os quais são referentes às notas agudas realizadas com cruzamento de mãos, finalizadoras de motivos melódicos (vide análises dos aspectos técnico-pianísticos), e são alcançados em intensidade maior como forma de se destacar esses motivos nessa execução. Do compasso 24 ao 27 há apenas uma indicação de dinâmica *f*, ao contrário do que ocorreu nos compassos anteriores, nos quais existem várias indicações. Nota-se um movimento de decrescendo e crescendo até o compasso 28. Essa parte da música é formada por uma figura repetida que alterna entre colcheia e duas semicolcheias, e para imprimir maior movimentação, escolhi realizar essas variações de intensidade entre essas figuras, de forma a buscar uma sonoridade criativa para esse trecho. O resultado sonoro é de uma dinâmica variada, mas o texto musical perde um pouco a coerência, soando por vezes confuso e aparentemente mal acabado, devido ao andamento excessivamente rápido, como analisado no item referente às análises de variação temporal do Estudo n.1.

O gráfico em 92 bpm (azul), mostra que a dinâmica não foi realizada seguindo as indicações da partitura, iniciando a Seção com um leve crescendo do compasso 17 para o 18, mantendo-se a intensidade até o primeiro tempo do compasso 19. Os compassos 20 e 21 são executados levemente mais fortes, com poucas variações de amplitude, e o compasso 22 realizado com um crescendo até o compasso 24, onde está marcado um *f*, mantendo os ataques das notas em intensidades predominantemente fortes até o compasso 27, com algumas variações causadas pela escolha da sonoridade das figuras repetidas já explicadas nesse tópico. Como o andamento de 92 bpm demonstrou-se lento para a execução desse Estudo, observamos os decaimentos de algumas notas de forma mais destacada, como nos compassos 19 e 21. Essa construção de dinâmica aliada ao andamento lento resultou numa sonoridade partida. Isso acabou gerando um desequilíbrio na interpretação musical e uma dinâmica que necessitava naturalmente, no momento da execução, de outros recursos além dos indicados na partitura como forma de se imprimir expressividade à interpretação.

Em 110 bpm, a construção da dinâmica é semelhante ao que ocorreu em 120 bpm com exceção do início, onde, dessa vez, foi realizado um crescendo ao invés do decrescendo indicado na partitura, no compasso 17. A diferença entre essa versão e a de 120 bpm, aponta para o fato de que, num andamento um pouco mais lento, houve tempo suficiente para soarem as nuances musicais e o resultado sonoro foi expressivo e inteligível. Outra questão é que nos compassos 24 ao 26, a diferença de amplitude entre as notas soa um pouco desequilibrada nas duas versões, o que será ajustado na última gravação suavizando-se essas diferenças. No geral,

serão mantidas as variações de amplitude realizadas nos andamentos de 110 e 120 bpm com as adaptações levantadas nessa análise.

2.3.4) Seção C:

Seguindo o modelo da Seção B, abaixo temos os três gráficos das variações de amplitude nos andamentos de 92 (azul), 110 (vermelho) e 120 (verde) bpm (os números grafados em negrito correspondem à numeração dos compassos). Os áudios correspondentes são: áudio 10 – 92 bpm; áudio 11 – 110 bpm; áudio 12 – 120 bpm.

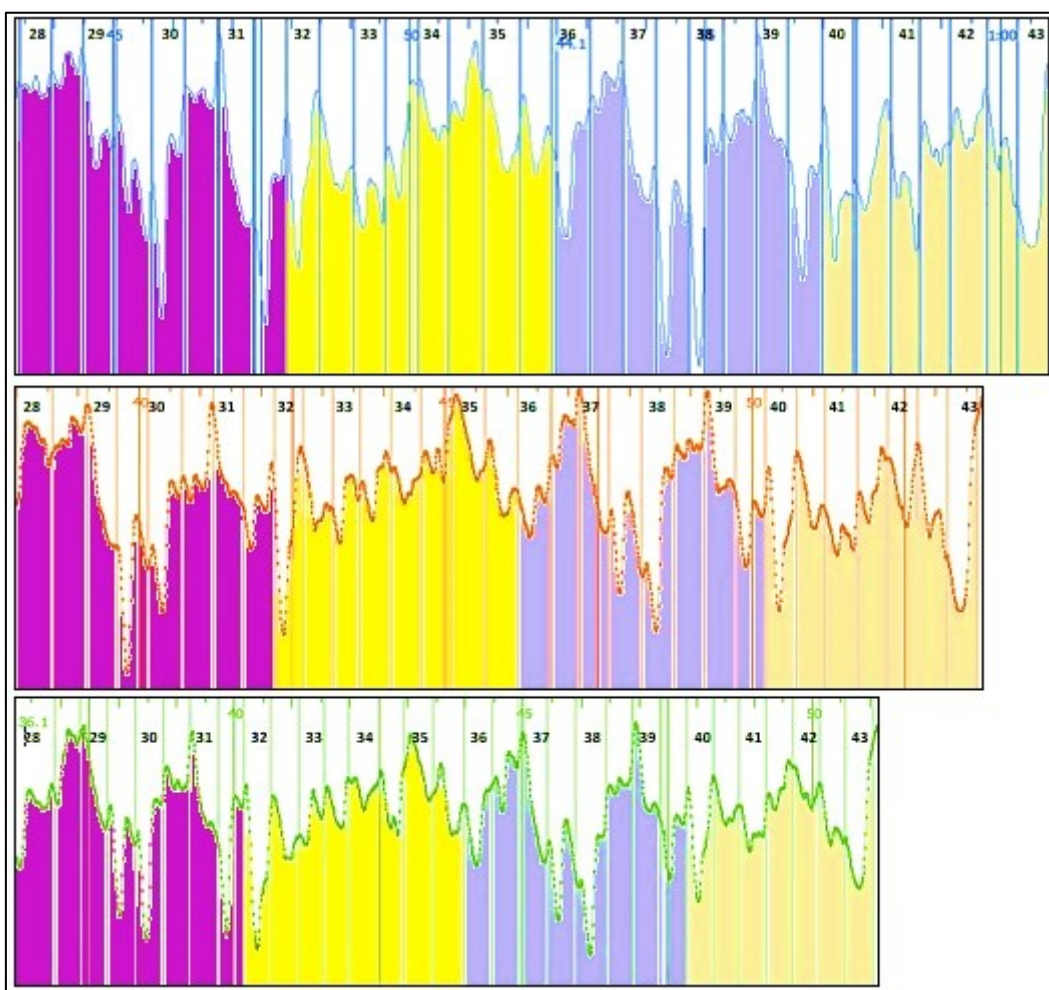


Figura 24: Gráficos comparativos das amplitudes, da Seção C, do Estudo n.1 , de Sérgio Vaconcellos-Corrêa (Fonte: A autora) - Legenda: 92 bpm - azul, 110 bpm - vermelho e 120 bpm – verde.

Observa-se nos três gráficos que a dinâmica da Seção C foi construída de forma bem semelhante nos três andamentos, diferenciando-se principalmente pela intensidade ou sutileza com que ocorrem. Nota-se a realização de movimentos de crescendo e decrescendo permeando toda a execução musical, criando os contrastes de sonoridade indicados na partitura.

Na partitura está indicado um sinal de decrescendo nos compassos 28 e 29, e em seguida, nos compassos 30 e 31, cujas execuções podem ser observadas nos gráficos acima. Nos compassos 32 e 33 há uma indicação de *mp*, e no 34 um crescendo conduzindo a música para um *mf* no compasso 35. Essas características também podem ser observadas nos gráficos acima. Na passagem do compasso 35 para o 36, há a indicação de um crescendo para se alcançar o compasso 37 na intensidade *ff*. Esse crescendo não aparece nos gráficos, pois, ao contrário, foi realizado um movimento de decrescendo, marcando a finalização da frase. Nesse trecho acredito que finalizar a frase com um decrescendo seja mais adequado, segundo minhas opções interpretativas, porque, nesse trecho, o piano está ressoando muito e o volume sonoro é intenso. A meu ver, interromper um pouco essa sonoridade intensa ajuda a dar sentido final à primeira parte da Seção C, antes da sua repetição.

No caso dessa Seção, nos andamentos de 92 bpm e 110 bpm, as intensidades totais das semi-frases e motivos melódicos não se diferenciam a ponto de permitir a construção dos contrastes de *f* e *p* que guiam a dinâmica nesse trecho. Esse fator deverá ser corrigido na quarta gravação, por exemplo, em relação ao *mp* marcado nos compassos 32, 33 e 34, que não foi realizado.

Em 120 bpm, mais uma vez a interpretação apresenta-se desequilibrada, prejudicando a percepção da dinâmica demonstrada pelo gráfico, o que atribuo, novamente, ao fato de esse andamento ser muito rápido para a execução musical desse Estudo.

2.4) A gravação final:

Finalizadas as análises das três gravações iniciais do Estudo “A dança da moda”, iniciaremos o levantamento das características interpretativas observadas durante o processo.

Primeiramente, foi constatado que o andamento de 110 bpm mostrou-se adequado para a minha execução desse Estudo de forma a conjugar minhas opções interpretativas com as sugeridas pelo compositor na partitura. Esse andamento mostrou-se ideal para combinar a movimentação rítmica entre as figuras musicais e as variações de amplitude, criando uma atmosfera expressiva e caráter *Alegre* na execução dessa obra.

Os principais pontos levantados com relação à construção interpretativa versam sobre: coesão dos elementos musicais, lógica e coerência dos fraseados, realização das dinâmicas indicadas, variações de amplitude de forma expressiva, percepção do caráter *Alegre* na interpretação musical, coerência na transição entre as Seções, e a forma de realização da agógica.

Para facilitar a compreensão e visualização dessas características, elas são apresentadas no quadro abaixo relacionadas ao andamento no qual ocorreram. De acordo com a classificação “adequada” e “não adequada”, essas características aparecem, respectivamente, com as cores rosa e vermelha.

	92 bpm	110 bpm	120 bpm
Coesão dos elementos musicais	Não adequada, em boa parte da interpretação.	Adequada.	Não adequada, atropelada e confusa.
Lógica e coerência dos fraseados	Não adequados, pois apareceram por vezes desconexos.	Adequados e muito coesos.	Não adequados, apareceram confusos e as transições entre os fraseados soou atropelado.
Realização das dinâmicas indicadas	Resultado sonoro bem agradável, porém, na maioria das vezes faltou intensidade e expressividade na criação dos contrastes entre <i>p</i> e <i>f</i> .	Adequado na maioria das vezes, porém, em alguns locais haverá a necessidade de se ampliar o contraste entre trechos semelhantes, e em alguns locais marcados na partitura.	Soava expressiva, porém desequilibrada em alguns locais.
Variações da amplitude de forma expressiva	Pouco expressiva.	Adequada, mas em alguns locais irá necessitar de se intensificar a expressividade.	Expressiva, porém desequilibrada em alguns locais.
Percepção das nuances expressivas	Muito sutil.	Adequada	Sutil.

entre as tessituras do piano			
Percepção da característica <i>Alegre</i> na interpretação musical	Não perceptível.	Adequada.	Não perceptível, pois o resultado sonoro foi bem agitado.
Coerência na transição entre as Seções	Adequada	Adequada, porém a transição entre as Seções B e C, precisa ser mais coesa na gravação final.	Não adequada, soou como divisões entre Seções, não como passagem, ou transição.
Agógica	Adequada	Adequada	Não adequada – muita variação do pulso e andamento.
Rítmica sincopada	Descaracterizada	Adequada.	Descaracterizada.

Quadro 6: Comparativo de aspectos interpretativos das três primeiras gravações do Estudo n.1 (Fonte: A autora)

Assim, podemos perceber que o andamento de 110 bpm é o mais adequado para a execução desse Estudo, de acordo com minhas opções interpretativas, havendo a necessidade de se efetuar alguns ajustes na gravação final.

2.5) Análise das variações temporais da quarta gravação:

Nesse item serão analisados os gráficos referentes às variações temporais da gravação final, comparados com a gravação inicial em 110 bpm, que foi o andamento mais adequado para a execução desse Estudo n.1.

2.5.1) Introdução:

Iniciando-se as análises pela Introdução, abaixo temos os gráficos representativos das variações temporais que ocorreram na última gravação e na primeira versão em 110 bpm. Os áudios correspondentes são: áudio 13 – Gravação final; áudio 2 – Gravação inicial (110 bpm).

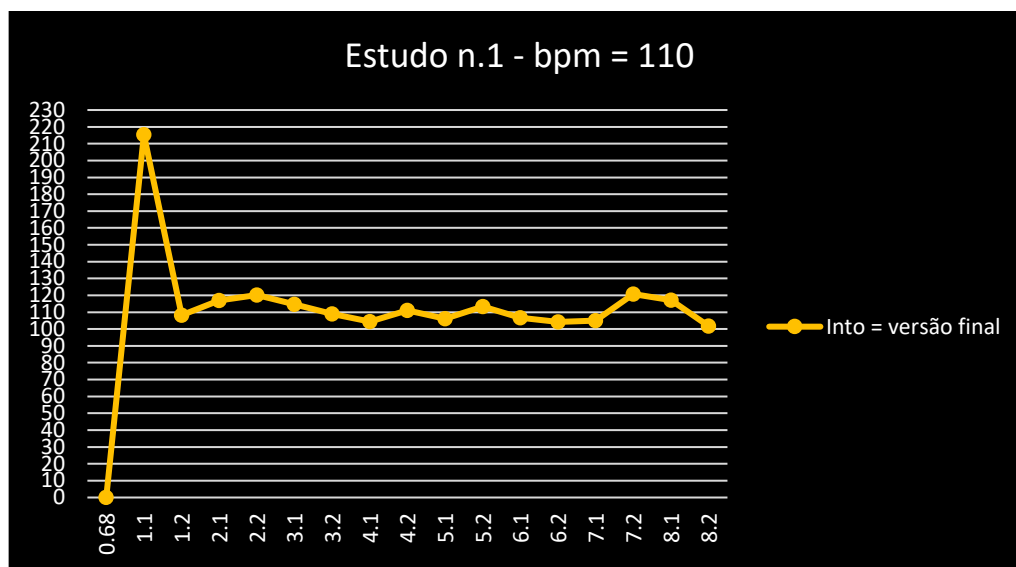


Figura 25: Gráfico das variações temporais, da gravação final, da Introdução do Estudo n.1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa.. (Fonte: A autora)

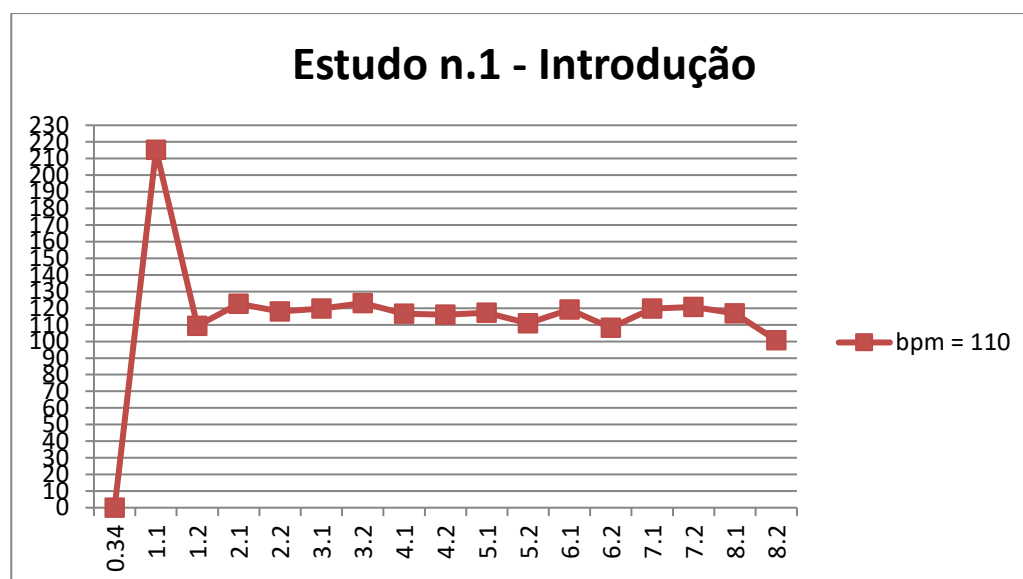


Figura 26: Gráfico das variações temporais, da gravação inicial em 110 bpm, da Introdução, do Estudo n.1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa.. (Fonte: A autora)

Observando-se primeiramente o gráfico da última gravação (gráfico amarelo), notam-se alguns fatores que foram aprimorados em relação à gravação inicial. A variação agógica apresenta-se mais harmoniosa, mostrando claramente uma curva de aceleração e desaceleração na primeira frase (compassos 1 ao 4), construída de forma branda, por se tratar do início da música, bem como uma variação um pouco mais movimentada na segunda frase (compassos 5 ao 8), a qual traz elementos musicais que remetem à primeira, buscando, através dessas diferenças temporais, alcançar um efeito contrastante entre as duas frases.

Outro fator a ser observado, é a finalização dessa Seção, que ocorre com um ralentando (após um acelerando) mais expressivo que o da primeira versão, e o pulso mantém-se, nessa

nova versão, mais próximo do andamento de 110 bpm. Notamos também, a diminuição da incidência dos rubatos, restritos agora aos compassos 4 e 5, final e início de frase, respectivamente.

Já no gráfico vermelho (primeira gravação), observamos que o andamento inicial está acima de 110 bpm e a tendência geral do pulso é retornar para 110 bpm, o que causou um prejuízo na construção agógica e consequente confusão na realização da expressividade musical, como já explicado no item referente às análises das variações temporais nas primeiras gravações.

O resultado sonoro da gravação final é de uma Introdução equilibrada, expressiva, com uma construção agógica realizada com o propósito de criar diferenças interpretativas de acordo com o texto musical, contornando os fraseados musicais, tornando-os coesos, transparentes e fluidos.

2.5.2) Seção A:

Nesse item, iremos analisar comparativamente os gráficos da Seção A correspondentes à gravação final em 110 bpm (gráfico amarelo), e à gravação inicial em 110 bpm (gráfico vermelho). O áudio 14 é o da Gravação final, e o áudio 5, da Gravação inicial em 110 bpm.

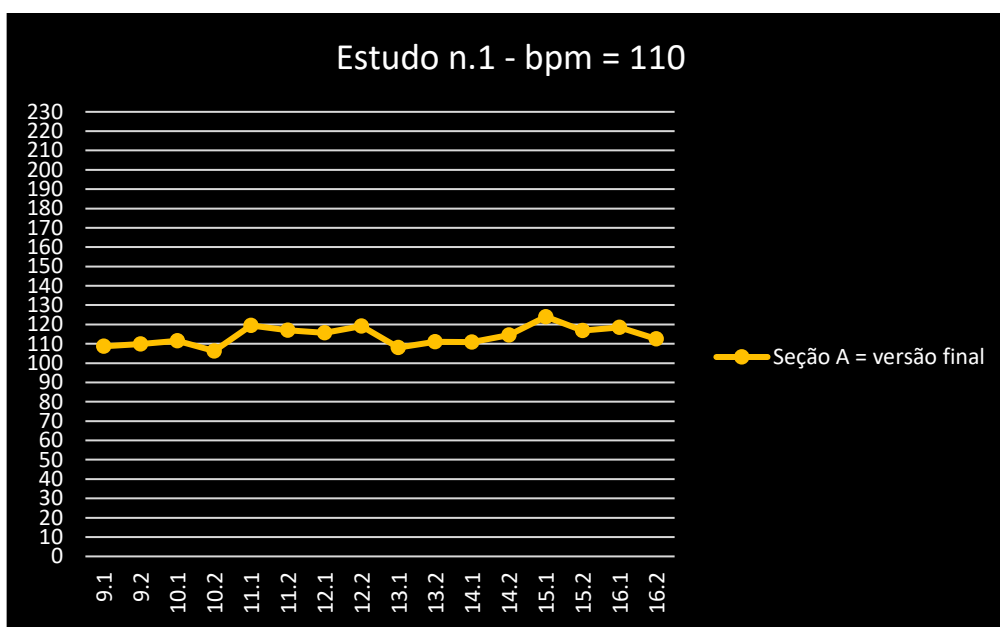


Figura 27: Gráfico das variações temporais, da gravação final, da Seção A, do Estudo n.1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa.. (Fonte: A autora)

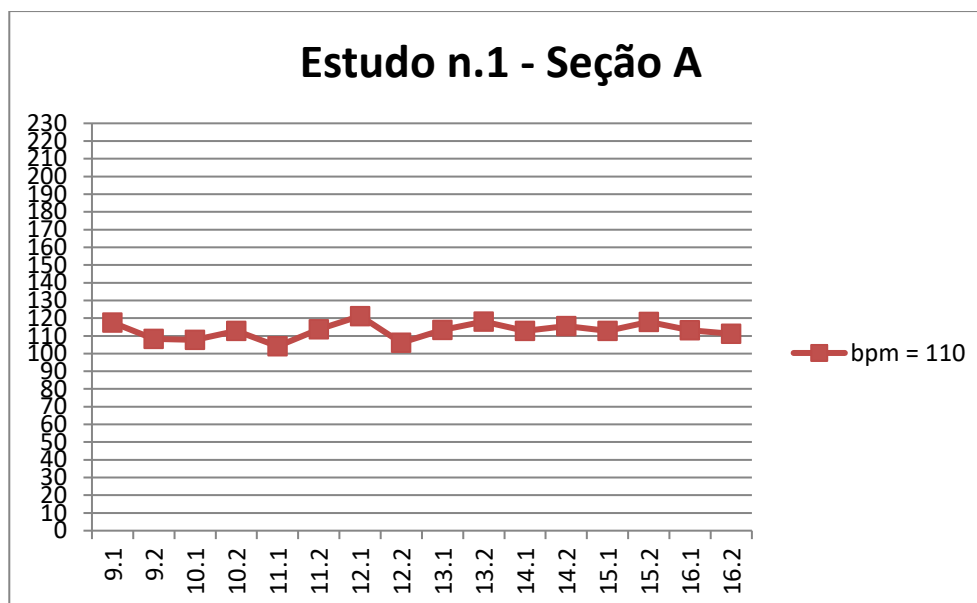


Figura 28: Gráfico das variações temporais, da gravação inicial em 110 bpm, da Seção A, do Estudo n.1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa.. (Fonte: A autora)

Podemos observar acima que no gráfico da versão final (amarelo), as variações temporais ocorreram de forma mais sofisticada do que na primeira versão (gráfico vermelho), sem os excessos de agógica, os acelerandos e desacelerandos constantes e intensos, as distorções exageradas do pulso e as grandes quantidades de rubatos.

Assim observando o gráfico da versão final, vemos que na primeira frase (compassos 9 ao 12) a variação agógica entre os dois motivos (motivo 1 – compassos 9 e 10; motivo 2 – compassos 11 e 12) ocorreu de forma equilibrada, sendo que o primeiro foi executado iniciando-se com um acelerando em direção ao primeiro tempo do compasso 10, seguido de uma desaceleração em direção ao segundo tempo do mesmo compasso. Já o segundo iniciou com uma desaceleração até o primeiro tempo do compasso 12, e aceleração deste para o segundo tempo do mesmo compasso. O segundo motivo apareceu mais vibrante que o primeiro, um pouco mais rápido, e criou um contraste interessante entre os dois.

Assim, nessa versão final, a primeira frase apresentou materiais musicais expressivos e bem delineados pela agógica, alcançando uma expressividade com significado claro e preciso, sem perder a vivacidade musical.

A segunda frase (compassos 13 ao 16) foi construída com um acelerando progressivo em direção ao primeiro tempo do compasso 15, para, logo em seguida realizar o ralentando de finalização, também gradual, até a finalização dessa Seção no compasso 16.

Essa forma de criar contrastes internos progressivos e equilibrados entre os elementos musicais, resultou numa sonoridade total harmoniosa. Esse andamento apresentou a

capacidade de criar uma fluidez musical entre essas ideias e variações agógicas, alcançando um sentido musical claro.

Já o gráfico vermelho (primeira versão em 110 bpm), demonstra coesão e expressividade musical, como já analisado anteriormente, porém, o que se nota é que a variação agógica e a expressividade musical foram construídas de forma mais desequilibrada do que na gravação final. Nota-se uma maior variação agógica global desse trecho em relação à última gravação, ou seja, na primeira versão, o tempo variou muito entre andamentos inferiores a 110 bpm, e principalmente os superiores a tal andamento, causando um resultado sonoro desequilibrado quando comparado ao resultado alcançado na quarta gravação após as análises musicais.

Assim, na última gravação, após as análises computacionais, foi possível ajustar as questões das variações temporais, o que resultou numa versão mais equilibrada e coesa.

2.5.3) Seção B:

Agora iremos analisar os gráficos correspondentes às variações temporais da Seção B. A seguir, temos o gráfico correspondente à gravação final, e após este, o gráfico correspondente à gravação inicial em 110 bpm. O áudio da gravação inicial é o n. 8. O da quarta gravação é o n. 15.

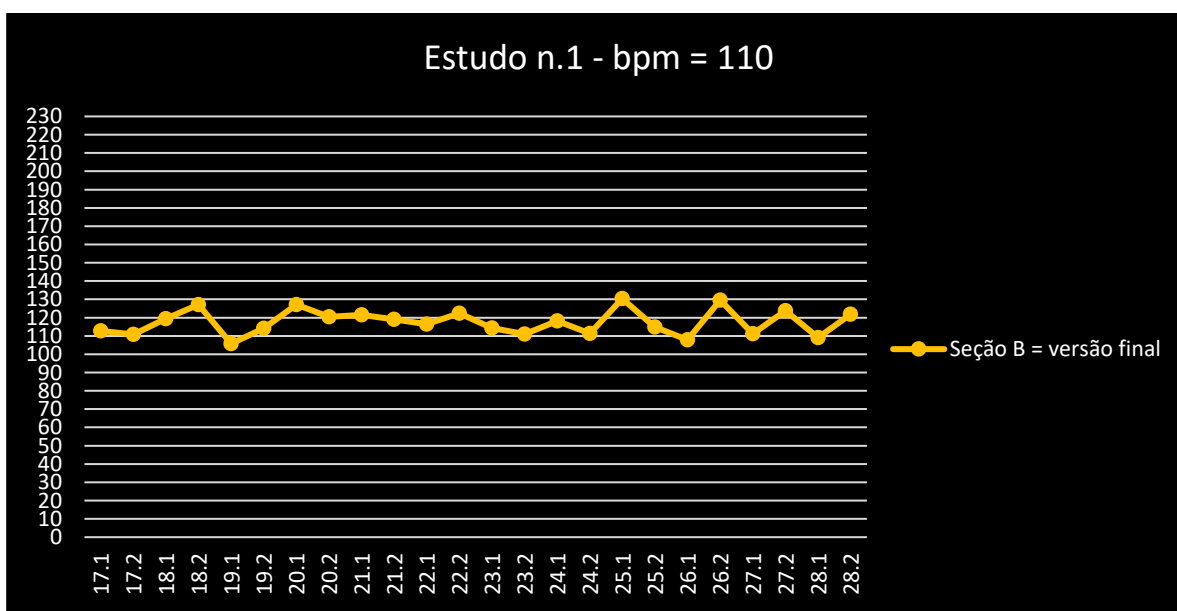


Figura 29: Gráfico das variações temporais, da gravação final, da Seção B, do Estudo n.1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa.. (Fonte: A autora)

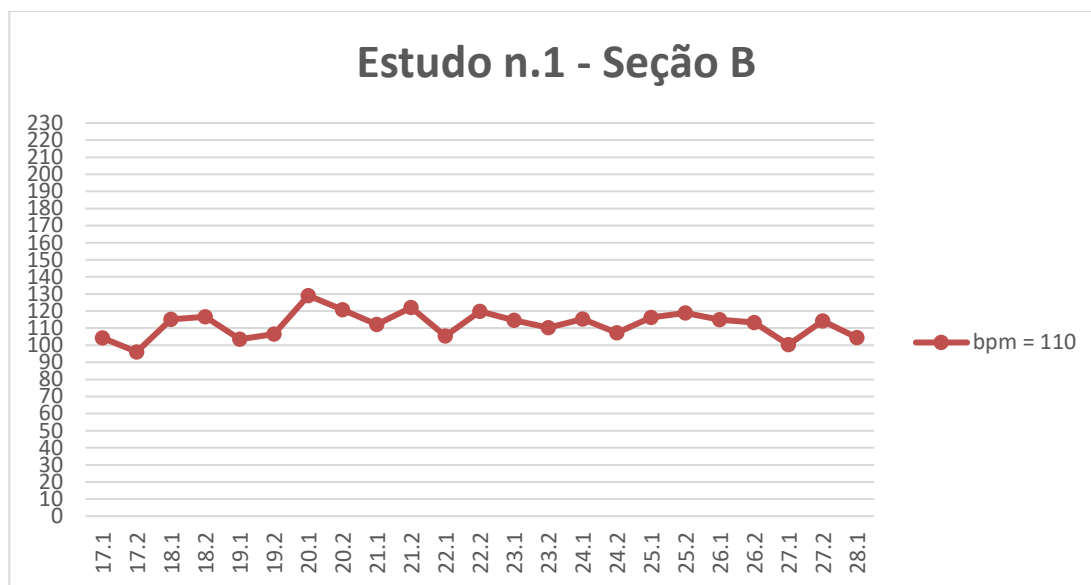


Figura 30: Gráfico das variações temporais, da gravação inicial em 110 bpm, da Seção B, do Estudo n.1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa.. (Fonte: A autora)

Como já explicado na análise das variações temporais da primeira gravação em 110 bpm (gráfico vermelho), essa versão revela variação agógica desconexa e exagerada até a finalização da Seção B. Na transição para a Seção C, ocorreu um atraso na execução da figura finalizadora da Seção B – passagem do compasso 26, tempo 2, para o 27, tempo 1, o que resultou em desequilíbrio rítmico, e uma finalização prejudicada da Seção B, como podemos observar no gráfico dessa gravação (vermelho).

Assim, na execução da última versão do Estudo n.1, busquei, principalmente, organizar as escolhas interpretativas de forma a realizar uma pulsação mais constante, retirar os excessos de rubato, acelerandos e desacelerandos, equilibrar as sobreposições de mãos para não alterar o pulso de forma prejudicial à coerência musical, e não atrasar na realização da transição no último compasso da Seção B. Deste modo, ao realizar a comparação das duas versões, percebemos várias diferenças e melhorias na interpretação, decorrentes das adaptações realizadas após as análises das gravações iniciais, subsidiadas pelo *Sonic Visualiser*.

Observando-se o aspecto do gráfico amarelo, referente à gravação final da obra, nota-se uma maior linearidade, resultado da diminuição dos rubatos e variações temporais excessivas observadas nas três primeiras gravações. Além disso, a agógica foi construída buscando delinear o sentido musical dos motivos musicais, de forma a construir os fraseados para refletir esses elementos de forma clara.

Analisando o gráfico da versão final (amarelo), notamos que na primeira frase (compassos 17 ao 22), suas estruturas musicais internas foram subdivididas com a forma e as inflexões a seguir:

- compassos 17 ao 18 (primeira semi-frase): acelerando predominante, com a finalização através de um ralentando expressivo;
- compassos 19 e 21 – tempo 1 (segunda semi-frase): inicia-se com um acelerando, que é compensado através de sua finalização com um ralentando;
- compassos 21 – tempo 2, ao 23 (conexão entre as duas frases dessa Seção B): execução dos motivos com rubatos suaves, com a função de marcar a passagem de uma frase para outra através de ralentandos suaves;
- segunda frase (compassos 23 ao 28): por ser conduzida por uma melodia construída sobre notas repetidas diversas, com a predominância de semicolcheias, ou seja, uma estrutura contrastante à da frase anterior, observa-se também um expressividade distinta, através de rubatos, os quais são executados acelerando a pulsação dessa frase com a intenção de demonstrar a agitação característica dessa passagem;
- transição entre a Seção B e a Seção C (compassos 27 ao 28 – tempo 1): antecedida por um ralentando expressivo no compasso 26, tempo 2, como forma de se preparar os elementos transicionais, obedecendo o fluxo das variações agógicas anteriores a eles.

Após os ajustes, modificações e adequações realizados na execução dos elementos musicais e expressivos da Seção B, percebemos que os objetivos da expressividade musical se tornaram organizados através da construção das variações temporais de forma a delinear os motivos melódicos menores, bem como o sentido total dos fraseados, resultando numa interpretação equilibrada e clara.

2.5.4) Seção C:

A última interpretação da Seção C resultou em uma versão muito próxima à gravação inicial em 110 bpm já que esta necessitava, no geral, apenas de alguns ajustes interpretativos para alcançar um sentido musical coeso, claro e com expressividade equilibrada.

Assim, passaremos a analisar comparativamente os gráficos abaixo que se referem, respectivamente à gravação final em 110 bpm (gráfico amarelo), e à gravação inicial em 110 bpm (gráfico vermelho).

Os áudios são: n.11 – gravação inicial em 110 bpm, e n.16 – gravação final em 110 bpm.

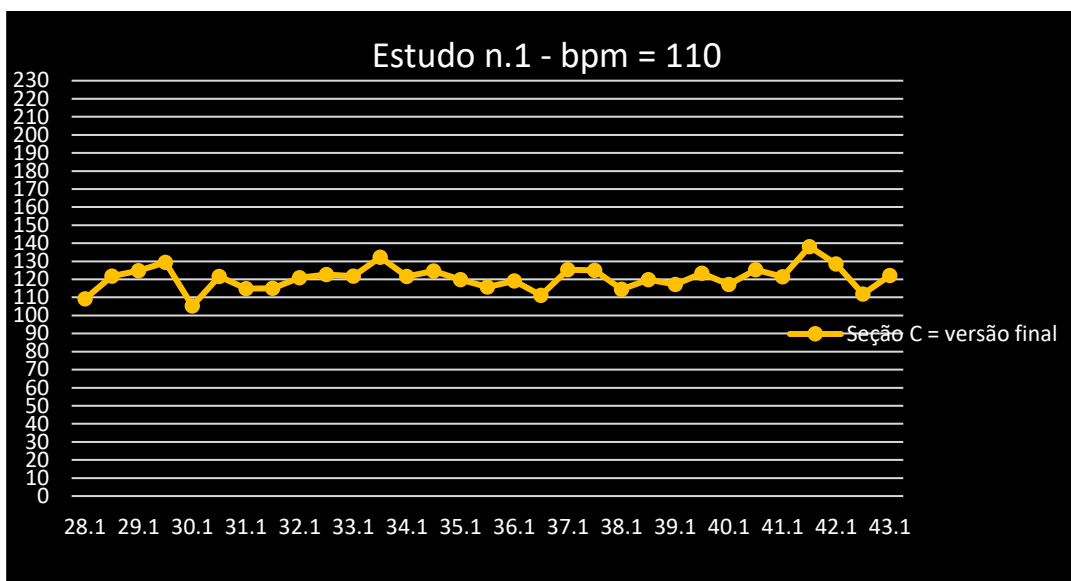


Figura 31: Gráfico das variações temporais, da gravação final, da Seção C, do Estudo n.1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa.. (Fonte: A autora)

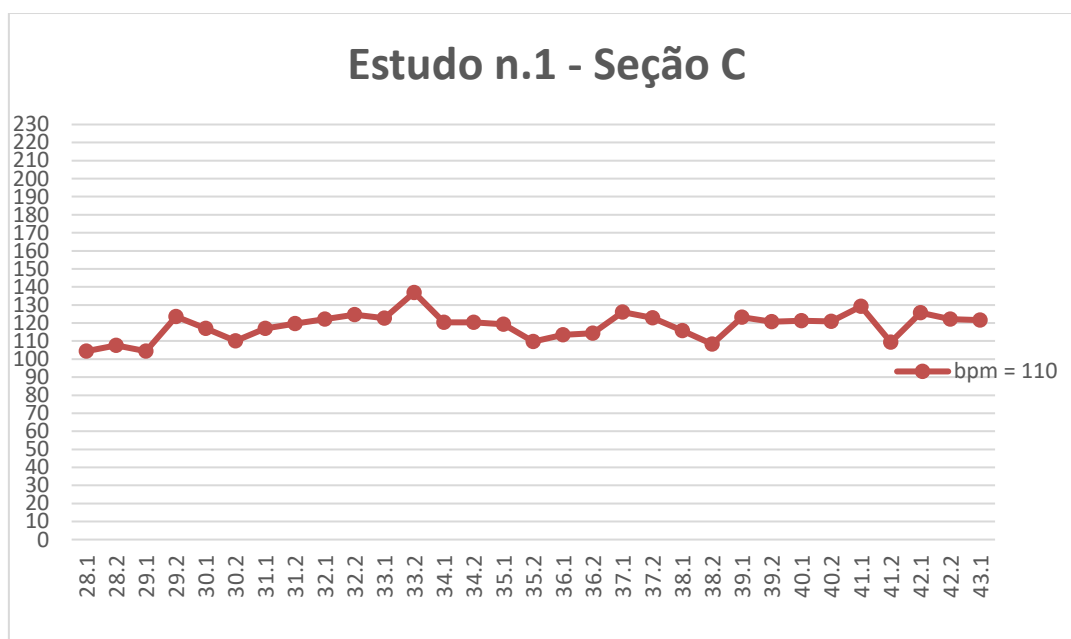


Figura 32: Gráfico das variações temporais, da gravação inicial em 110 bpm, da Seção C, do Estudo n.1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa.. (Fonte: A autora)

Nas duas versões, encontramos a realização de rubatos expressivos, porém, na primeira versão (gráfico vermelho), observa-se que o gráfico apresenta alguns pontos cujas variações temporais deram-se de forma exagerada.

Para facilitar a visualização da semelhança entre as duas interpretações, apresento o gráfico conjunto das duas gravações a seguir:

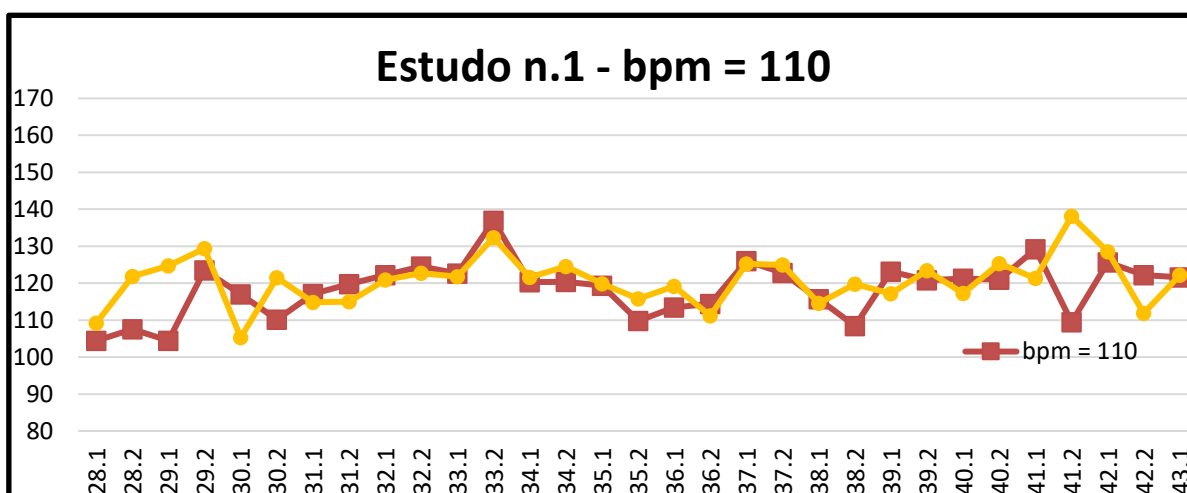


Figura 33: Gráficos das variações temporais das gravações inicial (vermelho) e final (amarelo) em 110 bpm, da Seção C, do Estudo n.1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa.. (Fonte: A autora)

Vê-se que os principais pontos de ajuste que encontramos no gráfico amarelo foram:

- compassos 28 – 30: substituição do acelerando brusco no compasso 29 por um acelerando gradual que se iniciou no compasso 28, imprimindo equilíbrio e sentido musical para o motivo que se desenvolve nesses dois compassos, o qual finaliza no primeiro tempo do compasso 30. Nesse trecho, observa-se a finalização do motivo iniciado no compasso 28 através de um ralentando expressivo na última nota no compasso 30 – tempo 1 (realizada na região aguda, com cruzamento de mãos) como forma de imprimir destaque à finalização de um motivo melódico que se inicia na região média e termina no primeiro tempo do compasso 30;
- compasso 30 – tempo 2 e 31: realização do segundo motivo melódico com um ralentando como forma de imprimir destaque a ele;
- Compasso 32 ao 35: realização da segunda frase dividida por um ponto de aceleração/desaceleração expressiva no compasso 33, mais suave que na primeira versão. Esse ponto merece destaque pois funciona como um divisor dessa frase, e a aceleração foi usada aqui como forma de alcançar esse efeito;
- Finalização, nos compassos 34 e 35, da primeira ocorrência da Seção C, com a realização de um ralentando mais sutil que na versão inicial, criando maior equilíbrio na pulsação total da Seção, ao se retornar do ponto de aceleração/desaceleração no compasso 33;
- Compassos 36 ao 43: a repetição da Seção C ocorreu de forma contrastante, apresentando variações agógicas diferentes de sua primeira ocorrência.

Observando-se os dois gráficos, vemos que a versão final (gráfico amarelo) tem variações agógicas menos intensas, e há uma preparação para a finalização da Seção com um acelerando progressivo do compasso 38 a 41, onde se inicia um grande desacelerando finalizador, seguido por um acelerando intenso como forma de se compensa a variação anterior.

Assim, após as análises das três primeiras gravações, observa-se que as variações agógicas nessa Seção continuam com alguns pontos extremos, mas estes foram cuidadosamente preparados e estrategicamente localizados para imprimir expressividade musical a essa Seção, que apresenta materiais musicais inovadores em relação às anteriores.

2.6) Análise das variações de amplitude da quarta gravação:

Nesse item serão analisadas comparativamente as variações de amplitude das duas gravações em 110 bpm (inicial e final) tendo como base os gráficos gerados no *Sonic Visualiser*.

2.6.1) Introdução:

Analisaremos, a seguir, os gráficos das variações de amplitude da gravação final (gráfico violeta) comparativamente ao gráfico da gravação inicial em 110 bpm (gráfico vermelho), os quais aparecem abaixo nessa ordem. Os áudios correspondentes são: áudio 13 – Gravação final; áudio 2 – Gravação inicial (110 bpm).

Introdução – 110 bpm (quarta gravação):

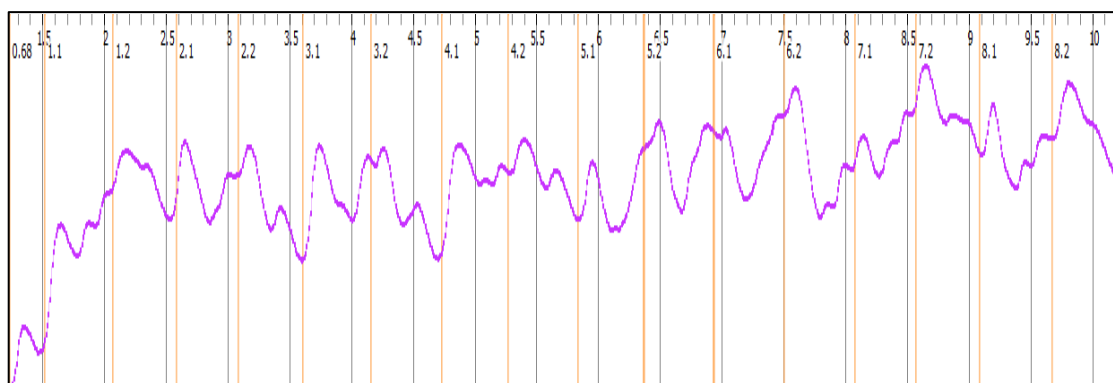


Figura 34: Gráfico das variações de amplitude da Introdução do Estudo n. 1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa, da gravação final. (Fonte: A autora)

Introdução – 110 bpm (gravação inicial):

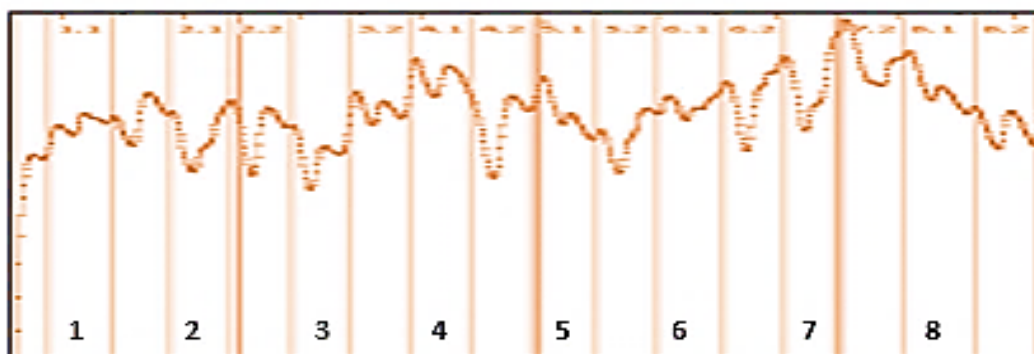


Figura 35: Gráfico das variações de amplitude da Introdução do Estudo n. 1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa, em 110 bpm – gravação inicial. (Fonte: A autora)

Partindo do pressuposto de que a Introdução deveria apresentar os materiais musicais de forma menos intensa, confirmando essa ideia através da indicação de intensidade *piano* na partitura, como único sinal presente nessa Seção, as variações de amplitude foram realizadas de forma mais amena nessa última versão, diferentemente do que ocorreu na primeira gravação no andamento de 110 bpm.

Assim comparando-se os dois gráficos, observamos que na primeira versão (gráfico vermelho) houve maior variação de dinâmica do que na última versão (gráfico violeta), principalmente na primeira frase (compassos 1 ao 4). Essa interpretação resgatou a interpretação dessa primeira frase do andamento de 120 bpm, a qual apresentava uma dinâmica mais sutil e constante do que a segunda frase para a criação de contraste entre frases com material melódico semelhante.

Notamos, em relação à segunda frase (compassos 5 ao 8), que na última versão a variação de amplitude foi amenizada, havendo a realização de um crescendo sutil no seu último compasso.

O baixo acentuado que apareceu na primeira gravação (compasso 4, tempo 2) também foi suprimido para manutenção da ideia original de se manter essa Introdução com uma sonoridade mais constante.

Algumas modificações foram realizadas visando ajustar a minha interpretação ao que foi pedido na partitura de maneira mais precisa. Auditivamente, criou-se um efeito sonoro mais contrastante entre a Introdução e a próxima Seção, definindo bem a condição hierárquica de uma em relação à outra no que diz respeito ao desenvolvimento e apresentação dos elementos expressivo-musicais dentro do discurso musical.

2.6.2) Seção A:

Nesse tópico analisaremos os gráficos das variações de amplitude da Seção A. O gráfico violeta corresponde à gravação final em 110 bpm, e o gráfico vermelho é referente à gravação inicial em 110 bpm, já analisado anteriormente. O áudio 14 corresponde à Gravação final, e o áudio 5, à Gravação inicial em 110 bpm.

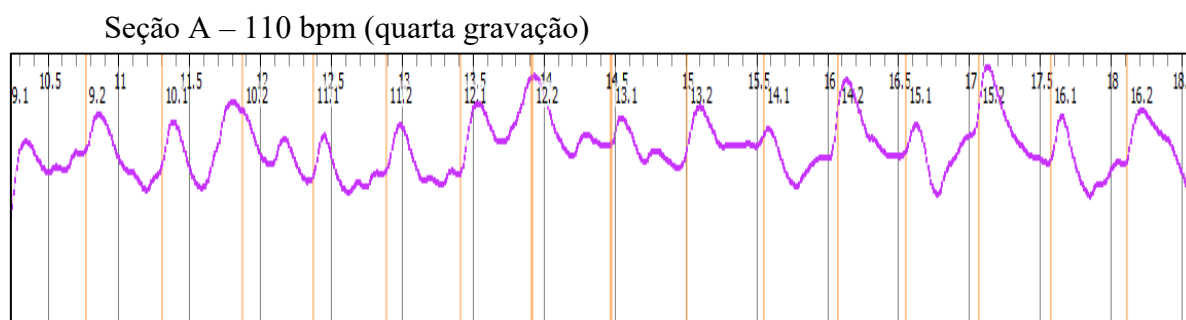


Figura 36: Gráfico das variações de amplitude da Seção A, do Estudo n. 1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa, da gravação final. (Fonte: A autora)

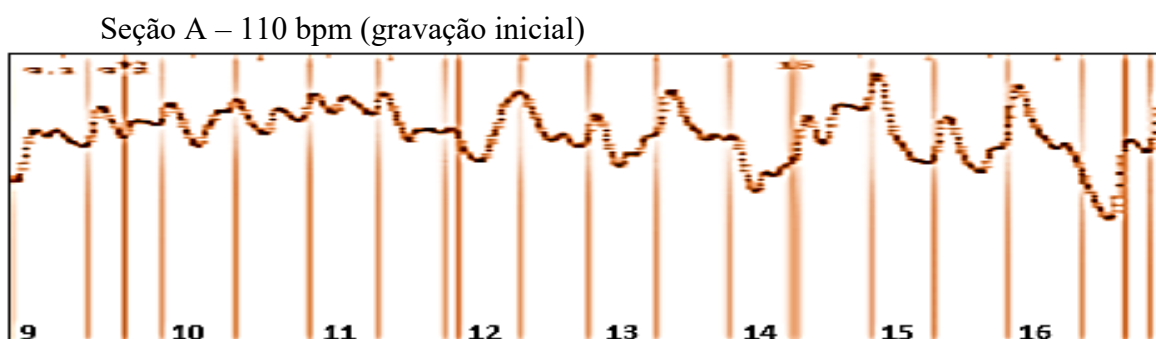


Figura 37: Gráfico das variações de amplitude da Seção A, do Estudo n. 1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa, em 110 bpm – gravação inicial. (Fonte: A autora)

Observando-se a dinâmica em crescendo indicada pelo compositor na primeira frase (compassos 9 ao 12), de uma intensidade de *mf* para *f*, e atingindo alguns baixos em *sf* (compassos 10 e 12 – tempos 2), a versão final foi construída com uma dinâmica mais aproximada ao que foi marcado na partitura, buscando apoio, em relação à execução dos baixos, na sonoridade encontrada nas variações de amplitude da versão de 120 bpm. Na versão final, busquei criar um contraste entre a interpretação dos compassos 9-10 e 11-12, realizando estes mais fracos que aqueles, executando os baixos acentuados com intensidades aproximadas, mantendo-os como elementos de surpresa.

A segunda frase (compassos 13 ao 16), na qual não há indicação de dinâmica, procurei realizar uma variação de amplitude iniciando um crescendo partindo do compasso 13 em direção ao 15, seguido de um decrescendo até o compasso 16 para finalização dessa Seção, assim como ocorreu na primeira gravação em 110 bpm. Contudo, observando-se os gráficos, notamos a realização do crescendo e decrescendo que permeia a segunda frase realizado de forma mais coesa e equilibrada do que na versão inicial, resultando numa interpretação cujo sentido musical se apresenta mais conexo e lógico do que nas primeiras interpretações.

É importante lembrar que o andamento de 110 bpm foi o escolhido para a versão final dessa obra pois se mostrou adequado para a criação da coesão musical e realização das minhas escolhas interpretativas. A realização das três gravações iniciais em andamentos diferentes também revelou, nessa Seção, alguns aspectos de variações de amplitude que foram reutilizadas ou modificadas na quarta gravação, como analisado nesse item.

2.6.3) Seção B:

Abaixo, seguem os gráficos das variações de amplitude da Seção B, do Estudo n.1, da gravação final (gráfico violeta), e da gravação inicial em 110 bpm (gráfico colorido). Os áudios são: gravação inicial - n. 8; quarta gravação - n. 15.

Seção B – 110 bpm (quarta gravação)

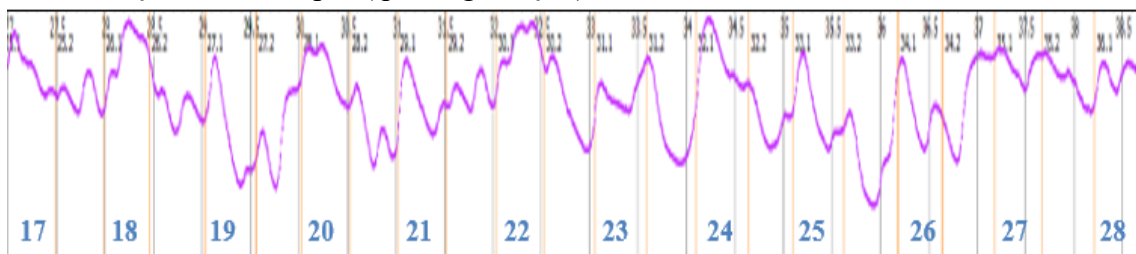


Figura 38: Gráfico das variações de amplitude da Seção B, do Estudo n. 1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa, da gravação final. (Fonte: A autora)

Seção B – 110 bpm (gravação inicial)

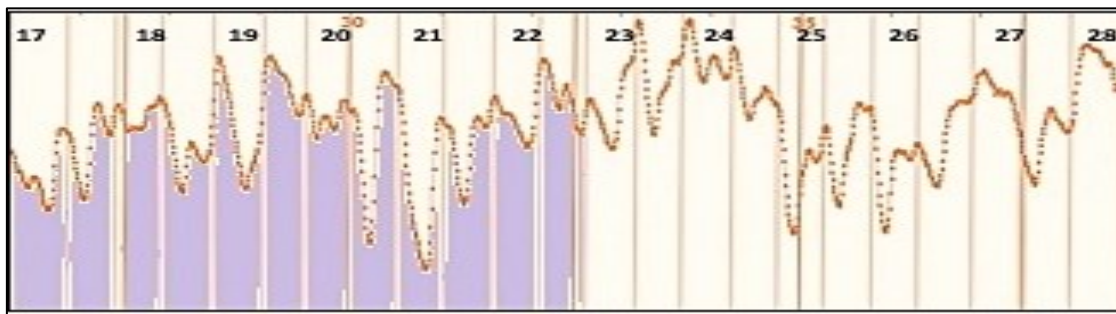


Figura 39: Gráfico das variações de amplitude da Seção B, do Estudo n. 1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa, em 110 bpm – gravação inicial. (Fonte: A autora)

Como vimos no tópico referente às análises das variações de amplitude das primeiras três gravações, alguns pontos deveriam ser adequados de forma a se alcançar um resultado sonoro com dinâmicas executadas mais fiel à partitura. Assim, no primeiro gráfico, observamos que foi realizado o decrescendo marcado na partitura (compasso 17 e compasso 20) e presente na gravação em 120 bpm. Na segunda frase (compassos 23 ao 28), notamos que as variações de amplitude foram suavizadas, mantendo-se os contrastes entre as notas repetidas observadas na análise das primeiras gravações.

Observa-se também, que a finalização da segunda frase foi realizada com um decrescendo mais elaborado do que na primeira gravação em 110 bpm como forma de suavizar a transição entre a Seção B e a Seção C (a qual tem indicação de um *ff* no seu início), criando uma preparação mais equilibrada nessa mudança de Seções.

O resultado final da quarta gravação foi uma interpretação equilibrada e sem os excessos de variações de amplitude detectadas nas três primeiras gravações.

2.6.4) Seção C:

Para realizar as análises da Seção C, usaremos os dois gráficos a seguir, sendo o primeiro referente à quarta gravação, e o segundo referente à gravação inicial em 110 bpm. Os áudios são: gravação inicial - n.11, e gravação final em 110 bpm - n.16.

Seção C – 110 bpm (quarta gravação)

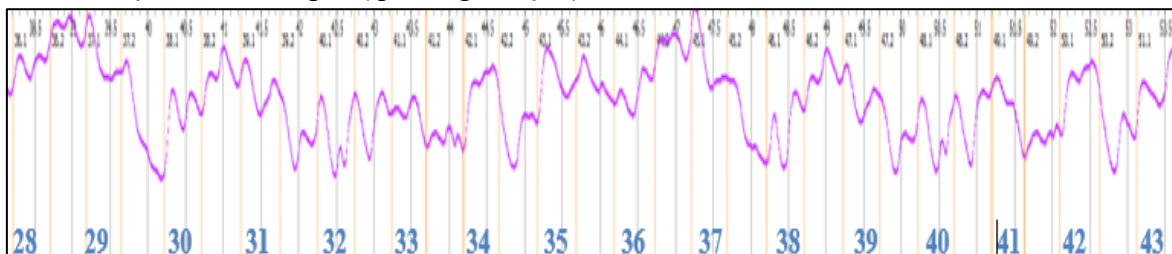


Figura 40: Gráfico das variações de amplitude da Seção C, do Estudo n. 1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa, da gravação final. (Fonte: A autora)

Seção C – 110 bpm (gravação inicial)

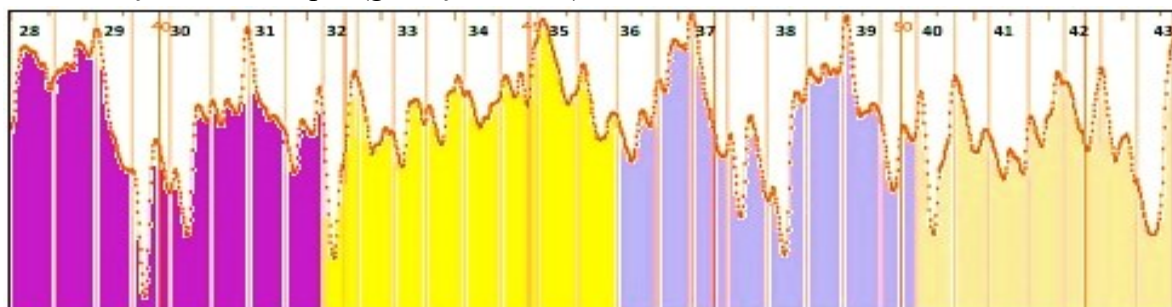


Figura 41: Gráfico das variações de amplitude da Seção C, do Estudo n. 1, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa, em 110 bpm – gravação inicial. (Fonte: A autora)

Na análise das primeiras gravações, ficou claro que nas interpretações dessa Seção houve muitas variações de amplitude, principalmente na construção de crescendo e decrescendo, porém, a intensidade global das semi-frases e motivos melódicos não foram diferenciadas o suficiente para criarem os contrastes pedidos na partitura. Portanto, nessa última gravação busquei corrigir esses aspectos reproduzindo a dinâmica da forma mais fiel à indicada, aliando isso às experiências adquiridas nas análises das gravações iniciais.

O gráfico violeta (gravação final) mostra com clareza os contrastes realizados nessa interpretação que não foram executados nas gravações iniciais. Na primeira frase (compassos 28 ao 31), que é dividida em duas semi-frases, (compassos 28 ao 29, e 30 ao 31, respectivamente), observamos que na versão final elas foram executadas em intensidades *ff* e *mf*, respectivamente, respeitando as indicações da partitura, criando uma sonoridade contrastante entre elas.

A segunda frase (compassos 32 ao 35) também segue a dinâmica indicada na partitura, realizando nos compassos 32 e 33 um *mp*, um crescendo no 34, alcançando um *mf* no compasso 35.

No final do compasso 35 está marcado um crescendo na partitura, porém, optei por realizar a finalização da frase com um decrescendo, em virtude do volume sonoro construído até esse ponto ser elevado (como explicado no tópico referente às análises das gravações iniciais) e por se tratar de finalização de frase.

Naturalmente, no compasso 36 ocorre um crescendo para retomada da intensidade *f*, como indicado na partitura, seguindo a repetição do mesmo material apresentado nas frases um e dois (do compasso 36 ao 43 ocorre a repetição integral dessa Seção).

Na repetição percebe-se que as variações de amplitude seguem praticamente o modelo da primeira ocorrência dessa Seção, terminando num crescendo até a ponte que conduzirá à repetição integral da obra.

Ao fim da análise dessa quarta gravação pude perceber como o resultado sonoro se modificou e foi enriquecido a partir da nova construção da dinâmica. Seguir as indicações da partitura, e realizar opções interpretativas diferentes das indicadas em alguns locais, de forma consciente, permitiu-nos uma aproximação da sonoridade indicada pelo compositor, e a descoberta de novas possibilidades.

2.7) Considerações sobre a quarta gravação do Estudo n.1:

A gravação final do Estudo n.1 – A dança da moda – foi o resultado de um processo complexo de criação interpretativa dessa obra, o qual uniu a análise da partitura, a análise do

resultado sonoro de minhas interpretações do Estudo, bem como a análise computacional de gravações através do *Sonic Visualiser*.

A análise da partitura foi fundamental para a conclusão do processo, principalmente em relação às marcações de dinâmica, pois esse Estudo, particularmente, é repleto de indicações do compositor, que imprimem nuances interpretativas sofisticadas, as quais são de grande importância na construção da expressividade musical e conseqüente realização de uma interpretação que se aproxime das indicações da partitura.

A análise do resultado sonoro das minhas gravações permitiu-me perceber possibilidades interpretativas diversificadas que apareceram em cada andamento, ajudando-me a compreender o texto musical, o direcionamento dos fraseados, o uso das variações temporais e de agógica mais adequadas para transmitir as ideias musicais da composição, bem como minhas próprias escolhas interpretativas sem descaracterizar o texto musical.

A análise computacional das gravações através do *Sonic Visualiser* ampliou minhas percepções auditivas, pois foi possível detectar várias ocorrências que a audição por vezes não notava de início. Além disso, esse *software* possibilitou traçar um projeto de execução desse Estudo que contivesse as melhores opções interpretativas contidas nas gravações iniciais analisadas, aperfeiçoasse outras, e descartasse as que prejudicaram a construção de uma interpretação expressiva e musical.

Assim, alcancei o resultado desejado após essas análises, pois consegui realizar uma versão final desse Estudo que conjugou as informações contidas na partitura e minhas ideias musicais resultantes do longo trabalho empenhado nessas análises musicais. Esse resultado pode ser verificado através da audição das gravações integrais das versões iniciais e da versão final através dos seguintes áudios: 92 bpm – áudio 17; 110 bpm – áudio 18; 120 bpm – áudio 19; Gravação final em 110 bpm – áudio 20.

Capítulo 3: Estudo n.2 – “Assum Preto”

3.1) Análise dos aspectos técnico-pianísticos:

Antes de analisar os aspectos técnico-pianísticos do segundo estudo de Sérgio Vasconcellos-Corrêa, faremos algumas considerações sobre o estudo op. 10, n. 10, de Chopin. O início desse estudo de Chopin traz a seguinte construção na mão esquerda, destacada em azul na figura abaixo:

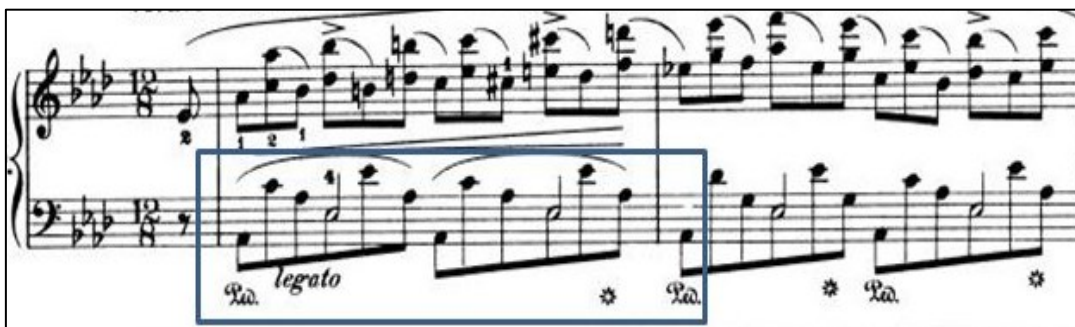


Figura 42: Estudo op. 10, nº 10, de Frederic Chopin (Fonte: Schirmer, 1934)

Esse acompanhamento com o acorde “quebrado” é trabalhado nesse estudo todo. A dificuldade dele reside em tocar musicalmente notas distantes, com coerência musical.

O estudo n. 2 de Sérgio Vasconcellos-Corrêa traz uma figura semelhante a essa levando em consideração a grande distância entre as notas do baixo, e também a dificuldade de se construir o gesto musical, tocando essas figuras com coerência e lógica musical. A peça difere do estudo de Chopin, principalmente, pela escolha do ritmo brasileiro como base para a construção do baixo e pela distribuição das notas, mas a forma de execução exige do intérprete a mesma capacidade técnica, pois nos dois estudos as figuras do baixo exploram a abertura da mão para uma execução coerente do gesto musical.

Esses aspectos podem ser observados nos compassos iniciais do Estudo n.2 “Assum Preto”:

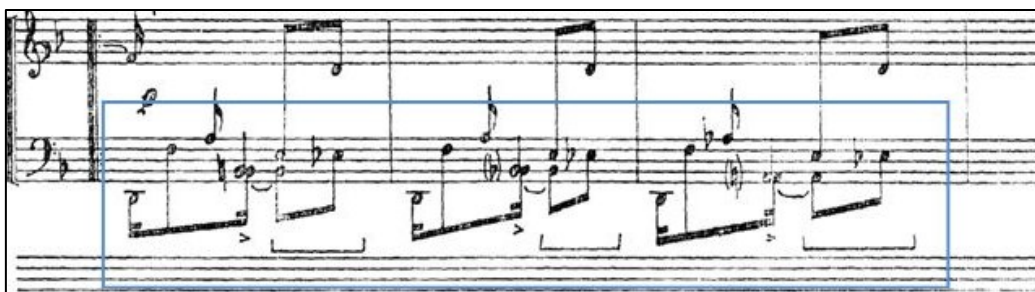


Figura 43: compassos 3 do 6 do estudo n.2, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: Partitura – Editora Fermata)

É possível observar a semelhança da construção do baixo criado por Sérgio Vasconcellos-Corrêa com o criado por Chopin. Nesse estudo “Assum Preto”, o baixo perpassa

por toda a música, com algumas variações melódicas e rítmicas, mas sempre exigindo abertura de mão e atenção para manter a coerência musical ao executar esses elementos todos.

Ressalto, ainda, a construção musical de melodia acompanhada, com a presença de vários contracantos entre as vozes melódicas internas e externas, formando células musicais que estabelecem entre si relações de pergunta e resposta.

Na figura a seguir, demonstro com os círculos marrons, a melodia principal que corresponde ao canto da música original de Luiz Gonzaga, e com os círculos verdes, destaco alguns dos contracantos mencionados acima. Na interpretação, tanto na voz superior, quanto na voz intermediária, o intérprete pode optar por fazê-las soar, pois são vozes musicais que se completam no sentido musical, segundo a minha interpretação desse texto musical.

Figura 44: compassos 19 ao 24 do estudo n.2, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: Partitura – Editora Fermata)

As dificuldades técnicas predominantes nesse estudo n.2 são as analisadas até aqui, pois esse estudo segue a construção de melodia acompanhada do começo ao fim.

3.2) Análise dos aspectos de variações temporais:

Através dos gráficos gerados no programa Excel, usando dados obtidos através do *Sonic Visualiser*, foi feita a análise comparativa das variações temporais que aparecem em cada andamento. Aqui, o andamento indicado pelo compositor foi 69 bpm, então essas análises foram feitas comparando os gráficos gerados referentes aos andamentos de 92bpm e 50 bpm, cada um dos quais analisados, principalmente, em relação ao de 69bpm.

Esses andamentos foram escolhidos em virtude dos elementos expressivos desse Estudo, como por exemplo a linha melódica *cantabile*, os contrapontos e os baixos graves. Durante o processo de construção interpretativa, surgiram-me dúvidas quanto a executar essa

obra mais lenta que o indicado, para realizar esses conteúdos composicionais de forma muito expressiva, ou de imprimir um andamento mais rápido de forma a compreender de que maneira esses elementos soariam numa velocidade bem acima da indicada pelo compositor.

Assim, foi possível verificar em que medida as variações do andamento global da peça interferiram na execução dos elementos musicais desse Estudo, no caso dessas gravações, em quesitos de construção dos gestos musicais, da execução dos fraseados, e das variações agógicas, principalmente.

Analisando-se a partitura em relação aos aspectos das variações de agógica indicados pelo compositor, observamos que isso ocorre somente no compasso 3, onde está marcado um *rallentando* (*rall.*), o qual coincide com a finalização da primeira parte da Introdução.

Para a construção da agógica, o principal objetivo foi encontrar um andamento que conjugasse a criação de uma sonoridade expressiva com a exploração da ressonância do piano, a construção melódica de forma fluida, e a execução dos ritmos sincopados.

3.2.1) Introdução:

A seguir temos o excerto da partitura e o gráfico correspondentes à Introdução do Estudo n.2. Os áudios correspondentes são: áudio 21 – 50 bpm; áudio 22 – 69 bpm; áudio 23 – 92 bpm.

The image displays a musical score for the Introduction of Study No. 2. It consists of three systems of piano and bass staves. The first system includes a 2/4 time signature, a '(sando)' marking, and a 'rall.' marking. A 'PED.' (pedal) marking is present below the first system. The score features complex rhythmic patterns and dynamics.

Figura 45: Introdução do Estudo n.2 (Fonte: Partitura – Editora Fermata)

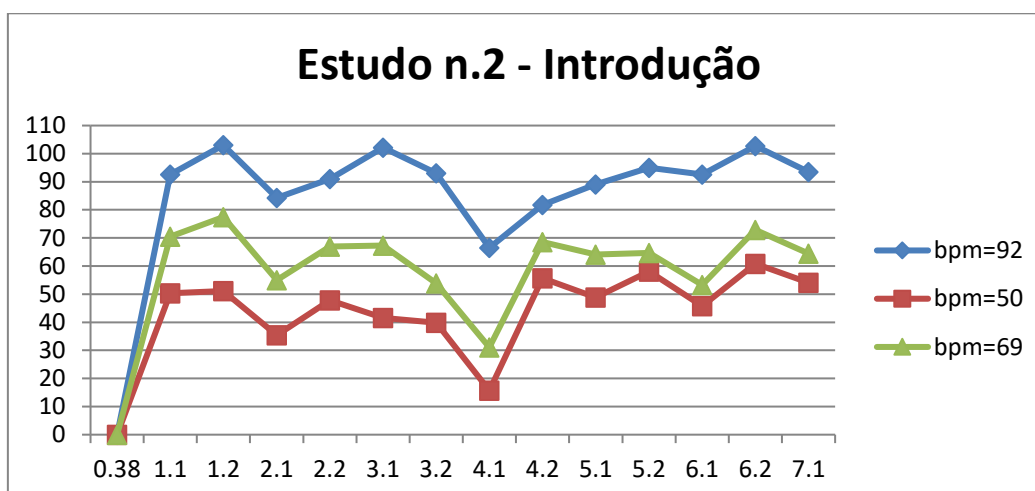


Figura 46: Gráficos comparativos das variações temporais presentes na Introdução, do Estudo n.2, S. Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: A autora)

Nos compassos 1 ao 7 está a Introdução da música. A melodia é construída a partir de três células melódicas descendentes nos três primeiros compassos, seguida por um ostinato rítmico na região grave, que constituirá quase que a totalidade do acompanhamento musical da peça. O compositor dividiu essas duas partes da Introdução colocando uma fermata na última metade do segundo tempo no compasso 3.

A análise da construção interpretativa desse trecho nos três andamentos propostos está descrita a seguir.

Introdução (compassos 1 – 7):

Observando-se os três gráficos é possível visualizar que até o segundo tempo do compasso 4, as variações de agógica ocorrem de forma semelhante nos três andamentos.

Ao se ouvir esse trecho nos andamentos diferentes, o que se observa é que, no andamento de 50 bpm, a melodia aparece entrecortada e os três motivos que a formam se mostram bem delineados, resultando num fraseado segmentado. Ao se considerar a frase formada por três motivos descendentes, na execução em andamento lento, o gesto musical apresenta-se sem fluidez.

Já em 69 e 92 bpm, apesar de a agógica ser semelhante, em oposição ao que ocorre em 50 bpm, os três motivos descendentes que formam a primeira frase da Introdução não são percebidos separadamente, mas como um gesto musical completo e coerente. Pode-se afirmar que a velocidade entre os motivos, nesse caso, proporcionou a união dos mesmos. Entretanto, em 92 bpm as partes menores que compõem a totalidade da ideia musical não parecem ter tempo suficiente para soarem em suas nuances, pois a ressonância do instrumento é interrompida antes de se completar, resultando numa sonoridade aparentemente pouco

trabalhada. Em 69 bpm, isso ocorre de forma inversa, mas em proporções menores, pois o piano tem um certo tempo para ressoar, o qual deixa a interpretação dessa frase no limite da coesão e da ruptura do fraseado. Acredito que um andamento um pouco mais acelerado poderia diminuir esse tempo de ressonância do instrumento na interpretação em 69 bpm, criando uma sonoridade mais coesa.

O andamento de 69 bpm apresenta as ideias musicais de forma mais coesa, porém, o *ralentando* final desse trecho apresenta-se bem destacado, quase artificial, fazendo-me acreditar, que, se o andamento fosse um pouco mais rápido, a finalização de frase poderia ser percebida como mais natural.

No segundo tempo do compasso 3 está marcada uma fermata que aparece no gráfico como um intenso *ralentando* na transição desse tempo para o tempo seguinte, onde se inicia a segunda frase da Introdução. Mais uma vez, observa-se que a intensidade com que ela aparece nos três andamentos é perceptível auditivamente de maneiras diferentes. De toda forma, a saída dessa fermata em direção à segunda frase da Introdução é que diferencia musicalmente as interpretações analisadas.

Nos andamentos de 69 bpm e 50 bpm, deixa-se a fermata partindo-se em direção a uma construção agógica sobre a realização de rubatos até a finalização do trecho. Nesses dois andamentos não se nota a realização de *ralentando* ao finalizar o trecho. Essa escolha deu-se porque a execução da nota na fermata causou uma sensação de paralisação entre os dois trechos, não sendo conveniente, portanto, realizar outra escolha interpretativa que pudesse levar a outra sensação de paralisação ou ruptura entre os trechos musicais.

Já em 92 bpm, observa-se um *acelerando* crescente em direção ao final da Introdução. Aqui, a fermata também causou a sensação de quase paralisação musical, como ocorreu nos trechos mais lentos. Assim, optei por acelerar em direção à próxima Seção, uma vez que a construção musical pedia a recuperação do pulso para não se perder a coerência musical.

Na segunda parte da Introdução, o que se observa é que, no andamento de 50 bpm, é possível ouvir o espectro sonoro do piano com clareza, mas a rítmica sincopada fica prejudicada pela baixa velocidade de execução.

Em 69 bpm também há tempo suficiente para construção da sonoridade e consequente escuta do espectro sonoro do instrumento com tranquilidade. Em 92 bpm, a ressonância fica prejudicada pelos motivos já expostos, reduzindo a escuta do espectro sonoro do piano.

Outro ponto a se considerar é em relação à finalização da segunda frase da Introdução. Nesse local está indicado *ralentando*, e os gráficos das três gravações demonstram a realização do mesmo.

Em relação às características da rítmica sincopada, em 69 bpm sua execução ainda se mostra um pouco arrastada, e em 92 bpm, excessivamente rápida, perdendo-se muito no segundo caso, e um pouco no primeiro. Acredito que um andamento um pouco mais rápido que 69 bpm seria ideal para resolver essa questão – aliar o tempo necessário para escuta do espectro harmônico do piano, a um andamento no qual as características rítmicas pudessem ser realizadas de maneira satisfatória.

3.2.2) Seção A:

Nesse item, serão analisados os gráficos referentes à Seção A. A seguir, estão o excerto da partitura e o gráfico, referentes a essa Seção. Os áudios correspondentes são: áudio 24 – 50 bpm; áudio 25 – 69 bpm; áudio 26 – 92 bpm.

Seção A:

Figura 47: Seção A, do Estudo n.2, de S. Vasconcellos-Corrêa (Fonte: Partitura – Editora Fermata)

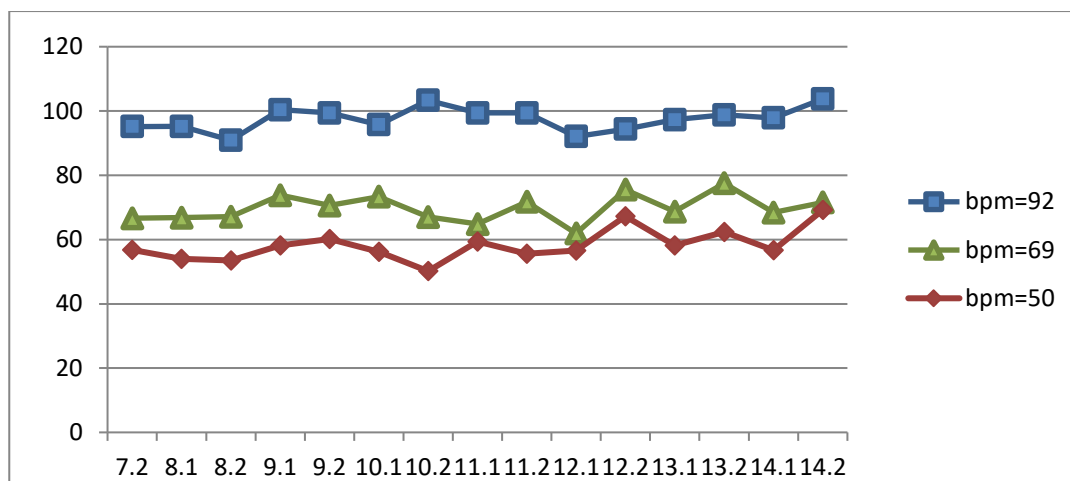


Figura 48: Gráficos das variações temporais da Seção A, do Estudo n.2 de S. Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora)

A Seção A inicia-se no compasso 8 (anacruse do compasso 7). A estrutura é constituída por uma frase que se repete, seguindo o padrão de melodia acompanhada, com textura contrapontística. Os três gráficos mostram-se distintos entre si em vários pontos.

O gráfico vermelho demonstra que, no andamento de 50 bpm, a primeira frase (tempo 7.2 ao 11.1) é executada um pouco mais lenta que a segunda (tempo 11.2 ao 14.2). Também mostra que a segunda frase possui variações agógicas mais intensas. Auditivamente, percebe-se que a primeira frase é mais expressiva, porém a melodia aparece segmentada, ao exemplo do que ocorreu na Introdução. A segunda frase (que repete a primeira) foi executada um pouco mais rápida como forma de se imprimir uma diferente expressividade em relação à primeira ocorrência. Dessa forma, essa frase apresenta a melodia mais fluida que a primeira vez, mas ainda assim, devido ao andamento excessivamente lento para o presente caso, pode-se perceber a construção melódica um pouco segmentada. Os contrapontos são bem destacados, mas a rítmica sincopada perde um pouco suas características.

No andamento de 69 bpm, o gráfico verde mostra que as duas frases foram realizadas com agógicas diferentes, e a segunda frase é executada um pouco mais rápida que a primeira. A exemplo do que ocorreu em 50 bpm, esse recurso foi usado novamente para construir expressividades diferentes em trechos muito semelhantes. Na segunda vez, na frase onde o andamento é mais rápido, o sentido musical aparece mais fluido. As duas frases se diferenciam também em relação à forma de finalização, ocorrendo um ralentando suave ao fim da segunda frase (porque a velocidade aqui é maior), e ausência de ralentando na primeira frase (já que essa conduz a música para um trecho que será executado um pouco mais rápido).

Em 92 bpm, as duas frases são tocadas basicamente no mesmo andamento, finalizando-se com pequenos ralentandos cada uma. Os fraseados aparecem rápidos demais, às vezes confusos. Não há tempo suficiente para se perceber a ressonância do instrumento, e

a sonoridade parece não ter sido construída com cuidado, resultando em finalizações de frase muito curtas, o que acaba por prejudicar a construção do texto musical.

Dentre os três andamentos, o de 50 bpm mostra-se lento e prejudicial à fluidez musical, porém permite que as nuances de sonoridade sejam construídas de forma muito nítidas. Em 69 bpm, a fluidez não se mostra muito prejudicada, porém o fato de a segunda frase aparecer mais fluida do que a primeira, por causa do andamento um pouco mais acelerado, é um indício de que, um andamento um pouco mais rápido que 69 bpm possa ser mais adequado para a interpretação desse Estudo, já que parece conjugar a expressividade musical, a fluidez, a sonoridade e as características rítmicas das figuras sincopadas.

3.2.3) Seção B:

A Seção B é formada pelos compassos 15 ao 30, e apresenta duas frases semelhantes, ambas com o íctus inicial acéfalo, cuja diferença principal reside na altura em que estão localizadas. Segue a construção em forma de melodia acompanhada, e a figura rítmica do baixo é semelhante ao ostinato usado na Seção A, porém com diversas variações no decorrer da música. Nessa seção, também se nota a presença de um contracanto entre as vozes extremas que utilizam em sua construção outros intervalos além dos intervalos cromáticos. Em alguns locais, que serão indicados nessa análise, o contracanto aparece com uma relação de pergunta e resposta com a voz superior. A seguir temos a partitura e o gráfico referentes a essa Seção. Os áudios são: áudio 27 – 50 bpm; áudio 28 – 69 bpm; áudio 29 – 92 bpm.

The image shows three systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a style typical of early 20th-century piano studies, featuring syncopated rhythms and chromatic lines. Dynamic markings such as 'mf' and 'f' are present throughout the score. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various accidentals.

Figura 49: Compassos 13 ao 21, do Estudo n.2, de S. Vasconcellos-Corrêa (Fonte: Editora Fermata)

Figura 50: Seção B – compassos: 16 – 30, do Estudo n.2, de S. Vasconcellos-Corrêa (Fonte: Editora Fermata)

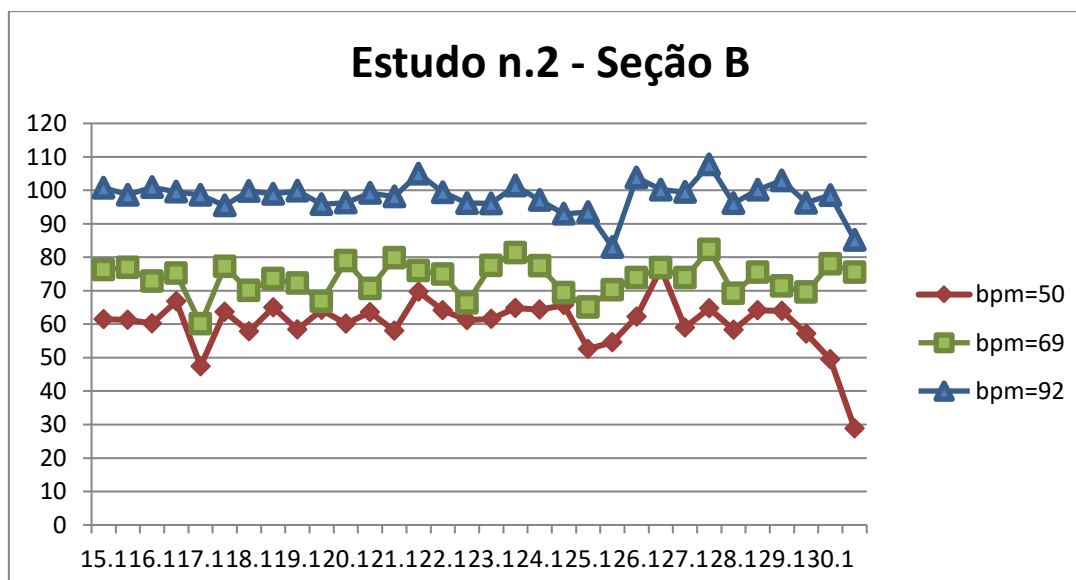


Figura 51: Gráficos comparativos das variações temporais, da Seção B, do Estudo n.2, de S. Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora)

Analisando-se a figura acima, podemos observar que o gráfico vermelho (andamento de 50 bpm) mostra a segunda frase (compassos 23 ao 30) tendendo a uma leve aceleração em

relação à primeira (compassos 15 ao 22), além de apresentar a agógica com variações mais exagerada que a primeira frase, como forma de se diferenciar as duas execuções desses dois trechos, os quais são muito semelhantes. Na análise auditiva, pode-se perceber que, nesse andamento, os contrapontos ficam muito evidentes e expressivos, mas a melodia principal perde a fluidez. Já no baixo, as figuras sincopadas ficam descaracterizadas ritmicamente.

O gráfico verde (69 bpm) também mostra que a primeira e a segunda frase tendem à aceleração, e a agógica é bem variável. Auditivamente, percebe-se que nas duas frases os motivos melódicos são construídos com rubato, o qual acelera até a nota mais aguda (ralentando antes de executá-la), e ralentando no sentido descendente (ralentando antes da finalização do motivo), criando um leve desequilíbrio no todo interpretativo. Esse padrão se repete até o final da Seção. Mais uma vez, o andamento de 69 bpm mostra-se adequado para a execução de algumas escolhas interpretativas, porém perde um pouco a fluidez musical e a construção das características rítmicas fica um pouco prejudicada.

No andamento de 92 bpm (gráfico azul), a primeira frase aparece com uma variação temporal sutil, e a segunda frase aparece com uma agógica variada. Auditivamente, percebe-se que a primeira frase termina com pequenos ralentandos ao final dos motivos, e a mesma, como um todo, termina com um pequeno ralentando. Já a segunda frase finaliza com um ralentando mais expressivo, como forma de marcar a finalização da Seção da mesma maneira que ocorreu na interpretação no andamento de 69 bpm. Aqui também é possível se observar as mesmas questões que apareceram nos outros trechos analisados no andamento de 92 bpm – as frases são finalizadas de forma muito rápida, perdendo a expressividade, e as nuances da sonoridade não tem tempo para se integralizar. Os contrapontos nas vozes intermediárias, por sua vez, aparecem bem destacados e expressivos.

Como era de se esperar, pelas constatações das análises feitas até agora, um andamento um pouco mais acelerado que 69 bpm poderia ajustar as questões interpretativas levantadas até agora.

3.2.4) Coda

Na Coda o compositor faz uma repetição da Introdução com poucas variações na melodia e no acompanhamento. Ela abrange os compassos 30 (anacruse para o 31) ao 38. Ao contrário da Introdução, não traz nenhuma fermata, e tem caráter finalizador da obra. Por essa função de fechamento da obra, a interpretação deste trecho resultou numa execução diferente da realizada na Introdução, como pode ser observado nas análises a seguir. Os áudios dessas gravações são: áudio 30 – 50 bpm; áudio 31 – 69 bpm; áudio 32 – 92 bpm.

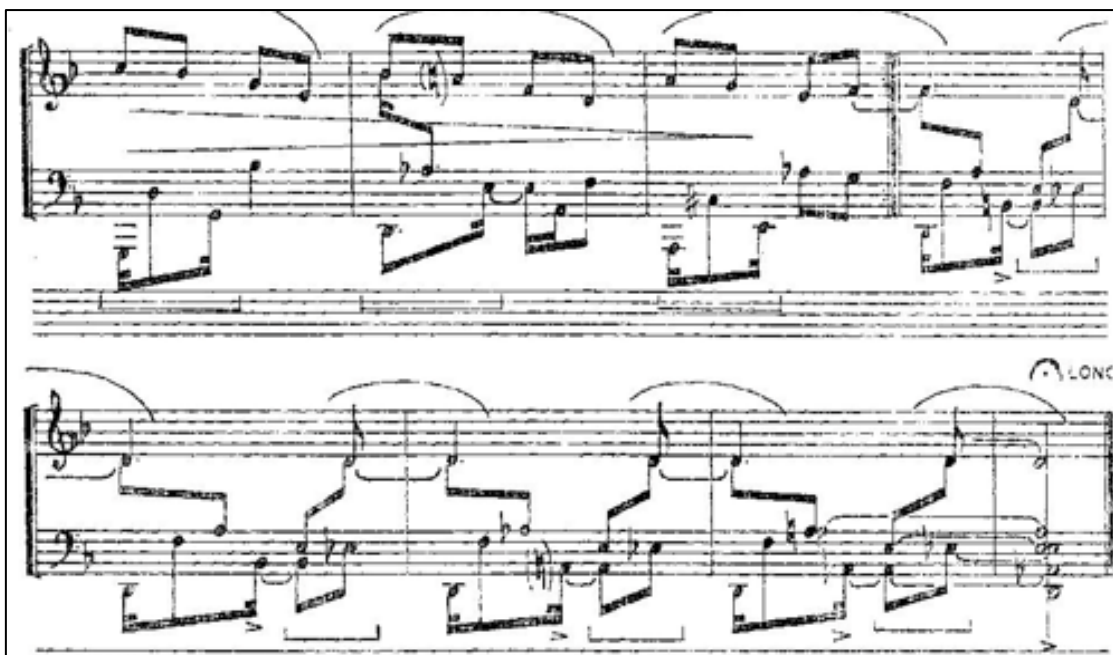


Figura 52: Coda final do Estudo n.2, de S. Vasconcellos-Corrêa (Fonte: Partitura – Editora Fermata)

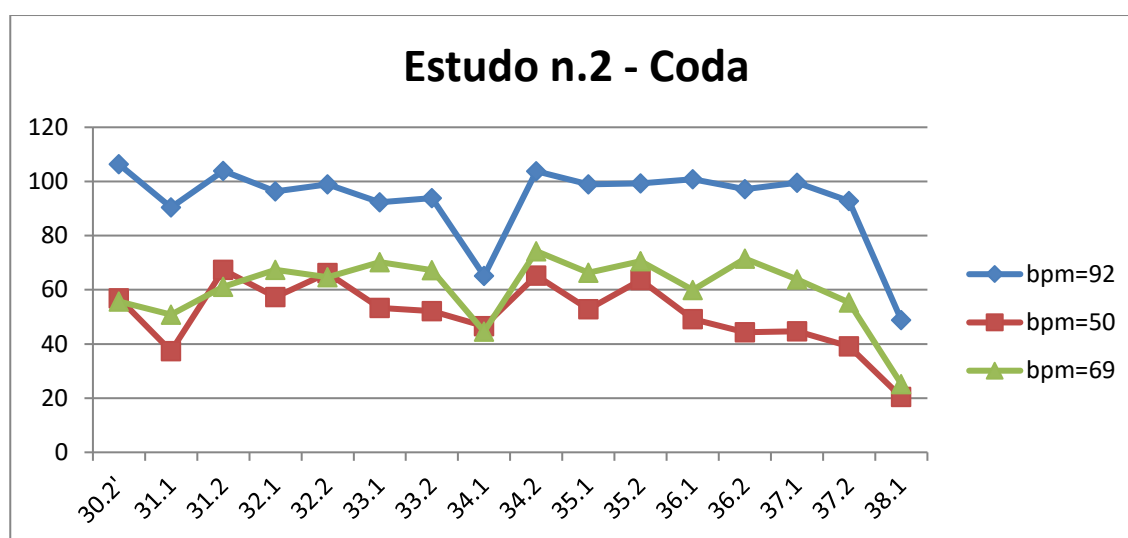


Figura 53: Gráficos comparativos das variações temporais da Coda final do Estudo n.2, de S. Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora)

Observando-se os gráficos, percebe-se que a tendência geral é a realização de um ralentando para a finalização da música, já que se trata do último trecho do Estudo.

No andamento de 50 bpm, o fraseado da primeira parte é executado menos entrecortado que na Introdução, pois aqui ocorreu uma leve e momentânea aceleração. Observa-se também que o tempo 2 do compasso 33³⁰, é executado mais curto do que na Introdução, já que na Coda o compositor não indicou uma fermata. Apesar da não indicação da fermata, o segundo tempo do compasso 33 marca a divisão das duas frases da Introdução.

³⁰ Esse local é o mesmo no qual aparece a fermata na Introdução. Na Coda, o compositor não indica a fermata, mas é um ponto de retenção da frase musical, o que justifica essa diferença na execução.

Na execução da segunda parte da Coda, que também se inicia um pouco mais rápida que na execução da Introdução, o fraseado também aparece mais coeso, já que também está um pouco mais acelerado que na primeira vez que aparece (como Introdução).

Como o andamento de 50 bpm mostrou-se muito lento para a interpretação musical desse Estudo, e essa é a parte final da obra, optei por acelerar um pouquinho na última exposição dessa melodia para poder realizar um ralentando nos compassos finais da música, sem dar a sensação de exagero ou perda do sentido musical, que poderiam ser causados pela desaceleração de finalização da obra.

Em 69 bpm, o que se observa é que a primeira frase se inicia com um ralentando, em seguida a pulsação é recuperada, para que o tempo 2, do compasso 33, seja alcançado após outro ralentando. Na segunda frase, é construído um outro ralentando, o qual prossegue até o final da obra. Nesse caso, percebe-se uma certa comodidade na realização da finalização da obra, ao contrário do que ocorreu em 50 bpm e 92 bpm (será descrito em seguida).

Em relação ao andamento mais rápido, 92 bpm, na primeira frase já se observa uma desaceleração incisiva do pulso até o local onde estaria a fermata. Diferentemente do que ocorreu nos outros dois andamentos, a parada nesse local que separa as duas frases foi executada de forma bem incisiva, pois, como 92 bpm mostrou-se um andamento acelerado demais para a execução desse Estudo, a desaceleração mais incisiva se fez necessária para construir a finalização da obra.

Já na segunda frase da Coda, ainda em 92 bpm, o andamento é recuperado logo no início, e a obra finaliza-se com a realização de um ralentando muito expressivo no último compasso. Isso se deu para que o texto de conclusão, representado por essa Coda, fosse coeso e coerente com a interpretação geral da obra.

Nesse caso, as mesmas conclusões a respeito dos andamentos, sobre a forma como as escolhas interpretativas se desenvolvem, podem ser feitas aqui: 50 bpm – pouca fluidez musical, tanto que foi necessário realizar uma leve aceleração para possibilitar a realização de um ralentando mais expressivo que marcasse a finalização da obra; 69 bpm – comodidade na realização dos elementos finalizadores da obra, mas ainda com a crítica de que, um andamento um pouco mais acelerado poderia ajustar as questões interpretativas já elencadas ao longo da análise dos trechos; 92 bpm – excessivamente rápido, pois foi necessário que se realizassem ralentandos fortes para marcar a finalização da obra, causando um pouco de desequilíbrio, a meu ver, na interpretação total desse Estudo.

De maneira geral, percebe-se em todas as partes das interpretações do Estudo n.2 uma grande oscilação na pulsação nos andamentos de 50 bpm e 69 bpm. Já em 92 bpm, a pulsação é mais estável, mais constante.

3.3) Análise dos aspectos de variação de amplitude.

Os aspectos da variação da amplitude foram construídos com o objetivo de seguir as orientações presentes na partitura, bem como algumas escolhas interpretativas próprias, buscando construir a expressividade musical unindo a construção da sonoridade do piano, a exploração da ressonância do instrumento e a realização dos fraseados de maneira expressiva.

As indicações de intensidade aparecem na partitura em quatro locais, descritos no quadro abaixo:

Indicação da dinâmica	Compasso de localização
<i>Sonoro</i>	no início da partitura (anacruse para o primeiro compasso)
<i>p</i>	compasso 4
<i>mf</i>	compasso 10
<i>mf</i>	compasso 13
<i>mf</i>	compasso 30

Quadro 7: Indicação dos sinais de intensidade na partitura, do Estudo n.2, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: A autora)

Esses e os outros sinais de dinâmica que aparecem ao longo da partitura (crescendo e decrescendo) serão descritos ao longo das análises das variações de amplitude como forma de facilitar o entendimento do processo da construção da expressividade musical estudado aqui.

3.3.1) Introdução:

A seguir temos os gráficos comparativos das amplitudes da Introdução (compassos 1 -7), os quais servirão como subsídio para a análise das variações de dinâmicas nas gravações nos andamentos 50 bpm (gráfico vermelho), 69 bpm (gráfico verde) e 92 bpm (gráfico azul).

A figura é dividida em duas partes: a marcada com preenchimento na cor rosa refere-se à primeira frase da Introdução, e a na cor branca, refere-se à segunda frase.

Os áudios correspondentes a cada andamento são os seguintes: áudio 21 – 50 bpm; áudio 22 – 69 bpm; áudio 23 – 92 bpm.

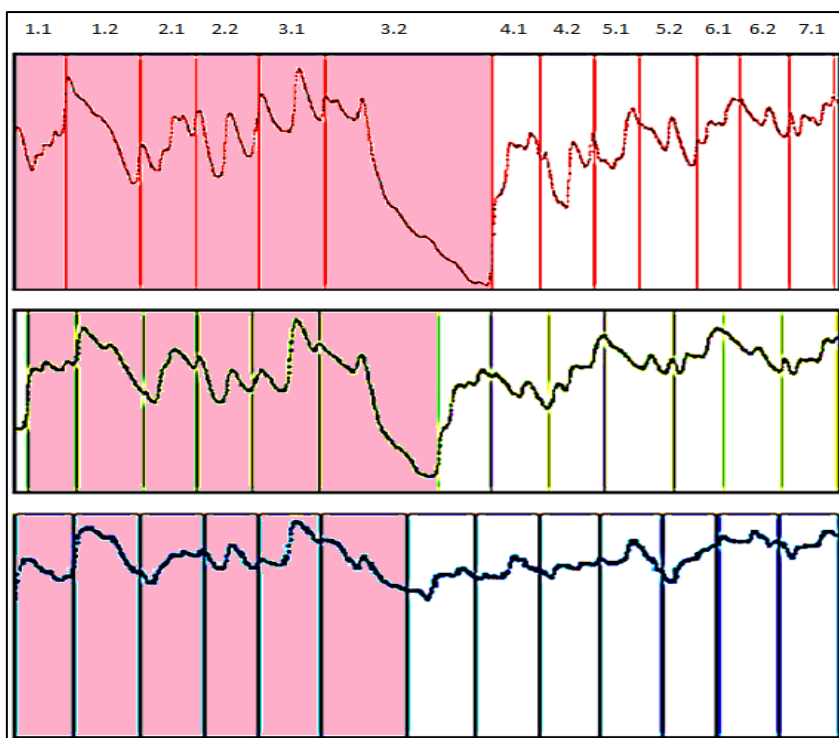


Figura 54: Gráficos comparativos das amplitudes, da Introdução do Estudo n.2, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa.. (Fonte: A autora) (Legenda: Vermelho = 50 bpm; Verde = 69 bpm; Azul = 92 bpm)

No início da primeira frase, está marcado “sonoro”, seguido de um grande *decrecendo* até o final da primeira frase da Introdução. Na segunda frase, está indicado apenas um sinal de intensidade - piano.

O que se pode observar em relação às variações de amplitude na interpretação em 50 bpm é que, nos dois primeiros compassos, o diminuendo ocorre de forma discreta. Já no terceiro compasso, o qual apresenta a fermata que separa as duas frases da Introdução, em seu segundo tempo, optei por tocá-lo mais forte do que os dois primeiros compassos como forma de se compensar a presença dessa longa parada causada pela fermata. Ou seja, aumentar a dinâmica no compasso 3 para que a sonoridade pudesse se sustentar até a finalização da fermata. A meu ver, essa fermata foi marcada ali para se criar um suspense, já que esse compasso termina na nota fá (terça do acorde de Dm), a qual antecede a nota ré (fundamental do acorde) no primeiro tempo do próximo compasso. Assim, pode-se ter a impressão de que esse fá irá se resolver na nota ré. Por isso, optei por executar essa fermata bem longa.

A segunda frase da Introdução inicia-se em uma intensidade bem menor que a última nota tocada (nota da fermata), onde busquei explorar a ressonância do piano para construir a sonoridade dessa primeira nota (ré, no baixo). A partir daí, realizei um crescendo para recuperar o volume sonoro e conduzir a música para a Seção A.

Como o andamento de 50 bpm está bem lento, o que se observa novamente é a possibilidade de se explorar a ressonância do instrumento de forma bem completa, porém, a

coesão do fraseado acaba se perdendo e a frase fica entrecortada, como já explicado na análise das variações temporais dessa mesma peça.

Analisando agora o gráfico relativo ao andamento de 69 bpm, percebem-se algumas diferenças na construção da expressividade musical em relação ao que ocorreu no andamento de 50 bpm. Na primeira frase, o gráfico mostra a ocorrência de um decrescendo gradual nos dois primeiros compassos, como foi indicado na partitura. No compasso 3, ocorre um crescendo que antecede a fermata, com base nos motivos já expostos.

Na segunda frase da Introdução, no andamento de 69 bpm, observa-se que a escolha interpretativa foi fazer um leve crescendo até o compasso que antecede o início da Seção A. Como essa segunda frase da Introdução se inicia após a dissolução da sonoridade criada pela longa fermata, busquei reconstruir a sonoridade dissipada no compasso 3, realizando esse crescendo.

Nesse andamento de 69 bpm, as frases aparecem coesas e os motivos se complementam formando uma ideia musical maior, diferentemente do que ocorre em 50 bpm, versão na qual a ideia musical aparece entrecortada, formada por três motivos bem delineados. Atribuo esse acontecimento às diferenças de velocidade na execução dos materiais musicais que ocorrem nesses dois andamentos analisados até agora, como já explicado anteriormente.

O gráfico representativo do andamento de 92 bpm demonstra que a expressividade musical foi criada de forma semelhante ao que ocorreu no andamento de 69 bpm. A diferença é que a construção da expressividade musical, no andamento mais rápido, fica prejudicada pela velocidade com que se executam os elementos que a compõem. Como já explicado no item sobre análise das variações de andamento, no presente caso faz-se necessário um tempo maior para a execução dos elementos que integram a construção musical para que a música soe de maneira nítida e coerente. Assim, até o presente momento, o andamento de 50 bpm tem-se mostrado excessivamente lento, 69 bpm um pouco lento e 92 bpm excessivamente rápido para a realização dos elementos musicais do Estudo n.2.

3.3.2) Seção A:

Nessa Seção, o compositor indicou crescendo no início das frases e decrescendo nas suas finalizações. Além disso, há um sinal de *mf* (meio forte) nos compassos 10 (final da primeira frase dessa seção) e 13 (final da segunda frase dessa seção).

Nos gráficos abaixo, as duas frases que compõem essa Seção também estão divididas por cores: a primeira (preenchimento na cor rosa) do compasso 7 – tempo 2 – ao compasso 11 –

tempo 1 –, e a segunda frase (preenchimento na cor branca) do compasso 11 – tempo 2 – ao compasso 14. Os áudios de cada andamento são os seguintes: áudio 24 – 50 bpm; áudio 25 – 69 bpm; áudio 26 – 92 bpm.

Compassos 7 a 14:

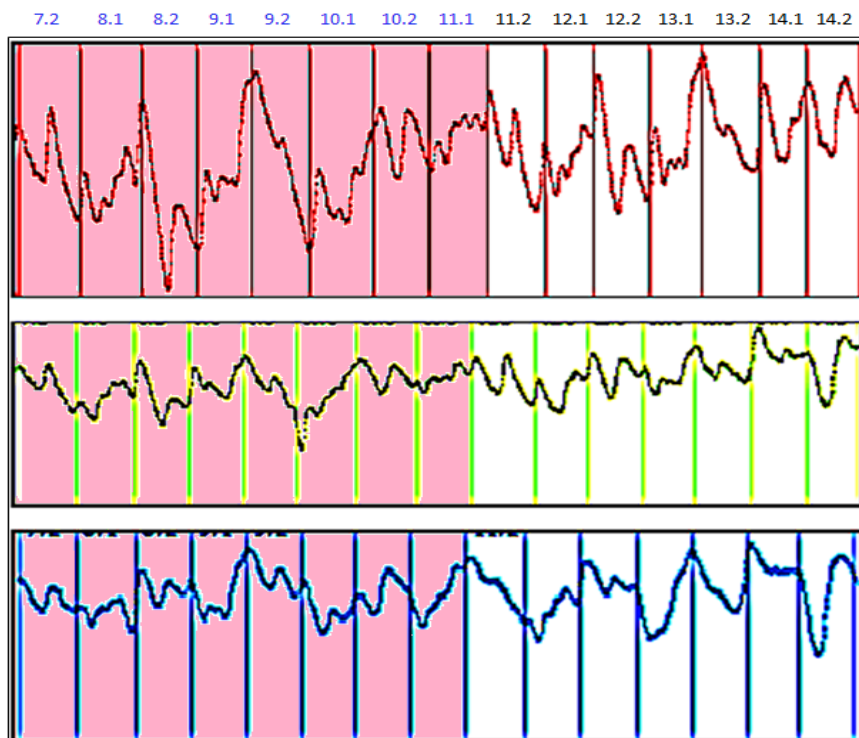


Figura 55: Gráficos comparativos das amplitudes, da Seção A, do Estudo n.2 , de Sérgio Vaconcellos-Corrêa (Fonte: A autora) (Legenda: Vermelho = 50 bpm; Verde = 69 bpm; Azul = 92 bpm)

Analisando-se os três gráficos em relação à primeira frase, percebe-se que a construção da dinâmica nos três andamentos ocorreu de forma semelhante ao que está marcado na partitura, ou seja, crescendo no início da frase, e decrescendo na sua finalização até o primeiro tempo do compasso 10. No entanto, algumas diferenças são notadas. No andamento de 69 bpm, através da escuta é possível perceber um crescendo discreto, assim como está demonstrado pelo gráfico. Esse crescendo poderia ser mais expressivo, característica que será alterada na quarta gravação após a análise das três primeiras versões aqui analisadas.

Em 50 bpm e 69 bpm, nota-se, no compasso 10, após a primeira nota (lá no primeiro tempo, a qual finaliza a primeira frase), a ocorrência de notas mais fortes realizando um movimento de decrescendo discreto até o tempo 1 do compasso 11, retomando um leve crescendo até o tempo 2 do compasso 11, onde se inicia a segunda frase dessa Seção. Essas notas são os contrapontos entre a melodia e o acompanhamento, que, na partitura, aparecem acentuadas, com indicação de decrescendo sobre elas. Para destacá-las e realizar o decrescendo marcado, é que ocorreu essa variação na amplitude.

Em 92 bpm, o contraponto inicia-se mais fraco e apresenta um movimento de crescendo/decrescendo até o início da segunda frase dessa Seção, ao contrário do que está indicado na partitura. Essa ocorrência foi para desconstruir a volume sonoro que estava excessivo, e delimitar sonoramente o contraponto.

Em relação à segunda frase, observa-se que nos três andamentos ela é realizada um pouco mais forte que a primeira, e respeita a marcação da dinâmica indicada na partitura de realizar crescendo no início da frase e decrescendo na finalização. Porém, a diferença é que o decrescendo é mais nítido no final da frase, construído sobre o contraponto, que por sua vez é menor, o que não criou a necessidade de repetir o que ocorreu na primeira frase no andamento de 92 bpm. A opção por tocar a segunda frase um pouco mais forte, e realizar a variação de dinâmica de forma diversa da primeira frase, foi para diferenciar a ocorrência, em sequência, de materiais musicais muito semelhantes.

De maneira geral, nota-se que o andamento mais uma vez interfere na fluidez e coerência musicais. Em 69 bpm, por exemplo, auditivamente, as diferenças de dinâmica se mostram mais expressivas do que no andamento de 50 bpm. Já em 92 bpm, a dinâmica também é mais expressiva que 50 bpm, porém é necessário fazer alguns ajustes entre a dinâmica demarcada pelo compositor, e os recursos do instrumento, como foi descrito nessa análise. Em 50 bpm a dinâmica aparece um pouco menos expressiva porque o andamento muito lento exige que se empregue um volume sonoro mais homogêneo entre as notas para que elas possam ser ouvidas. É importante lembrar que as análises aqui têm como referência os picos das curvas, os quais correspondem aos momentos de ataque das notas. Além disso, foram aplicados *zoom* aos gráficos para se alcançar um tamanho semelhante entre os três gráficos buscando-se facilitar a visualização e comparação dos elementos musicais. Assim, em 50 bpm, os gráficos podem passar a impressão de que possuem grande variação de amplitude, mas o que visualizamos é o decaimento da nota, e não a variação propriamente.

Nesse ponto do trabalho, continuo acreditando que um andamento um pouco mais rápido que 69 bpm seria ideal para uma construção interpretativa mais expressiva, principalmente em relação à coesão dos fraseados.

3.3.3) Seção B:

Nesse item, serão feitas as análises comparativas dos gráficos das variações de amplitude da Seção B, a qual abrange os compassos 15 – tempo 2, ao 30, tempo 1, e é formada por duas frases. Seguindo o padrão, a primeira frase está marcada na cor rosa, e a segunda,

em branco. Os sinais indicativos de dinâmica nesse trecho são de *crescendo* e *decrecendo* a cada dois compassos. A seguir, temos os gráficos das gravações da Seção B. Os áudios correspondentes são: áudio 27 – 50 bpm; áudio 28 – 69 bpm; áudio 29 – 92 bpm.

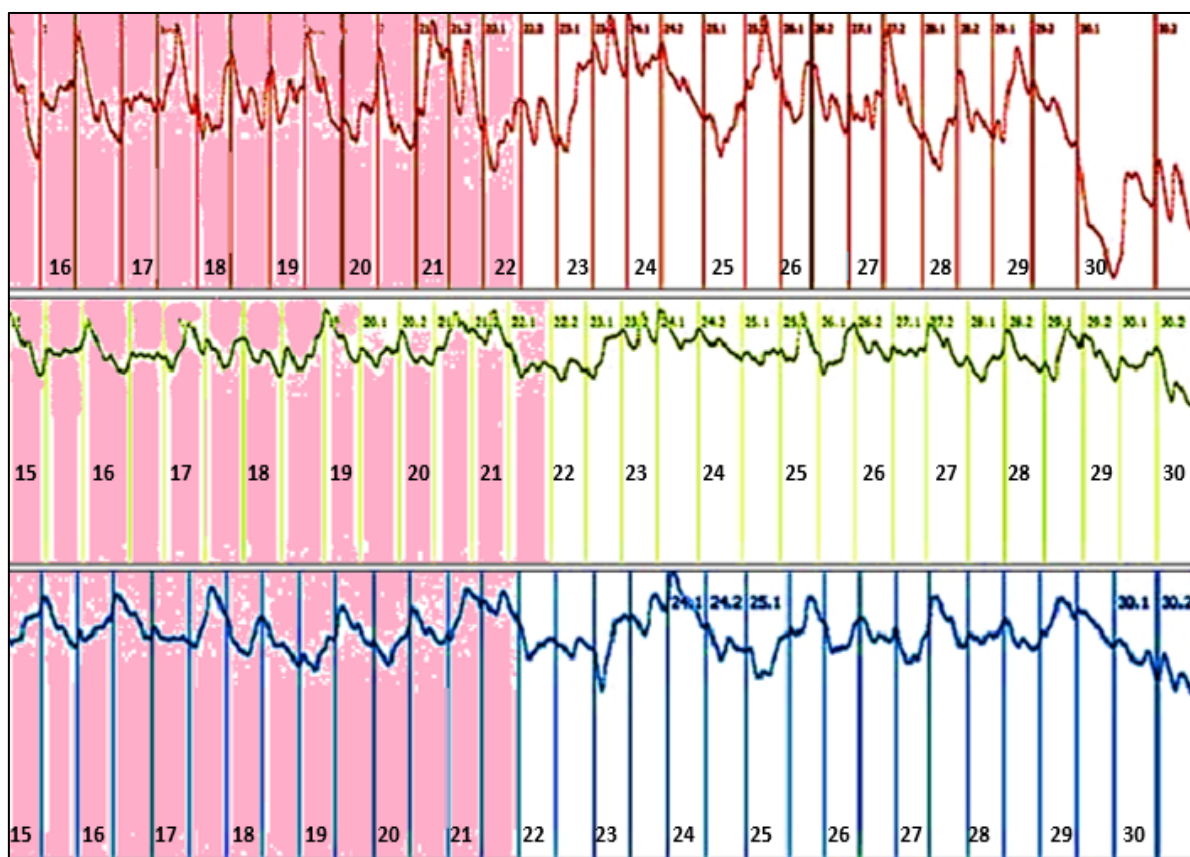


Figura 56: Gráficos comparativos das variações das amplitudes, da Seção B, do Estudo n.2 , de Sérgio Vaconcellos-Corrêa (Fonte: A autora) (Legenda: Vermelho = 50 bpm; Verde = 69 bpm; Azul = 92 bpm)

Na gravação em 50 bpm é possível perceber que os movimentos de crescendo e decrescendo foram realizados de forma discreta, e os contrapontos foram destacados, ainda que na partitura nem todos estejam marcados com acentos, nas duas frases. Na segunda frase, há um maior exagero na realização da dinâmica para diferenciar uma frase da outra, já que as duas frases que compõem essa Seção são muito parecidas. Como ocorreu nos trechos anteriores, nesse andamento os contrapontos ficam muito evidentes, muito expressivos, mas a melodia principal e o baixo perdem a fluidez musical.

Em 69 bpm, a primeira frase é construída com a realização de uma dinâmica mais expressiva do que em 50 bpm, os contrapontos também são acentuados, e no geral, percebe-se que a Seção B mais forte que a Seção A, como forma de se evidenciar um contraste entre as duas partes da música.

A segunda frase inicia-se com uma intensidade maior que a primeira, e é possível perceber a ocorrência de um decrescendo progressivo à medida que os motivos musicais vão aparecendo. Essa opção interpretativa é para dar ênfase ao caráter de finalização da obra, antes da sua repetição.

No andamento de 92 bpm, observa a construção da expressividade musical respeitando-se as indicações presentes na partitura.

Em 50 bpm, nota-se uma maior variação na amplitude do que nos outros dois andamentos, mas a essência da construção da expressividade musical é a mesma. O que difere aqui, mais uma vez, é que o andamento mais lento prejudica a coesão musical, o mais rápido prejudica a construção adequada da dinâmica, e o andamento indicado pelo compositor mostra-se um pouco lento para a fluidez musical se consolidar de forma mais adequada.

3.3.4) Coda:

A Coda abrange os compassos 30 - 38 e será analisada a seguir. Os áudios correspondentes são: áudio 30 – 50 bpm; áudio 31 – 69 bpm; áudio 32 – 92 bpm.

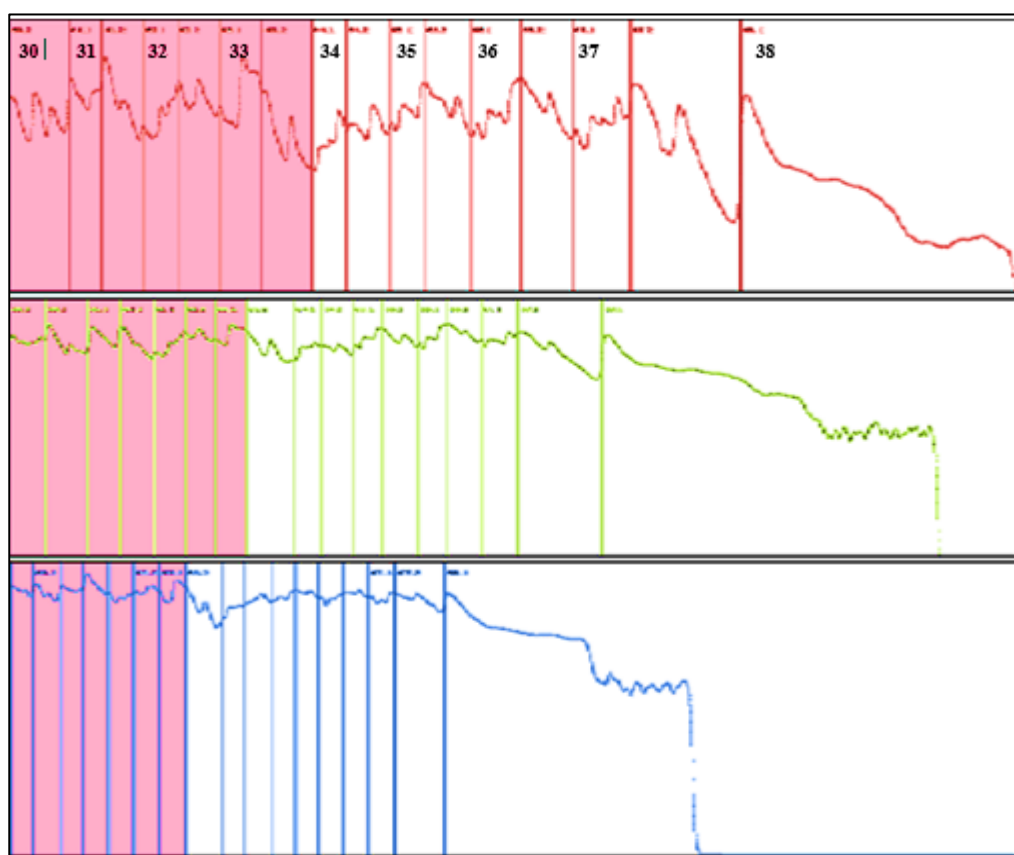


Figura 57: Gráficos comparativos das variações das amplitudes, da Coda, do Estudo n.2, de Sérgio Vaconcellos-Corrêa (Fonte: A autora) (Legenda: Vermelho = 50 bpm; Verde = 69 bpm; Azul = 92 bpm)

A Coda tem a mesma configuração da Introdução no que diz respeito ao material musical, inclusive com relação às indicações de dinâmica. Porém, sua execução tem caráter de finalização, e, por isso, serão observados nesses gráficos a predominância de *decrecendo*. Também pode ser dividida em duas partes – a primeira marcada com a cor rosa (compassos 30 ao 33), e a segunda marcada com a cor branca (compassos 34 ao 38).

Observando-se os picos de ataque das notas, percebe-se que não há grandes variações de amplitude ao longo desta Coda, porém, os movimentos de *decrecendo* nas finalizações das frases são bem perceptíveis. A passagem do compasso 63 para o 64 é semelhante ao que ocorre na fermata da Introdução. Como forma de retomar a expressividade construída no início da obra, em trecho semelhante, optei por realizar essa passagem um pouco mais lenta do que está escrita, e, conseqüentemente, ocorreu um grande *decrecendo* na execução da dinâmica já que a nota foi sustentada por um tempo longo, o que foi diminuindo sua intensidade progressivamente, causando a diminuição do som, ou *decrecendo* (dando caráter finalizador da primeira parte da Coda).

Analisando-se os gráficos, percebe-se que nos três andamentos a dinâmica da primeira frase ocorre como está indicada na partitura, com a realização de um *decrecendo* mais acentuado do que na Introdução, como forma de se caracterizar a finalização da obra, e a segunda frase é executada com um *decrecendo* mais acentuado que a primeira, para se enfatizar o caráter de término do Estudo.

Da mesma forma que nas outras seções, nota-se que em 50 bpm a Coda soa lenta, com motivos entrecortados, em 69 bpm a fluidez musical é boa, mas prejudica um pouco a coesão musical, e em 92 bpm os fraseados são terminados de forma descuidada.

3.4) A gravação final:

Após finalizar a análise das três gravações do Estudo n.2, percebi que a construção da dinâmica e da agógica por vezes foram influenciadas pelo andamento da música, por vezes não. Mais importante ainda, é que, de acordo com o andamento que se imprime a esse Estudo, o resultado sonoro dos elementos que compõem a expressividade musical se modifica a ponto de contribuir, ou não, para o entendimento da música.

Pelas características gerais, conforme já mencionado, o andamento de 50 bpm é demasiado lento para a construção musical desse Estudo, pois prejudica a realização do ritmo sincopado, o qual aparece descaracterizado; prejudica o entendimento da melodia, pois acaba por entrecortar seus elementos; os baixos soam melhor, contribuindo para a ressonância do

instrumento e criação de nuances sonoras interessantes, porém, por serem estruturados em ritmos sincopados, nem sempre soam como tal.

Em 69 bpm, que é o andamento indicado pelo compositor, as características da coerência musical se perdem um pouco, pois a melodia ainda aparece um pouco entrecortada em alguns pontos, mas o contraponto já não aparece mais que a melodia principal. O baixo perde ainda um pouco da sua fluidez devido à sua construção sincopada. A ressonância do instrumento é adequada.

Já o andamento de 92 bpm mostra-se exageradamente rápido e faz com que os fraseados soem confusos e mal-acabados, além de fazer com que o ritmo sincopado praticamente se dissolva. O acompanhamento torna-se muito movimentado, e também tem suas características prejudicadas principalmente quanto ao ritmo. A ressonância do piano por vezes aparece pouco expressiva, não permitindo a criação de nuances sonoras causadas por ela.

Assim, resolvi testar alguns andamentos, e o que mais pareceu se adequar às minhas escolhas interpretativas, bem como solucionar as questões interpretativas levantadas nas análises das gravações anteriores, congregando minhas ideias musicais com os elementos trazidos pela partitura e com as características expressivas musicais desse Estudo, foi o andamento de 71 bpm.

Portanto, pelos resultados das análises das três primeiras gravações, os pontos que se destacaram, a meu ver, como importantes na construção do texto musical foram: a linha melódica principal, os contrapontos das vozes internas, o baixo/accompanhamento, os fraseados, a primeira parte da Introdução (onde está localizada uma fermata que divide as duas partes da Introdução), e a primeira parte da Coda (configuração semelhante à da Introdução, porém sem a indicação da fermata), as variações de dinâmica, as variações de agógica, o ritmo sincopado que permeia toda a composição, e a ressonância do instrumento como meio de criar nuances sonoras para a incremento da expressividade musical.

Para facilitar a visualização desses aspectos, criei o quadro abaixo com considerações sobre a ocorrência desses elementos em cada andamento realizado nas três primeiras gravações marcados com cores de acordo com suas influências na criação interpretativa desse Estudo. Assim, os acontecimentos que considero serem aqueles que mais prejudicam a coerência musical vêm destacados na cor vermelha, e os acontecimentos que, acredito, mais auxiliam na construção do texto musical de forma coerente estão marcados com a cor rosa.

Andamento:	50 bpm	69 bpm	92 bpm
Linha melódica principal:	Excessivamente lenta.	Adequada, mas a meu ver, um pouco lenta.	Muito rápida.
Contrapontos das vozes internas:	Muito lentos, porém bem expressivos e destacados.	Soavam bem, mesclando a sonoridade deles com a da música como um todo. A meu ver, um pouco lento.	Apareciam, ora nítidos, ora dissolvidos no texto musical. Um pouco lentos.
Baixo/acompanhamento	Soava com muita nitidez, porém, por estar muito lento, prejudicou um pouco a fluidez musical.	Soava bem, com bastante nitidez musical. Considero um pouco lentos.	Soava muito rápido, tornando o texto musical confuso.
Fraseados	Adequado, mas muito lento.	Bastante fluidez, mas um pouco lentos.	Concluía-se bem, mas um pouco acelerados, prejudicando o texto musical em alguns momentos.
Finalização da primeira parte da Introdução (com indicação de fermata)	Adequada	Adequada	Adequada.
Finalização da primeira parte da Coda (sem indicação de fermata)	Muito lenta, e extensa.	Adequada.	Adequada.

Agógica	Muito variada.	Pulso variou menos do que no andamento de 50 bpm.	Pulso se manteve mais constante e estável que nas outras duas versões.
Dinâmica	Adequada.	Adequada.	Menos nuances que nas outras versões.
Rítmica sincopada	Descaracterizada	Adequada com ressalvas.	Descaracterizada
Ressonância do piano	Muito expressiva, com ressalvas.	Expressiva.	Pouco expressiva na maioria das vezes.

Quadro 8: Comparativo de aspectos interpretativos das três primeiras gravações do Estudo n.2 (Fonte: A autora)

Desta forma, na quarta gravação, busquei repetir alguns dos pontos positivos realizados nas três gravações iniciais e evitar os pontos que prejudicavam a construção interpretativa, como será explicado no próximo item. Outros pontos, como a ressonância do instrumento, por exemplo, apareceram como resultados naturais da escolha do novo andamento e do ajuste das opções interpretativas analisadas.

3.5) Análise das variações temporais da quarta gravação:

No caso do Estudo n.2, após as análises realizadas, decidi executá-lo em 71 bpm, como já explicado anteriormente, e o resultado sonoro foi positivo. Pude perceber que minhas escolhas interpretativas se realizavam de acordo com as conclusões obtidas por meio das análises das gravações iniciais (ou seja, foi possível incluir nessa nova gravação as escolhas interpretativas satisfatórias e evitar as que julguei serem prejudiciais à execução musical com base nas análises).

Nas análises das gravações ficou evidenciado que o andamento de 69 bpm é o que possuiu mais pontos positivos em relação à realização das minhas escolhas interpretativas. Frente a isso, as análises da gravação final serão comparadas com as análises de 69 bpm, como forma de se confirmar as ideias aqui expostas.

Esse estudo está dividido em dois itens – análise das variações temporais e análise das variações de amplitude.

3.5.1) Introdução:

A seguir serão apresentados os gráficos correspondentes às variações temporais da Introdução em 71 bpm e 69 bpm. Os áudios dessas gravações são: áudio 33 – Gravação final; áudio 22 – Gravação em 69 bpm.

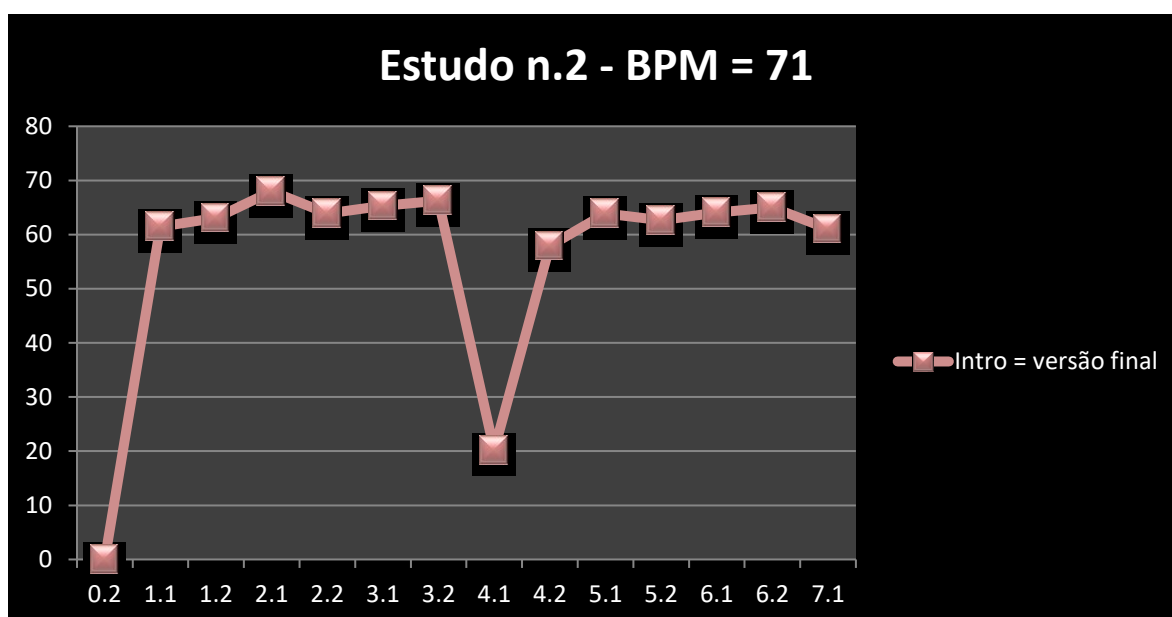


Figura 58: Gráfico das variações temporais da Introdução, do Estudo n.2, em 71 bpm. (Fonte: A autora)

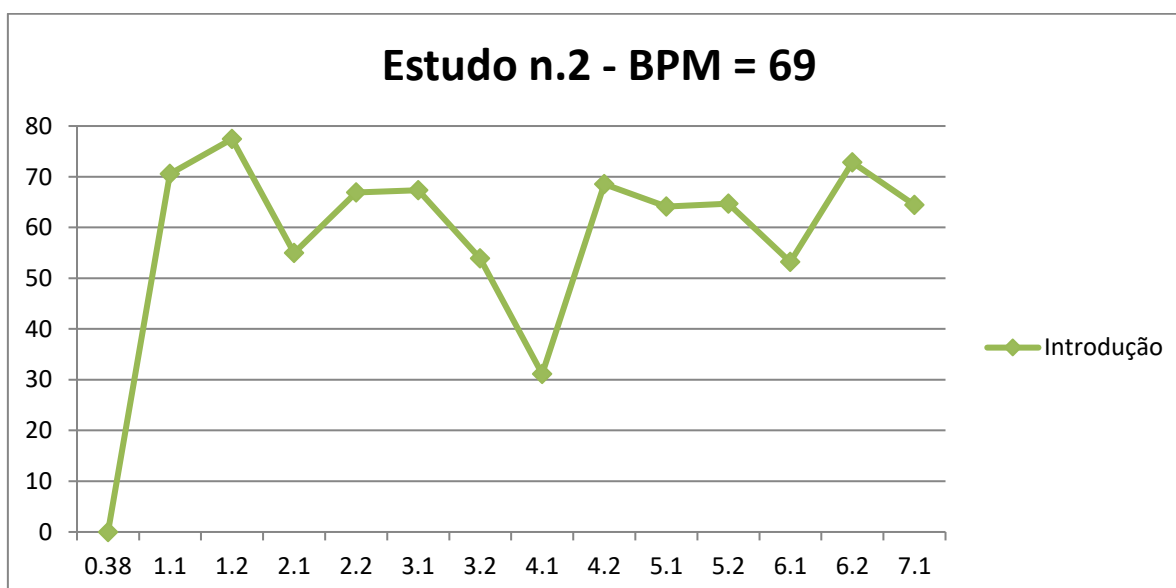


Figura 59: Gráfico das variações temporais da Introdução, do Estudo n.2, em 69 bpm. (Fonte: A autora)

Observando-se as figuras acima, é possível perceber que a principal mudança na execução do Estudo n.2 no andamento de 71 bpm relaciona-se à construção da agógica, a qual aparece bem mais constante e equilibrada que no andamento de 69 bpm.

Na quarta gravação observa-se também que, apesar de a desaceleração nos finais das frases ter sido mantida, auditivamente as duas frases soam mais coesas e fluidas do que no andamento de 69 bpm. As características rítmicas não foram prejudicadas, entretanto tornaram-se mais fluidas, e a rítmica sincopada tornou-se mais expressiva.

3.5.2) Seção A:

Nesse tópico, serão analisados os gráficos das variações temporais da Seção A, os quais seguem abaixo. Os áudios correspondentes são: áudio 34 – 71 bpm; áudio 25 – 69 bpm.

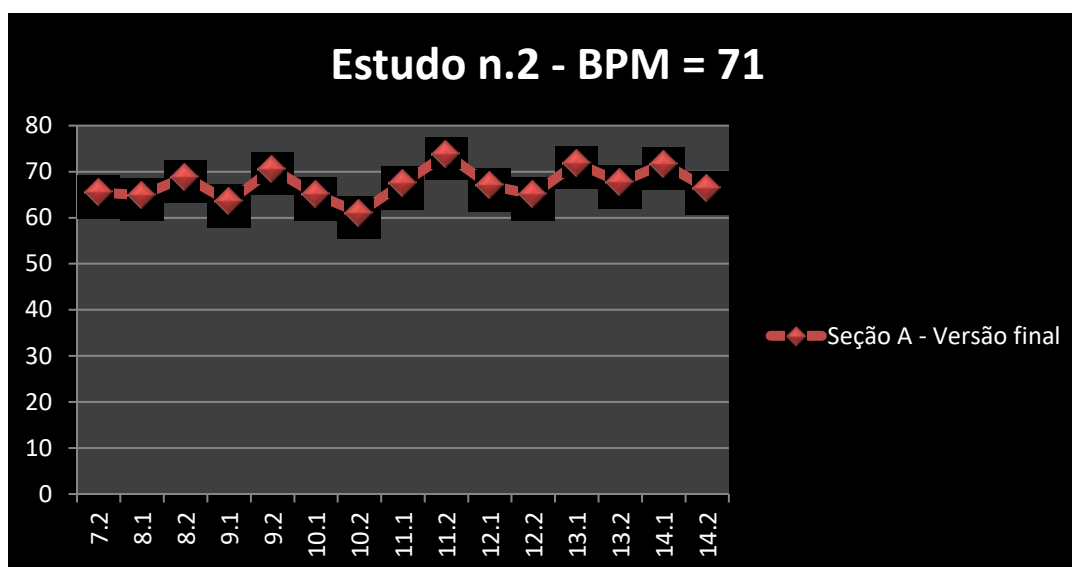


Figura 60: Gráfico das variações temporais, da Seção A – quarta gravação, do Estudo n.2 em 71 bpm. (Fonte: A autora)

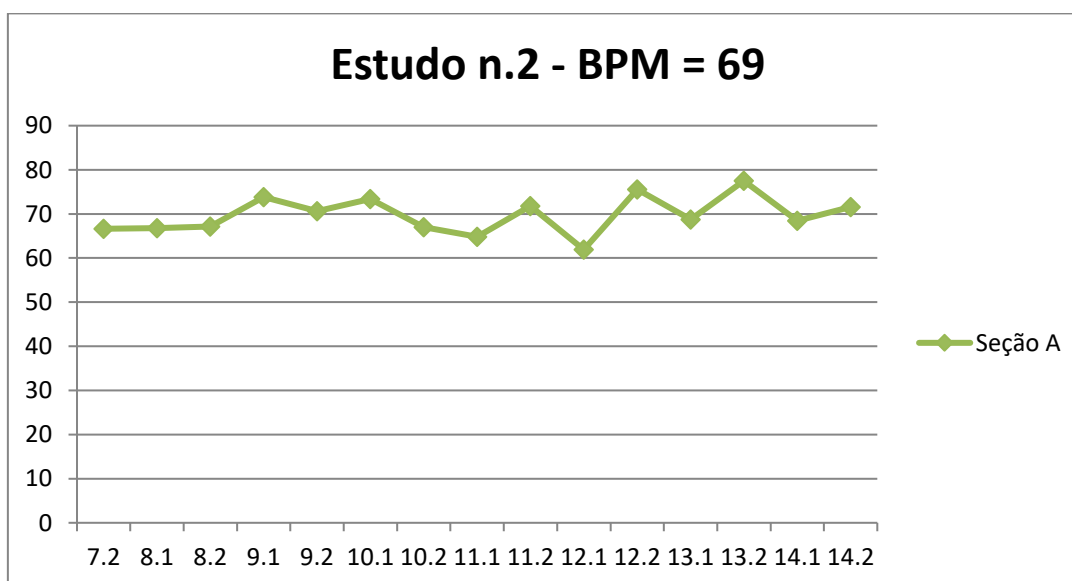


Figura 61: Gráfico das variações temporais da Seção A, do Estudo n.2, em 69 bpm. (Fonte: A autora)

Na interpretação da Seção A, notam-se algumas semelhanças nas escolhas interpretativas entre os dois andamentos, como por exemplo os ralentandos nas finalizações da primeira frase. Porém, a agógica é mais constante no andamento de 71 bpm, e mais uma vez, auditivamente, percebe-se uma maior fluidez musical. O ritmo sincopado é realizado de forma natural, os contrapontos soam em diálogo com a melodia principal, e esta, por sua vez, soa mais coesa e expressiva do que no andamento de 69 bpm.

Em 71 bpm, o gráfico mostra um maior equilíbrio na realização das variações temporais, demonstrando que a escolha desse andamento propiciou o ajustamento dos pontos que, em 69 bpm, atrapalhavam a fluidez musical e a construção da expressividade.

3.5.3) Seção B:

Nas páginas seguintes, temos os gráficos da gravação final e da gravação em 60 bpm, referentes à Seção B, do Estudo n.2, para análise comparativa.

Os áudios que correspondem a esses trechos são: áudio 35 – Gravação em 71 bpm; áudio 28 – gravação em 69 bpm.

Na Seção B, no gráfico de 71 bpm, observam-se aspectos semelhantes aos que ocorreram nas seções anteriores: a pulsação é regular, as variações temporais são equilibradas, modificando a construção da expressividade musical de um pouco irregular (em 69 bpm) para equilibrada.

Observa-se que, no andamento de 69 bpm, existe uma tendência a se acelerar o pulso da música, demonstrando que o andamento indicado na partitura pode ser considerado um pouco lento para a realização das minhas escolhas interpretativas.

O novo andamento escolhido demonstra que o ajuste foi suficiente para atingir uma interpretação mais equilibrada e expressiva, na qual podemos notar os contracantos, os baixos, a ressonância do instrumento, a linha melódica, de forma mais coesa e mais bem acabada do que na gravação em 69 bpm.

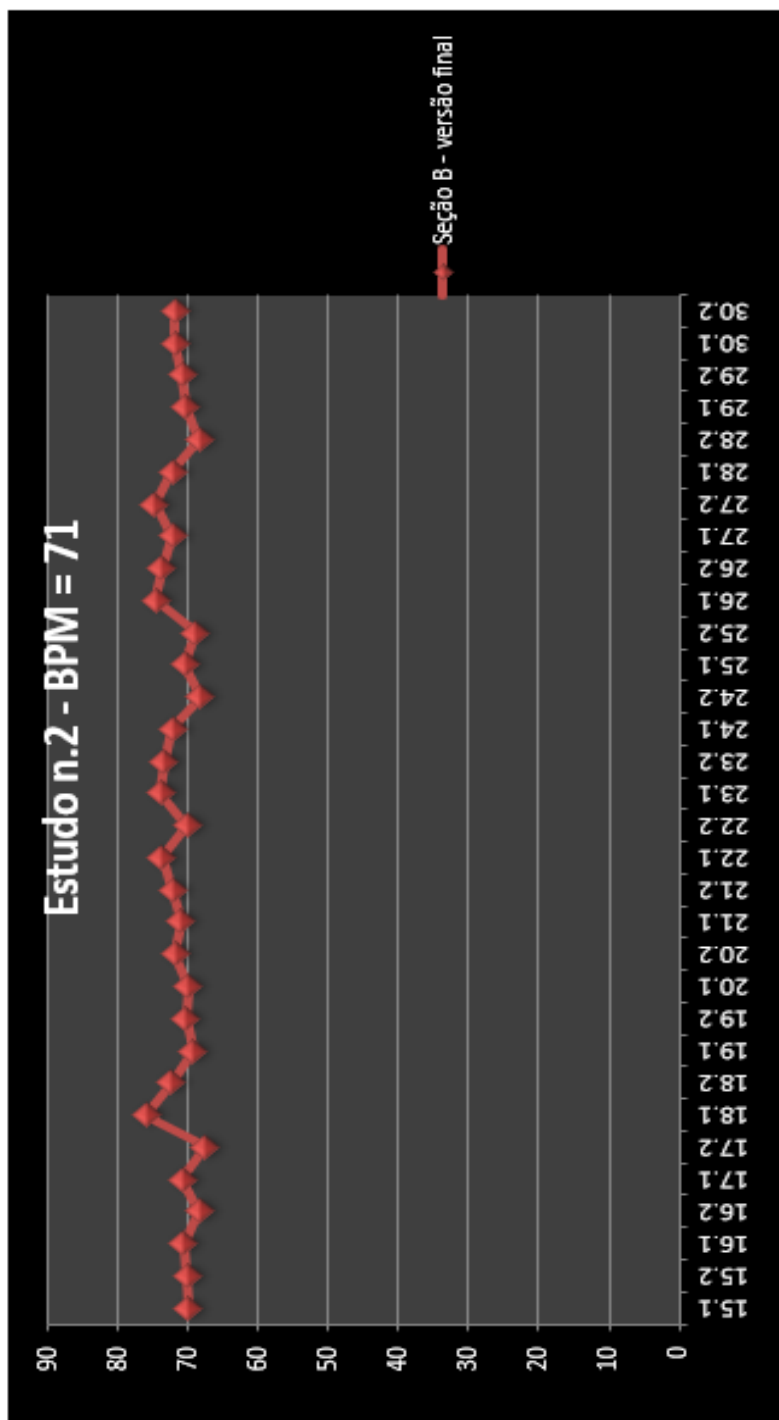


Figura 62: Gráfico das variações temporais da Seção B – quarta gravação, do Estudo n.2 em 71 bpm. (Fonte: A autora)

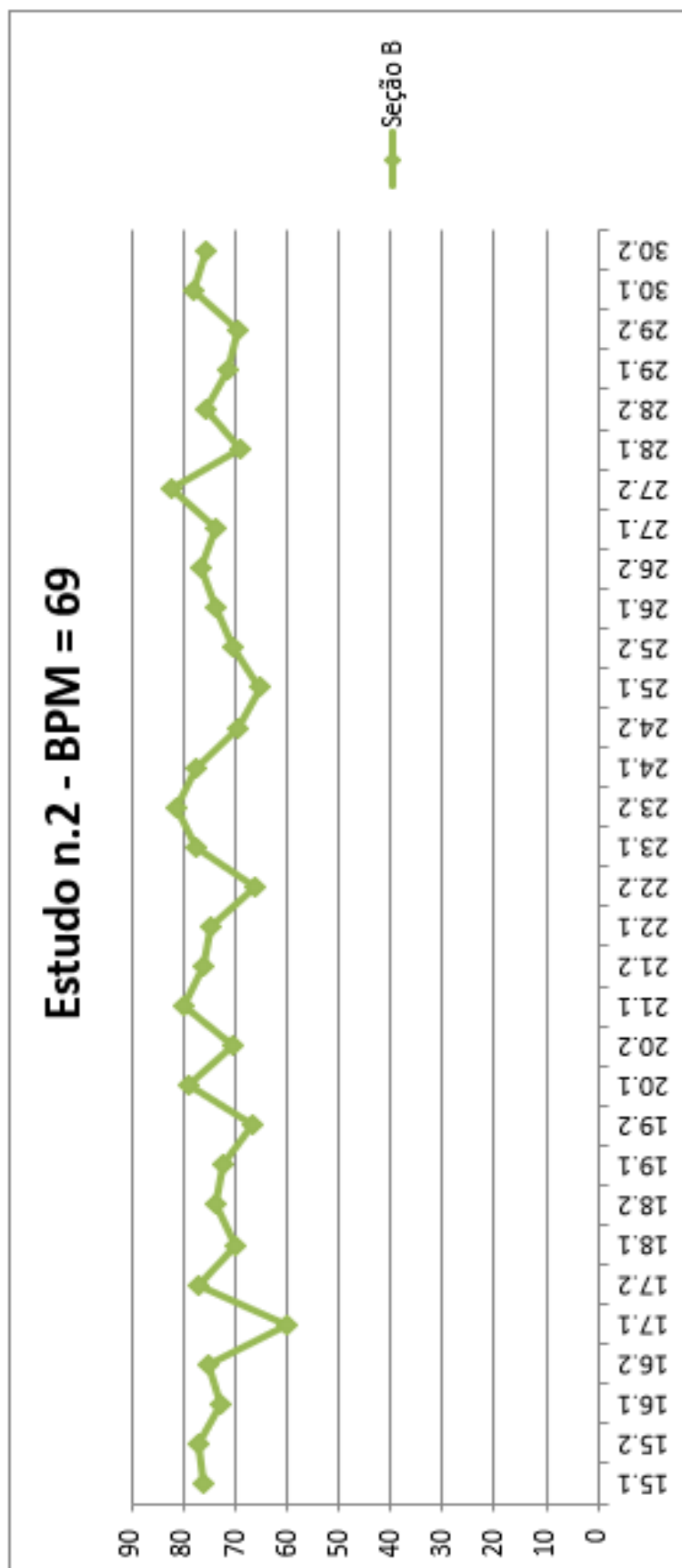


Figura 63: Gráfico das variações temporais da Seção B – quarta gravação, do Estudo n.2 em 69 bpm. (Fonte: A autora)

3.5.4) Coda:

Nesse item, analisaremos os gráficos da última gravação do Estudo n.2 referentes à gravação final, e o da gravação inicial em 69 bpm. Os áudios desses trechos são: n. 36 – quarta gravação; n. 31 – 69 bpm.

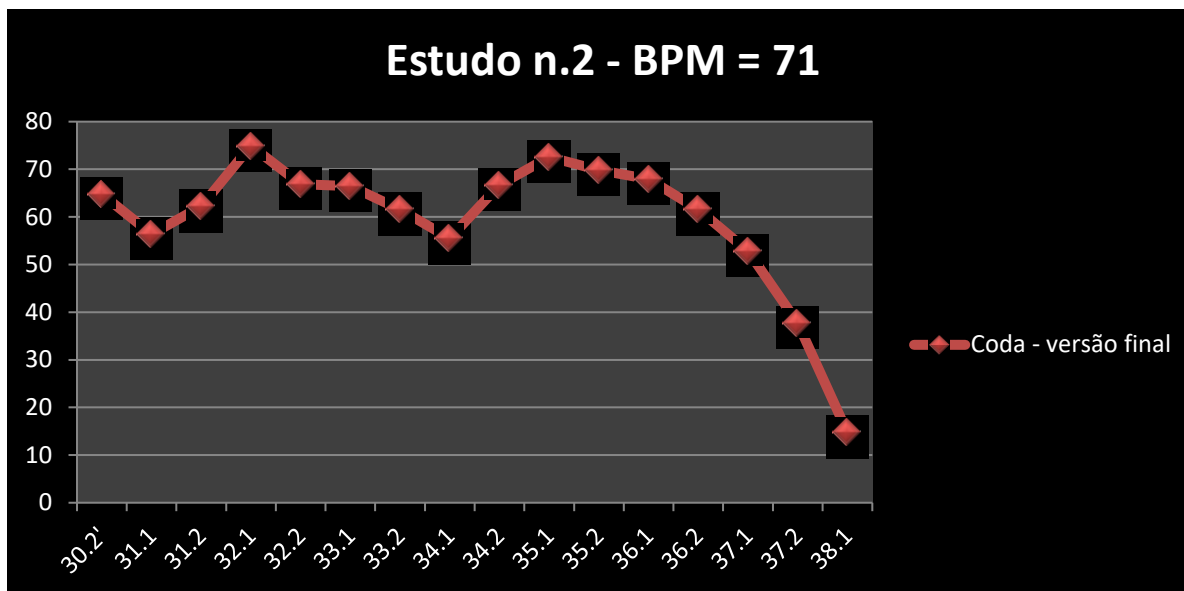


Figura 64: Gráfico das variações temporais da Coda – quarta gravação, do Estudo n.2 em 71 bpm. (Fonte: A autora)

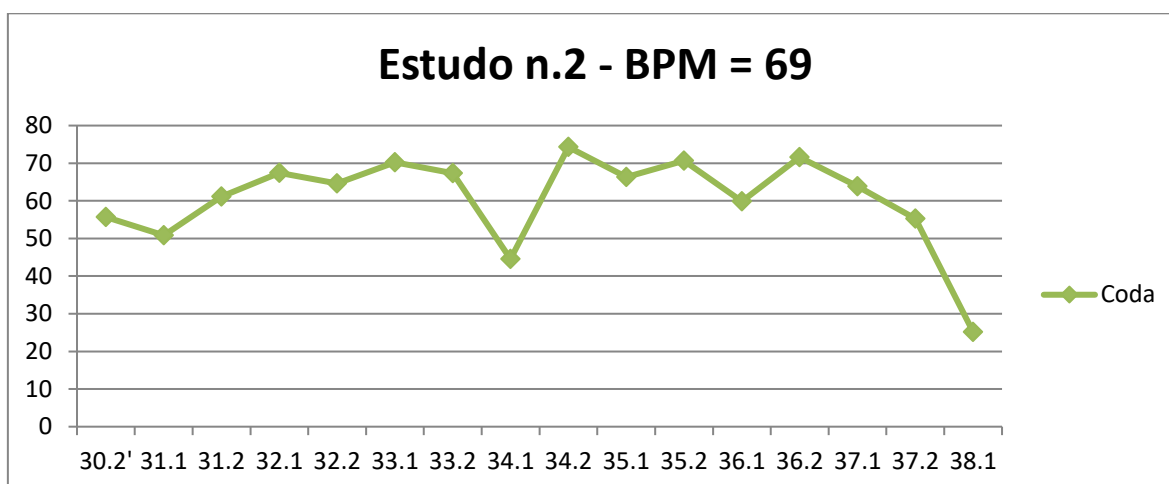


Figura 65: Gráfico das variações temporais da Coda – quarta gravação, do Estudo n.2 em 69 bpm. (Fonte: A autora)

Os gráficos referentes à Coda demonstram que, no andamento de 71 bpm, foram ajustados os elementos que me desagradaram na gravação em 69 bpm: nota-se a maior regularidade do pulso; a realização mais suave da divisão da Coda em duas partes (o local onde se poderia considerar a repetição da fermata – compasso 33, tempo 2, foi executado bem mais curto que na Introdução, diferentemente do que ocorreu no andamento de 69 bpm). Essas diferenças contribuíram para a construção do fraseado musical de forma mais harmoniosa.

Pode-se afirmar que as análises musicais das variações temporais das gravações permitiram o estudo e compreensão do resultado sonoro das escolhas interpretativas que eu julgava, num primeiro momento, as mais adequadas para a execução desse Estudo. O aumento discreto do andamento causou um efeito musical capaz de ajustar a interpretação musical de forma a criar um resultado sonoro harmonioso, equilibrado, com coesão entre os elementos expressivos, e realização adequada da rítmica sincopada.

3.6) Análise das variações de amplitude da quarta gravação:

A partir de agora, passaremos a analisar nesse item os gráficos correspondentes às variações de amplitude da gravação final (71 bpm) e a gravação inicial (69 bpm), para comparação dos elementos que foram mantidos ou modificados na última versão desse Estudo n.2, o qual resultou do processo de análise crítica das gravações iniciais (em 50, 69 e 92 bpm).

3.6.1) Introdução:

Iniciando-se a análise pela Introdução, abaixo temos os gráficos em 71 e 69 bpm, respectivamente. As gravações podem ser ouvidas a partir dos seguintes áudios: áudio 33 – Gravação final; áudio 22 – Gravação em 69 bpm.

Introdução – 71 bpm (quarta gravação):

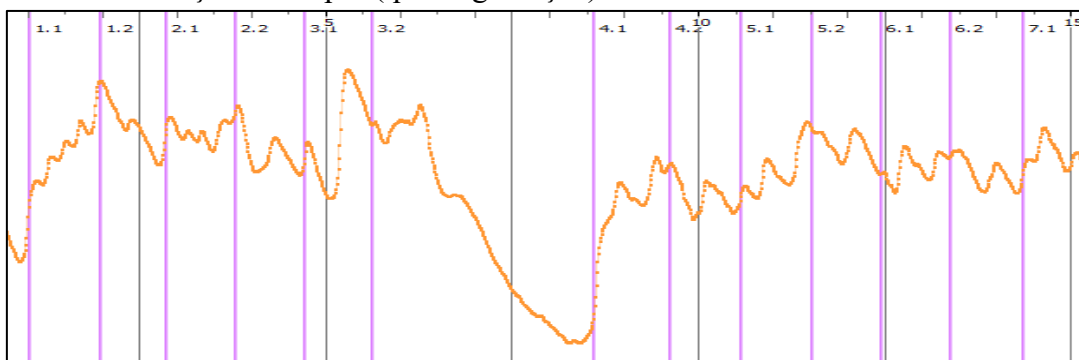


Figura 66: Gráfico das variações de amplitude da Introdução do Estudo n.2 – Bpm = 71 – quarta gravação (Fonte: A autora)

Introdução – 69 bpm:

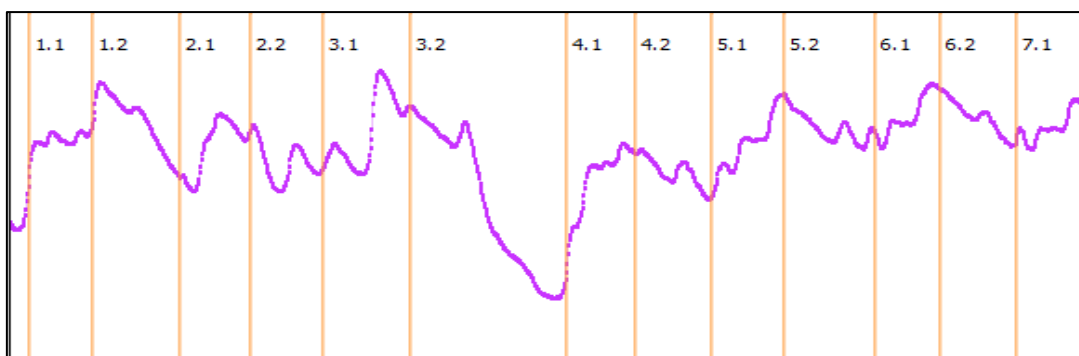


Figura 67: Gráfico das variações de amplitude da Introdução do Estudo n.2 – Bpm = 69 - gravação inicial.(Fonte: A autora)

Comparando-se os dois gráficos, percebe-se que a variação de amplitude não demonstra tantas diferenças entre os dois andamentos na primeira frase.

Já a segunda frase apresenta algumas variações interpretativas. Em 71 bpm é possível observar que a frase se desenvolve num movimento equilibrado de crescendo e decrescendo, e finaliza com um crescendo em direção à Seção A. Em 69 bpm a frase foi executada com a criação de um crescendo até a Seção A. Lembrando que essa frase é criada pela figura do acompanhamento no grave, a velocidade um pouco maior influenciou a construção da dinâmica variando entre crescendo e decrescendo, já que a velocidade da execução causou uma movimentação no fraseado musical, a qual refletiu na realização da dinâmica.

O resultado sonoro é de uma música com sensação de maior movimentação quando executada em 71 bpm, em comparação com 69 bpm. A ressonância do instrumento também obteve um melhor resultado sonoro, sendo mais perceptível a construção desse recurso expressivo no novo andamento escolhido, o qual pode ser notado também auditivamente.

3.6.2) Seção A:

Abaixo, temos os gráficos referentes à Seção A para comparação entre a gravação final (71 bpm) e a gravação inicial (69 bpm). Os áudios correspondentes são: áudio 34 – 71 bpm; áudio 25 – 69 bpm.

Seção A – 71 bpm (quarta gravação)

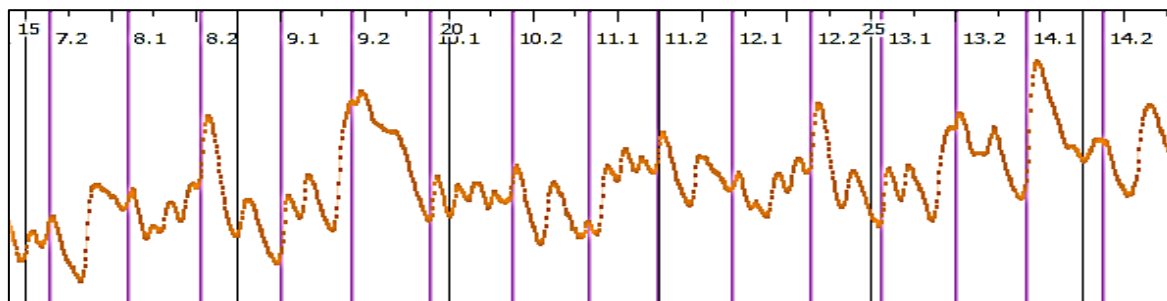


Figura 68: Gráfico das variações de amplitude da Seção A, do Estudo n.2 (Bpm = 71) – quarta gravação (Fonte: A autora)

Seção A – 69 bpm

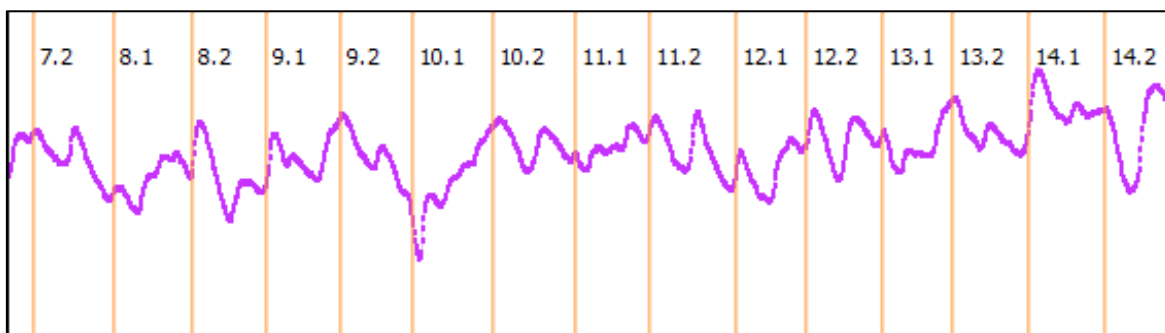


Figura 69: Gráfico das variações de amplitude da Seção A, do Estudo n.2 – Bpm = 69 (Fonte: A autora)

Analisando-se os picos de amplitude nos gráficos, percebe-se que no andamento de 71 bpm a primeira frase é construída com um crescendo e decrescendo muito expressivo, e a segunda frase é realizada com um crescendo mais sutil em relação ao que ocorre em 69 bpm, conduzindo a música à Seção B. Como analisado anteriormente, em 69 bpm a primeira frase é realizada com uma dinâmica pouco expressiva, característica verificada quando da análise dessa Seção, no item 3.4.1.1. Tal característica foi aperfeiçoada nessa última versão gravada, como se pode comprovar pelo gráfico da figura acima, e também pelo resultado auditivo, tornando o trecho mais expressivo.

Em relação à ressonância do piano, no resultado sonoro, percebe-se que no andamento de 71 bpm houve tempo suficiente para se explorar essa característica do instrumento, contribuindo para a concretização da sonoridade global desse trecho.

3.6.3) Seção B:

A seguir, temos os gráficos da Seção B para comparação entre a gravação final (71 bpm) e a gravação inicial (69 bpm). As gravações desses trechos podem ser ouvidas através dos áudios n. 35 – Gravação em 71 bpm e n. 28 – gravação em 69 bpm.

Seção B – 71 bpm (quarta gravação)

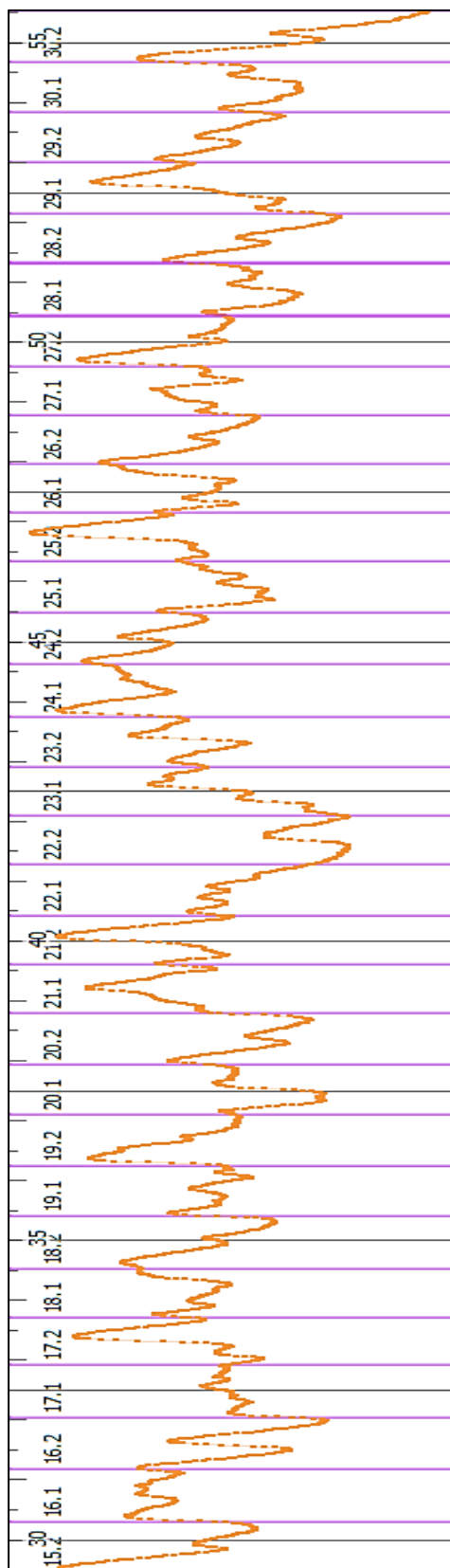


Figura 70: Gráfico das variações de amplitude da Seção B, do Estudo n.2 – Bpm = 71 (Fonte: A autora)

Seção B – 69 bpm

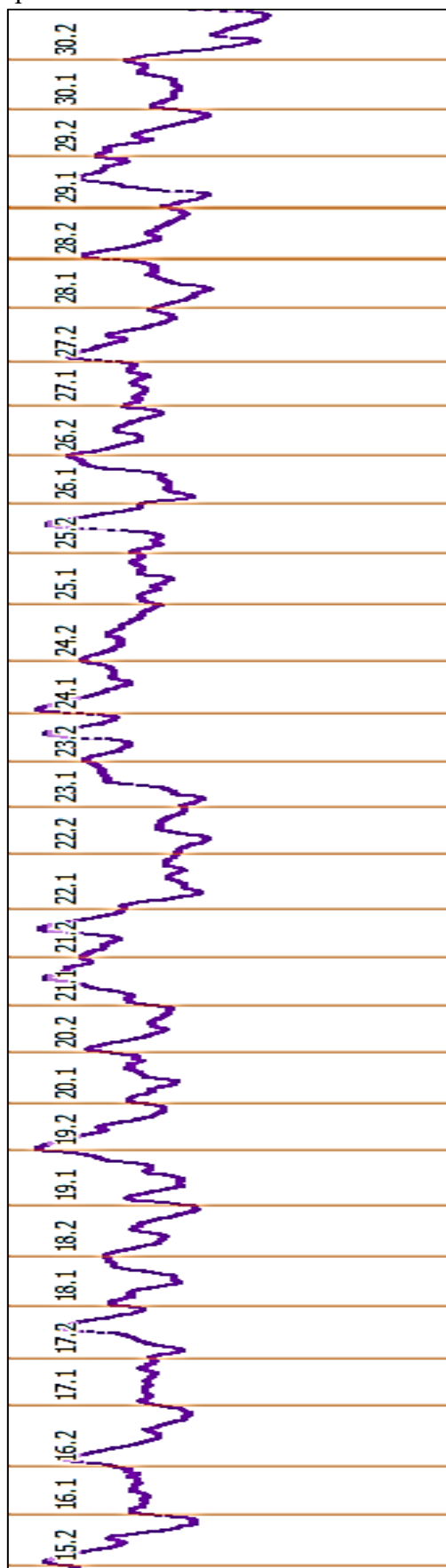


Figura 71: Gráfico das variações de amplitude da Seção B, do Estudo n.2 – Bpm = 69 (Fonte: A autora)

Na análise comparativa dos dois gráficos, observa-se que na gravação em 71 bpm as variações de amplitude acontecem em sequências de crescendos e decrescendos alternados e muito expressivos. Na primeira frase (compassos 15 ao 22), notam-se pontos altos de amplitude, nos compassos 15, 17, 19 e 21, seguidos de decrescendos, e a finalização da frase, nos compassos 22 ao 23 com um decrescendo expressivo. A segunda frase (compassos 23 ao 30), que é a repetição da frase 1 uma terça maior abaixo, é executada com alternância de crescendos e decrescendos, numa intensidade geral mais forte que a frase 1, e a partir do compasso 25, tempo 2, progredindo para um decrescendo global, até a finalização da frase, no compasso 30, tempo 1. Nessa Seção, a dinâmica resulta numa sonoridade expressiva e bem construída.

Em 69 bpm, em relação à interpretação da primeira frase (compassos 15 – 22), nota-se que a dinâmica também é construída com a presença de crescendos e decrescendos, porém de foram menos expressivas do que em 71 bpm. A segunda frase (compassos 22 – 30) também se desenvolve com um decrescendo progressivo que inicia no compasso 25 e segue até o final da Seção.

De maneira geral, as variações de amplitude no andamento de 71 bpm mostram-se mais requintadas do que no andamento de 69 bpm, e o resultado sonoro transmite uma expressividade musical com equilíbrio e coesão musicais.

3.6.4) Coda:

Nas páginas seguintes temos os gráficos da gravação final e da gravação em 69 bpm da Coda. Os áudios desses trechos das gravações são: n. 36 – quarta gravação; n. 31 – 69 bpm.

Observando-se esses gráficos, percebe-se que as variações de amplitude nos dois andamentos seguem padrões parecidos, com a diferença de que em 71 bpm a dinâmica é mais expressiva, influenciada pelo andamento um pouco mais rápido, causando novamente maior movimentação entre os elementos musicais, e conseqüentemente, maior variação da dinâmica, no presente caso.

Quanto à ressonância, observa-se na gravação de 71 bpm que ela foi explorada de forma a contribuir para a dissolução da sonoridade musical, marcando a finalização desse Estudo. No gráfico correspondente, pelo aspecto da curva no último tempo da música, percebe-se que seu decaimento é mais complexo do que o que ocorre em 69 bpm, comprovando o que se percebe no resultado sonoro desse trecho nas duas gravações.

Coda – 71 bpm (quarta gravação)

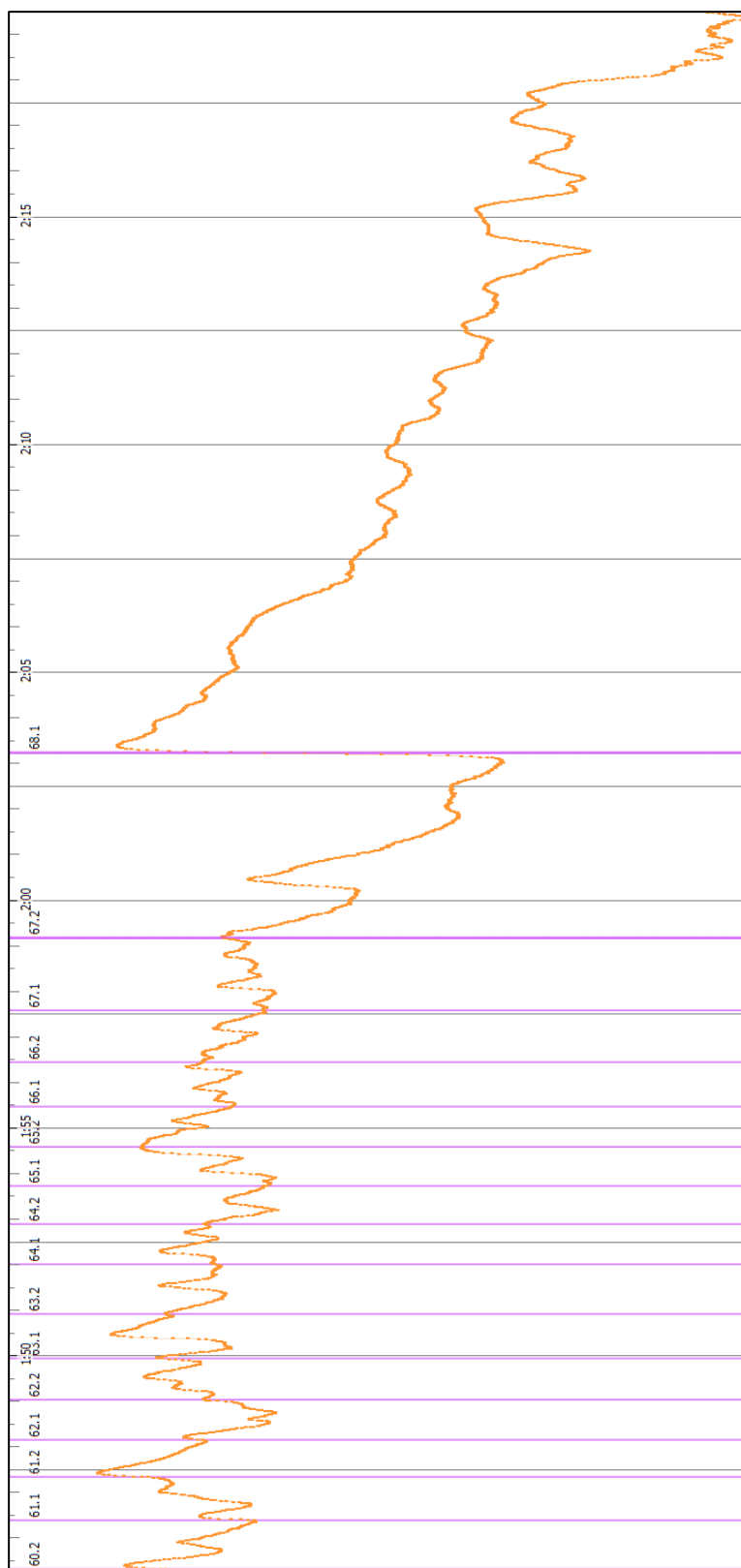


Figura 72: Gráfico das variações de amplitude da Coda, do Estudo n.2 – Bpm = 71 (Fonte: A autora)

Coda – 69 bpm

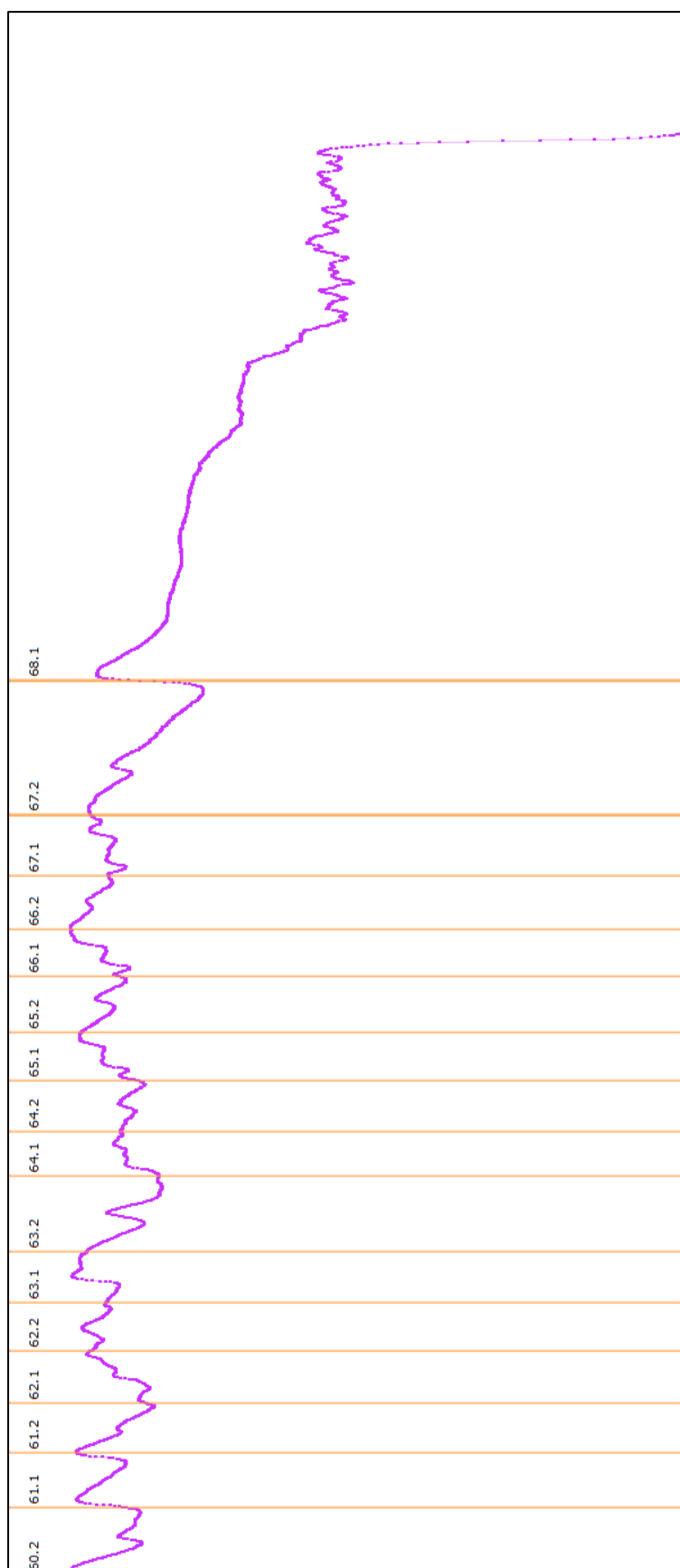


Figura 73: Gráfico das variações de amplitude da Coda, do Estudo n.2 – Bpm = 71 (Fonte: A autora)

3.7) Considerações sobre a quarta gravação do Estudo n.2:

Como se vê, a última gravação do Estudo n.2 foi realizada após intensas análises musicais e reflexões sobre os elementos musicais considerados relevantes para a minha criação interpretativa. Foi possível rever algumas práticas, aperfeiçoar outras, readequar escolhas, conseguindo-se, assim, alcançar um resultado sonoro que reflete o trabalho empenhado nessa pesquisa.

As versões completas das gravações analisadas podem ser acessadas através dos links correspondentes aos áudios, quais sejam: áudio n. 37 – 50 bpm; áudio n. 38 – 69 bpm; áudio n.39 – 92 bpm; áudio n. 40 – 71 bpm (versão final). Assim, será possível compreender o resultado sonoro alcançado em cada andamento de maneira completa.

O *Sonic Visualiser* mostrou-se um recurso muito eficiente como ferramenta computacional subsidiária nesse processo, funcionando também como auxiliar no estudo musical, pois, a partir dele, pudemos compreender os elementos interpretativos realizados nas gravações, otimizando o processo de ajuste de tais elementos, pois o *software* realmente permitiu localizar com maior rapidez os elementos interpretativos e chamar a atenção para outros não detectados nas primeiras audições. Isso propiciou a concretização de um trabalho aprofundado de análise musical dos elementos sonoros de forma mais rápida e consciente. Assim, a composição da expressividade musical do Estudo n.2, utilizando-se o *Sonic Visualiser* conjuntamente à percepção auditiva dos elementos sonoros interpretativos, resultou em uma versão de prática interpretativa reflexiva concebida na realização da quarta gravação.

Capítulo 4: Estudo n. 3 – “Juazeiro”

4.1) Análise dos aspectos técnico-pianísticos:

Esse estudo trabalha, principalmente, o intervalo de sexta, executado em longas seqüências, o que torna a execução difícil para os pianistas em geral, tanto que inúmeros Estudos para piano foram compostos, ao longo da história da música, para o aprimoramento desta dificuldade técnica. Como exemplo, comparo o estudo “Juazeiro” com o estudo op.25, n.5, de Frederick Chopin. Nesse estudo, Chopin desenvolveu exaustivas seqüências de sextas (intercaladas com outros intervalos) a serem executadas ao longo dessa música, principalmente pela mão direita.

Nos excertos abaixo, os quadrados azuis marcam alguns intervalos de sexta nos estudos dos dois compositores. Assim, podemos ver como eles exploraram essa mesma habilidade técnica (execução do intervalo de sextas), apesar de ocorrerem em contextos históricos diferentes:

Figura 74: Início do estudo n.5, op.25 – F. Chopin. (Fonte: Cortot, 1958)

Figura 75: Início do estudo n. 3 – S. Vasconcellos-Corrêa (Fonte: Partitura – Editora Fermata)

Na Seção B (figura 12) do estudo n. 3 de Sérgio Vasconcellos-Corrêa, dentro dos quadrados azuis, aparece novamente o trabalho com os intervalos de sextas na mão direita, sendo dificultada a execução, pois, agora, além da melodia estar na voz superior, eles são acompanhados, na voz inferior, por intervalos de sexta, os quais evoluem em tons ou semitons descendentes, ou seja, a parte superior da mão toca a melodia, e a parte inferior toca a sexta inferior e pequenas escalas descendentes.

Destacado em vermelho está o acompanhamento feito pela mão esquerda, que funciona como uma espécie de contraponto em relação às notas da mão direita. Também é de difícil execução, pois o baixo deve ser sustentado enquanto se executa o contraponto.

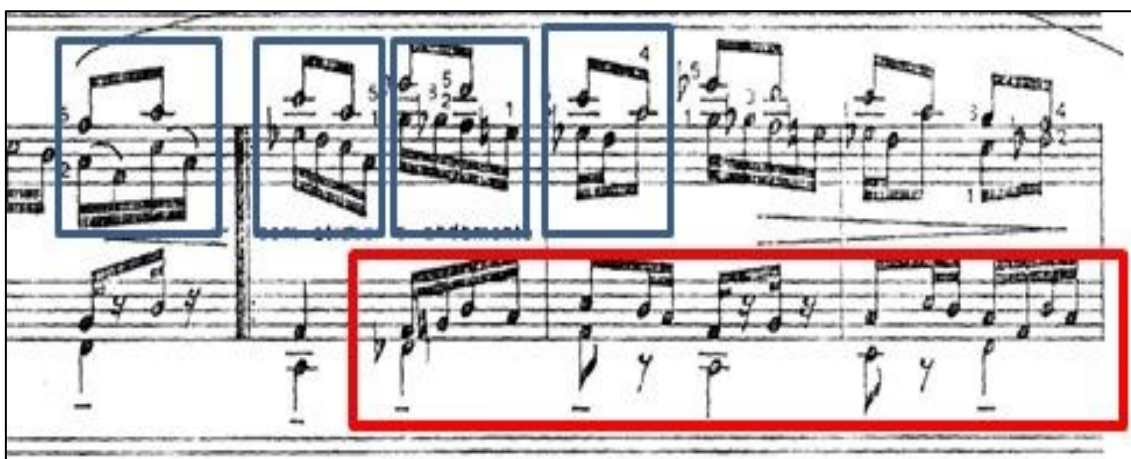


Figura 76: Seção B – compassos 14-17, do Estudo n.3, de S. Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: Partitura – Editora Fermata)

No trecho a seguir, que abrange os compassos 27-29, tem-se mais um exemplo de como Sérgio Vasconcellos-Corrêa trabalhou o intervalo de sextas na mão direita, colocando a melodia principal na voz superior, soando juntamente com um contraponto na voz inferior:

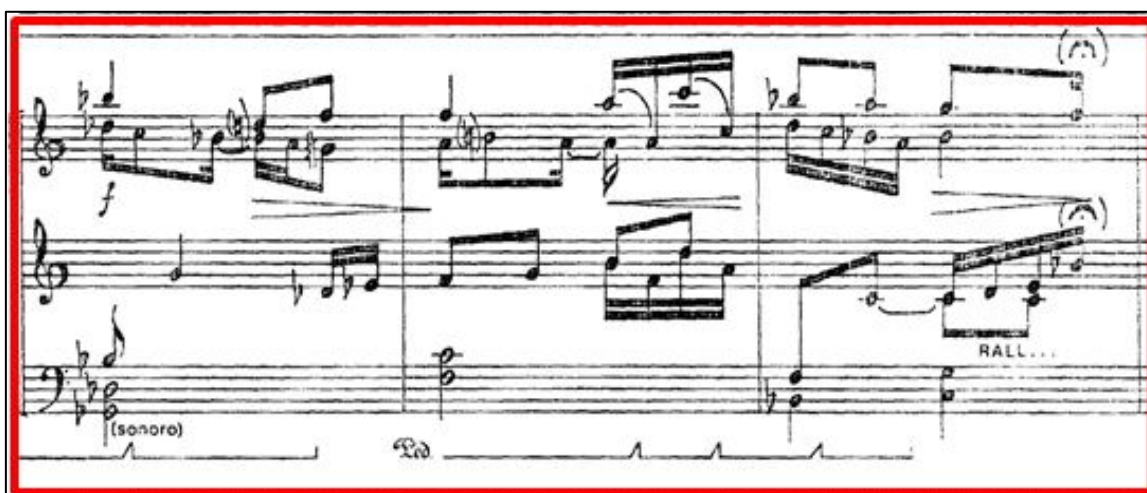


Figura 77: Seção B – compassos 27-29, do Estudo n.3, de S. Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: Partitura – Editora Fermata)

4.2) Análise dos aspectos de variações temporais:

As análises das variações temporais nesse Estudo n.3 também foram feitas comparativamente, utilizando gráficos gerados no Excel, a partir de dados extraídos do *Sonic Visualiser*, das minhas três gravações iniciais desta obra. O andamento indicado pelo compositor foi 69 bpm, com a observação de *Moderado* no início da partitura. Além de ter gravado uma versão no andamento sugerido por Sérgio Vasconcellos-Corrêa, registrei em áudio outras duas versões: uma no andamento de 89 bpm, e outra em 109 bpm. Diferentemente do Estudo n.2, o Estudo n.3 tem um caráter mais alegre e movido, o que justifica a escolha de dois andamentos mais rápidos que o original como parte do processo de construção interpretativa, o qual visa compreender, entre outras coisas, quais elementos interpretativos surgem em diferentes andamentos, bem como a maneira com que eles se comportam em cada andamento. Assim, a escolha por esses andamentos buscou concluir qual deles, e se algum deles, é o mais adequado para se executar esse Estudo, de forma que esses elementos expressivos musicais possam soar coerentes no resultado sonoro almejado.

As indicações das variações temporais na partitura restringem-se a cinco, como se vê no quadro a seguir:

Indicação de sinais de variação temporal	Compasso de localização
<i>Moderado</i>	Início da partitura
<i>Sem atrasar o andamento</i>	compasso 15
<i>Rall. (ralentando)</i>	compasso 29
<i>A tempo</i>	Compasso 30
<i>Rápido</i>	Último compasso

Quadro 9: quadro indicativa das indicações de variações de andamento e respectivos compassos, do Estudo n.3, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: A autora)

4.2.1) Seção A

A seguir temos o excerto da partitura e o gráfico referentes à Seção A, do Estudo n.3. Os áudios desses trechos são: áudio 41 – 69 bpm; áudio 42 – 89 bpm; áudio 43 – 109 bpm.

(♩ = 69)
MOZERADO

cambiar a m.e.

pp

Figura 78: Seção A do Estudo n.3, de S. Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: Partitura – Editora Fermata)

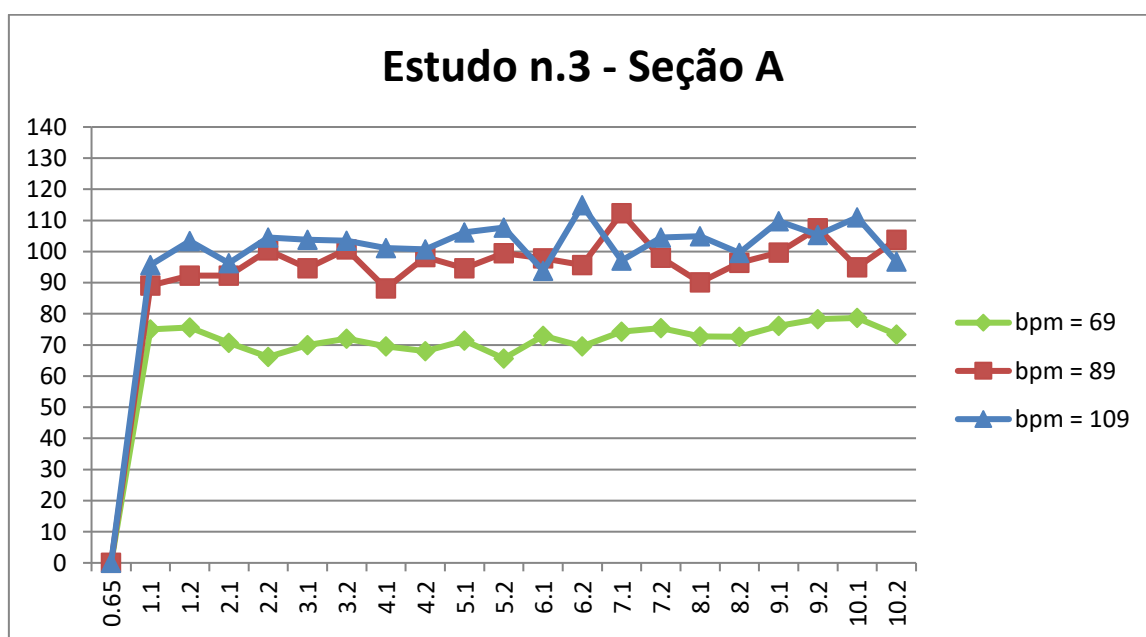


Figura 79: Gráficos das variações temporair da Seção A, do Estudo n.3, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora)

A Seção A desse Estudo é construída como cânone de duas vozes, com variações rítmicas do tema, como pode ser verificado no Apêndice correspondente às análises harmônicas e estruturais dos Três Estudos, ao final dessa dissertação. Assim, como forma de facilitar a análise das variações temporais, e também de amplitude, dividimos essa Seção em duas frases – compasso 1 ao 4 (frase 1), compasso 5 ao 8 (frase 2), as quais contam com materiais musicais semelhantes, resultando no uso de articulações temporais distintas entre elas como forma de se criar contraste entre materiais musicais semelhantes, e uma codeta (compasso 8 – tempo 2, e compasso 10 – tempo 1), que conduz a música para a Ponte 1 (compassos 10 ao 14).

Analisando-se as variações temporais da Seção A, observamos que estas foram construídas de formas distintas nos três andamentos. A pulsação mais estável é notada no andamento de 69 bpm (gráfico verde), apesar de notarmos uma leve tendência à aceleração global do trecho em análise, a partir do segundo tempo do compasso 6. A agógica notada nos outros dois andamentos (89 e 109 bpm, gráficos vermelho e azul, respectivamente) é mais variada do que a de 69 bpm, com pontos muito intensos de aceleração e desaceleração, como se pode notar pelos aspectos dos gráficos acima.

Analisando-se primeiramente as variações da gravação em 89 bpm (gráfico vermelho), na primeira frase (compassos 1 ao 4), os locais onde se notam os ralentados (compassos 2 e 3, ambos no segundo tempo) coincidem com a ocorrência das notas mi-3 e sol-2. Essas notas acabam funcionando como condutoras da pulsação e pontos de referência no fraseado, já que as variações rítmicas são construídas em sua direção quando ocorre aceleração para essa nota, e desaceleração ao deixar essa nota, prolongando sua duração e aumentando sua importância no discurso musical.

Na segunda frase (compassos 4 ao 8), o mesmo efeito de se destacar algumas notas pelas variações agógicas se repete até o compasso 8, com especial atenção ao exagero com que isso ocorreu no primeiro tempo do compasso 7. Para o discurso musical, essas variações agógicas imprimem articulações interessantes, desde que não causem um desequilíbrio na pulsação, como ocorreu no compasso 7, tempo 1, o que pode ser corrigido com movimentos agógicos progressivos, e não tão intensos. A partir desse ponto, a Seção A caminha para o seu final, com uma figura melódica semelhante a uma codeta, e a construção agógica ocorre através de um movimento de acelerando até o compasso 9, tempo 2, seguindo de um desacelerando para a finalização da Seção A no tempo 1 do compasso 10 (ponto coincidente de início e finalização da Seção A e da Ponte 1).

Nessa versão em 89 bpm, o maior problema na interpretação musical é que períodos de maior estabilidade do pulso são seguidos por movimentos bruscos de acelerando/desacelerando, causando instabilidade no fraseado. Na versão final, esses movimentos excessivos serão evitados para se alcançar a construção de um fraseado mais fluido e inteligível quanto ao sentido musical.

Em 109 bpm (gráfico azul), na primeira frase, além de a nota mi-3, no primeiro tempo do compasso 1, apresentar desaceleração pelo mesmo motivo do que ocorre em 89 bpm, nessa versão, outras duas notas mi-3, nos segundos tempos dos compassos 5 e 6 (na segunda frase) também são prolongadas da mesma forma que ocorreu no andamento de 89 bpm, fazendo com que essas duas notas assumam, agora, o papel de condutoras do fraseado musical. Essa desaceleração, nos compassos 1 e 5, cria articulações interessantes na concepção do fraseado como um todo porque ocorre de forma não tão intensa (no primeiro compasso), ou progressiva (no compasso 5). Já no compasso 6, a variação agógica destoou do restante do pulso, pois ocorreu de súbito, desequilibrando o fraseado musical. Na versão final, reafirmo que esses movimentos súbitos serão evitados, para que a pulsação se consolide de forma mais estável, visando a criação da expressividade musical dos fraseados de forma mais natural e lógica.

Na versão em 69 bpm notamos que as variações agógicas foram realizadas de forma progressiva, e, no todo, não se encontram pontos de desequilíbrio quanto à agógica. Na primeira frase (compassos 1 ao 4), notamos essa criação agógica de forma progressiva e compensatória, criando um fraseado equilibrado. Na segunda frase (compassos 5 ao 8), observamos uma articulação diferente no início da frase, com leve prolongamento das notas dó-3 nos primeiros tempos dos compassos 5 e 6, como forma de se modificar a articulação da frase 2. O restante da frase 2 também é construída com variações temporais progressivas, transmitindo um fraseado musical coerente ao sentido do texto musical. Das três gravações, essa se mostrou a mais equilibrada, porém menos expressiva.

A expressividade está ligada ao andamento quando analisamos as questões das variações temporais, porque, no caso desse Estudo, o andamento de 69 bpm mostrou-se lento para gerar coesão entre os elementos musicais. O andamento de 89 bpm apresentou-se um pouco desequilibrado, em alguns pontos, mas foi suficiente para que ocorresse a coesão musical, porém com uma tendência à aceleração global dessa versão. O de 109 bpm pareceu demasiado rápido, cujo resultado sonoro torna a percepção dos elementos musicais um pouco confusa. Na análise dessa Seção, pelos motivos expostos, creio que um andamento um pouco mais rápido que 89 bpm seria suficiente para a construção interpretativa dessa Seção, de forma a torná-la expressiva, equilibrada e inteligível ao ouvinte.

Assim, os três andamentos contribuíram com materiais expressivos que poderão ser utilizados na quarta gravação de maneira criativa e equilibrada. As duas gravações mais rápidas demonstraram uma expressividade intrínseca à obra nas articulações exageradas que apareceram em suas execuções. Já a versão em 69 bpm demonstrou que uma interpretação mais estável quanto ao pulso pode soar mais organizada e inteligível. Desta forma, a gravação final deverá ser um equilíbrio desses fatores analisados aqui, no que se refere à construção das variações temporais, o que acredito que poderá ser solucionado com um ligeiro aumento do andamento.

4.2.2) Ponte 1

A seguir, temos as figuras representativas do excerto da partitura da Ponte 1, e na sequência, os gráficos correspondentes a cada andamento. Os áudios correspondentes a cada uma dessas gravações são: áudio 57 – 69 bpm; áudio 58 – 89 bpm; áudio 59 – 109 bpm.

Ponte 1:

The image displays a musical score for 'Ponte 1' from 'Estudo n.3' by S. Vasconcellos-Corrêa. It consists of two systems of staves. The first system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The melodic line includes slurs and dynamic markings such as 'p' and 'pp'. Below the staves, the instruction 'm.e. o mais ligado possível - e sempre cantando o baixo' is written. The second system continues the piece, with the instruction 'sem atrasar o andamento' placed below the staves. The score includes various musical notations like notes, rests, and slurs.

Figura 80: Ponte 1, do Estudo n.3, de S. Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: Partitura – Editora Fermata)

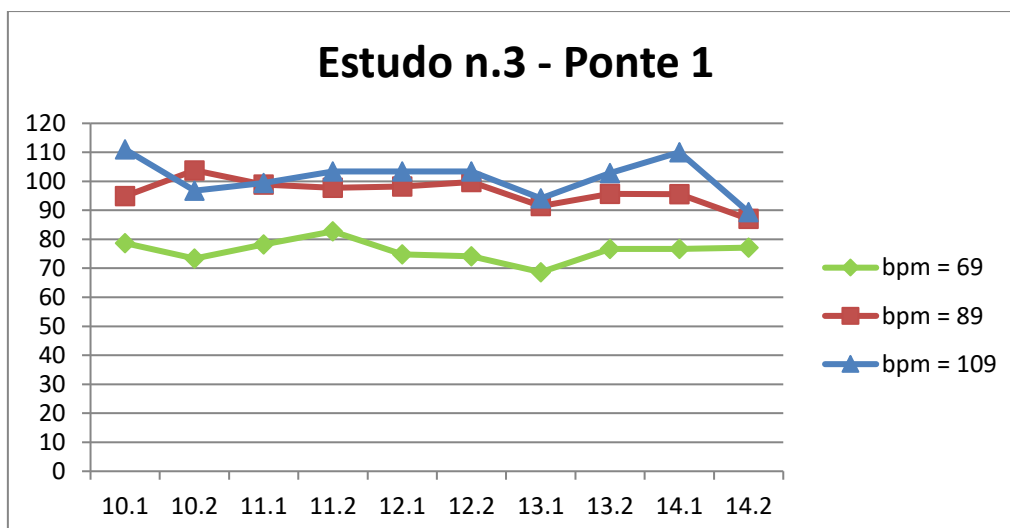


Figura 81: Gráficos das variações temporais da Ponte 1, do Estudo n.3, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora)

A Ponte 1 é formada por uma frase de quatro compassos (compassos 10 ao 14). Para facilitar a análise e visualização das variações agógicas, iremos dividi-la em duas semi-frases, as quais possuem material musical muito semelhante, cada uma de dois compassos (primeira semi-frase – compassos 10 e 11; segunda semi-frase – compassos 12 ao 14 – primeiro tempo).

Observando os gráficos acima, vemos que as variações agógicas se dão de formas distintas.

O gráfico correspondente ao andamento de 69 bpm (gráfico verde), mostra-nos que em alguns pontos a Ponte 1 tende a ser executada mais rápida que 69 bpm, ficando claro que existe uma tendência de aceleração global da música causada pelo fato de que o andamento indicado na partitura se apresenta lento para minha interpretação desse Estudo. Observando a inflexão rítmica das duas semi-frases, observamos que a primeira semi-frase está num andamento superior em relação à segunda, e finaliza-se (compasso 12, tempo 1) com um ralentando. Nota-se também a presença de um acelerando no compasso 11, tempo 1, o qual antecede a finalização da primeira semi-frase. Já a segunda, apresenta um acelerando no compasso 13, tempo 1, para seu segundo tempo, mantendo a mesma pulsação até a finalização da Ponte 1.

Já nos gráficos que representam os andamentos mais rápidos, observa-se um comportamento semelhante em toda a interpretação, com poucas variações no início da Seção. Na finalização da Ponte 1 - compasso 13, tempo 1 -, o andamento de 109 bpm apresenta movimentos agógicos mais exagerados que o de 89 bpm. Acredito que isso ocorre porque 109 bpm parece ser um andamento excessivamente rápido, e, observando o andamento global da Ponte, no gráfico azul (109 bpm), notamos que ele está em torno de 100 bpm, ou seja, abaixo do andamento proposto para essa gravação. Já em 89 bpm, o gráfico vermelho demonstra que

essa Seção foi realizada num andamento em torno de 100 bpm, porém os elementos musicais se manifestaram de forma mais harmoniosa. Assim, acredito que um andamento um pouco acima de 89 bpm seria apropriado para se executar essa obra de forma equilibrada.

De maneira geral, comparando-se essa Seção com a anterior, essa Ponte acabou sendo utilizada nas versões analisadas, nos três andamentos, como um elemento recuperador da pulsação, já que em todos os gráficos observa-se um desacelerar global (69 e 109 bpm), ou uma manutenção global da pulsação que já vinha ocorrendo mais rápida desde a Seção anterior (89 bpm). Na gravação final, será necessário rever essa Ponte como um elemento de ligação entre as Seções A e B, buscando uma interpretação mais equilibrada desse trecho, e principalmente com uma pulsação estável, no andamento que for escolhido.

4.2.3) Seção B:

Serão analisadas, a seguir, as variações temporais das três gravações iniciais da Seção B, a partir da observação e estudo dos gráficos referentes a cada andamento. Desta forma, temos na primeira figura abaixo o excerto da partitura correspondente à Seção B, e em sequência os gráficos referentes às variações agógicas nos andamentos de 69 bpm (verde), 89 bpm (vermelho) e 109 bpm (azul), respectivamente. Os áudios são os seguintes: áudio 44 – 69 bpm; áudio 45 – 89 bpm; áudio 46 – 109 bpm.

Figura 82: Seção B, do Estudo n.3, de S. Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: Partitura – Editora Fermata)

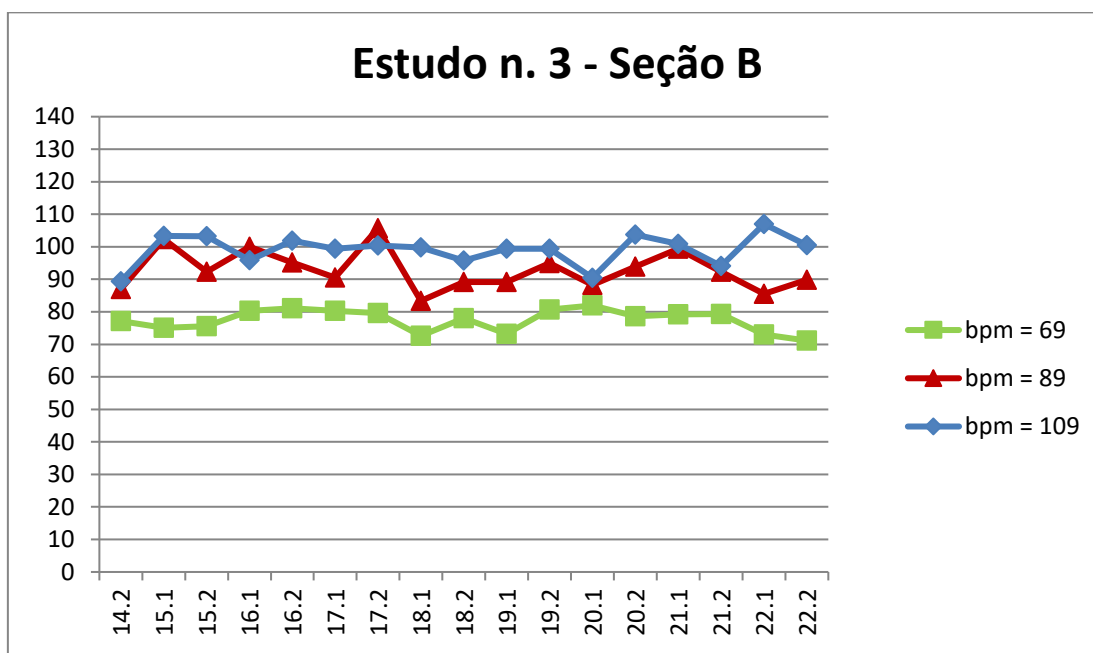


Figura 83: Gráficos das variações temporais da Seção B, do Estudo n.3, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora)

A Seção B é formada por duas frases – a primeira do compasso 15 ao 18, e a segunda do 19 ao 22, cujos materiais musicais são muito semelhantes. Portanto, a configuração da agógica irá se diferenciar entre as duas frases, buscando criar variações entre suas execuções.

Os gráficos acima demonstram que os andamentos se mantiveram próximos aos realizados na Ponte 1. O gráfico referente ao andamento original em 69 bpm (verde) mostra que a construção agógica apresenta variações equilibradas, sem grandes variações de pulso, assim como ocorreu na Seção A. Isso pode ser visualizado na primeira frase (compassos 15 ao 18) através do acelerando sutil na transição entre os compassos 15 e 16, a manutenção do andamento até o final do compasso 17, e a desaceleração na finalização da frase (compasso 18). A segunda frase (compassos 19 ao 22) apresenta variações diferentes quanto à evolução do fraseado iniciando-o com um movimento de aceleração mais intensa que na primeira frase (compasso 19), e a realização de um desacelerando progressivo até o final da Seção B. Essa variação progressiva do andamento causou uma interpretação equilibrada, inteligível, contudo, o andamento demonstra-se um pouco lento, tanto que houve uma aceleração quase que natural durante a execução dessa versão, e a expressão dos elementos interpretativos ficou prejudicada, resultando numa execução com expressividade musical demasiadamente sutil.

Observando agora o gráfico em 89 bpm (vermelho), notamos que as variações temporais ocorreram de forma desequilibrada. A primeira frase (compassos 15 ao 18) está acima do andamento proposto, tendendo a desacelerar em sua totalidade, haja vista que os pontos de desaceleração aparecem em maior número que os de aceleração. Verificamos

também que a ocorrência desses ralentandos e acelerandos se deram de forma muito intensa, desequilibrando a pulsação interna, resultando num fraseado irregular. Porém, ao atingir a segunda frase (compassos 19 ao 22), no andamento médio de 90 bpm, observamos que as variações temporais se reequilibram pois se tornam progressivas. Do compasso 18 ao final do 19, bem como do 20 (segundo tempo) ao final do 21, as acelerações são progressivas. O ralentando na transição do compasso 19 para o 20 demarca a finalização de um motivo melódico iniciado no segundo tempo do compasso 18. Já a desaceleração no final da Seção (compasso 21 até o início do 22), é mais intensa que a anterior para enfatizar essa finalização. Enquanto a primeira frase mostrou uma variação temporal descompensada, a segunda frase apresentou-se expressiva e organizada devido ao andamento na qual foi realizada, bem como à melhoria da construção agógica, em sua maioria progressiva e acompanhando o sentido do fraseado musical.

A análise do gráfico da versão em 89 bpm, pelo fato de apresentar, na frase 2, movimentos agógicos expressivos e com sentido musical surgidos em um andamento real em torno de 92 bpm, demonstra que 92 bpm pode ser a escolha mais apropriada para a realização da interpretação final. Esse andamento, nesse trecho analisado, causou maior coesão entre os elementos musicais, ao contrário do que ocorreu na interpretação em 69 bpm, a qual mostrou-se equilibrada, mas com pouca expressividade perceptível graças ao andamento lento.

Partindo para a análise do gráfico de 109 bpm (azul), encontramos uma agógica a qual se mantém mais equilibrada ao longo do desenvolvimento da Seção B (compassos 15 ao 19), com episódios de ralentandos/acelerandos na finalização do primeiro motivo melódico (transição do compasso 15 para o 16), e antecipando o início da segunda frase (passagem do primeiro tempo do compasso 18 para o primeiro tempo do compasso 19). A inflexão rítmica da segunda frase (compassos 19 ao 22) também buscou subdividi-la em motivos ou gestos musicais menores através das variações rítmicas, como ocorreu no compasso 19, onde houve o desenvolvimento do motivo em pulsação constante até a sua finalização com um ralentando intenso no primeiro tempo do compasso 20.

O próximo motivo, ou gesto musical, encontra-se nos compassos 20 ao 22 (primeiro tempo). Observando-se sua construção agógica, percebemos que ele se desenvolve através de um ralentando (pois está preparando a finalização da Seção), e da passagem do compasso 21 para o 22, por se tratar de nota repetida na melodia, realizei um acelerando para criar uma articulação entre essas duas notas.

A versão em 109 bpm, nessa Seção, teve um andamento médio de 100 bpm, ou seja, abaixo do andamento programado, e ainda assim apesar de toda a expressividade construída

através das variações temporais, mostrou-se confusa no resultado total. O fato de a desaceleração ter ocorrido mais uma vez, demonstra também que no andamento de 109 bpm há a dificuldade de se realizar uma interpretação equilibrada e inteligível, resultando nessa queda do andamento de forma natural.

Notamos após a análise das três versões dessa Seção B que em 69 bpm o andamento mostra-se pouco expressivo e com ideias musicais pouco fluidas. Assim, a execução musical tende a uma aceleração natural para 80 bpm, na tentativa de resolver a coesão das ideias musicais e a baixa expressividade total dessa interpretação. Em 109 bpm, apesar de demonstrar expressividade, o andamento está tão rápido que tende a cair naturalmente para 100 bpm (em média), buscando suprimir a confusão interpretativa causada pelo elevado andamento escolhido. Na versão em 89 bpm, o andamento acelerou muito na primeira frase, resultando numa interpretação desequilibrada, mas a desaceleração na segunda frase corrigiu o erro da primeira. Assim, já é possível afirmar que um andamento um pouco mais acelerado que 89 bpm, em torno de 92 bpm, poderia ser o adequado para a minha execução desse Terceiro Estudo.

4.2.4) Seção C:

Analisaremos nessa parte as variações temporais que apareceram nas três primeiras gravações iniciais da Seção C. A seguir temos o excerto da partitura contendo essa Seção, e a figura com os três gráficos das variações agógicas na seguinte ordem: 69 bpm (verde), 89 bpm (vermelho) e 109 bpm (azul). Os áudios são: áudio 47 – 69 bpm; áudio 48 – 89 bpm; áudio 49 – 109 bpm.

Figura 84: Compassos 22 ao 27, do Estudo n.3, de S. Vasconcellos-Corrêa. Seção C – compassos 23 ao 31 – tempo 1 (Fonte: Partitura – Editora Fermata)

Figura 85: Compassos 28 ao 34, do Estudo n.3, de S. Vascellos-Corrêa. Seção C – compassos 23 ao 31 – tempo 1 (Fonte: Partitura – Editora Fermata)

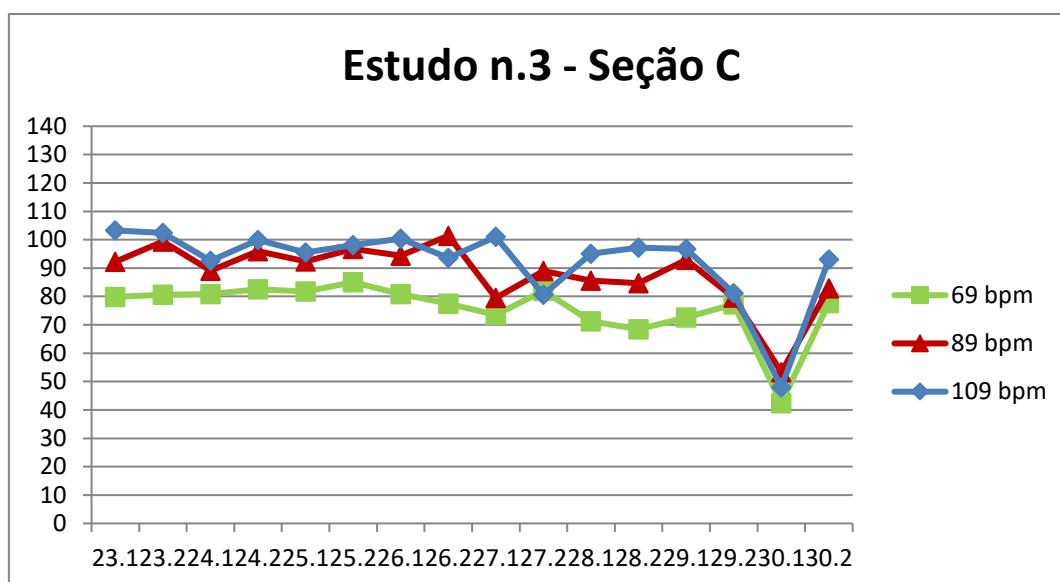


Figura 86: Gráficos das variações temporais da Seção C, do Estudo n.3, de Sérgio Vascellos-Corrêa (Fonte: A autora)

Antes de iniciar a análise dos gráficos, é importante recordar que essa Seção abrange oito compassos (23 ao 30), com duas frases de quatro compassos (frase 1 – compassos 23 ao 26; frase 2 – compassos 27 ao 30), com a predominância de figuras rítmicas sincopadas e semicolcheias.

Cada uma dessas frases é formada por dois motivos assim divididos:

Frases	Motivo 1 -compassos/tempo	Motivo 2 – compassos/tempo
1	23/1 ao 24/1	24/2 ao 26/2
2	27/1 ao 28/1	28/2 ao 30/2

Quadro 10: Motivos melódicos da Seção C, do Estudo n.3, de Sérgio Vascellos-Corrêa. (Fonte: A autora)

Os motivos 1 das duas frases têm material musical semelhante, e o mesmo ocorre com os motivos 2 nas duas frases. Nessas execuções, suas realizações ocorrerão de forma contrastante, buscando a criação de diferenciação dos mesmos.

Por ser a última Seção da peça, antes da repetição integral da obra e finalização com a Seção A³¹, essa Seção C tem um caráter concluinte dos materiais musicais, construído progressivamente. Portanto, sua interpretação será realizada buscando diminuir o fluxo do desenvolvimento musical através da construção de uma desaceleração global do andamento, gradual e amena. Essa ideia surgiu baseada principalmente na indicação do *rall.* marcado no compasso 29 (penúltimo compasso dessa Seção).

Analisando primeiramente o gráfico em 69 bpm (verde), vemos que a primeira frase (compassos 23 ao 26) apresenta uma pulsação constante, pouco variável, tendendo a uma leve aceleração até o compasso 25, seguido de um *ralentando* expressivo até o início da próxima frase, ou seja, o primeiro motivo mantém-se *a tempo*, e o segundo motivo é executado com um *rubato* suave criando uma aceleração amena, seguido de uma desaceleração para finalizar a frase 1.

A segunda frase (compassos 27 ao 30) apresenta seu primeiro motivo (compasso 27 e 28) com variações contrastantes às do seu correspondente (motivo 1, da frase 1), com a realização de um *rubato* que afirma a desaceleração global dessa segunda frase. O segundo motivo é realizado com um *acelerando* momentaneamente recuperador da pulsação até o compasso 29, tempo 2, onde há uma *fermata* que suspende a finalização da Seção, a qual concretiza-se no primeiro tempo do compasso 30.

Essa interpretação da Seção C, no andamento de 69 bpm, reafirma as características levantadas nas análises das outras Seções nesse andamento, as quais se mantiveram mais suaves que as demais, porém em um andamento superior ao proposto pelo compositor, como se nota aqui também. Apesar das variações agógicas estarem presentes por toda a interpretação desse Estudo nesse andamento, ainda considero que a sua percepção fica um pouco prejudicada por causa da lentidão, que afeta um pouco a coesão musical e a fluidez das ideias musicais e dos fraseados.

O gráfico em 89 bpm (vermelho) apresenta variações agógicas mais intensas do que o de 69 bpm. Os motivos 1 das duas frases apresentam variações temporais diferentes. Ambos iniciam-se com um *acelerando* e terminam com *ralentando*, embora o primeiro seja expressivo, e o segundo, muito sutil. Em relação aos motivos 2, na primeira frase ele foi

³¹ Vide análise formal deste Estudo no Apêndice correspondente, ao final desta Dissertação.

construído com dois rubatos que constituem uma leve aceleração global para desacelerar para finalização da frase, e o seu correspondente, na segunda frase, inicia-se com um acelerando, seguido de uma desaceleração intensa e expressiva até a fermata do segundo tempo do compasso 29, preparando a finalização da Seção C no compasso 30 (primeiro tempo).

Observamos que nessas duas interpretações a lógica da construção da expressividade dos fraseados foi guiada pela determinação da finalização das duas frases em dois pontos: a primeira frase é delimitada com o ralentando na passagem do compasso 26 para o 27, e na segunda pelas movimentações agógicas que levam até a fermata no compasso 29.

Na gravação em 109 bpm essa demarcação se deu de maneira diferente e será analisada a seguir.

O gráfico da versão em 109 bpm (azul) apresenta variações agógicas na primeira frase bem próximas das realizadas em 89 bpm, o que não ocorre na interpretação da frase 2.

Analisando-se os motivos 1, das duas frases, percebemos que na primeira frase ele foi realizado com um desacelerando intenso, e na segunda frase ele foi executado com dois movimentos acentuados de desaceleração e aceleração. O motivo n.2, no caso da primeira frase, apresenta variações agógicas construídas com acelerandos em seu desenvolvimento, e desacelerandos no início e final da frase. Na segunda frase, a pulsação se mantém mais constante em sua primeira metade, seguida de um desacelerando no compasso 29 (marcado na partitura), o qual prepara a realização da fermata, e a finalização total da Seção, no compasso 30.

No andamento de 109 bpm, essa Seção manteve o padrão de variações temporais intensas presente nas outras Seções aqui analisadas. No geral, essa Seção C também apresentou os fraseados um pouco confusos por causa da velocidade alta.

Dessa forma, pudemos perceber que na gravação em 89 bpm o andamento ficou acima do proposto – acontecimento presente ao longo dos meus estudos ao piano, o qual parecia uma tendência natural, como se a pulsação global da música no momento da *performance* se adequasse mais a um andamento um pouco acima de 89 bpm. O andamento de 109 bpm mostrou-se em sua maior parte propenso a causar confusão no entendimento da obra como um todo. O de 69 manteve-se acima do andamento proposto, ainda assim demonstrando falta de coesão nas ideias musicais. Assim, optei por fazer a quarta gravação em 92 bpm, andamento no qual foi possível unir os elementos expressivo de forma a construir uma interpretação cujas ideias musicais se dessem de forma coesa e fluida, como poderá ser verificado na análise das variações temporais da gravação final, apresentada mais adiante.

4.3) Análise dos aspectos de variações de amplitude:

Nas análises das variações de amplitude do Estudo n.3, os gráficos foram divididos em duas metades – a primeira em cor bege, a segunda em cor laranja ou amarela, cada uma correspondendo a uma frase.

Na partitura do Estudo n.3, o compositor indicou vários sinais de dinâmica, tais como: indicações para se enfatizar a melodia na mão esquerda no início da Seção A, sinais de crescendo e decrescendo nas frases, indicações de *forte*, *piano súbito*, entre outros. Esse detalhamento da dinâmica auxilia na criação interpretativa, a qual, por sua vez, pode trazer outras ideias para a execução musical.

Assim, indico, no quadro abaixo, a localização dos principais sinais de intensidade que aparecem na partitura:

Indicação da dinâmica	Compasso de localização
<i>Cantar a mão esquerda</i>	no início da partitura (anacruse para o primeiro compasso)
<i>p</i>	compasso 11
<i>pp</i>	compasso 12
<i>mf</i>	compasso 22
<i>mp (súbito)</i>	compasso 23
<i>mf</i>	compasso 24
<i>f</i>	compasso 27
<i>mf seguido de p</i>	compasso 30
<i>pp</i>	compasso 32
<i>ff</i>	compasso 45

Quadro 11: Indicação dos sinais de intensidade na partitura. (Fonte: A autora)

Os pontos mais importantes para a criação interpretativa dessa obra, relacionados à ocorrência, nas gravações, dos sinais de dinâmica marcados na partitura, aparecerão explicados nos itens a seguir.

4.3.1) Seção A:

Analisaremos nesse item as variações de amplitude ocorridas nas três gravações iniciais da Seção A, do Estudo n.3. Abaixo está a figura contendo os gráficos referentes às versões nos andamentos de 69, 89 e 109 bpm. Já as gravações podem ser acessadas clicando nos links referentes aos seguintes áudios: áudio 41 – 69 bpm; áudio 42 – 89 bpm; áudio 43 – 109 bpm:

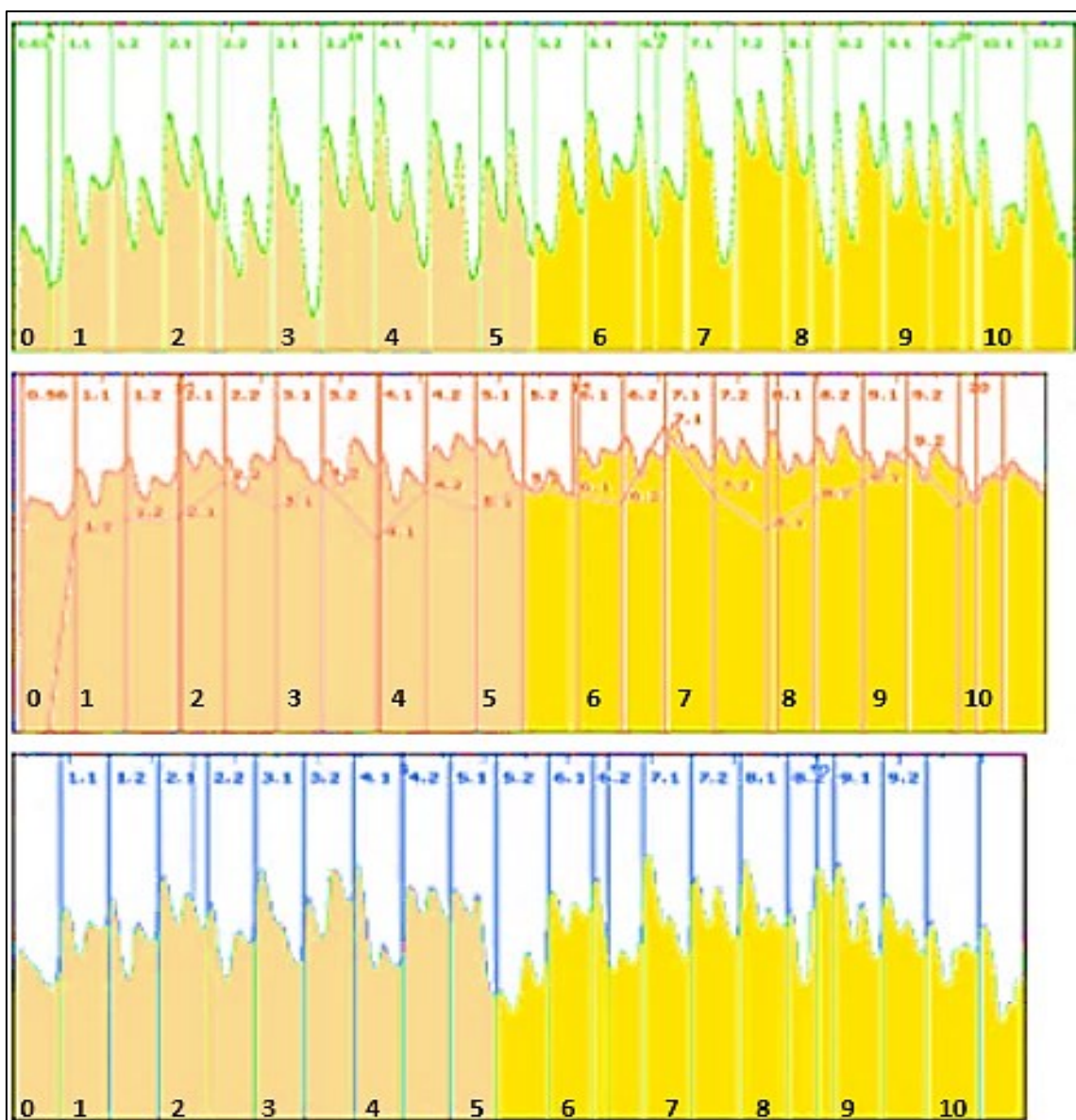


Figura 87: Gráficos comparativos das variações de amplitude da Seção A, do Estudo n.3, na seguinte ordem: 69 bpm -verde, 89 bpm - vermelho, 109 bpm - azul. (Fonte: A autora)

Observando-se a primeira frase (compassos 1 ao 4), no andamento de 69 bpm (gráfico verde), tendo como base os picos de ataque das notas, notamos que a dinâmica global realiza um movimento de crescendo até o primeiro tempo do compasso 3, mantendo uma média de intensidade até o primeiro tempo do compasso 4, seguindo um decrescendo até o final do compasso 4, semelhante à dinâmica indicada na partitura. Na segunda frase (compassos 5 ao 8) percebemos o mesmo desenho global da curva do gráfico, ou seja, um crescendo até o primeiro tempo do compasso 6, seguido de um decrescendo até a finalização da Seção, no compasso 10, segundo tempo. Dessa forma, a dinâmica acompanha o fraseado musical, resultando numa interpretação equilibrada e expressiva.

Já em 89 bpm (gráfico vermelho), nota-se uma expressividade construída de forma mais discreta com alguns pontos destoantes que soam por vezes exagerados, semelhante ao

que se deu na variação agógica nesse mesmo andamento. Observando, por exemplo, a passagem do primeiro tempo do compasso 3 para o segundo tempo do mesmo compasso, observamos uma diminuição súbita na amplitude. O mesmo se observa nos compassos 5 e 7, e na passagem do compasso 8 para o 9, ou seja, pontos de diminuição brusca da intensidade sonora, o que acaba por desequilibrar o fraseado. Essa ocorrência se deu na tentativa de se imprimir uma expressividade contrastante com relação à dinâmica, porém, deveria ter sido construída de forma progressiva para evitar esse desequilíbrio. Acredito que nesse caso a agógica influenciou diretamente no resultado da construção da dinâmica, pelo motivo levantado nas análises correspondentes às variações de agógica na gravação em 89 bpm, qual seja, o fato de esse andamento mostrar-se ligeiramente lento para a execução musical.

Na gravação em 109 observa-se que a dinâmica foi construída de forma expressiva, buscando criar contraste entre motivos semelhantes. Observando a primeira frase (compassos 1 ao 4) notamos isso nos compassos 1 e 2, onde há uma diferença de amplitude entre o motivo que vai do tempo 2 do compasso 1, ao tempo 1 do compasso 2, e aquele que abrange o tempo 2 do compasso 2, e o tempo 1 do compasso 3. Observa-se também na primeira frase, uma curva total de crescendo (compasso 1 ao tempo 1 do compasso 4), e decrescendo (final do compasso 4), semelhante à indicação da partitura.

Na segunda frase (compassos 5 ao 8) notamos ocorrências semelhantes ao que já foi analisado na primeira frase. Os motivos semelhantes reaparecem nas passagens do segundo tempo do compasso 5 para o primeiro tempo do compasso 6, bem como na passagem do segundo tempo deste compasso, para o primeiro tempo do compasso 7, mostrando mais um ponto de contraste dentro dessa interpretação. Notamos também uma curva de crescendo e decrescendo no âmbito total da segunda frase. A codeta (segundo tempo do compasso 8 ao primeiro tempo do compasso 10) é realizada com um movimento de decrescendo seguindo as indicações da partitura.

De modo geral, o andamento rápido, por vezes, tornou os fraseados confusos, o que me faz refletir sobre as análises das variações temporais, pois aqui é possível perceber que a expressividade musical foi influenciada pelo andamento, ou seja, quanto mais rápido, mais contrastante foi a realização da dinâmica, porém o entendimento do texto musical mostrou-se dificultado. Em 89 bpm, os fraseados foram mais claros, mas o entendimento foi um pouco prejudicado pelo excesso nas inflexões da dinâmica. Já o andamento de 69 bpm, mostrou-se ineficiente para a criação da coesão musical. Portanto, um andamento um pouco mais rápido que 89 bpm (provavelmente 92 bpm) poderia conseguir manter a expressividade musical alcançada em 109 bpm, e tornar as frases mais coesas e equilibradas do que ocorreu em 89

bpm, e também em 69 bpm, acabando com a confusão no entendimento do discurso musical, causada pela velocidade excessiva, e pelas frases truncadas encontradas no andamento de 69 bpm.

4.3.2) Ponte 1:

Nesse item serão analisados os gráficos referentes às variações de amplitude da Ponte 1 apresentados na figura abaixo em 69 (gráfico verde), 89 (gráfico vermelho) e 109 (gráfico azul) bpm. As gravações desses trechos estão nos seguintes audios: áudio 57 – 69 bpm; áudio 58 – 89 bpm; áudio 59 – 109 bpm.

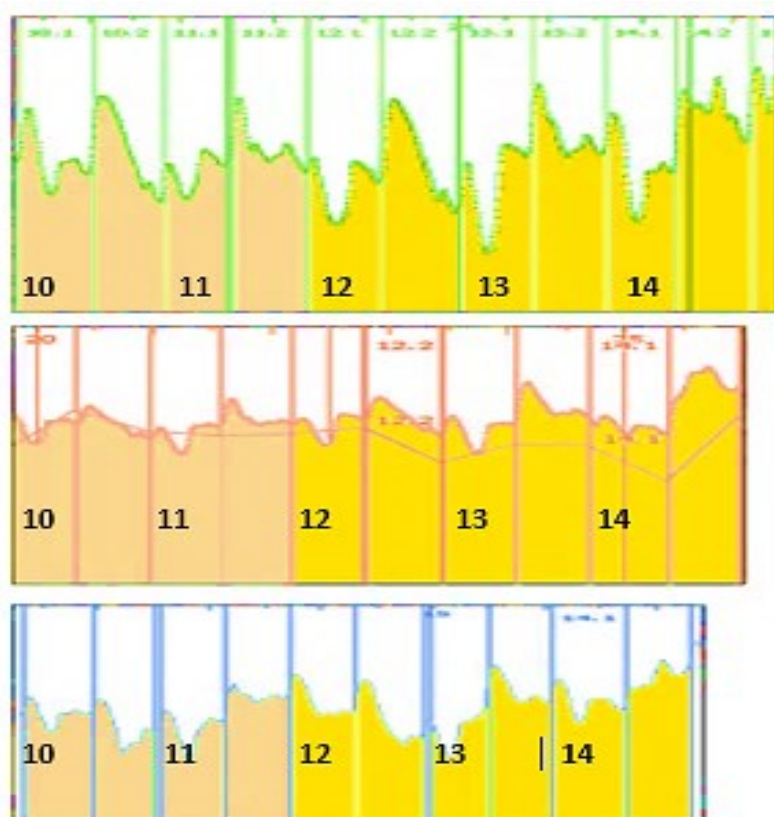


Figura 88: Gráficos comparativos das variações de amplitude da Ponte 1, do Estudo n.3, na seguinte ordem: 69 bpm, 89 bpm, 109 bpm. (Fonte: A autora)

Em relação às análises das variações de amplitude nessa Ponte 1, primeiramente é importante lembrar que o compositor indicou na partitura um sinal de intensidade para as duas semi-frases: *p* para a realização da primeira, e *pp*, para a realização da segunda. Observamos que os três gráficos demonstram a existência de variações na realização da dinâmica interna dessa Seção, entretanto, a intensidade total não varia. Logo, a criação do contraste pedido na partitura entre as duas semi-frases, as quais foram criadas com materiais semelhantes, não foi executada em nenhuma dessas versões.

Esse será o principal ponto a se modificar na última gravação, ou seja, o intuito é construir uma interpretação que ressalte as variações de dinâmica indicadas na partitura, uma vez que esse recurso pode modificar e melhorar a expressividade musical e aperfeiçoar o resultado sonoro.

Em relação às variações de amplitude internas, observamos que no gráfico em 69 bpm (gráfico verde), as intensidades, considerando-se cada tempo dos compassos, alternam-se entre ataques forte/forte/fraco/forte/fraco, na primeira semi-frase (marcada em marrom claro), e a partir do segundo tempo do compasso 12, forte/fraco/forte/meioforte/forte (seguido de um decrescendo finalizador de frase), na segunda semi-frase (marcada em amarelo³²). Esses pontos mais fortes são os acentos marcados nos baixos, presentes na partitura.

Nos gráficos dos andamentos em 89 (vermelho) e 109 (azul) bpm observamos o mesmo acontecimento – variações internas, mas a dinâmica global sem grandes variações e contrastes (podendo-se, no entanto, notar que a segunda semi-frase aparece mais forte que a primeira). Em 89 bpm notamos, a partir do segundo tempo do compasso 10, quatro sequências de intensidades forte/piano, sendo que a última segue um movimento de decrescendo, finalizador da Seção, até o primeiro tempo do compasso 14, onde se finaliza essa Ponte.

Em 109 bpm, observamos o seguinte comportamento: piano/piano; forte/forte; forte/pianíssimo; fortíssimo/forte (decrescendo finalizador de frase). A dinâmica aqui foi realizada de forma menos progressiva e sem direcionamento de fraseado, o que causou um certo desequilíbrio e confusão no entendimento do texto musical.

A forma como a dinâmica foi construída nas duas semi-frases criou um certo contraste internamente em cada uma (nem sempre com sentido musical claro, como no caso da gravação em 109 bpm), mas não são suficientes para criar o contraste global indicado na partitura pelos sinais de *p* e *pp*, como já explicado anteriormente. Na versão final irei construir uma dinâmica interna com crescendos e decrescendos progressivos, e destacarei a diferenciação de intensidade entre cada semi-frase.

4.3.3) Seção B

Analisaremos agora os gráficos das variações de amplitude da Seção B, apresentados abaixo, relativos às gravações iniciais, na seguinte ordem: 69 (gráfico verde), 89 (gráfico

³² No compasso 12 finaliza a primeira semi-frase, e inicia a segunda semi-frase, por isso está marcado em amarelo.

vermelho) e 109 (gráfico azul) bpm. Os áudios correspondentes são: áudio 44 – 69 bpm; áudio 45 – 89 bpm; áudio 46 – 109 bpm.

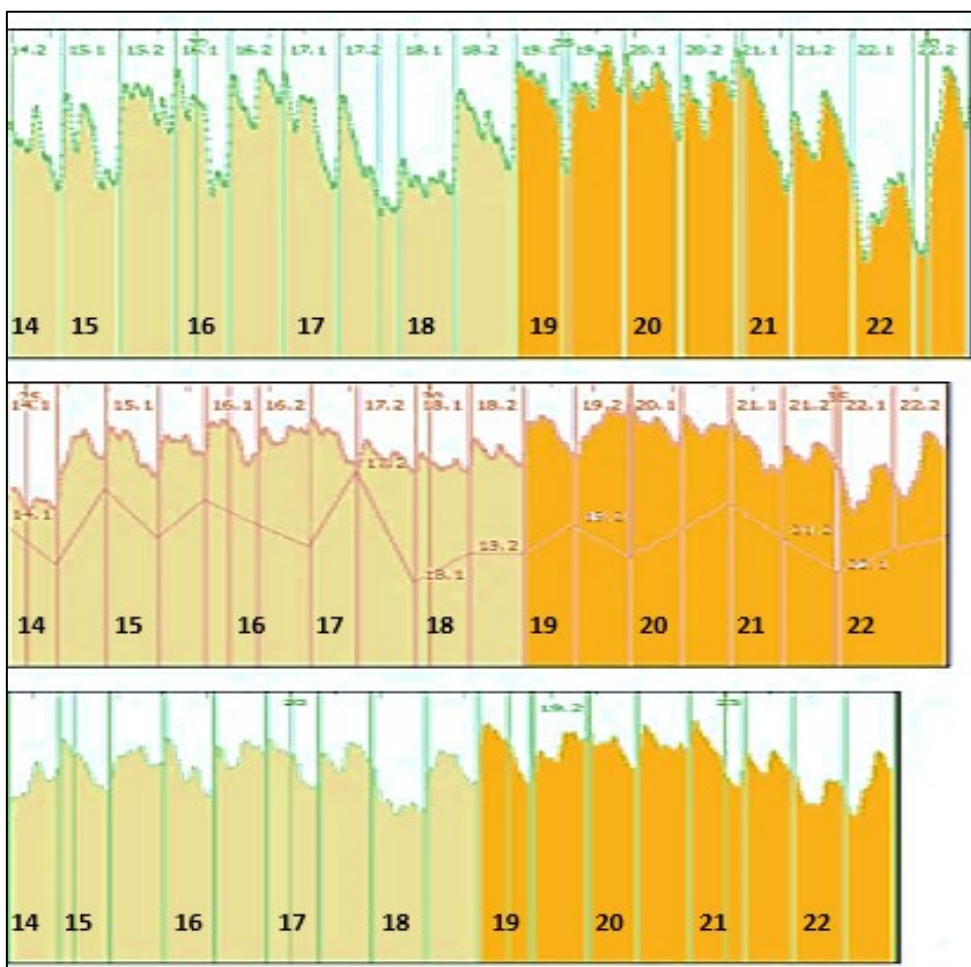


Figura 89: Gráficos comparativos das variações de amplitude da Seção B, do Estudo n.3, na seguinte ordem: 69 bpm, 89 bpm, 109 bpm. (Fonte: A autora)

Podemos observar, num primeiro momento nos três gráficos que, de maneira geral, as variações de amplitude se dão respeitando as marcações de crescendo e decrescendo presentes na partitura. A Seção B é composta por duas frases (compassos 15 ao 18 – marcada em marrom claro, e compassos 19 ao 22 – marcada em alaranjado) com materiais musicais muito parecidos. Assim, seria interessante executar tanto as variações agógicas internas, como a diferença de intensidade total de cada frase, com diferenças intensas, buscando criar uma interpretação contrastante. Contudo, nas versões que estamos analisando, apesar das variações internas estarem presentes (principalmente em relação a dois motivos melódicos importantes, os quais serão explicados a seguir), as diferenças de intensidade total das frases ocorreram de maneira sutil, levando a um resultado sonoro por vezes saturado, como poderemos compreender nas análises mais aprofundadas que se seguem dos gráficos em questão.

Iniciando as análises pelo gráfico em 69 bpm (primeiro gráfico), a partir dos picos dos ataques das notas, observamos a presença de uma curva de crescendo e decrescendo na primeira frase (compassos 15 ao 18 - tempo 1). Ambos são muito expressivos e acompanham o fraseado musical e a dinâmica indicada na partitura. Os dois motivos semelhantes citados no parágrafo anterior estão nos compassos 15-16 e nos compassos 16-17. Nessa interpretação eles apresentam articulações diferentes, sutis, sendo que o primeiro apresenta um leve crescendo (segundo tempo do compasso 15 e primeiro tempo do compasso 16), e o segundo mantém a intensidade regular (segundo tempo do compasso 16 e primeiro tempo do compasso 17). A finalização da frase é marcada por um decrescendo intenso (segundo tempo do compasso 17 e primeiro tempo do compasso 18).

Observando a segunda frase (compassos 19 ao 22), vemos três particularidades: a curva total do gráfico delineando o movimento de crescendo e decrescendo dessa frase (assim como na primeira); a finalização da Seção B ocorrendo de forma intensa e expressiva, demarcando essa característica; a interpretação dos dois motivos presentes nos compassos 19 ao 21, os quais são muito semelhantes aos da frase anterior, cujas execuções na frase em análise deu-se com poucas diferenciações³³.

Nesse andamento, a expressividade musical referente às variações de amplitude foi prejudicada pelo andamento, o qual prejudica a percepção, a coesão e a clareza das ideias musicais, por estar muito lento, da mesma forma como já observado no item referente às análises das variações temporais dessa mesma Seção, nesse andamento.

No andamento de 89 bpm (segundo gráfico, em vermelho), também observamos em cada uma das duas frases a presença das curvas totais referentes aos movimentos de crescendo nos inícios e desenvolvimentos dos fraseados e decrescendo na sequência em direção às suas finalizações, porém com pouca diferença entre as frases ao se considerar as intensidades globais. O movimento de crescendo/decrescendo é mais sutil na primeira frase. Já na segunda, o crescendo atinge uma intensidade um pouco mais forte do que na primeira seguido por um decrescendo muito expressivo, caracterizando a finalização da Seção B.

As variações de amplitude internas também se dão no âmbito dos dois motivos já citados, e, através do gráfico notamos que na primeira frase eles se diferenciam na intensidade

³³ Ao observarmos o primeiro motivo (segundo tempo do compasso 19 e primeiro do 20) e o segundo motivo (segundo tempo do compasso 20 e primeiro do 21) veremos que os dois apresentam movimentos de crescendo do primeiro para o segundo pico de intensidade vistos no gráfico que os compõem. Assim, é possível perceber que foi criada uma diferenciação de dinâmica no interior de cada uma das duas frases, mas, como dito anteriormente, a intensidade total de uma frase em comparação com a outra é praticamente a mesma, ofuscando essas variações de amplitude internas de cada frase.

do som do segundo pico de amplitude que compõe cada um. A ocorrência no segundo motivo é mais intensa que no primeiro, integrando o movimento de crescendo global dessa frase. Na segunda frase, o segundo motivo apresenta-se com menor variação de amplitude entre os dois picos.

Nesse andamento de 89 bpm, as variações de amplitude se mostram menos desequilibradas que as variações temporais, as quais criaram instabilidade e confusão no sentido dos fraseados musicais. Outra observação importante é que o plano sonoro criado aqui é semelhante ao do andamento de 69 bpm, apresentando-se pouco variável, prejudicando a percepção das variações de amplitude e nuances internas de cada frase por causa da pouca diferenciação das intensidades totais entre elas.

Em 109 bpm (último gráfico, em azul) também observamos os crescendos e decrescendos contornando cada uma das duas frases, porém ocorrem de forma mais intensa no início e no final de cada uma delas, e o desenvolvimento da frase se mantém numa intensidade total mais estável do que nos outros andamentos. Apesar de observarmos a presença de uma variação de amplitude interna expressiva, devemos guiar nosso estudo pelos picos de ataque das notas nos tempos 1 e 2 de cada compasso para facilitar o entendimento, os quais mostram que o resultado da variação interna da dinâmica não é tão expressiva assim.

Dessa forma, observando o início das duas frases, vemos que ambas se iniciam com crescendo, sendo a ocorrência na segunda frase mais marcante do que na primeira, resultando na criação de contraste entre elas. Em relação ao decrescendo no final das frases, mais uma vez observamos que a frase 2 finaliza com um movimento mais intenso e expressivo do que a frase 1, dado ao caráter finalizador de Seção.

Em relação aos motivos internos, também observamos diferenças em suas execuções. Na primeira frase eles são executados com crescendos partindo do primeiro pico de amplitude para o segundo. Na segunda frase, esses dois motivos são executados de forma diferente, sendo que o primeiro tem a realização de um crescendo entre o primeiro e segundo picos de intensidade, e no último motivo, as intensidades mantêm-se estáveis. Nessa versão, os elementos expressivos estão presentes e poderiam ter sido mais intensos. Além disso, a velocidade um pouco excessiva causou certa confusão no entendimento do significado musical.

Podemos afirmar após essas análises que em um andamento um pouco mais rápido que 89 bpm haveria mais coesão entre os elementos musicais, e a construção da expressividade precisa se pautar na realização da primeira frase mais intensa que a segunda, ou o contrário, já que tornaria os elementos expressivos mais claros.

Na gravação final, penso em realizar um maior contraste de dinâmica na execução dessa Seção B, como forma de alcançar um resultado sonoro mais sofisticado em relação às variações de amplitude.

4.3.4) Seção C

Neste tópico finalizaremos as análises das variações de amplitude das gravações do Estudo n.3, cujos gráficos estão representados abaixo na seguinte ordem: 69 (gráfico verde), 89 (gráfico vermelho) e 109 (gráfico azul) bpm. As gravações correspondentes são: áudio 47 – 69 bpm; áudio 48 – 89 bpm; áudio 49 – 109 bpm.

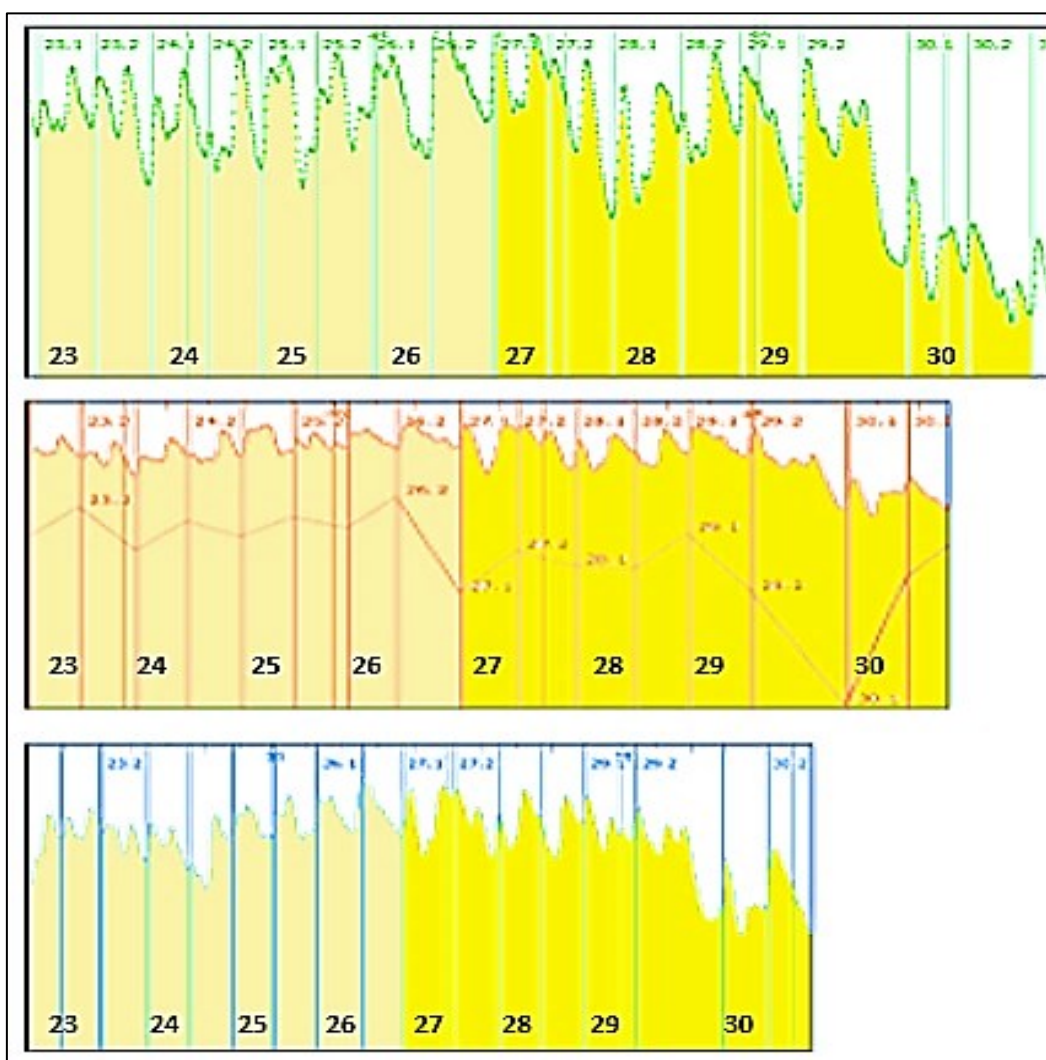


Figura 90: Gráficos comparativos das variações de amplitude da Seção C, do Estudo n.3, na seguinte ordem: 69 bpm, 89 bpm, 109 bpm. (Fonte: A autora)

Nas análises interpretativas dessa Seção, é importante recordar que ela é formada por duas frases de quatro compassos, nas quais existem dois motivos em cada. Estes integram o

sentido do fraseado musical, são correspondentes dentro das duas frases, ou seja, o motivo 1 da frase 1 é semelhante ao motivo 1 na frase 2, e assim por diante. Assim, espera-se que suas execuções sejam criadas de forma a inovar o aparecimento de suas “repetições”, como já explicado no tópico referente às análises das variações temporais desta mesma Seção.

Em relação à dinâmica, o compositor indicou um *mp* no compasso 23, um *crescendo* no segundo tempo desse compasso, um *mf* no compasso 24 um *crescendo* até o 27, alcançando um *f* no seu primeiro tempo, e dois *decrescendos* em sequência, até o final do compasso 29, alcançando o compasso 30 em meio *forte*.

Iniciando essas análises pelo gráfico em 69 bpm (verde), podemos afirmar que do compasso 23 ao 27 houve a realização de um *crescendo* progressivo, mas muito sutil, partindo de uma intensidade no compasso 23 que pode ser considerada *mp*, passando por um *mf* no compasso 24, atingindo o compasso 27 com um *f*. Além disso, podemos observar na frase 1 que o primeiro motivo (compassos 23 ao primeiro tempo do 24) foi executado com um movimento de *crescendo/decrescendo*, e o segundo numa intensidade mais estável (com algumas nuances entre as notas, no segundo motivo).

Na segunda frase (compassos 27 ao 30), observamos um movimento global tendendo a um decrescendo para finalizar a Seção. O motivo 1 dessa frase (compassos 27 ao primeiro tempo do compasso 28) foi realizado com um *decrescendo*, e o segundo (compassos 28, tempo 2 ao 30) com um *crescendo* até o compasso 29, seguido de um *decrescendo* muito intenso e expressivo para o compasso 30, finalizando a Seção com uma intensidade diferente da indicada na partitura, justificável pelo caráter finalizador desse último compasso da Seção C.

A versão em 69 bpm apresenta variações de amplitude que delineiam o fraseado musical com expressividade, mas o andamento, por estar lento, prejudica um pouco a fluidez musical, como já concluído nas análises das variações temporais.

No andamento de 89 bpm (gráfico vermelho) podemos observar que a amplitude varia bastante. A primeira frase inicia-se com um decrescendo do compasso 23 para o 24, seguido de um *crescendo* até o segundo tempo desse compasso, onde efetivamente foi alcançada uma intensidade maior. No compasso 25 a intensidade cai subitamente para voltar a crescer em seguida e alcançar o compasso 27 em um *forte*. Esses altos e baixos são causados pelas articulações internas dos motivos 1 e 2, presentes nos compassos 23 e 24; 24 a 26.

Na segunda frase, o aspecto total é de decrescendo. O primeiro motivo acontece com uma movimentação de decrescendo, e o segundo realiza um *crescendo* até o compasso 29, decrescendo em seguida até o fim da Seção.

Essa dinâmica muito variável causa um pouco de instabilidade no sentido musical, deixando o fraseado um pouco interrompido. Nesse andamento, o mesmo resultado foi encontrado em relação às variações temporais.

No gráfico em 109 bpm (azul), o primeiro motivo é realizado com um decrescendo bem expressivo (compassos 23 ao 24), e o segundo motivo é realizado com um crescendo enérgico até o compasso 26, tempo 1. Na segunda frase, o primeiro motivo tem um agógica parecida com seu correspondente na frase anterior, e o segundo motivo é realizado com um grande decrescendo finalizador da Seção.

Essas inflexões encontradas no andamento de 109 bpm foram as que mais se aproximaram da lógica dos fraseados, imprimindo um desenvolvimento expressivo e inteligível das ideias musicais. Entretanto, o andamento demasiado rápido atrapalha um pouco o entendimento musical.

De maneira geral, pretendo mesclar, na última gravação, a diversidade da versão de 89 bpm (sem os excessos) com o equilíbrio e lógica da gravação em 109 bpm (com um pouco mais de contraste e nuances sonoras).

4.4) A gravação final:

A quarta e última gravação do Estudo n.3 é o resultado das reflexões sobre os aspectos de variação de amplitude e de agógica que foram detectados nas análises auditivas e visuais (utilizando os gráficos gerados a partir de informações retiradas do *Sonic Visualiser*).

Assim como nos outros dois Estudos, algumas características foram mantidas, outras retiradas e mudadas.

Os principais pontos analisados foram em relação à compreensão do fraseado musical, o que era guiado por uma voz principal seguida por um contraponto; construção da agógica; expressividade e contraste da dinâmica.

Aqui também utilizei as cores vermelha para os pontos prejudiciais e rosa para os pontos positivos para a construção da gravação final deste Estudo.

Dessa forma, segue abaixo o quadro comparativo das características interpretativas notadas nas primeiras três gravações relacionadas aos elementos musicais presentes nesse Estudo:

Andamento:	69 bpm	89 bpm	109 bpm
Voz melódica principal:	Um pouco lenta.	Adequada, mas um pouco mais rápida não prejudicaria.	Rápida.
Contrapontos:	Lentos, porém expressivos.	Adequados, mas poderiam ser mais expressivos, talvez um pouco mais rápidos.	Apareciam ora nítidos, ora confusos. Poderiam ser um pouco mais lentos para melhorar a compreensão.
Fraseados	Expressivos, mas lentos.	Pouca fluidez em alguns locais, pois o andamento mostrou-se um pouco lento, prejudicando a expressividade.	Por estarem rápidos, prejudicaram o entendimento do texto musical.
Realização da Seção A	Adequada, mas pouco expressiva e lenta.	Adequada, mas pouco expressiva	Muito acelerada, causando confusão no entendimento das frases.
Realização da Ponte n.1	Lenta e dinâmica pouco expressiva.	Lenta e dinâmica pouco expressiva.	Lenta e dinâmica pouco expressiva.
Realização da Seção B	Muito lenta, prejudicando a realização da expressividade musical.	Adequada, mas com pouco contraste.	Adequada, mas confusa por causa do andamento muito rápido.
Realização da Seção C	Pouco expressiva	Expressiva, mas com pouco contraste.	Expressiva, mas com pouco contraste.

Agógica	Não variou muito, mas o andamento global manteve-se acima do proposto.	Pulso variou muito ora para mais rápido, ora para mais lento, com movimentos bruscos de acelerando e desacelerando, prejudicando o entendimento musical.	Pulso se manteve relativamente constante, porém em algumas partes ocorreu aceleração excessiva, causando confusão na compreensão do texto musical.
Dinâmica:	Adequada em algumas partes, pouco contraste e saturada em outros.	Pouco variada, saturada.	Muito expressiva, em alguns locais com pouco contraste em outros, e até mesmo saturada.

Quadro 12: Comparativo de aspectos interpretativos das três primeiras gravações do Estudo n. 3 (Fonte: A autora)

Pela análise do quadro acima, percebe-se que um andamento entre 89 bpm e 109 bpm poderia ser o adequado para o ajuste das questões interpretativas. Portanto, escolhi o andamento de 92 bpm para construir a interpretação musical desse Estudo n.3.

4.5) Análise das variações temporais da quarta gravação:

Iniciaremos as análises das variações temporais da quarta gravação comparando-as com a gravação inicial em 89 bpm, já que esse andamento se mostrou o mais apropriado para a execução musical desse Estudo após as análises realizadas das três primeiras gravações.

As análises serão feitas em relação às mesmas Seções analisadas das gravações iniciais, assim como ocorreu em relação aos Estudos n.1 e n.2.

4.5.1) Seção A:

No presente tópico serão analisadas as variações temporais da Seção A tendo como base os gráficos da versão final em 92 bpm, e da versão inicial em 89 bpm, os quais seguem

na próxima página. As gravações desses trechos encontram-se nos áudios n. 50 – 92 bpm , e n. 42 – 89 bpm.

Seção A – 92 bpm (gravação final)

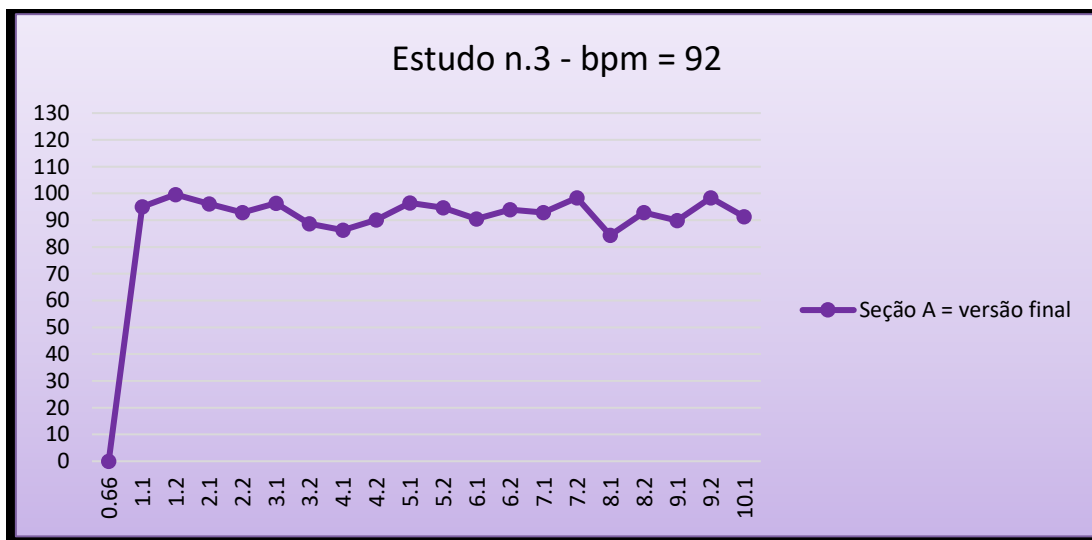


Figura 91: Gráfico das variações temporais, da gravação final em 92 bpm, da Seção A, do Estudo n.3, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora)

Seção A – 89 bpm (gravação inicial)

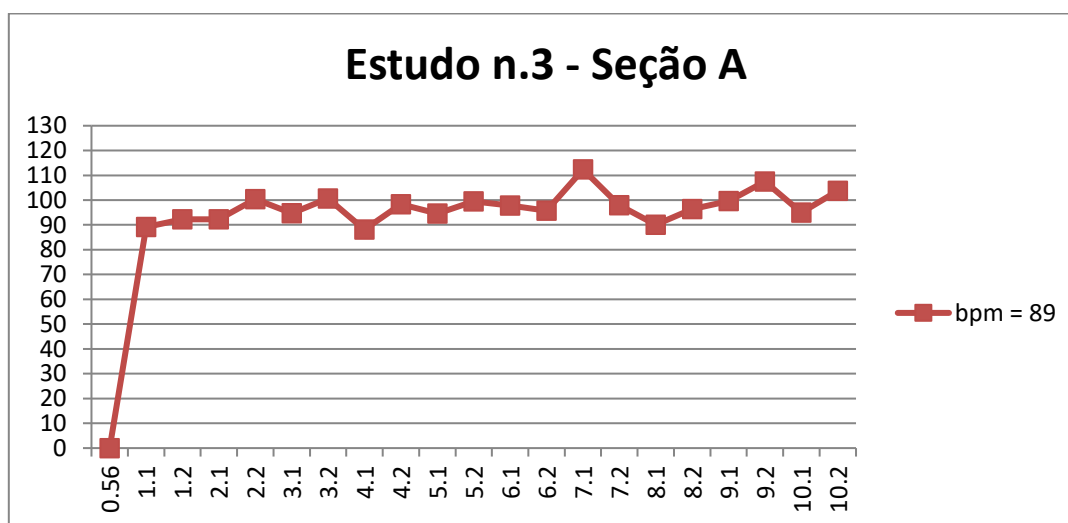


Figura 92: Gráfico das variações temporais, da gravação inicial em 89 bpm, da Seção A, do Estudo n.3, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora)

Analisando-se comparativamente os gráficos acima, percebemos que ocorreram algumas mudanças nas variações agógicas após o processo de análise das gravações iniciais. Primeiramente, observa-se um desenvolvimento agógico mais equilibrado no gráfico violeta (quarta gravação) do que no gráfico vermelho (gravação em 89 bpm). Na gravação em 89 bpm a agógica mostrou-se por vezes exagerada e desequilibrada nos pontos já analisados anteriormente no tópico correspondente às análises das gravações iniciais desta Seção.

No novo andamento – 92 bpm –, as variações são mais suaves e compensatórias e acompanham o fraseado musical contribuindo para a percepção de seus inícios, desenvolvimentos e finalizações. Um exemplo disso, é o que ocorre na primeira frase (compassos 1 ao 4), a qual se inicia com um acelerando no compasso 1 (tempo 1), seguido de duas sequencias de ralentando nos compassos 1 ao 2 e compassos 3 ao 4. O fraseado musical foi construído pensando-se em definir o contorno rítmico da frase de forma a realizar articulações suaves no seu interior, e finalizar a frase com um ralentando expressivo.

Já na segunda frase (compassos 5 ao 10), observa-se que do compasso 4 (anacruse para o 5) ao 7, a variação agógica é semelhante à da primeira frase (esse trecho é a repetição da primeira frase), porém menos intensa, e a partir do compasso 8, que marca a finalização da Seção A, foi realizado um leve acelerando para se ressaltar o encaminhamento da música para a nova Seção, no caso, a Ponte 1.

Assim a interpretação musical da Seção A, na versão final do Estudo n.3, no que se refere à construção agógica, apresenta fraseados coesos e inteligíveis, pois buscou encontrar um equilíbrio entre a expressividade musical das gravações em 89 e 109 bpm através da substituição dos movimentos excessivos pontuais por acelerandos/desacelerandos equilibrados e condizentes com o fraseado musical, e da realização de uma pulsação mais equilibrada, inspirada na versão em 69 bpm.

4.6.2) Ponte 1:

A Ponte 1 será analisada a seguir. Os áudios das gravações são: áudio 60 – 92 bpm e áudio 58 – 89 bpm. Os gráficos aparecem abaixo.

Ponte 1 – 92 bpm (gravação final)

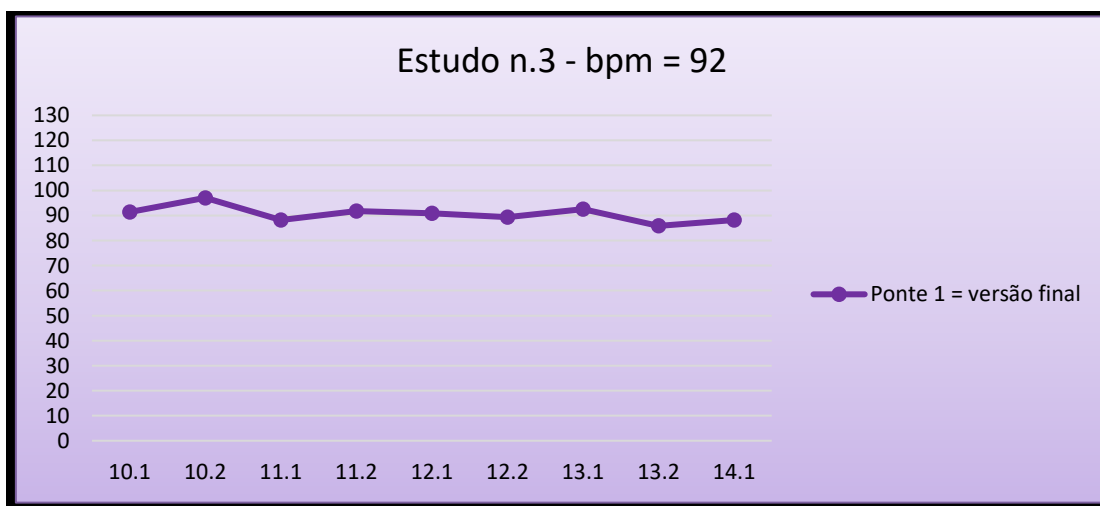


Figura 93: Gráfico das variações temporais, da gravação final em 92 bpm, da Ponte 1, do Estudo n.3, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora)

Ponte 1 – 89 bpm (gravação inicial):

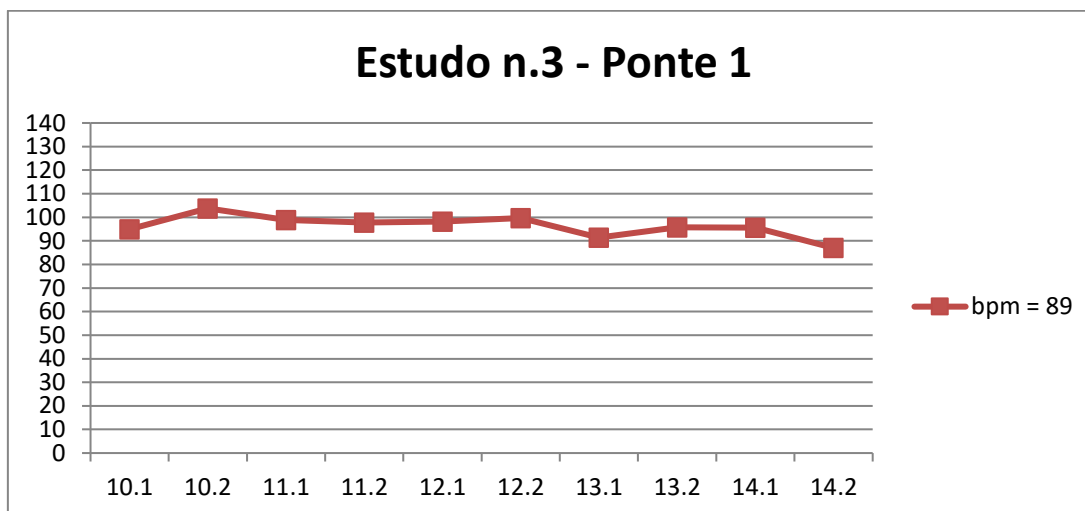


Figura 94: Gráfico das variações temporais, da gravação inicial em 89 bpm, da Ponte 1, do Estudo n.3, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora)

Entre as três primeiras gravações, a interpretação em 89 bpm da Ponte 1 foi a que se mostrou mais equilibrada e expressiva. Dessa forma, como uma das características gerais da nova gravação é uma pulsação mais constante, com menos exageros nas variações agógicas, observa-se que as duas versões da execução dessa Ponte 1 mostradas nos gráficos acima são parecidas, com a diferença principal de que o gráfico violeta (92 bpm – gravação final) tem variações agógicas um pouco mais expressivas do que o gráfico vermelho (89 bpm – gravação inicial), além de manter-se com uma pulsação mais constante no andamento proposto.

Como explicado anteriormente, essa Ponte 1 estava soando nas primeiras gravações como uma recuperação da pulsação perdida por excessos cometidos nas variações agógicas. Já na última gravação, a Ponte 1 passou a soar efetivamente como um elemento de ligação entre as Seções A e B, uma vez que as variações agógicas encontraram um equilíbrio nas suas execuções e contribuíram para a organização das ideias musicais.

4.5.3) Seção B:

Analisaremos, agora, as variações temporais da Seção B, da última gravação deste Estudo n.3, em 92 bpm (gráfico violeta), comparativamente à gravação inicial em 89 bpm (vermelho), as quais aparecem nas figuras a seguir. Os áudios são os seguintes: áudio 51 – 92 bpm e áudio 45 – 89 bpm.

Seção B – 92 bpm (gravação final)

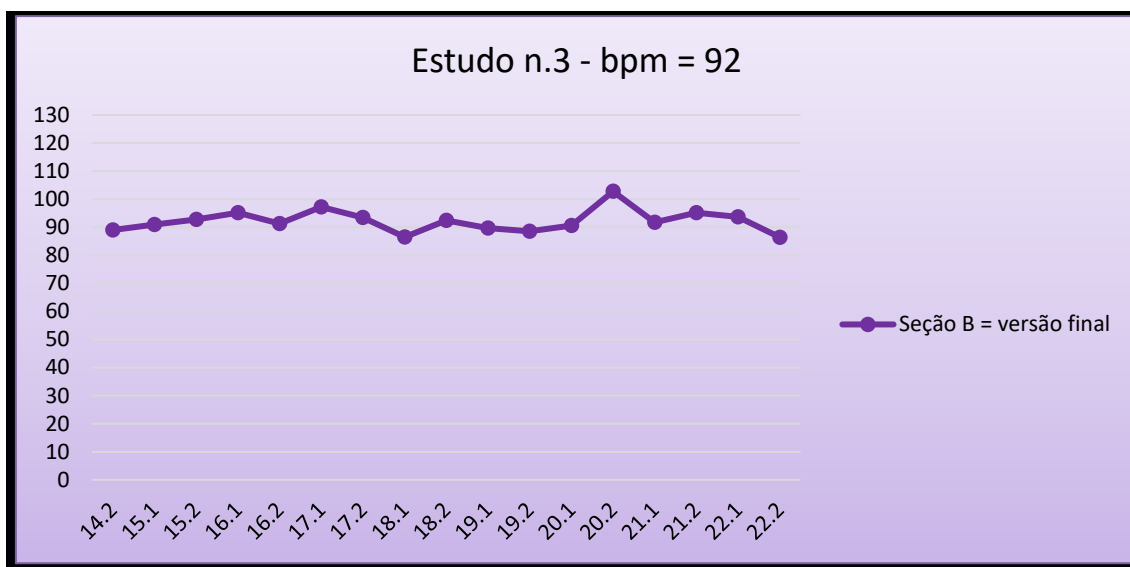


Figura 95: Gráfico das variações temporais, da gravação final em 92 bpm, da Seção B, do Estudo n.3, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora)

Seção B – 89 bpm (gravação inicial)

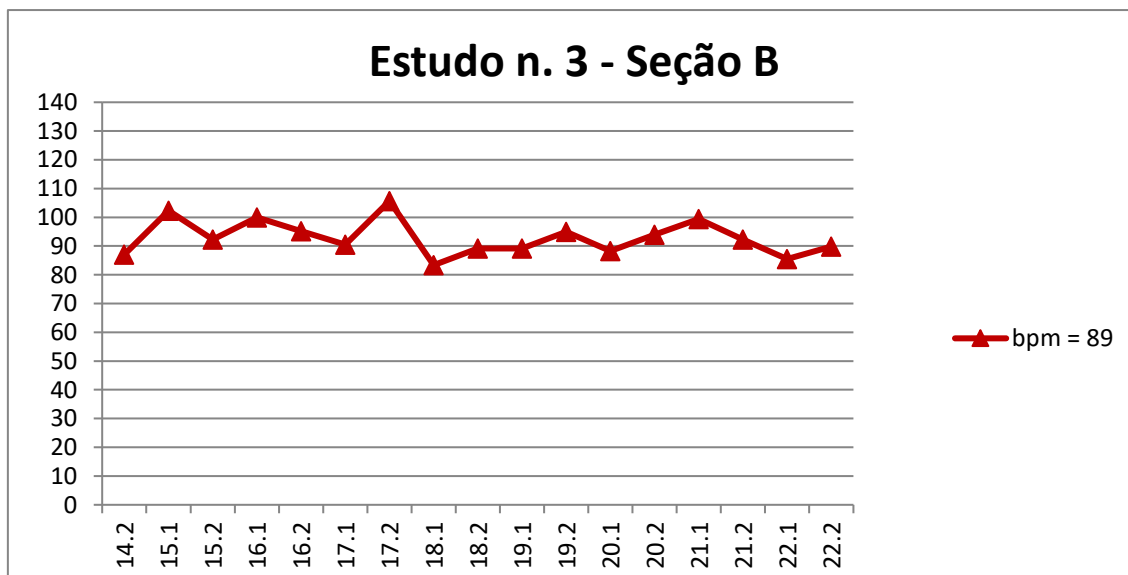


Figura 96: Gráfico das variações temporais, da gravação inicial em 89 bpm, da Seção B, do Estudo n.3, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora)

Através da observação dos gráficos acima, vemos que muitos aspectos foram modificados na gravação final (gráfico violeta), em relação aos aspectos desequilibrados da gravação em 89 bpm (gráfico vermelho). O aspecto da pulsação mais constante e da construção progressiva dos acelerandos e desacelerandos também foi adequado, baseando-se principalmente nas configurações agógicas constantes dos gráficos de 69 e 109 bpm.

Primeiramente, os dois motivos que aparecem nos compassos 15 -16 (primeiro tempo), e compassos 16 (segundo tempo) – 18 (primeiro tempo) apresentam variações temporais que geraram contraste entre eles, resultando num fraseado que se desenvolve e se conclui progressivamente – o primeiro motivo foi construído basicamente sobre um acelerando, e o segundo motivo com um desacelerando (realizando a finalização da primeira frase). Observa-se também a manutenção do pulso em 92 bpm, e esse novo andamento conseguiu criar maior coesão entre os elementos musicais, resultando na concretização de fraseados com sentido musical claro.

A segunda frase (compassos 19 ao 22) também foi construída com variações temporais sutis, com exceção do acelerando/desacelerando intenso no compasso 20, que foi realizado para imprimir uma articulação mais incisiva ao fraseado, indicando a aproximação do fim da Seção, a qual é realizada com um movimento que leva à desaceleração dessa Seção B.

Assim, podemos concluir que os ajustes feitos nas variações temporais englobaram, principalmente, a manutenção de maior constância na pulsação, a construção da agógica de forma a moldar o fraseado musical, a delimitação dos motivos musicais através de variações temporais específicas, na execução musical em um novo andamento em 92 bpm. A escolha desse andamento de 92 bpm foi fundamental para a criação da coesão entre os elementos musicais, para a elaboração do sentido musical, bem como para a criação da expressividade musical dessa Seção B, do Estudo n.3, resultando numa interpretação musical equilibrada e com sentido musical sofisticado.

4.5.4) Seção C:

Partiremos agora para a análise das variações temporais da última Seção do Estudo n.3. Abaixo estão os gráficos referentes à gravação final em 92 bpm (violeta), seguido do gráfico da gravação inicial em 89 bpm (vermelho). Os áudios dessas gravações são: áudio 52 – 92 bpm, e áudio 48 – 89 bpm.

Seção C – 92 bpm (gravação final)

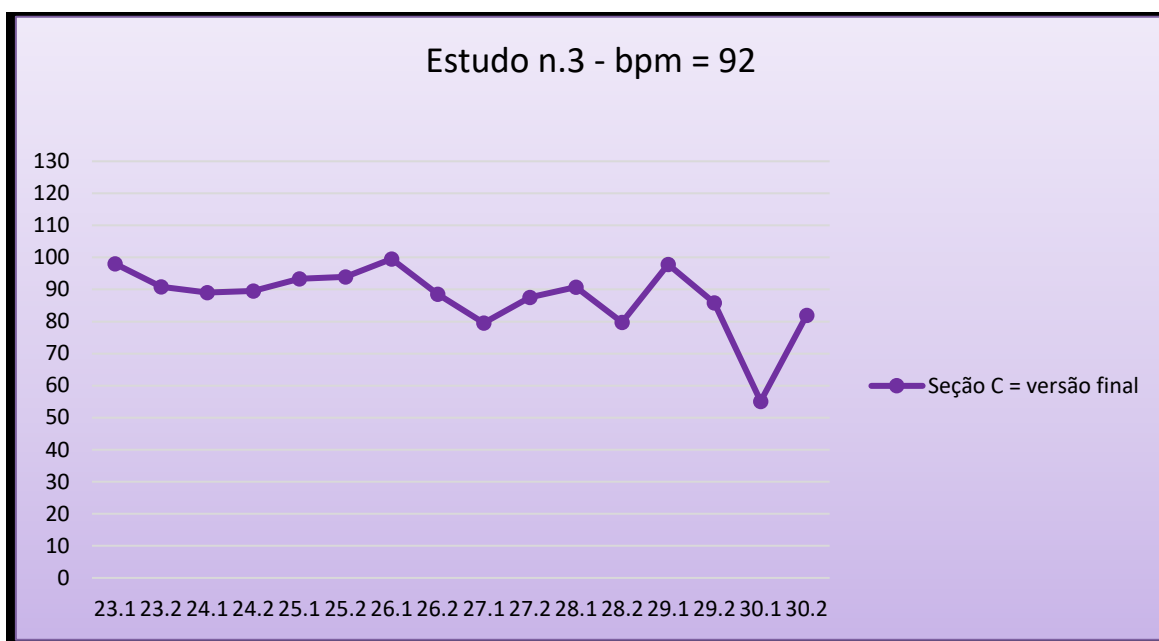


Figura 97: Gráfico das variações temporais, da gravação final em 92 bpm, da Seção C, do Estudo n.3, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora)

Seção C – 89 bpm (gravação inicial)

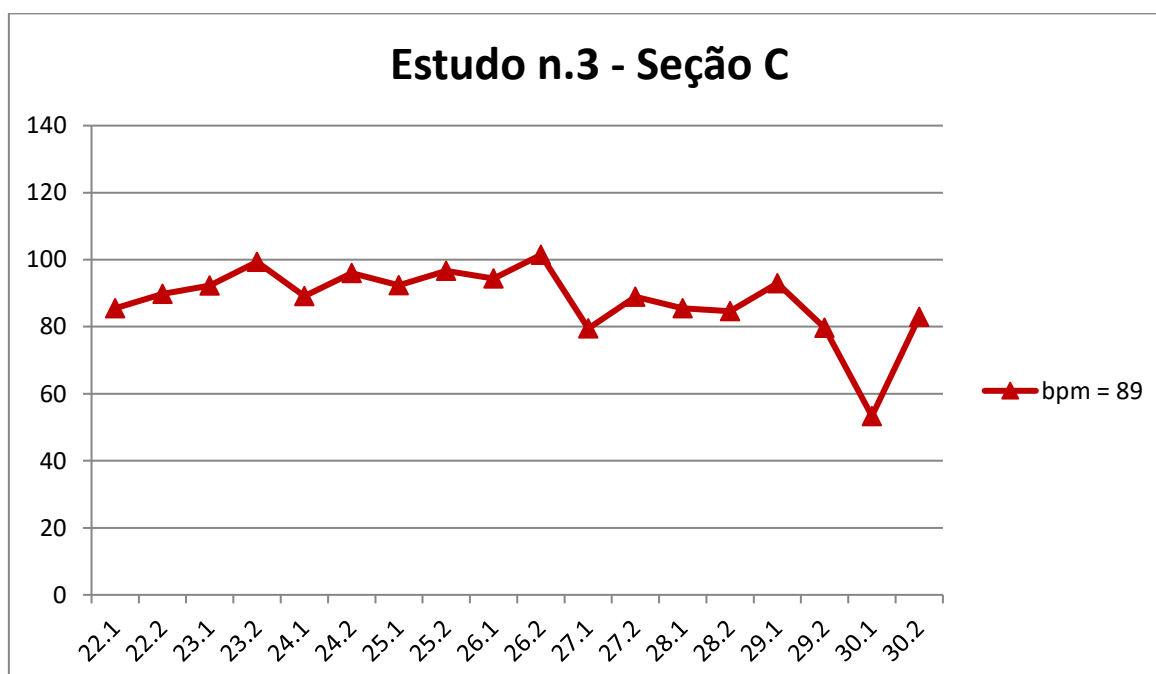


Figura 98: Gráfico das variações temporais, da gravação inicial em 89 bpm, da Seção C, do Estudo n.3, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora)

Observando o gráfico violeta podemos detectar muitas diferenças na nova interpretação em relação a de 89 bpm. Primeiramente, o gráfico da gravação final (violeta) possui um aspecto mais definido de finalização quando observamos que a segunda frase apresenta uma configuração fortemente tendenciosa à desaceleração global, enquanto que a primeira apresenta uma configuração de desenvolvimento de ideias, sem apresentar fortes inconstâncias na pulsação, apesar das variações agógicas presentes.

Analisando a frase 1, observamos que o primeiro motivo (compassos 23 e 24 – tempo 1) é realizado com um ralentando, seguido do segundo motivo (compassos 24 - tempo 2 ao 26), o qual foi realizado com uma aceleração proporcional e compensatória dessa desaceleração.

A segunda frase (compasso 27 ao 30) inicia-se após um ralentando ocorrido no compasso anterior, o qual teve a função de delinear com expressividade a transição de frases. O seu primeiro motivo (compassos 27 ao 28 – tempo 1) foi construído com um movimento de aceleração, seguido de um ralentando preparatório para o motivo 2. Esse, por sua vez, cria uma aceleração em direção ao primeiro tempo do compasso 29, e a partir daí segue num movimento de desaceleração intenso (marcado na partitura) preparando a realização da fermata e a consequente finalização da Seção.

Em relação ao gráfico vermelho, o qual já foi analisado anteriormente, as principais considerações a serem levantadas é que o gráfico da versão final apresenta um desenvolvimento agógico mais equilibrado que o de 89 bpm, tornando os elementos musicais coesos e o fraseado expressivo e com sentido musical claro.

Dessa forma, encerramos as análises das variações temporais da Seção C, do Estudo n.3, certos de que a análise computacional propiciou, mais uma vez, a rápida e eficiente detecção dos elementos expressivos nas primeiras interpretações, permitindo uma análise reflexiva, comparativa e profunda desses elementos. Isso resultou numa interpretação com uma expressividade sólida, e ampliou o conhecimento da forma como os elementos agógicos poderiam contribuir para o alcance de um resultado sonoro artístico e consciente, almejado durante o processo da construção interpretativa, e alcançados nessa última versão da obra.

4.6) Análise das variações de amplitude da quarta gravação:

4.6.1) Seção A:

Iniciaremos a análise das variações de amplitude da quarta gravação através da Seção A, comparando os gráficos em 92 bpm (gravação final, ou quarta gravação) e 89 bpm (gravação inicial), os quais seguem abaixo respectivamente: Os áudios correspondentes são: áudio 50 – 92 bpm , e áudio 42 – 89 bpm.

Seção A – 92 bpm (quarta gravação):

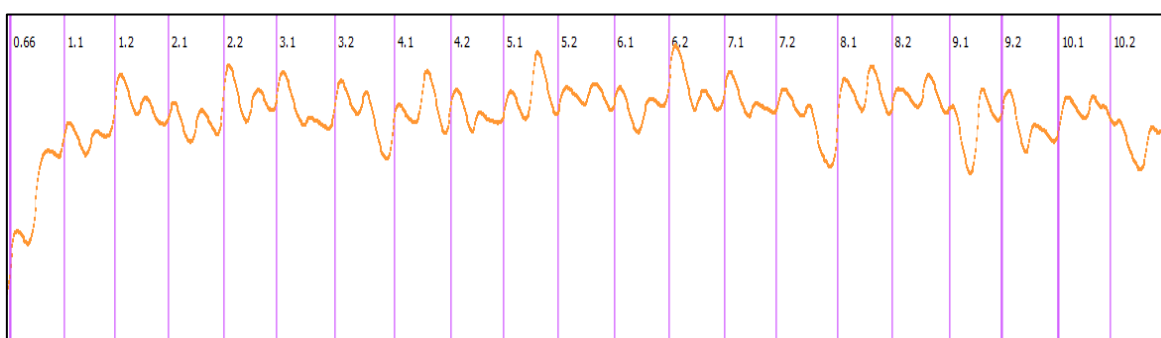


Figura 99: Gráfico das variações de amplitude da Seção A, do Estudo n.3, da versão final, em 92 bpm. (Fonte: A autora)

Seção A – 89 bpm (gravação inicial):

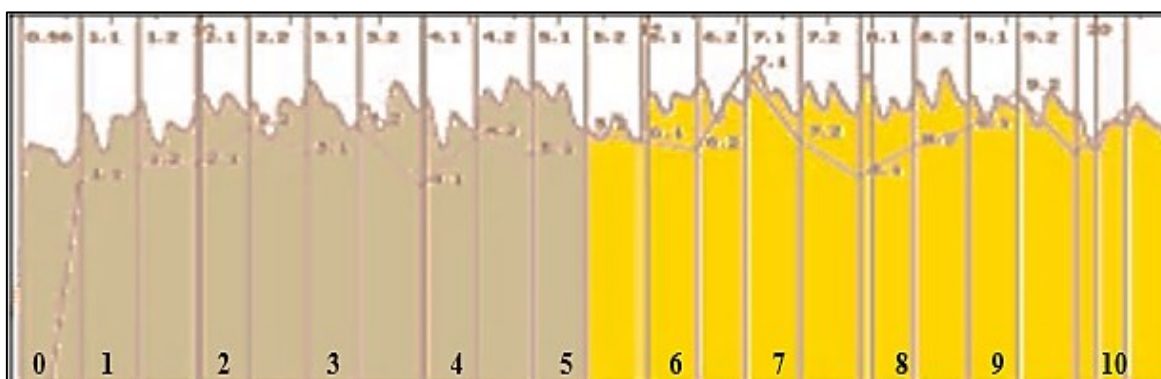


Figura 100: Gráfico das variações de amplitude da Seção A, do Estudo n.3, em 89 bpm. (Fonte: A autora)

A Seção A, como já explicado anteriormente, é constituída de um contraponto imitativo, e aqui será dividida em duas frases de quatro compassos cada, com materiais musicais semelhantes, e uma codeta final de dois compassos, como forma de se facilitar a visualização, nos gráficos, das variações temporais.

Analisando-se o gráfico alaranjado, referente à gravação final em 92 bpm, notamos através dos picos de ataque das notas, os quais coincidem com os picos das ondulações dos gráficos, que a primeira frase foi executada com uma dinâmica muito expressiva, com

diferenciações dos dois motivos semelhantes que aparecem nos compassos 1 – 2 e 2 – 3, como observado nas análises das primeiras gravações, sendo a repetição do motivo nos compassos 2 – 3 numa intensidade mais forte que na primeira execução, delineando assim o movimento de crescendo e decrescendo na primeira frase, a qual termina no primeiro tempo do compasso 4, como está marcado na partitura. Comparando com o mesmo trecho no andamento de 89 bpm, percebemos uma maior sofisticação nas variações de amplitude internas da frase na nova gravação, atingindo um resultado sonoro equilibrado e com sentido musical melhorado.

A segunda frase, que está nos compassos 5 ao 8, e é muito semelhante à primeira, possui uma articulação dinâmica diferente da primeira, o que foi realizado como forma de se criar nuances e contrastes internos que pudessem diferenciar uma frase da outra. Observando os ataques das notas, vemos que os dois motivos que aparecem nos compassos 5 – 6, e 6 – 7, são realizados de formas bem diversas, sendo que no primeiro mantém-se uma maior homogeneidade sonora, ao contrário do segundo, onde observamos um ataque de intensidade bem maior, efeito igualmente realizado como forma de se obter uma sonoridade expressiva e coesa. Nesse caso, o fato de aparecer uma sonoridade com intensidade discrepante no segundo tempo do compasso 6 foi intencional visando alcançar contraste de dinâmica.

Em relação à codeta (compassos 8 - tempo 2 – ao 10 – tempo 1), nessa última versão ficou claro que se trata de material semelhante ao que encontramos nos compassos 6 (tempo 2) ao 8 (tempo 1), e por se tratar de material finalizador de Seção, optei por realizá-lo numa intensidade menor do que o anterior.

A partir dessa análise de gravações, ficou claro que na versão final alcançamos a realização das dinâmicas escolhidas, eliminando o excesso de contrastes de intensidades, realizando contrastes de dinâmica entre materiais musicais semelhantes, construindo o movimento de crescendo e decrescendo total das frases com nuances de sonoridades mais sofisticadas, adequando as escolhas interpretativas das variações de amplitude ao andamento escolhido de 92 bpm, demonstrando o resultado de uma performance aperfeiçoada quanto à construção da expressividade e do sentido musical da obra.

4.6.2) Ponte 1:

Analisaremos, a seguir, os gráficos referentes às variações de amplitude da Ponte 1 constantes da gravação final (ou quarta gravação) em 92 bpm, e da gravação em 89 bpm (gravação inicial). Abaixo seguem os gráficos respectivos. Os áudios das gravações são: áudio 60 – 92 bpm e áudio 58 – 89 bpm.

Ponte 1 – 92 bpm (quarta gravação):

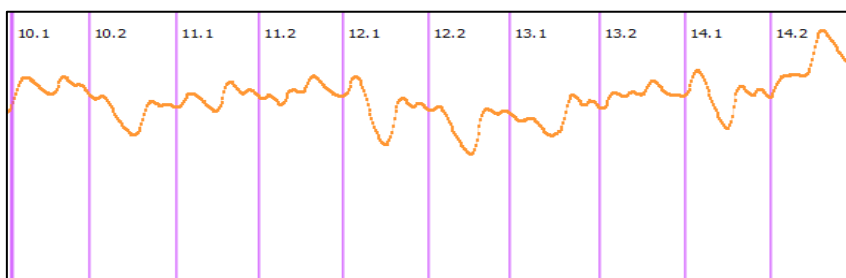


Figura 101: Gráfico das variações de amplitude da Ponte 1, do Estudo n.3, da versão final, em 92 bpm. (Fonte: A autora)

Ponte 1 – 89 bpm (gravação inicial):

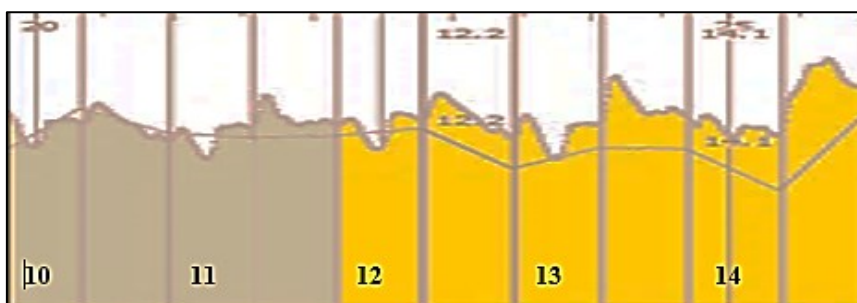


Figura 102: Gráfico das variações de amplitude da Ponte 1, do Estudo n.3, em 89 bpm. (Fonte: A autora)

Nas primeiras gravações, identificamos que as variações de dinâmica não obtiveram um resultado sonoro satisfatório, pois não foram intensas o suficiente para criar o contraste entre *p* e *pp* entre as duas semi-frases, compassos 10 ao 12 (primeiro tempo) e 12 (segundo tempo) ao 14 (primeiro tempo), respectivamente. Além disso, as dinâmicas internas das semi-frases apareciam desequilibradas sem desenvolvimento progressivo de crescendos e decrescendos.

Na gravação final, o objetivo principal era criar mais planos sonoros através da execução de variações de amplitude internamente, e criar contraste entre as duas semi-frases, buscando uma expressividade mais coesa próxima ao indicado na partitura.

Desta forma, se observarmos o gráfico da quarta gravação (alaranjado), podemos notar que a primeira semi-frase foi executada com maior intensidade que a segunda, assim como indicado na partitura, o que alcançou o contraste desejado, diferenciando uma da outra.

Em relação às variações de amplitude no âmbito interno, a primeira semi-frase apresenta movimentos de decrescendos e crescendos progressivos (compassos 10 ao 12 – primeiro tempo) e uma diminuição súbita na intensidade no segundo tempo do compasso 12 (anacruse para o 13), o qual segue em uma intensidade menor até o tempo 2 do compasso 13, a partir de onde se inicia um crescendo para finalizar a Ponte, em direção ao sinal de *crescendo*

indicado na partitura, no segundo tempo do compasso 14, que marca o início da próxima Seção.

Percebemos que após as análises dos aspectos de variação de amplitude, mais uma vez foi possível alcançar um resultado sonoro mais expressivo, organizado e inteligível na última gravação.

4.6.3) Seção B

Através dos gráficos das variações de amplitude da Seção B, os quais aparecem na figura a seguir (gráfico alaranjado = gravação final; gráfico colorido = gravação inicial em 89 bpm), realizaremos o estudo analítico. Os áudios dessas gravações analisadas são: áudio 51 – 92 bpm e áudio 45 – 89 bpm.

Seção B – 92 bpm (quarta gravação):

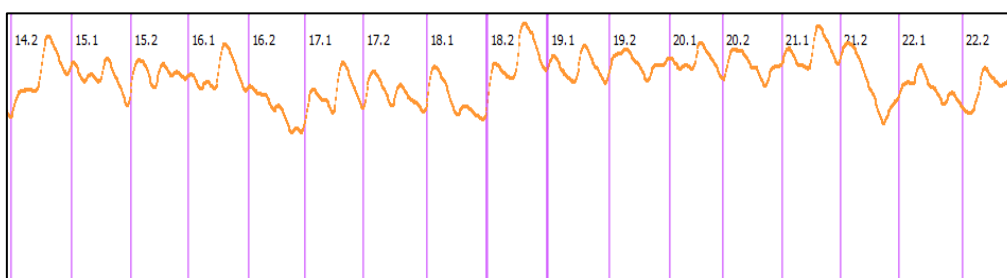


Figura 103: Gráfico das variações de amplitude da Seção B, do Estudo n.3, versão final em 92 bpm.

Seção B – 89 bpm (gravação inicial):

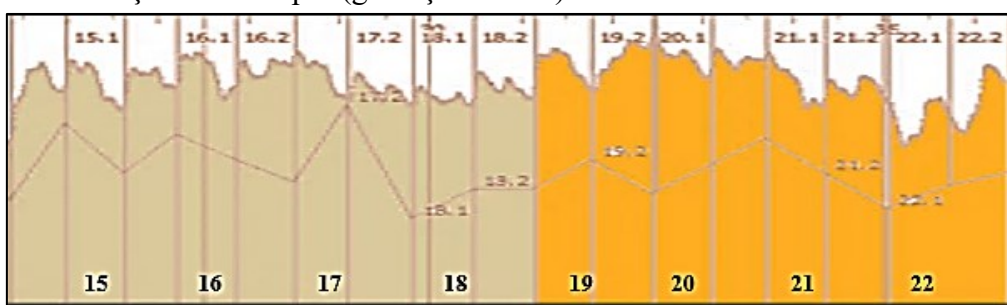


Figura 104: Gráfico das variações de amplitude da Seção B, do Estudo n.3, em 89 bpm. (Fonte: A autora)

Nas análises sobre as variações de amplitude das três primeiras gravações, referentes à Seção B, detectamos algumas modificações necessárias para tornar a interpretação mais coesa, a expressividade mais clara e inteligível, e a criação de contraste entre as intensidades totais de cada uma das duas frases que compõem essa Seção.

Observando-se o gráfico da versão final (na cor laranja), podemos visualizar que as duas frases foram executadas com intensidades diferentes, sendo a primeira (compassos 15 ao 18) em intensidade menor do que a segunda (compassos 19 ao 22), criando-se a sonoridade desejada de contraste entre essas duas frases, cujo material musical é bem semelhante.

Analisando-se a primeira frase separadamente, notamos que as suas variações de amplitude também sofreram adaptações que a tornaram mais expressiva. Os dois motivos internos, por exemplo, foram executados com uma curva de crescendo e decrescendo (observar os compassos 15 – tempo 2 e 16 – tempo 1; e os compassos 16 -tempo 2 e 17 – tempo 1). Essa nova articulação tornou-os contínuos na primeira aparição. Comparando com os motivos correspondentes a eles, que aparecem na segunda frase (compassos 19 – tempo 2 e 20 – tempo 1; compassos 20 – tempo 2 e 21 – tempo 1), observamos uma nova construção com movimentos de crescendo do primeiro pico de amplitude para o seguinte (a exemplo do que ocorreu na gravação em 89 bpm), diferenciando-os quanto à intensidade de cada um, criando um contraste entre eles e seus similares localizados na primeira frase.

As finalizações das frases também foram modificadas. A primeira frase, ao invés de seguir a finalização tradicional de realização de um decrescendo, foi executada com um momento de decrescendo no compasso 16, seguido de um crescendo discreto no compasso 17 (último compasso dessa frase). Esse recurso foi utilizado como forma de se criar um sentido de continuidade entre as duas frases dessa Seção, indicando o recomeço próximo.

Já a finalização da segunda frase foi construída através de um decrescendo súbito (transição do compasso 21 para o 22) para se enfatizar o término da Seção, cuja última frase é semelhante à primeira, pedindo, portanto, interpretações particulares.

Assim, após essa análise, concluímos que, nessa versão final, a modificação e adequação de aspectos relacionados às variações de amplitude detectadas nas análises das três primeiras gravações resultaram em uma interpretação com sonoridades variadas, com a presença de contrastes de intensidade sonora, lógica e criatividade na construção dos fraseados, ou seja, os resultados foram satisfatoriamente alcançados.

4.6.4) Seção C

Realizaremos as análises da Seção C, do Estudo n.3, usando os dois gráficos que se seguem. O primeiro refere-se à quarta gravação (gráfico alaranjado), e o segundo às variações de amplitude da gravação inicial em 89 bpm (gráfico colorido). Os áudios correspondentes são: áudio 52 – 92 bpm, e áudio 48 – 89 bpm.

Seção C – 92 bpm (quarta gravação):

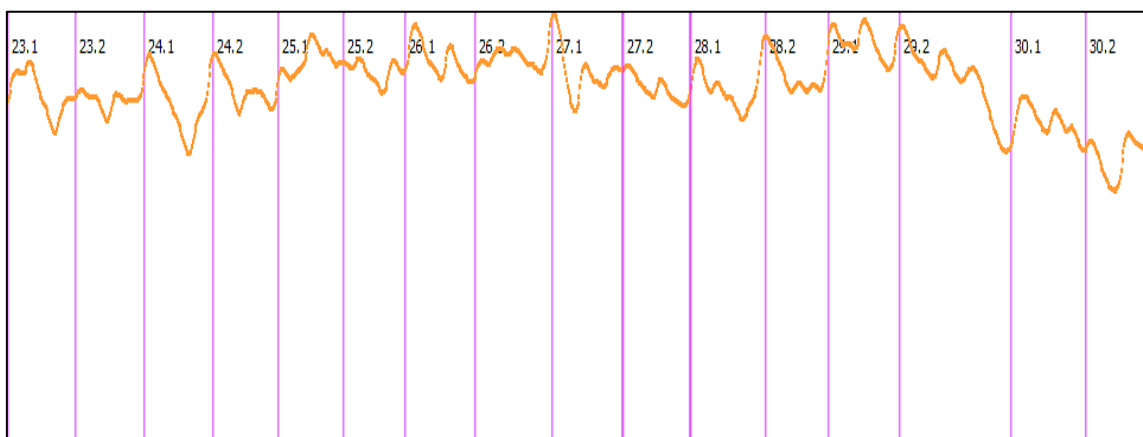


Figura 105: Gráfico das variações de amplitude da Seção C, do Estudo n.3, versão final em 92 bpm. (Fonte: A autora)

Seção C – 89 bpm (gravação inicial):

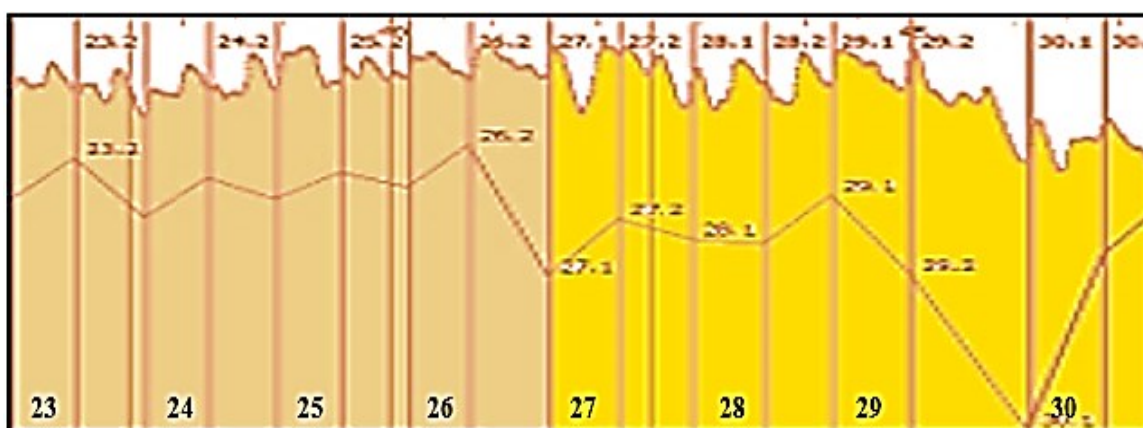


Figura 106: Gráfico das variações de amplitude da Seção C, do Estudo n.3, em 89 bpm. (Fonte: A autora)

As análises das três primeiras gravações demonstraram uma variedade interessante de elementos usados na construção da dinâmica. No geral, as intenções interpretativas chegaram próximas às indicações da partitura. Na última gravação procurei mesclar algumas ideias musicais descobertas nas primeiras gravações, as quais, aliadas ao aumento do andamento, puderam desencadear uma interpretação cuja expressividade baseou-se na criação de nuances interpretativas, coesão musical, contrastes, sentido musical e fluidez dos fraseados.

Observando o gráfico da versão final (alaranjado), percebemos algumas diferenças marcantes em relação às gravações já analisadas, em especial a de 89 bpm.

A primeira frase (compassos 23 ao 26) apresenta um movimento de crescendo em etapas até a intensidade *f* no primeiro tempo do compasso 27 (assim como está indicado na partitura). O primeiro motivo nessa frase é executado com um movimento de decrescendo/crescendo (compasso 23 ao 24 – tempo 1). O segundo motivo é subdividido em

dois movimentos – decrescendo (compassos 24 – tempo 2/ compasso 25 – tempo 1) e crescendo (compasso 25 – tempo 2 ao 26 – tempo 1), seguido de um decrescendo para o segundo tempo do compasso 26, alcançando o primeiro tempo do compasso 27, onde está localizada a indicação de *f* e (*sonoro*), de maneira quase súbita, transformando esse local em um elemento surpresa.

Na segunda frase (compassos 27 ao 30), os dois motivos seguem num crescendo progressivo até o compasso 29, mudando totalmente a configuração das variações de amplitude em relação aos seus correspondentes da primeira frase. Após o compasso 29, é realizado um decrescendo até a nota final dessa Seção no compasso 30.

As principais diferenças em relação à interpretação em 89 bpm (gráfico colorido) é que os fraseados tiveram sentido musical melhor delineado. A primeira frase da gravação em 89 bpm (marcada em marrom claro) demonstra claramente que os motivos internos precisavam encontrar uma direção para organização do fraseado, pois suas variações de amplitude foram realizadas de forma instável. Na segunda frase (marcada em amarelo) podemos observar o mesmo – uma oscilação exagerada nas nuances internas, causando instabilidade para o sentido musical.

Assim, na última versão conseguimos alcançar um resultado mais sofisticado, pois as duas frases foram realizadas com variações de amplitude global com a mesma intenção – uma curva total de crescendo/decrescendo ao longo do fraseado musical, mas com diferenças internas de articulação das dinâmicas as quais criaram duas frases com características expressivas diferentes, contrastantes e com sentido definido.

4.7) Considerações sobre a quarta gravação do Estudo n.3:

O processo de construção interpretativa do Estudo n.3 buscou compreender as estruturas internas da música de forma a construir uma versão que se caracterizasse pela clareza nas intenções das variações temporais e de amplitude na criação dos fraseados, da expressividade e do sentido musical da obra. Nas análises das três primeiras gravações verificamos o surgimento de diversas possibilidades interpretativas, as quais foram selecionadas e aprimoradas na realização dessa última versão.

Através da escuta dos áudios totais de todas as gravações é possível perceber a diferença no resultado final de cada interpretação. Os áudios são os seguintes: áudio 53 – 69 bpm; áudio 54 – 89 bpm; áudio 55 – 109 bpm; áudio 56 – 92 bpm (gravação final).

Acredito que o resultado alcançado demonstra o quão importante foi integrar a esse processo a análise computacional de gravações através dos recursos do *Sonic Visualiser*, os

quais permitiram observar essas questões intrínsecas às *performances*, pois nem sempre é possível percebê-las com precisão nas primeiras audições. Assim, reafirmo que o *software* foi de fundamental importância nesse processo de aprimoramento da criação interpretativa desse Estudo, bem como dos outros dois que integraram esse trabalho.

Considerações finais:

Na presente pesquisa propusemo-nos a criar interpretações musicais dos Três Estudos para piano de Sérgio Vasconcellos-Corrêa por meio de um processo de análise de gravações com a utilização do *software Sonic Visualiser*, o qual funcionou como ferramenta subsidiária dessas análises. Acreditamos desde o início no bom desenvolvimento desse projeto, pois nos baseamos em trabalhos científicos bem sucedidos, anteriores a este, cujas linhas e métodos de pesquisa seguiram direções semelhantes embora voltados para obras diferentes das que são aqui abordadas.

As análises sonoras realizadas a partir dos gráficos de variações de amplitude e de andamento permitiram-nos compreender com maior precisão alguns elementos do discurso musical, os quais poderiam passar despercebidos em uma escuta inicial. Além disso, esse trabalho realmente otimizou a escuta musical, tornando os aspectos interpretativos mais fáceis e rápidos de serem percebidos e compreendidos.

A intenção desse estudo foi buscar identificar o andamento adequado para a interpretação dos Três Estudos para piano, considerando os elementos que compõem a expressividade musical, integrando-os às minhas opções interpretativas.

Desta forma, optamos por realizar três gravações iniciais de cada Estudo em andamentos diferentes, incluindo o andamento original indicado na partitura, buscando identificar um andamento mais adequado para a realização de uma versão final de cada obra, na qual fosse possível conjugar minhas escolhas interpretativas e os elementos expressivos musicais presentes nesses Estudos.

O Estudo n.1 foi executado no andamento original (92 bpm) e em dois andamentos mais rápidos (110 bpm e 120 bpm). O Estudo n. 2 foi executado em 69 bpm (andamento indicado pelo compositor), em 51 bpm e em 92 bpm. Já o Estudo n.3 foi gravado no andamento de 69 bpm (andamento original), e em dois andamentos mais rápidos (89 bpm e 110 bpm).

Tanto o Estudo n.1, quanto o Estudo n.3, possuem caráter alegre, e os andamentos originais pareciam lentos para a realização das minhas opções interpretativas, o que nos levou a testar suas execuções em andamentos mais rápidos. Já o Estudo n.2, por possuir um caráter lírico, optamos por gravá-lo em um andamento inferior, e um mais rápido do que foi indicado, como forma de testar suas possibilidades interpretativas em contextos diferentes.

As três gravações iniciais foram analisadas e, ao longo desse trabalho, levantamos uma série de considerações sobre as variações de agógica e de amplitude que nos levaram a

concluir sobre os andamentos mais adequados para a realização da quarta e última gravação de cada obra.

Após essa conclusão, foi realizada uma quarta gravação de cada um desses estudos levando em consideração os aspectos do discurso musical levantados nas análises das gravações, bem como minhas opções interpretativa, para a realização das versões finais. Por fim, consideramos que os andamentos adequados para minha interpretação dos Estudos seriam: Estudo n.1 – 110 bpm , Estudo n. 2 – 71 bpm, Estudo n. 3 – 92 bpm (todos mais rápidos que o andamento original).

As análises das gravações foram realizadas de forma minuciosa, o que permitiu um aprofundamento em seus resultados sonoros, levando-nos a percepções e reconhecimentos de forma objetiva de nuances musicais, fraseados, respirações, motivos melódicos em vozes internas, diálogos musicais entre essas vozes, entre outros fatores, complementando o trabalho da escuta musical analítica.

Os dois recursos de análises principais desse *software* usados nessa pesquisa foram os gráficos demonstrativos das análises das variações temporais e das análises das variações de amplitude. Assim, buscamos compreender como esses elementos interpretativos poderiam surgir em andamentos diferentes, e em que medida o andamento poderia influenciar na construção da dinâmica e na criação do sentido musical.

Verificamos que as variações temporais são responsáveis por delinear as ideias musicais através de respirações, acelerandos, ralentandos, entre outros. As variações de amplitude, por sua vez, integram a expressividade musical criando planos sonoros, nuances, contrastes, inflexões, delimitações de fraseados, e outros. Assim, a expressividade musical se dá a partir da união desses dois fatores, os quais devem se integrar na criação da interpretação do texto musical.

Após a análise desses elementos, chegamos a conclusões sobre o modo como os fatores interpretativos se desenvolveram nas performances em questão, e pudemos realizar uma última gravação com adequações nas variações temporais, de amplitude, e no andamento, para alcançar uma interpretação equilibrada, expressiva e com sentido musical claro. Essas últimas gravações também foram analisadas.

Realizamos as análises das variações de amplitude e de agógica separadamente. Assim, compreendemos o modo como se manifestaram nas interpretações musicais analisadas, o que foi de grande importância para visualizar como suas interações se processaram na criação da sonoridade das gravações iniciais, bem como poderiam contribuir para o planejamento da realização da versão final de cada Estudo.

Na análise das gravações finais, foi possível verificar em que medida os elementos interpretativos foram adequados, mantidos ou modificados, e em que medida essas transformações afetaram o discurso musical.

No processo de construção interpretativa, as análises temporais nos permitiram compreender que suas variações interagiram diretamente com a construção do fraseado musical, bem como com o entendimento das estruturas musicais, e que dependiam do andamento escolhido para imprimir determinado sentido musical à interpretação. Ou seja, através dessas análises, ficou comprovado que, dependendo do andamento escolhido, o sentido musical se tornava mais nítido ou confuso.

Nas análises das variações de amplitude pudemos detectar que sua criação estava diretamente relacionada ao surgimento de possibilidades sonoras, nuances musicais, que integraram a construção do sentido musical total da música através da variação de partes menores, como por exemplo, ao criar, através de intensidades diferentes, distinções entre motivos melódicos musicais, ou fraseados inteiros, ou ao gerar surpresa, delimitar os momentos de início ou finalização dos fraseados e seções, entre outros fatores. Em relação à concepção do sentido musical, as variações de amplitude também contribuíram para que o sentido musical se constituísse de formas mais nítidas ou mais obscuras, dependendo do andamento de execução, semelhante ao que ocorreu com as variações temporais.

Outros fatores como uso excessivo de variações de agógica, dinâmicas muito sutis, que prejudicavam a construção interpretativa, também foram detectados com a ajuda da análise dos gráficos, e puderam ser corrigidos e adequados nas versões finais.

Compreendemos, portanto, que detalhes intrínsecos da estrutura interpretativa, os quais são imprescindíveis para o resultado sonoro total da obra, muitas vezes requerem numerosas escutas para se tornarem perceptíveis de forma consciente, em suas complexidades. Entretanto, por meio da análise computacional de gravações, passamos a entendê-los mais prontamente, sendo-nos dada a opção de manter, adequar, modificar, aprimorar as variações temporais e de amplitude em relação ao andamento escolhido. Essas ações foram capazes de imprimir tamanha modificação a esses elementos e ao modo de sua manifestação no resultado total da obra, que acabaram por transformar o sentido da interpretação musical em alguns casos.

O sentido da expressão performance pensada e reflexiva é, portanto, ampliada por essas análises musicais computacionais utilizando alguns dos recursos do *Sonic Visualiser*, pois assim pudemos compreender onde deveríamos concentrar nossos esforços em modificar,

aprimorar ou manter a opção interpretativa realizada. A cognição humana se amplia, portanto, e percorre horizontes agora revelados pela tecnologia.

Assim, o *Sonic Visualiser* permite que analisemos com maior profundidade, além “dos elementos que nem sempre são evidenciados na notação da obra” (GASQUES, 2013), os elementos que nem sempre são evidenciados na audição imediata da obra, mas que integram sua expressividade e compõem seu significado musical. Portanto, compreendê-los em profundidade é de fundamental importância para a construção interpretativa de uma obra.

Além disso, se “a partitura musical não traz em si elementos suficientes para a recriação musical performática” (ROSA, 2015), a escuta humana, por vezes, também não consegue alcançá-los por si só, e a análise musical computacional de gravações possibilitou compreender elementos externos à partitura, e não acessíveis à nossa capacidade cognitiva imediata. Dessa forma, o processo de se interpretar uma obra vai além da escuta analítica dos fraseados e gestos musicais, alcança a escuta dos elementos intrínsecos ao texto musical que se manifestam no resultado sonoro, cuja rapidez e precisão das suas percepções podem ser aumentadas pelo uso do *software*.

Essas afirmações ficam claras ao lembrarmos as análises das gravações no que tange às observações realizadas sobre a influência do andamento na percepção dos elementos do texto musical, tais como os fraseados, os inícios e terminos das Seções, os motivos melódicos, os baixos, os contrapontos, a ressonância do instrumento, as nuances sonoras, entre outros fatores. Vimos que pela compreensão desses elementos e de como eles ocorreram na execução das obras, foi possível mudar as escolhas interpretativas, reelaborá-las ou mantê-las, bem como a readaptação dos andamentos escolhidos inicialmente, de forma que os componentes expressivos pudessem se tornar nítidos e lógicos.

Nesse sentido, finalizamos essa pesquisa com a certeza de que o trabalho empenhado aqui contribuiu em muito para a minha formação como intérprete, pois me permitiu compreender alguns elementos da performance e da construção interpretativa para os quais ainda não tinha me atentado, como a possibilidade de se planejar a interpretação musical de forma consciente e pragmática com o auxílio da análise computacional de gravações.

Assim, reunindo opções interpretativas variadas, e compreendendo sua função na construção da expressividade musical, percebemos também que não basta planejar ações isoladas na *performance* de uma obra, é necessário compreender como e quais elementos interpretativos se processam da melhor forma em determinado contexto. Ou ainda, é necessário superar a compreensão a respeito da melhor forma de se executar um gesto musical para passar a executá-lo consciente dos motivos que definiram essa escolha.

Sendo a prática interpretativa viva, no sentido de que nossas percepções se modificam ao longo do tempo e se refletem diretamente em nossas execuções, acredito que a análise computacional de gravações utilizando esse software nos preencheu com possibilidades interpretativas diversas que podem ser combinadas, recombinaadas, de acordo com nossa maturidade e conhecimento adquirido ao longo do tempo. O *Sonic Visualiser* auxiliou o aperfeiçoamento da prática interpretativa na medida em que aumentou a eficiência e rapidez de sua concretização.

Esse trabalho contribuiu também para aumentar o número de pesquisas em português versando sobre análise de gravações utilizando o *Sonic Visualiser*, tendo em vista que a quantidade desses trabalhos tem crescido, mas ainda é uma bibliografia escassa em nosso idioma.

Sendo o todo maior do que a soma das partes, ao unirmos os conhecimentos adquiridos sobre a interpretação musical dessas obras em cada uma de suas Seções separadamente, e ao somarmos essas partes na execução integral de cada Estudo, percebemos que essa máxima se traduz nessa pesquisa através do resultado que alcançamos ao criarmos interpretações mais conscientes, ricas, detalhistas, interessantes, consolidadas de cada Estudo, cujos sentidos musicais transmitiram a nitidez, expressividade e clareza almejados. Desta forma, podemos afirmar que o propósito dessa pesquisa foi plenamente alcançado.

Referências:

ALVES, Aline da Silva. **Inter-relações entre períodos estilísticos de Olivier Messiaen em três peças para piano**. 2017. 388 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

CANDY, Linda. **Practice Based Research: A guide**. In: Creativity & Cognition Studios, Sydney, 2006. Disponível em: <https://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf>. acesso em: 27 set. 2018.

CARDOSO, Antonio Marcos Souza. **Comparação de dinâmicas através do *Sonic Visualiser***. (Comunicação). II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical. Vitória/ES. 2014.

COSTA, Alexandre; CARDOSO, Antonio Marcos Souza. “**A dinâmica na caracterização do timbre na Música para Trompete Solo, de Estércio Marquez Cunha: uma análise a partir de gráficos gerados pelo *Sonic Visualiser***”, (Comunicação). XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, em Vitória, 2015.

COOK, Nicholas; LEECH WILKINSON, Daniel. **A musicologist's guide to *Sonic Visualiser***. Disponível em: http://www.charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_1.html. acesso em: 28 jun. 2018.

COOK, Nicholas; LEECH WILKINSON, Daniel. **Guia do *Sonic Visualiser* para musicólogos**. Tradução e adaptação Márcio da Silva Pereira. 2009. Disponível em: http://www.charm.kcl.ac.uk/analysing/p9_6.html. acesso em: 13 ago. 2018.

DAHL, Per. **Tidying up tempo variations in Grieg's op. 5 n°3**. In: CHARM SYMPOSIUM, 4, 2007, London Abstracts... London: AHRCM, 2009. Disponível em: http://www.charm.rhul.ac.uk/about/symposia/p7_10_1.html. acesso em: 10 mai. 2017.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 646p. (Coleção Todas as Artes). Título original: Art as experience.

EARIS, Andrew. **Semi-automated extraction of expressive performance information from acoustic recordings of piano music**. In: CHARM SYMPOSIUM, 4, 2007, London. Abstracts... London: AHRCM, 2009. Disponível em: HTTP://www.charm.rhul.ac.uk/about/symposia/p7_10_1.html. acesso em: 10 mai. 2017;

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

FREIRE, Vanda Bellard (org.). **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. 172p.

GASQUES, Gisela de Oliveira. **Reflets dan l'eau, de Claude Debussy: caminhos interpretativos revelados pela análise de gravações da obra**. 2013. 133 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de pós-graduação em Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

GERLING, Cristina Caparelli; SINICO, André. **Análise temporal e comparação de gravações do excerto orquestral para flauta do *Prélude à L'après-midi d'un faune* de Claude Debussy**. *Musica em perspectiva*, vol. 9, n.1, 2016

GOEBL, Werner. **Aural and visual display of expression in recordings of a Rachmaninoff Prelude**. In: CHARM SYMPOSIUM, 4, 2007, London. Abstracts... London: AHRCM, 2009. Disponível em: http://www.charm.rhul.ac.uk/about/symposia/p7_10_1.html. acesso em 10 mai. 2017.

GREEN, Douglass Marshall. **Formal in tonal music: an introduction to analysis**. 2.ed. Fort Worth : Holt, Rinehart and Winston, 1979

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. **Tonal Harmony: With an Introduction to Twentieth Century Music**. Tradução Hugo L. Ribeiro, Jamily Oliveira e Ricardo Bordini, 2015, 6. ed. 2008. Disponível em: http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/kostka_Payne-Harmonia_Tonal.pdf, acesso em 16 abr.2018.

LIMA, Sonia Albano de (org.). **Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar**. São Paulo: Musa Editora, 2006.

LEECH-WILKINSON, Daniel. **Schubert's young nun: a tale of two singers**. In: CHARM SYMPOSIUM, 4, 2007, London. Abstracts... London: AHRCM, 2009. Disponível em: <http://www.charm.rhul.ac.uk/about/symposia/p7_10_1.html>. acesso em 10 mai. 2017.

LEECH-WILKINSON, Daniel. **The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical**. In: AHRCM, 2009. Disponível em: <<http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/chap1.html#d1531e8167>>. acesso em 11 mar. 2018.

LOUREIRO, Maurício Alves. **A pesquisa empírica em expressividade musical: métodos e modelos de representação e extração de informação de conteúdo expressivo musical**. *Revista Opus 12*, 2006.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 5.ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MATSCHULAT, Josias. **Gestos musicais no Ponteio n. 49 de Camargo Guarnieri: análise e comparação de gravações**. 2011. 99f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS, 2011.

RICHERME, Claudio. **A técnica pianística: uma abordagem científica**. São João da Boa Vista: AIR Musical Editora, 1996.

RODRIGUES, Mauren Liebich Frey. **Do texto ao som: Relações de influência na música para piano de Vieira Brandão**. 2017. 207 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS, 2017.

ROSA, Renato Mendes. **Análise, escuta e interpretação musical: o uso da análise computacional de gravações no processo de construção interpretativa de Tetragrammaton XIII, de Roberto Victório**. 2015. 158 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de pós-graduação em Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia/MG, 2015.

SAPP, Craig. **Beat-level comparative performance analysis**. In: CHARM SYMPOSIUM, 4, 2007, London. Abstracts... London: AHRCM, 2009. Disponível em: <http://www.charm.rhul.ac.uk/about/symposia/p7_10_1.html>. acesso em 10 mai. 2017.

TRIPP, David. **Pesquisa ação: Uma introdução metodológica**. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. In: Educação e Pesquisa, São Paulo, v.31, n.3, p. 443-466, set/dez. 2005. Disponível em < <http://www.scielo.br/pdf/ep/v31n3/a09v31n3.pdf>>. acesso em 27 set. 2018.

Sites consultados:

WIKIPÉDIA https://pt.wikipedia.org/wiki/Z%C3%A9_Dantas consulta em 30-05-2018.

WIKIPÉDIA https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Dan%C3%A7a_da_Moda (consulta em 30-05-2018)

Partituras:

CHOPIN, Frederick. **12 Études: op. 25, nº 5**. Edition de Alfred Cortot. Paris: Editions Salabert, 1958. 1 partitura (34-38 p.). Piano. (disponível em: https://drive.google.com/open?id=1O711bA4GdiA_7DxdVvanfS6nGxIKwq-V).

CHOPIN, Frederick. **Frederic Chopin: complete works for the piano**. G. Schirmer, 1934. 1 partitura (44-49 p.). Piano. (disponível em: https://drive.google.com/open?id=1LyCNVuX-YY_dKLQH3MICvVyaCLx4DIJ0).

VASCONCELLOS-CORRÊA, S. Estudo para piano n.1 “A dança da moda”. Fermata, 1982. 1 partitura (1-4 p.). Piano. (disponível em: https://drive.google.com/open?id=1rgl_nvNTFKYjYwI0MkVvemXZ7xeOTsuv).

VASCONCELLOS-CORRÊA, S. Estudo para piano n.2 “Assum Preto”. Fermata, 1982. 1 partitura (1-3 p.). Piano. (disponível em: <https://drive.google.com/open?id=0BzcApAHDzOyQcGpRbGZ1V0lGTlZLRThxb2w1eW9sOENQOVQ4>).

VASCONCELLOS-CORRÊA, S. Estudo para piano n.3 “Juazeiro”. Fermata, 1982. 1 partitura (1-3 p.). Piano. (disponível em: <https://drive.google.com/open?id=0BzcApAHDzOyQc0lpMENKSWRNOHdTMGtYS1BFSTUzWIVoLWE0>)

Discografia:

ROCHA, Eny da. Estudo para piano n.2 “Assum Preto” – Compositor: Sérgio Vasconcellos-Corrêa. disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HnhVcTT2gkQ&t=20s>. acesso em 06 ago 2018.

Apêndice I: Análises harmônicas e estruturais dos Três Estudos para piano.

Considerações sobre aspectos harmônicos e estruturais dos três estudos para piano de Sérgio Vasconcellos-Corrêa: análises estruturais dos três estudos de Sérgio Vasconcellos-Corrêa sobre as formas, os acordes, cadências, tonalidades, modos, relações harmônicas, entre outros, encontrados nesses três estudos.

Estudo n.1 – A dança da moda:

O primeiro estudo “A dança da moda” está na tonalidade de dó menor, e é construído com a seguinte estrutura:

|| Introdução | A | A | B | C | Interlúdio | A | A | B | C | Coda ||

Introdução:

A Introdução abrange os compassos 1-8, e é construída sobre uma melodia simples de oito compassos, que prepara a entrada da Seção A.

Área do Gráfico

The image displays two systems of musical notation for the introduction of Study n.1. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a 2/4 time signature. The melody in the treble clef is a simple eighth-note pattern. Below the staves, a box contains four measures, each labeled with the chord Cm. The second system also consists of two staves. The melody continues with eighth notes. Below the staves, a box contains five measures: the first three are labeled G7, and the last two are labeled Cm.

Figura 107: Introdução do Estudo n.1, de S. Vasconcellos-Corrêa. (Fonte: Partitura – Editora Fermata)

As relações harmônicas na Introdução ocorrem da seguinte maneira:

Centro tonal: Cm

Compassos .1 - 8			
Cm	Cm	Cm G	Cm
(Im)	(Im)	(Im) (V)	(Im)
G7	G7	G7	Cm
(V7)	(V7)	(V7)	(Im)

Figura 108: Relações harmônicas da Introdução do Estudo n.1, de S. Vasconcellos-Corrêa

SEÇÃO A:

A Seção A abrange os compassos 9 – 16.

The musical score for Section A (measures 9-16) is presented in two systems. The first system (measures 9-12) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are Cm, Cm, Cm, and G7. The second system (measures 13-16) continues the melody and bass line with chords G7, G7, G7, and Cm. A 'PARA REPETIR' bracket is placed over the final measure of the second system.

Figura 109: Seção A, do Estudo n.1, de S. Vasconcellos-Corrêa (Fonte: Partitura – Editora Fermata)

Essa seção está em Cm, e sua construção harmônica ocorre da seguinte maneira:

Cm	Cm	Cm	G7	
(Im)	(Im)	(Im)	(V7)	
G7	G7	G7	Cm	
(V7)	(V7)	(V7)	(Im)	

Figura 110: Relações harmônicas da Seção A, do Estudo n.1, de S. Vasconcellos-Corrêa (Fonte: A autora)

Podemos afirmar que a Seção A é composta em estrutura de sentença³⁴, pois a ideia musical anacrústica apresentada nos compassos 9 – 10 repete-se, com ligeira variação, nos compassos 11 – 12. A partir do compasso 13, inicia-se o encaminhamento para a cadência, a qual se efetiva no compasso 16, finalizando a sentença. Isso coincide com a definição de sentença expressa por Stefan Kostka e Dorothy Payne, segundo os quais “a sentença é caracterizada pela repetição ou variação imediata de uma ideia musical seguida por um movimento em direção à cadência”. (Kostka & Payne, 2008, p. 145, tradução de Hugo Ribeiro³⁵).

A primeira parte da sentença está nos compassos 9 – 10 , 11 – 12, nos quais aparecem duas ideias musicais muito semelhantes, diferindo uma da outra apenas nas suas finalizações. O primeiro (compassos 9 – 10), termina na nota dó sobre o acorde de Cm. O segundo (compassos 11 – 12), termina na nota ré, sobre o acorde de G7.

No compasso 13 aparece outra ideia musical que se repete no compasso 14, e logo em seguida essa estrutura caminha para um movimento para uma cadência autêntica nos compassos 15 – 16, finalizando a sentença nos moldes descritos por Kostka & Payne.

SEÇÃO B:

A Seção B é construída sobre os compassos 17 – 28 (primeiro tempo).

³⁴ Embora considerado aqui como sentença, esse trecho também pode ser classificado como período. Para Kostka & Payne, “um período tipicamente consiste de duas frases com relação antecedente-consequente (ou pergunta-resposta), esta relação sendo estabelecida por meio de uma cadência mais forte ao final da segunda parte” (Kostka & Payne, 2008, p. 140, tradução de Hugo L. Ribeiro). Assim, podemos considerar a primeira frase do período nos compassos 9 ao 12, terminando a frase com uma meia cadência sobre o V. A segunda frase vai do compasso 13 ao 16, iniciando um tom abaixo do primeiro trecho do período, concluindo com uma cadência autêntica no compasso 16.

³⁵ Disponível em: http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/kostka_Payne-Harmonia_Tonal.pdf

Figura 111: Seção B, do Estudo n.1, de S. Vasconcellos-Corrêa (compassos 17 ao 23) – (Fonte: Partitura – Editora Fermata)

Figura 112: Seção B, do Estudo n.1, de S. Vasconcellos-Corrêa (compassos 24 ao 27)

Este trecho apresenta um caráter modulante, pois constrói a transição harmônica de Dó menor para Mib maior, a qual será a tonalidade principal da próxima seção. Há a ocorrência de um pedal (intervalo de Bb – F) nos compassos 24 ao 26 sobre as notas do acorde de dominante de Eb (Bb7) que confirma, no compasso 27, modulação para o tom de Mib maior.

Os compassos 17 ao 20 correspondem ao trecho da modulação em que ocorre a transição tonal, descrita no diagrama a seguir, saindo de Cm em direção ao Eb:

	<u>Cm</u>	Bb7	Bb7	<u>Eb</u>	
Cm:	(Im)	(V7 do III)	(V7 do III)	(III)	
<u>Eb:</u>	(VIm)	(V7)	(V7)	(I)	

Figura 113: Seção B, compassos 17 ao 20, do Estudo n. 1, de S. Vasconcellos-Corrêa

A partir do compasso 21, seguindo até o 28, a tonalidade se consolida em Eb maior, como se vê a seguir:

	<u>Eb</u>	Bb7	Bb7	Bb7	
<u>Eb:</u>	(I)	(V7)	(V7)	(V7)	
	Bb7	Bb7	<u>Eb</u>	<u>Eb</u>	
<u>Eb:</u>	(V7)	(V7)	(I)	(I)	

Figura 114: Seção B, compassos 21 ao 28, do Estudo n. 1, de S. Vasconcellos-Corrêa

Seção C:

Essa Seção Abrange os compassos 28 ao 43 (primeiro tempo).

The musical score for Section C, measures 28-43, is presented in piano and grand staves. The key signature is E-flat major (three flats). The time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as *f*, *mf*, *p*, and *pp*. Annotations include:

- SEQUÊNCIA DESCENDENTE** (measures 28-31): A descending melodic sequence in the right hand, starting on G4 and moving down to E3, with a corresponding bass line in the left hand.
- MELODIA SECUNDÁRIA** (measures 32-34): A secondary melody in the right hand, starting on G4 and moving down to E3, with a corresponding bass line in the left hand.
- INÍCIO DA PONTE 1** (measure 43): The beginning of the first bridge, starting on G4 and moving down to E3.

Chord progressions are indicated below the staves:

- Measures 28-29: Eb
- Measures 30-31: Eb, Cm, Ab, Bb
- Measures 32-34: Eb, Eb cromatismo, Ab, cromatismo
- Measures 35-38: Eb, Cm, Bb, Bb7
- Measure 43: Eb

Figura 115: Seção C, compassos 28-43, do Estudo n.1, de S. Vasconcellos-Corrêa (Fonte: Partitura – Editora Fermata)

O trecho em laranja abrange os compassos 28 – 29 (primeiro tempo), nos quais a melodia é construída sobre terças, e aparece repetida em uma sequência meio tom abaixo, nos compassos 30 – 31 (primeiro tempo), finalizando o trecho com uma cadência plagal.

Em seguida, aparece uma melodia descendente que vai do compasso 32 ao 34 (trecho em azul), e a seção finaliza com uma cadência autêntica no compasso 35. Posteriormente há a repetição dessa mesma seção. O compositor adicionou uma melodia secundária (trecho em verde) como Ponte entre as duas vezes que ocorrem essa seção.

Essa construção também pode ser considerada uma estrutura de sentença, de acordo com Kostka & Payne³⁶.

Nesse caso, a primeira parte da sentença é formada pelos quatro primeiros compassos, sobre duas ideias musicais descendentes em sequência, e a segunda parte formada pelos quatro compassos seguintes, formados por motivos que levam a uma cadência autêntica.

Em relação à harmonia, nessa seção temos o centro tonal em Eb, como podemos observar no diagrama a seguir:

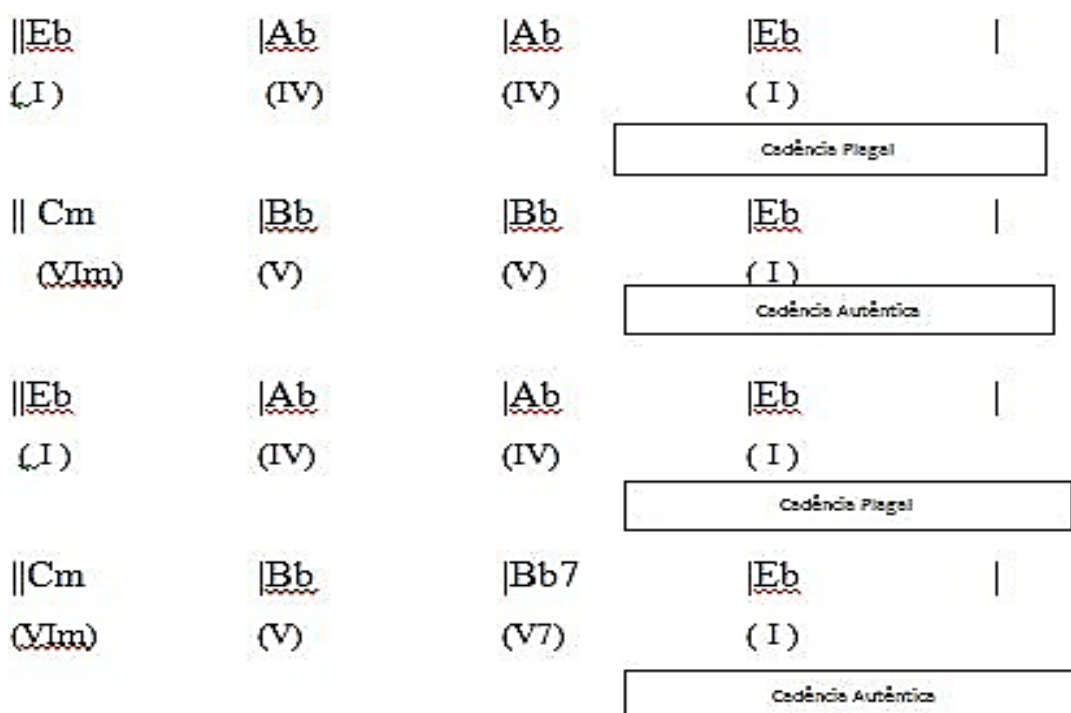


Figura 116: Seção C, compassos 28-43, do Estudo n.1, de S. Vasconcellos-Corrêa

No compasso 43, o compositor finaliza a seção 3 com uma cadência autêntica, e inicia um Interlúdio para repetição integral das seções 1, 2 e 3. Esse interlúdio, o qual abrange os compassos 43 (tempo 2) ao 49 (tempo 1, primeira metade), irá se repetir ao final da obra, mas assumirá a função de Coda, já que, ao final irá realizar movimentos cadenciais para marcar a finalização da composição.

³⁶ Vide explicação na página 47

43

49

Figura 117: Interlúdio – compassos 43 ao 49, do Estudo n.1, de S. Vasconcellos-Corrêa

Esse Interlúdio possui caráter modulante, pois reforça a tonalidade inicial de Dó menor quando intercala os acordes de G e Cm, que, no campo harmônico de Dó menor, correspondem às funções do V e Im, dominante e tônica, respectivamente.

Isso ocorre porque o compositor irá iniciar a repetição da música, a qual se inicia em Cm.

O diagrama a seguir traz as relações harmônicas deste trecho musical, cujo centro tonal é o Cm.

Eb	G	Cm	G	
(III)	(V)	(Im)	(V)	
Cm	G	Cm		
(Im)	(V)	(Im)		

Figura 118: Interlúdio – compassos 43 ao 49, do Estudo n.1, de S. Vasconcellos-Corrêa

Após esse interlúdio, a música repete-se a partir da seção 1 de forma integral. Finaliza-se com esse interlúdio com pequenas variações, mas, agora, será considerado como Coda, dado ao seu caráter de finalização através do intercâmbio entre os graus V e I.

Estudo n.2 - Assum preto

O segundo estudo, “Assum Preto”, está na tonalidade de Dm.

Sua forma é: binária, como é possível observar no diagrama que se segue:

||: Introdução | A | B :|| Coda (pequena variação da Introdução) ||

INTRODUÇÃO:

Essa Seção Abrange os compassos 1 ao 7 (tempo 1).

1

(sordro)

2/4

Dm Gm Dm A7(b9)

PED.

Dm Dm Dm

7

Dm

Figura 119: Introdução do Estudo n.2, de S. Vasconcellos-Corrêa.

Harmonicamente, a tonalidade mantém-se em Dm, o que é possível observar no diagrama que segue:

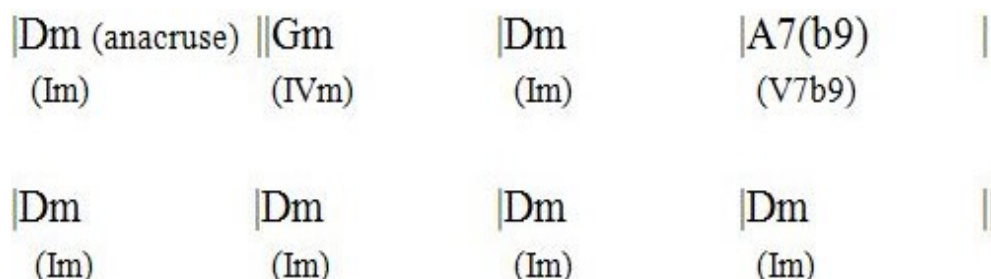


Figura 120: Introdução do Estudo n.2, de S. Vasconcellos-Corrêa

A construção da melodia principal se dá com três sequências melódicas descendentes nos compassos 1 a 3, com diferenças respectivas de um tom e um tom e meio. A primeira começa na nota dó, a segunda em sib e a terceira em lá.

Do compasso 4 ao 7, a sonoridade repousa sobre o acorde de Dm, após a cadência autêntica que ocorre no 3º e 4º compassos. Somente no último tempo do compasso 7 é que irá se iniciar a Seção A.

SEÇÃO A:

Essa parte da música abrange os compassos de 7 (anacruse para o compasso 8) ao primeiro tempo do compasso 15. Consiste em duas frases semelhantes, cada uma de quatro compassos, variando somente na nota que finaliza cada uma delas. A primeira frase termina na nota lá, sobre um acorde de Dm, e a segunda na nota sol, sobre um acorde de Gm.

7

Dm Dm Dm

mf *m.d.* *m.e.*

Dm Dm Dm

15

Dm Dm Gm

Figura 121: Seção A – compassos 7-15, do Estudo n.2, de S. Vasconcellos-Corrêa

O centro tonal, nessa seção, mantém-se em Dm, como demonstrado no diagrama a seguir:

Dm	Dm	Dm	Dm			
(Im)	Im	Im	Im			
Dm	Dm	Dm	D	Gm	Gm	
(Im)	Im	Im	V/IVm	IVm	IVm	

Figura 122: Compassos 7-15, Estudo n.2, de S.Vasconcellos-Corrêa.

SEÇÃO B:

A Seção B começa no compasso 15 e finaliza no compasso 30.

É possível considerar essa construção como um período. De acordo com Kosta & Payne, “um período consiste de duas frases em relação antecedente-consequente (ou pergunta e resposta), esta relação sendo estabelecida por meio de uma cadência mais forte ao final da segunda frase”. (Kostka & Payne, 2008, tradução Hugo Ribeiro e outros, 2015)

Assim sendo, a primeira parte do período termina numa cadência imperfeita³⁷, e a segunda parte, em uma cadência autêntica perfeita. Essa última, sendo mais forte que a primeira, dá um caráter conclusivo para o período, e faz juz ao conceito de período de Kostka & Payne, acima descrito.

Essa seção é formada por duas frases em sequência descendente, como se pode observar a seguir:

³⁷ De acordo com Douglass M. Green (1979, p. 13), “quando o V grau de uma cadência autêntica está na posição fundamental e a nota mais aguda do acorde final do I grau aparece nas duas extremidades (nota do baixo e nota da melodia – explicação minha), a cadência é considerada perfeita. De outra maneira, é imperfeita. A cadência mais forte é a cadência autêntica perfeita no último tempo forte final!” (Green, 1979, p.13, tradução nossa).

Seção B – frase 1:

Início da frase 1

Gm

Gm Gm Dm

Dm A7 A

Cadência imperfeita

Figura 123: Seção B – compassos 15-21, do Estudo n.2, de S. Vasconcellos-Corrêa

Seção B – frase 2:

The image displays a musical score for Section B, phrase 2, consisting of three systems of music. Each system includes a treble clef staff, a bass clef staff, and a guitar chord diagram.

- System 1:** The treble staff begins with a measure marked *m.d.* (mezzo-dolce). The bass staff contains a sequence of notes. The guitar chord diagram below shows chords: Dm (with the instruction "muito ligado e sem pedal"), Dm, and Gm. An arrow points to the start of the second measure with the label "Início da frase 2".
- System 2:** The treble staff continues with a *m.d.* marking. The bass staff shows a sequence of notes. The guitar chord diagram below shows chords: A, Dm, and Dm.
- System 3:** The treble staff continues with *m.e.* (mezzo-energico) and *m.d.* markings. The bass staff shows a sequence of notes. The guitar chord diagram below shows chords: A, A, and Dm. An arrow points to the end of the third measure with the label "Cadência perfeita".

Annotations include "Cadência imperfeita" pointing to the first system's chord progression and "Cadência perfeita" pointing to the final chord in the third system.

Figura 124: Seção B – compassos 22-30, do Estudo n.2, de S. Vasconcellos-Corrêa

O centro tonal passa pela tonalidade de Gm nos compassos 14 ao 19. Na segunda metade do segundo tempo do compasso 13, como dito acima, há um acorde de D (dominante de Gm), sem a fundamental. A partir daí, a harmonia irá oscilar entre os acordes de Gm e Dm, até o compasso 20 e 21, onde irá aparecer o acorde de A7 (dominante de Dm), o qual resolverá em Dm no compasso 22. Nesse ponto, a tonalidade retorna para Dm, após uma breve modulação para Gm, sobre a qual foi construída a primeira frase dessa seção. O diagrama a seguir ilustra isso:

Gm	Gm	Gm	Dm	
(Im)	(Im)	(Im)	(IVm)	
Dm	A7	A7	Dm	
IVm)	V7	V7	Im	
Dm	Gm	A	Dm	
Im	IVm	V7	Im	
Dm	A	A	Dm	
Im)	V7	V7	Im	

Figura 125: Seção B, compassos 15-30, Estudo n.2, de S. Vasconcellos-Corrêa

CODA:

Após a Seção B, ocorre a repetição integral da obra, a qual irá finalizar com uma Coda semelhante à Introdução, com algumas variações feitas pelo compositor no desenho melódico e rítmico do baixo e do contracanto. A melodia e a harmonia mantêm-se iguais às da Introdução.

Na figura a seguir, tem-se o excerto correspondente à Coda deste Estudo.

CODA:

The musical score for the Coda of Estudo n.2 is presented in three systems. The first system begins with a box labeled "Início da coda". The first system's chords are A, A/C#, and Dm. The second system's chords are Gm, Dm, A, and Dm. The third system's chords are Dm, Dm, Dm, and Dm(Sdim). The score includes treble and bass staves with notes, rests, and dynamic markings like "mf" and "LON".

Figura 126: Coda final, do Estudo n.2, de S. Vasconcellos-Corrêa

Estudo n.3 - Juazeiro

O terceiro estudo, denominado Juazeiro, está no modo de Fá mixolídio. Na armadura de clave, não aparecem os acidentes sib e mib, porém, eles aparecem no decorrer da música.

Ele foi composto na forma: A B C B C A'.

A primeira Seção abrange os compassos 1 – 10 (primeiro tempo, marcado em vermelho), iniciando-se com anacruse.

Na figura a seguir, temos a Seção A:

Seção A:

canitar a m.e.

F F F F

F F F Cm F Cm

F/Eb G7/D

Figura 127: Seção A do Estudo n.3, de S. Vasconcellos-Corrêa

O movimento melódico tem características de um cânone, como se pode observar nas marcações em azul na partitura. A repetição da melodia no cânone apresenta variações em relação ao ritmo (na primeira metade da melodia, o ritmo é aumentado quando aparece na mão direita), o que não influencia em seu caráter.

Esse cânone abrange os compassos 1 ao 10, antecedendo uma Ponte de transição entre as seções A e B.

Os acordes se alternam entre F e Cm.

O diagrama a seguir traz essas estruturas:

F	F	F	Cm	F	
I	I	I	Vm	I	
F	F	F	Cm	F	
I	I	I	Vm	I	
Cm	F/Eb				
Vm	I				

Figura 128: Seção A, do Estudo n.3, de S. Vasconcellos-Corrêa

PONTE 1:

Após a Seção A, inicia-se um trecho de ligação entre a Seção anterior e a próxima. Essa Ponte abrange os compassos 10 (tempo 1) ao 14.

Figura 129: Ponte entre as seções A e B – Estudo n. 3, S. Vasconcellos-Corrêa

Essa Ponte é composta por uma frase que se repete. Os acordes se alternam entre os graus II e I, até alcançar a próxima seção, como se pode observar no diagrama seguinte:

F	G	F	G	F	G7	F	G/Db	F	
I	II	I	II	I	II	I	II	I	

Figura 130: Ponte entre Seção A e B – estudo n.3, S. Vasconcellos-Corrêa

SEÇÃO B:

Essa Seção abrange os compassos 15 (anacruse do 14) ao 22. Ela é formada por duas frases que se repetem. Observa-se a presença de cromatismo (em vermelho na próxima figura), em forma descendente, na melodia da clave de sol.

15

sem atrair o andamento

F G7/D F7/A G/Db F7 F7/A

F G7(9) F7 F7

22

F7 F Eb

Figura 131: Seção B – Estudo n.3, de S. Vasconcellos-Corrêa

Os acordes dessa Seção aparecem de acordo com o diagrama a seguir:

F7/A	G/Db	F7	F7/A	F	G7(9)	} Frase de oito compassos.
I	II/5dim	I	I	I	II	
F7	F7	F7	F			
I	I	I	I			

Figura 132: Seção B – Estudo n.3, de S. Vasconcellos-Corrêa

SEÇÃO C:

Essa última Seção abrange os compassos 23 – 30. Ela também se constitui por 8 compassos com duas frases (cada uma com 4 compassos).

The musical score for Section C, measures 23-30, is presented in four systems. Each system consists of a piano staff (treble clef) and a bass staff (bass clef). The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 23-26):** Measure 23 is marked with a box containing the number '23'. Dynamics include *mf* and *mp*. Chords are F7, F, and Eb.
- System 2 (Measures 27-30):** Dynamics include *mf*. Chords are F/C, Gb, and F7. Measure 30 ends with a fermata.
- System 3 (Measures 23-30):** Dynamics include *f*. Chords are Gb, F7, Bb, and C7. A 'RALL...' marking is present in measure 30.
- System 4 (Measures 23-30):** Measure 30 is marked with a box containing the number '30'. Dynamics include *mf* and *p*. Chords are F7/Eb, G/D, F/A, G/D, F, G/D, F/A, and G/Db.

Figura 133: Seção C, Estudo n.3, de S. Vasconcellos-Corrêa

A primeira frase (compassos 23 ao 26) termina com os acordes dos graus bII – I. A segunda frase (compassos 27 ao 30 – tempo 1) termina com o acorde de F, em terceira inversão, com o mib no baixo, e a nota fá na melodia.

O diagrama a seguir demonstra os acordes que formam essa seção C:

Eb	F/C	Gb	F7		} Seção com 8 compassos	
bVII	I	bII	I			
Gb	F7	Bb	C7	F7/Eb		
bII	I	IV	V7	I		

Figura 134: Seção C, Estudo n.3, de S. Vasconcellos-Corrêa

Após essa seção, acontece a repetição da primeira Ponte, que prepara a repetição das seções B e C, finalizando com a Seção A'.

SEÇÃO A':

A Seção A' difere da Seção A somente na finalização que ocorre por meio de uma codeta. Nessa edição não aparece a última nota que é o fá oitavado³⁸ (fá 1 e fá zero) .

Codeta final:

The musical score shows a final codetta with a tempo marking of 'RÁPIDO' and a dynamic of 'ff'. The chord progression is F7, Cm7, and F/Eb. The notation includes eighth notes and triplets in both the upper and lower staves.

Figura 135: Codeta final – Estudo n.3, S. Vasconcellos-Corrêa

³⁸ O que pode ser confirmado na gravação da pianista Eny da Rocha, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VvGUrVk-oxY&t=2s> (acesso em 06 ago 2018).

Diagrama da codeta final:

F7	Cm7	F	
I7	Vm7	I	

Figura 136: Codeta final – acordes – Estudo n3, S. Vasconcellos-Corrêa

Apêndice II: Análise comparativa entre as minhas gravações e as gravações da pianista Eny da Rocha.

Existe apenas uma gravação oficial de cada um destes estudos. Elas foram realizadas pela pianista Eny da Rocha. Neste item, iremos analisar as gravações de Eny da Rocha, com as minhas gravações nos andamentos indicados pelo compositor. A comparação entre gravações de intérpretes diferentes surge da possibilidade de se explorar diferentes visões interpretativas de uma mesma obra musical.

Os gráficos referentes às gravações de Eny da Rocha foram gerados a partir de dados gerados a partir do *Sonic Visualiser* e do Excel, da mesma forma como foi feito nas minhas gravações.

- Assum preto

Nesse item serão analisados comparativamente os gráficos de variação de andamento gerados a partir de gravações dos três estudos para piano de Sérgio Vasconcellos-Corrêa da pianista Eny da Rocha, com as minhas gravações no andamento indicado pelo compositor.

- Estudo comparativo das variações de andamento:

INTRODUÇÃO:

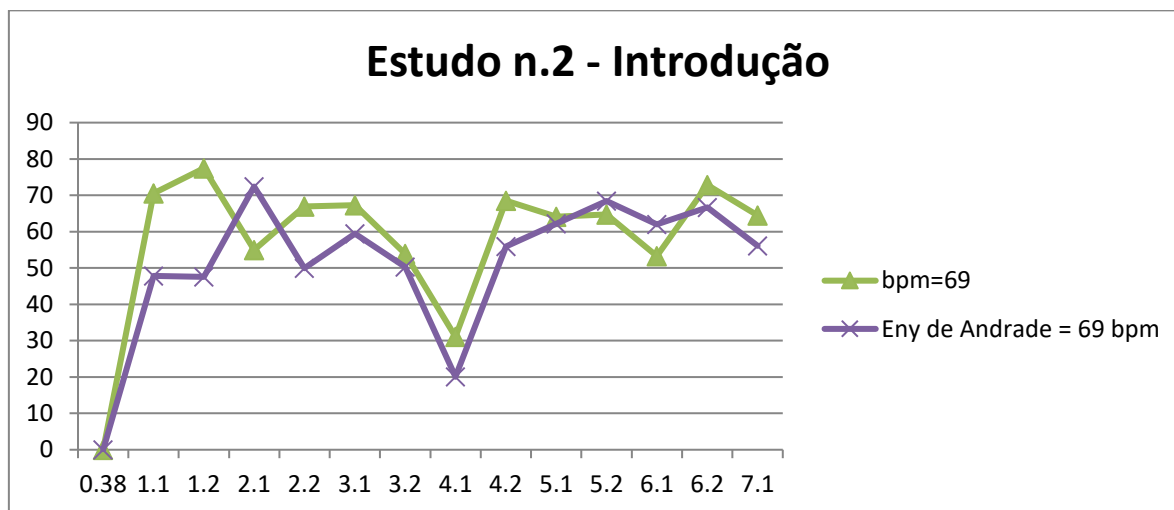


Figura 137: Gráfico comparativo das variações de andamento - Introdução do Estudo n.2 (Fabiana= 69 bpm – gráfico verde / Eny da Rocha= gráfico violeta)

Analisando-se a Introdução, percebe-se que a variação agógica muda bastante entre as duas gravações. Na primeira parte da Introdução, os movimentos agógicos coincidem no compasso 3, tempo 2, que é onde se encontra a fermata na partitura. Na segunda metade da Introdução, a finalização do fraseado coincide, porém percebe-se que o movimento agógico é

mais expressivo no gráfico verde, e mais suavizado no gráfico violeta. Na visão geral dos dois gráficos, percebe-se que as duas intérpretes tendem a realizar um acelerando na execução desta Introdução, porém, Eny da Rocha realiza os acelerandos de forma mais pronunciada do que a pesquisadora.

SEÇÃO A:

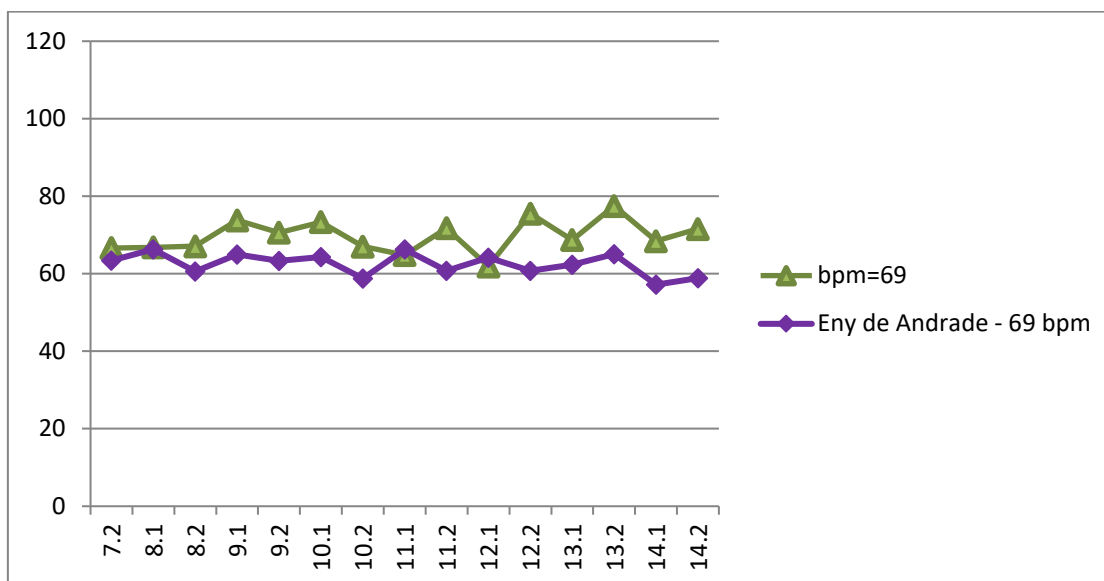


Figura 138: Gráfico comparativo das variações de agógica - Seção A, do Estudo n. 2 (Fabiana= 69 bpm – gráfico verde / Eny da Rocha= gráfico violeta)

Nos gráficos da Seção A, percebe-se uma maior variação agógica na minha gravação, representada pelo gráfico verde, do que na gravação da pianista Eny da Rocha, representada pelo gráfico violeta. A pianista Eny da Rocha mantém o pulso mais constante, o que fica evidenciado pela maior regularidade do gráfico violeta, ao passo que o gráfico verde mostra uma aceleração no pulso, evidenciada no gráfico pelo aspecto ascendente que o mesmo apresenta.

Interessante notar que na finalização da Seção A, as duas intérpretes tiveram a mesma escolha interpretativa para alcançar a Seção B, ambas realizando um leve acelerando para a próxima seção.

SEÇÃO B:

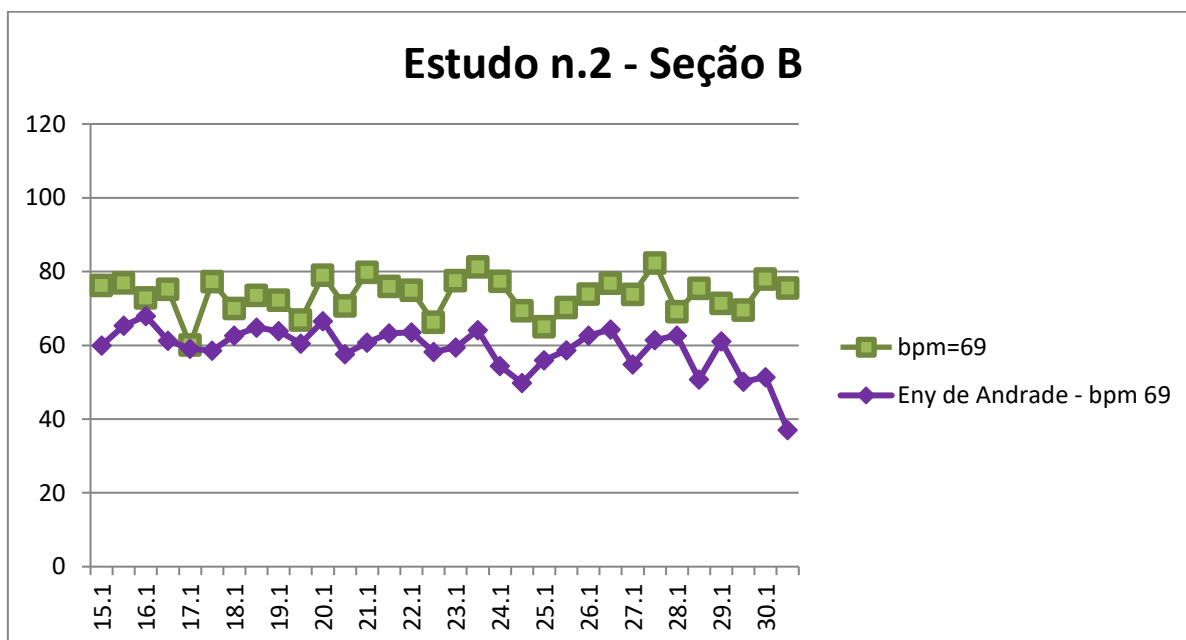


Figura 139: Gráfico comparativo das variações de agógica - da Seção B, do Estudo n .2 (Fabiana= 69 bpm – gráfico verde / Eny da Rocha = gráfico violeta)

Nessa seção, observa-se que a pianista Eny da Rocha mantém a pulsação mais estável até o compasso 22, tempo 1, onde inicia a realização de um movimento de desaceleração até o primeiro tempo do compasso 30. Na partitura está marcado um ritornelo logo após a finalização da primeira parte da Coda. Eny da Rocha não realiza o ritornelo em sua gravação, o que pode justificar essa tendência para um forte ralentando, principalmente na finalização desta seção. Na gravação que realizei, fiz o ritornelo, o que justifica a escolha de um ralentando mais discreto na finalização da Seção B.

A próxima seção analisada será a Coda.

CODA:

Na figura que se segue, temos o gráfico representativo das duas análises das variações temporais:

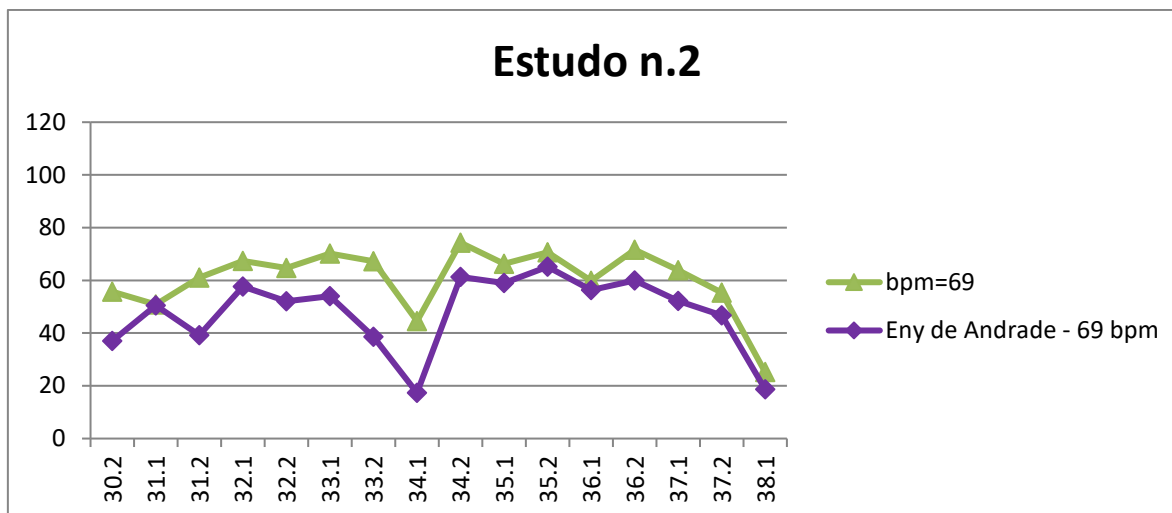


Figura 140: Gráfico comparativo das variações de agógica - Coda, do Estudo n.2 (Fabiana= 69 bpm – gráfico verde / Eny da Rocha= gráfico violeta)

Comparando-se os dois gráficos, observa-se que na minha interpretação (gráfico verde) realizei um movimento de aceleração até o compasso 33, tempo 1, local que antecede a realização da nota fá (na Introdução esse trecho corresponde àquele onde está localizada um fermata na partitura). A outra intérprete (gráfico violeta) realiza uma aceleração até o tempo 1 do compasso 32, e inicia um desacelerando até a realização da nota fá.

Já na segunda parte da Coda (após a fermata), o movimento agógico das duas intérpretes é bem semelhante, com a realização de um desacelerando até a finalização da música.

Interessante observar que, para a realização da última nota no tempo 1, do compasso 38, existe um grande ralentando. Essa nota é acentuada, e corresponde ao baixo (na nota fundamental) do acorde final da música. Observando-se a partitura, vê-se que o acorde final vem sendo construído desde o compasso 37 através do prolongamento dessas notas até o compasso 38, com exceção dessa nota do baixo, que aparece acentuada, e como última nota a ser tocada na música. O recurso de se realizar um grande ralentando até a execução desta última nota é justificado por esse motivo – criar uma tensão antes da resolução final da música sobre essa nota fundamental acentuada.

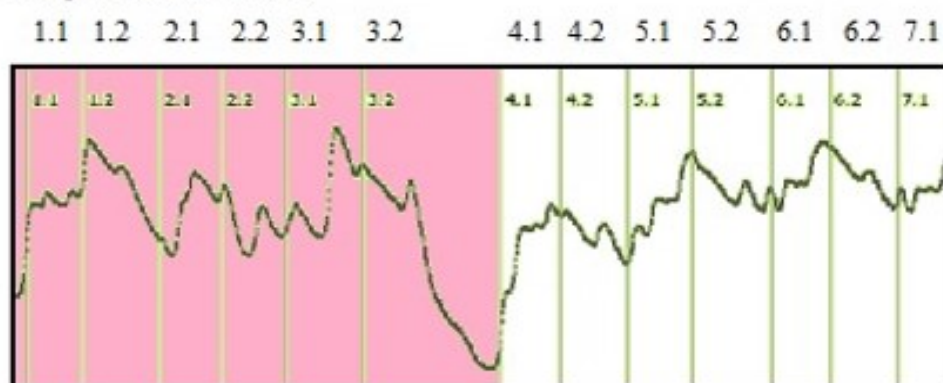
- Análises comparativas das variações de amplitude das interpretações de Fabiana – bpm =69, e Eny da Rocha.

Nesse item serão analisados comparativamente os gráficos de amplitude gerados a partir de gravações dos três estudos para piano de Sérgio Vasconcellos-Corrêa da pianista Eny da Rocha, com as minhas gravações no andamento indicado pelo compositor.

Estudo n.2;

Introdução:

Interpretação de Fabiana



Interpretação de Eny

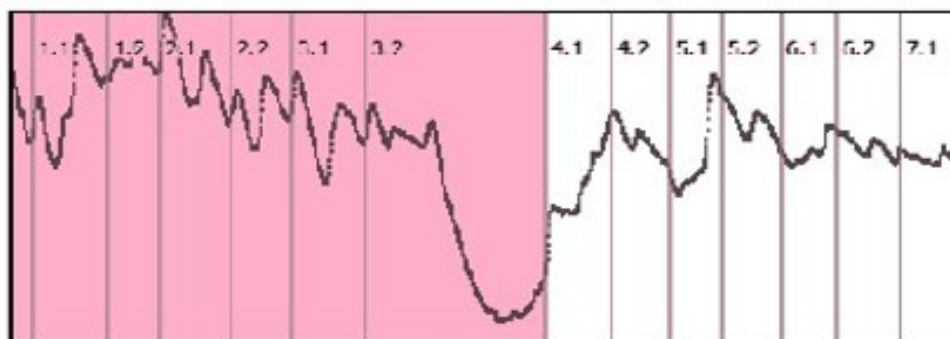


Figura 141: Gráfico comparativo das variações de amplitude – Introdução, do Estudo n .2.

Nas figuras acima temos dois gráficos de amplitude. O primeiro (verde) é de uma interpretação minha da Introdução do estudo n.2, e o segundo gráfico (violeta) é de uma interpretação de Eny da Rocha, do mesmo trecho.

Observando-se os gráficos, a forma como a amplitude foi variada é bem diferente de uma gravação para a outra. Na gravação de Eny da Rocha, a primeira parte da Introdução (preenchimento rosa, no gráfico) começa numa amplitude forte e vai diminuindo até alcançar o compasso 3, tempo 2, respeitando o que está escrito na partitura (um grande decrescendo), onde está marcada uma fermata, que causa uma cesura da Introdução em duas partes. Na segunda parte da Introdução (preenchimento branco, no gráfico) - na qual não tem indicação

de dinâmica na partitura -, a pianista faz um crescendo do compasso 4 para o 5, e logo decresce até alcançar o compasso 7, local que termina a Introdução, e inicia o Seção A.

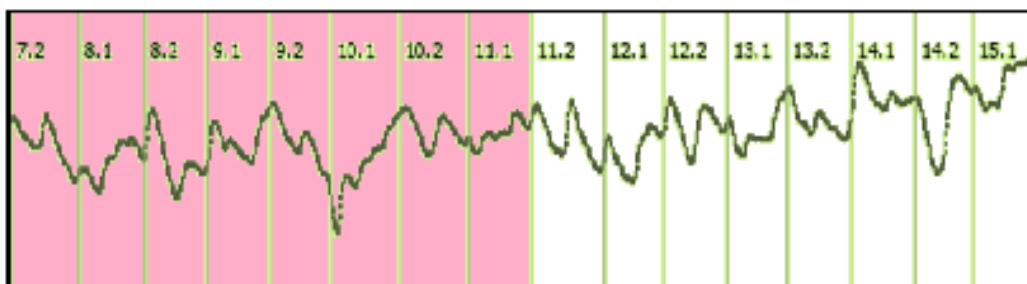
A interpretação dela difere da minha na primeira parte da Introdução na maneira de se realizar esse decrescendo escrito na partitura. No gráfico verde, observa-se que eu inicio a interpretação realizando um decrescendo até o compasso 3, tempo 1, e aparece uma amplitude maior no tempo 3.2, local onde está escrita a fermata. Esse recurso é para reforçar a nota da fermata, que é mais longa, e optei por executá-la com maior intensidade.

A outra diferença é no crescendo que realizo na segundo parte da Introdução. Enquanto Eny da Rocha opta por decrescer para a entrada da Seção A, a minha opção interpretativa foi crescer até o início da Seção A.

SEÇÃO A:

Interpretação de Fabiana:

7.2 8.1 8.2 9.1 9.2 10.1 10.2 11.1 11.2 12.1 12.2 13.1 13.2 14.1 14.2 15.1



Interpretação da Eny:

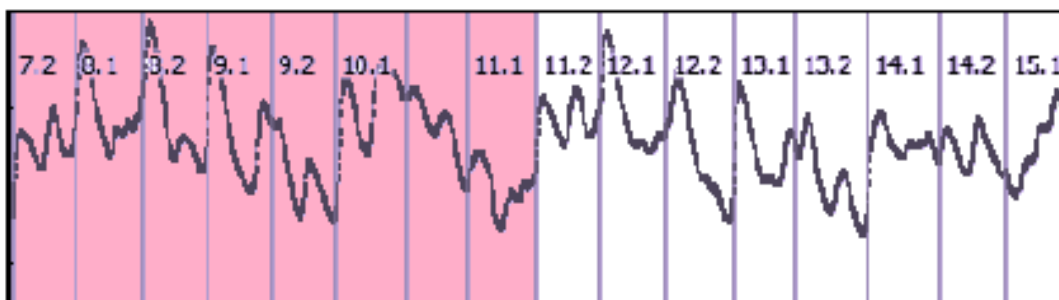


Figura 142: Gráfico comparativo das variações de amplitude – Seção A, do Estudo n. 2.

Acima, temos os gráficos de variação de amplitude da Seção A.

Na primeira frase da Seção A, o compositor indicou como dinâmica um crescendo no início da frase, seguido de um decrescendo.

Nos gráficos acima, a primeira frase está marcada com preenchimento rosa.

Na interpretação de Eny da Rocha, é possível perceber nitidamente a realização da dinâmica indicada na partitura observando-se os picos de amplitude. Essa diminuição da

amplitude nos compassos 10 para o 11 (tempo 1), também está indicada na partitura. É um movimento de uma voz intermediária marcada com acentos sobre as notas.

Na minha interpretação, optei por realizar uma dinâmica com uma variação mais discreta da amplitude, realizando um crescendo sutil até o compasso 10, tempo 2. Isso pode ser observado visualizando-se os picos de amplitude nos segundos tempos dos compassos 7 ao 10. A partir do compasso 10, observa-se um movimento decrescendo até o fim da primeira frase dessa seção.

Na segunda frase, na interpretação de Eny da Rocha, observa-se um movimento de crescendo e decrescendo a partir do tempo 2 do compasso 11, até o tempo 1 do compasso 14, assim como está indicado na partitura. A partir desse ponto, observa-se um decrescendo até o final da Seção A, como está indicado na partitura.

Na minha interpretação, eu realizo um crescendo até o final da Seção A, apesar de estar indicado na partitura outra dinâmica, pois tive a intenção de diferenciar os dois trechos (que são semelhantes) através da variação da amplitude na construção da expressão musical.

SEÇÃO B:

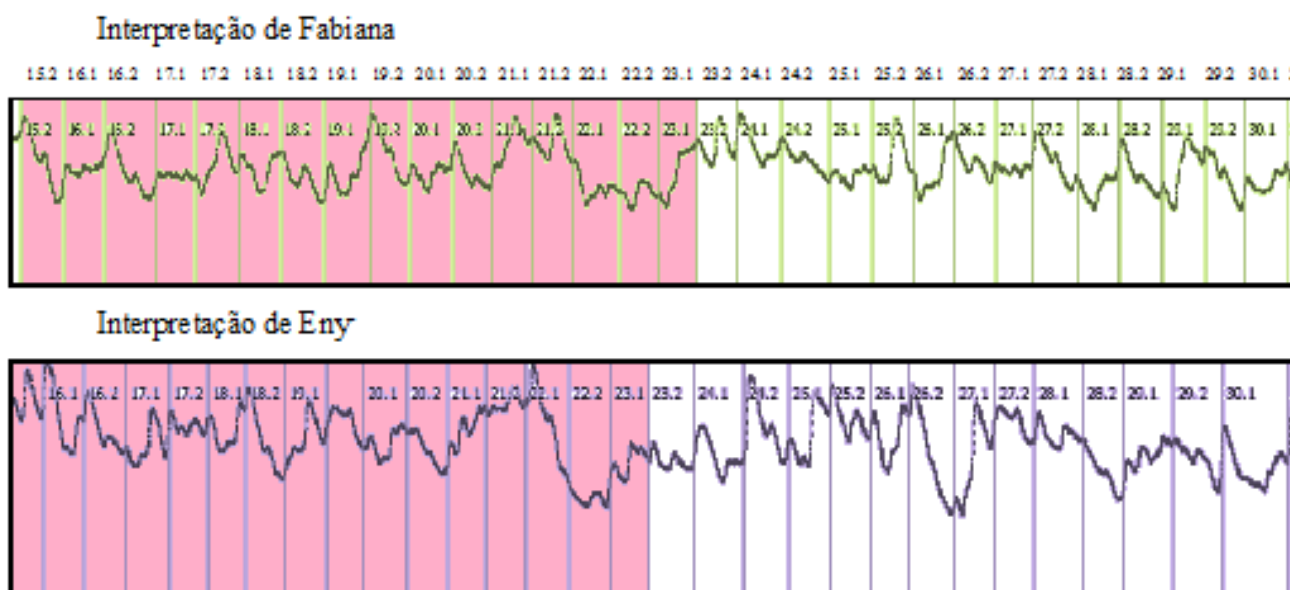


Figura 143: Gráfico comparativo das variações de amplitude – Seção B, do Estudo n. 2.

Acima, temos os gráficos correspondentes à Seção B, divididos em duas frases – a primeira frase marcada com preenchimento rosa (compassos 15 – tempo 2, ao 23 – tempo 1); a segunda frase marcada com preenchimento branco (compassos 23 – tempo 2, ao 30, tempo 1).

Essa seção é formada por vários motivos melódicos. A dinâmica indicada pelo compositor pede um crescendo no início de cada motivo melódico, e um decrescendo ao final deles.

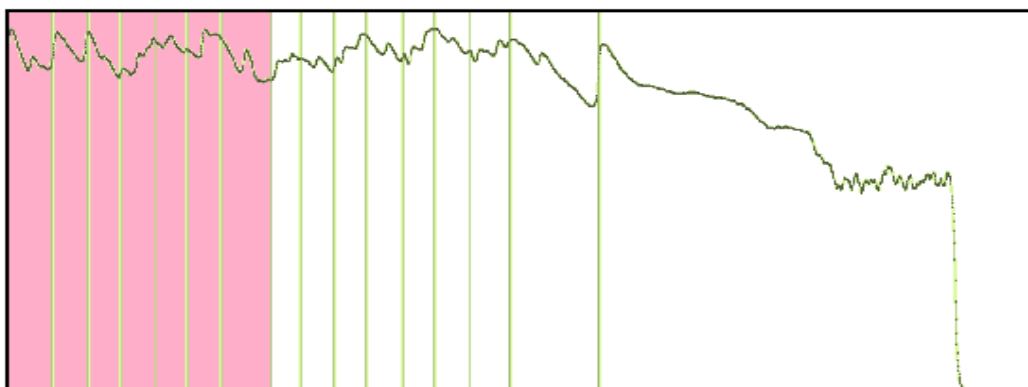
Os gráficos das duas intérpretes mostram esses movimentos de contínuos crescendo e decrescendo ao longo de toda a Seção B. As finalizações de frase ocorrem com decrescendo mais intensos, como se pode verificar no decrescendo que ocorre nas duas interpretações ao final da primeira frase dessa seção.

Na segunda frase, observa-se na interpretação de Eny da Rocha uma tendência global descendente até a finalização da Seção B. Na minha versão, esse movimento ocorre, porém de forma mais discreta. As duas interpretações possuem essas variações indicadas pelo compositor, executadas de formas diferentes pelas duas pianistas.

CODA:

Interpretação de Fabiana:

30.2 31.1 31.2 32.1 32.2 33.1 33.2 34.1 34.2 35.1 35.2 36.1 36.2 37.1 37.2 38.1



Interpretação de Eny:

31.1 31.2 32.1 32.2 33.1 33.2 34.1 34.2 35.1 35.2 36.1 36.2 37.1 37.2 38.1

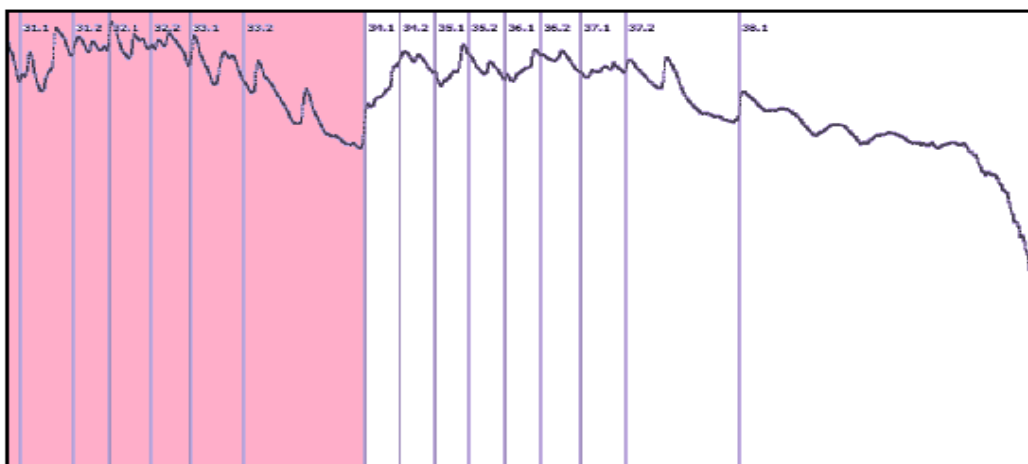


Figura 144: Gráfico comparativo das variações de amplitude – Coda, do Estudo n .2.

Acima temos os gráficos com as variações de amplitude da Coda. Temos a Coda dividida em duas partes, a primeira marcada pela cor rosa, e a segunda, pela cor branca. Na partitura, o compositor indica como dinâmica um decrescendo a partir do compasso 30, tempo 1, até o

compasso 33, tempo 2. Do compasso 34 em diante o compositor não indica a dinâmica que deve ser adotada.

Observando-se o gráfico correspondente à interpretação de Eny da Rocha, é possível observar o decrescendo na primeira parte da Coda, assim como está indicado na partitura. Na segunda parte da Coda, a pianista realiza também um grande decrescendo até a última nota da música. Essa última nota, que é a fundamental do acorde de tônica, tem um acento indicado na partitura, e a intérprete opta por executar essa nota em *piano* (amplitude), não acentuada como indicado na partitura.

Comparando com a minha interpretação, a principal diferença é que eu executo essa Coda final sem realizar o decrescendo indicado na primeira parte, mantendo a amplitude com algumas variações mais sutis do que a outra intérprete. Na segunda parte, nota-se uma tendência decrescente da amplitude, e a última nota, no compasso 38, tempo 1, nota-se, pela representação gráfica, a realização do acento marcado na partitura pelo compositor.

Nesse estudo comparativo, é possível perceber alguns pontos nos quais as escolhas interpretativas coincidem - geralmente em algumas finalizações de frases e em alguns trechos onde está indicada a dinâmica -, e outros pontos onde as escolhas interpretativas são diversas.

Observa-se também, que a pianista Eny da Rocha seguiu muito mais as indicações de dinâmica, presentes na partitura, do que eu, na interpretação deste Estudo n.2, com base nos argumentos citados nas análises realizadas nesse trabalho.

Anexo I: Letras das músicas de Luiz Gonzaga “A dança da moda”, “Assum preto” e “Juazeiro”:

A dança da moda³⁹

(Luiz Gonzaga e Zé Dantas)

No Rio tá tudo mudado
Nas noites de São João
Em vez de polca e rancheira
O povo só pede e só dança o baião

No meio da rua
Inda é balão
Inda é fogueira
É fogo de vista
Mas dentro da pista
O povo só pede e só dança o baião

Ai, ai, ai, ai, São João
Ai, ai, ai, ai, São João
É a dança da moda
Pois em toda a roda
Só pede baião. (Fim)

Assum Preto⁴⁰

(Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)

Tudo em vorta é só beleza
Sol de Abril e a mata em frô
Mas Assum Preto, cego dos óio
Num vendo a luz, ai, canta de dor (bis)

Tarvez por ignorança
Ou mardade das pió
Furaro os óio do Assum Preto
Pra ele assim, ai, cantá mió (bis)

Assum Preto veve sorto
Mas num pode avuá
Mil vezes a sina de uma gaiola

³⁹ Neste link há uma interpretação de Luiz Gonzaga: <https://www.youtube.com/watch?v=5Xe1q7aclGs>

⁴⁰ Neste link há uma interpretação de Luiz Gonzaga: <https://www.youtube.com/watch?v=g2nbs-wPNmA>

Desde que o céu, ai, pudesse oiá (bis)

Assum Preto, o meu cantar
 É tão triste como o teu
 Também roubaro o meu amor
 Que era a luz, ai, dos óios meus..(Fim)

Juazeiro⁴¹

(Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)

Juazeiro, Juazeiro
 Me arresponda, por favor
 Juazeiro, velho amigo
 Onde anda o meu amor

Ai, Juazeiro
 Ela nunca mais voltou
 Diz, Juazeiro
 Onde anda meu amor

Juazeiro, não te alembra
 Quando o nosso amor nasceu
 Toda tarde à tua sombra
 Conversava ela e eu

Ai, Juazeiro
 Como dói a minha dor
 Diz, Juazeiro
 Onde anda o meu amor

Juazeiro, seja franco
 Ela tem um novo amor
 Se não tem, porque tu choras
 Solidário à minha dor

Ai, Juazeiro
 Não me deixa assim roer
 Ai, Juazeiro
 Tô cansado de sofrer

Juazeiro, meu destino

⁴¹ Neste link há uma interpretação de Luiz Gonzaga: <https://www.youtube.com/watch?v=Vv7CeUGj0Nk>

Tá ligado junto ao teu
No teu tronco tem dois nomes
Ela mesmo é que escreveu

Ai, Juazeiro
Eu num guento mais roer
Ai, Juazeiro
Eu prefiro inté morrer
Ai, Juazeiro

