



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE ARTES – IARTE  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**CORDÉLIA MARIA SOUZA LIMA**

***Rapsodia, de Rafael Langoni Smith: análise interpretativa a partir de dados de andamento e dinâmica obtidos pelo Sonic Visualiser***

Uberlândia  
2022

**CORDÉLIA MARIA SOUZA LIMA**

***Rapsodia*, de Rafael Langoni Smith: análise interpretativa a partir de dados de andamento e dinâmica obtidos pelo *Sonic Visualiser***

Monografia apresentada em cumprimento parcial de avaliação da disciplina TCC, do Curso de Graduação em Música – Habilitação em Instrumento – Violoncelo – Licenciatura, da Universidade Federal de Uberlândia, sob a orientação do Prof. Dr. Daniel Luís Barreiro

Uberlândia  
2022

## RESUMO

Este trabalho teve como finalidade realizar uma reflexão sobre a peça *Rapsudia*, de Rafael Langoni Smith, com base na análise interpretativa de uma gravação em áudio do UDI Cello Ensemble mediante gráficos de andamento e dinâmicas de trechos da obra medidos pelo software *Sonic Visualiser*.

**Palavras – Chave:** Rafael Langoni Smith; Rapsudia; octeto de violoncelos; análise musical de gravação; gráficos de andamento e dinâmica; Sonic Visualiser; interpretação e performance.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotografia do compositor Rafael Langoni Smith .....	8
Figura 2 – Rapsudia, compassos 1 a 6 .....	11
Figura 3 – Compassos 38 a 44 .....	12
Figura 4 – Compassos 45 a 51 .....	13
Figura 5 – Compassos 52 a 59 .....	14
Figura 6 – Compassos 60 a 66 .....	15
Figura 7 – Compassos 82 a 86.....	16
Figura 8 – Compassos 101 a 107.....	17
Figura 9 – Compassos 115 a 121.....	18
Figura 10 – Compassos 151 a 154.....	19
Figura 11 – Compassos 135 a 140.....	21
Figura 12 – Compassos 277 a 284.....	26
Figura 13 – Compassos 67 a 71.....	27
Figura 14 – Compassos 151 a 154.....	28
Figura 15 – Relação entre andamento e marcação metronômica .....	33
Figura 16 – Termos musicais relativos a variações de andamento .....	34
Figura 17 – Rapsudia, compassos 181 a 199.....	35
Figura 18 – Gráfico de variações de andamento obtido com o Sonic Visualiser (compassos 181 – 199).....	37
Figura 19 – Rapsudia, compassos 200 a 216.....	37
Figura 20 – Gráfico de variações de andamento obtido com o Sonic Visualiser (compassos 200 – 216).....	39
Figura 21 – Rapsudia, compassos 210 a 241.....	41
Figura 22 – Gráfico de variações de andamento obtido com o Sonic Visualiser (compassos 216 – 237).....	42
Figura 23 – Rapsudia, compassos 232 a 257.....	44
Figura 24 – Gráfico de variações de andamento obtido com o Sonic Visualiser (compassos 238 – 253).....	45
Figura 25 – Rapsudia, compassos 277 a 297.....	46
Figura 26 – Rapsudia, compassos 304 a 318.....	47
Figura 27 – Gráfico de variações de andamento obtido com o Sonic Visualiser (compassos 280 – 318).....	49
Figura 28 – Gráfico de dinâmicas, trecho I (c. 181 – 185.3).....	50
Figura 29 – Gráfico de dinâmicas, trecho I (c. 185.3 – 191.3).....	51
Figura 30 – Gráfico de dinâmicas, trecho I (c. 191.3 – 197.3).....	51
Figura 31 – Gráfico de dinâmicas, trecho I (c. 197.3 – 200.1).....	52
Figura 32 – Indicações musicais de Decrescendo e Crescendo.....	53
Figura 33 – Gráfico de dinâmicas, trecho II (c. 200.1 – 207.1) .....	53
Figura 34 – Gráfico de dinâmicas, trecho II (c. 207.1 – 213.3) .....	54
Figura 35 – Gráfico de dinâmicas, trecho III (c. 216.1 – 223.2).....	55
Figura 36 – Gráfico de dinâmicas, trecho III (c. 223.2 – 230.1).....	55
Figura 37 – Gráfico de dinâmicas, trecho III (c. 230.1 – 236.3).....	55
Figura 38 – Gráfico de dinâmicas, trecho III (c. 236.1 – 238.1).....	56

Figura 39 – Indicações musicais de Crescendo e Decrescendo ou Diminuendo.....	56
Figura 40 – Gráfico de dinâmicas, trecho IV (c. 238.1 – 248.3).....	57
Figura 41 – Gráfico de dinâmicas, trecho IV (c. 248.3 – 254).....	57
Figura 42 – Gráfico de dinâmicas, trecho V (c. 281.1 – 288.2).....	59
Figura 43 – Gráfico de dinâmicas, trecho V (c. 288.2 – 296.1).....	59
Figura 44 – Gráfico de dinâmicas, trecho V (c. 296.1 – 303.1).....	60
Figura 45 – Gráfico de dinâmicas, trecho V (c. 303.1 – 311.1).....	60
Figura 46 – Gráfico de dinâmicas, trecho V (c. 311.1 – 317.1).....	61
Figura 47 – Gráfico de dinâmicas, trecho V (c. 317.2 – 318.2).....	61
Figura 48 – Gráfico de dinâmicas, trecho V (c. 318.2 – 319.1).....	62

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO 1 – APONTAMENTOS SOBRE O COMPOSITOR E A OBRA.....</b>	<b>8</b>
1.1 Apontamentos sobre o compositor.....	8
1.2 Apontamentos sobre a Obra .....	9
<b>CAPÍTULO 2 - ANÁLISE DA OBRA POR MEIO DO SOFTWARE SONIC VISUALISER.....</b>	<b>29</b>
2.1.1 Variações de andamento.....	29
2.1.2 Variações de dinâmica.....	49
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>63</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>65</b>
<b>APÊNDICE .....</b>	<b>66</b>

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa parte da minha experiência como integrante do grupo de violoncelos “UDI Cello Ensemble” no estudo e na preparação para a gravação da peça *Rapsudia*, de Rafael Langoni Smith – obra de aproximadamente oito minutos de duração, composta de dezembro de 2013 a janeiro de 2014 para oito violoncelos e dedicada ao grupo. Essa obra possibilitou-me, em interação com os outros membros do grupo, a aquisição de habilidades técnicas violoncelísticas, musicais, interpretativas e performáticas. A experiência de estudo e gravação da obra foi um marco importante no meu desenvolvimento como violoncelista.

A motivação inicial para pesquisar essa peça foi o impacto e entusiasmo que ela causou e ainda causa quando apresentada ao público. O meu interesse justifica-se também pela grande variedade de riquezas sonoras e possibilidades rítmicas e timbrísticas que apresenta.

Segue um trecho de uma carta escrita pelo compositor ao “UDI Cello Ensemble”, datada de 20 de janeiro de 2014, a qual revela algumas informações pertinentes sobre a peça:

O violoncelo, meu instrumento predileto, na minha opinião possuidor da maior tessitura emocional dentre os instrumentos de cordas...oito vezes. Aliados às minhas tendências gregárias, os meios musicais diversos que habito desde minha iniciação me levaram naturalmente a compor peças que tentem atravessar essas barreiras - mostrar às pessoas o quanto elas têm em comum. Listar as influências por trás de *Rapsudia* seria um trabalho demorado e pouco frutífero: basta dizer que escrevi didaticamente para a minha geração, um público jovem e carente dos grandes sentimentos inspirados pela música de concerto. (SMITH, 2014, p. 1).

Essas informações despertaram em mim a curiosidade de conhecer melhor o pensamento musical que está por trás da *Rapsudia*, levando em consideração o processo criativo do compositor, a maneira como explorou a sua expressividade para um octeto de violoncelos, suas expectativas interpretativas para a peça e, principalmente, as principais características musicais que ela apresenta e suas potencialidades expressivas.

Nesse processo, identifiquei dois aspectos de expressividade de destaque que, até o presente momento, mostram-se significativos para a interpretação da obra. São eles: andamento (já que esta obra possui grandes variações de agógica) e dinâmica (pois, um leque de variação da mesma altera consideravelmente o caráter de cada trecho).

Tendo em vista esses aspectos, a pergunta desta pesquisa foi a seguinte: de que forma a análise interpretativa e gráfica de dados de andamento e dinâmica obtidos pelo *Sonic Visualiser* auxiliam na compreensão do potencial expressivo da peça *Rapsudia*, para octeto de violoncelos, de Rafael Langoni Smith? A partir dessa pergunta de pesquisa, o objetivo geral foi alcançar uma compreensão mais aprofundada sobre as características da peça e suas potencialidades expressivas com base na análise da interpretação de trechos da peça *Rapsudia*, de Rafael Langoni Smith, utilizando dados de variações de andamento e dinâmica obtidos através do software *Sonic Visualiser*.

Compreendendo esses dois aspectos expressivos, faz-se possível realizar apontamentos analíticos sobre a interpretação da peça a partir da gravação<sup>1</sup> realizada em estúdio pelo “UDI Cello Ensemble”.

Como justificativa deste trabalho, ressalto que muito pouco se sabia sobre a história de criação da obra que é objeto desta pesquisa. Por outro lado, o compositor viabilizou a obtenção de relatos sobre a sua experiência de composição e pensamentos musicais interpretativos da peça por meio de respostas a um questionário elaborado no contexto deste trabalho. A pesquisa envolveu atividades de caráter analítico sobre aspectos melódicos, texturais e rítmicos que complementaram os relatos do compositor. Ressalto a intenção de realização de um trabalho escrito sobre a obra e a análise de sua interpretação, trabalho este voltado a apresentar contribuições para uma maior compreensão e divulgação dessa obra.

O presente trabalho se apresenta dividido em dois capítulos, sendo que o primeiro traz apontamentos acerca do compositor e da peça e o segundo apresenta a análise via software dos parâmetros de dinâmica e andamento de uma gravação. Por meio da leitura deste trabalho, a interpretação da peça *Rapsudia*, de Rafael Langoni Smith, poderá ser compreendida a partir da análise de trechos da obra e do entendimento das variações de andamento e dinâmica nela empregadas. Portanto, este trabalho possibilitará um maior entendimento da obra como um todo, das decisões musicais escritas pelo compositor, além do norteamento do desenvolvimento e da construção das principais ferramentas de expressividade por meio da análise da interpretação e do apontamento dos principais pontos desafiadores da construção e entendimento do resultado interpretativo da peça.

<sup>1</sup>: A gravação mencionada (vídeo) pode ser encontrada na página do Facebook do grupo UDI Cello Ensemble, no seguinte endereço: < <https://fb.watch/irEmZjWys5/>> (acesso em 13/02/2023). Há também a gravação em áudio que consta numa pasta do Google Drive da autora (vide referências bibliográficas).

Vale ainda destacar que é muito gratificante pesquisar com maior profundidade uma obra escrita exclusivamente para um grupo de violoncelos. Acredito ser também significativo deixar registrado em um trabalho escrito considerações que poderão nortear e contribuir para as gerações atual e futuras de violoncelistas e músicos em geral que desconheçam as possibilidades de interpretação da obra em questão.

## CAPÍTULO 1 – APONTAMENTOS SOBRE O COMPOSITOR E A OBRA

Organizou-se este capítulo de forma a se conhecer um pouco sobre a biografia do compositor Rafael Langoni Smith, seu pensamento musical e a sua experiência de composição da obra *Rapsudia*.

Assim, as temáticas podem ser tratadas da seguinte maneira: a) uma breve biografia de Rafael Langoni Smith; b) considerações sobre o processo criativo do compositor; c) a maneira como explorou a sua expressividade para um octeto de violoncelos; d) as principais características musicais que a obra apresenta e suas potencialidades expressivas; e) suas expectativas interpretativas para a peça.

### 1.1 Apontamentos sobre o compositor

Estes apontamentos foram estruturados por meio de um pequeno texto com aspectos biográficos e artísticos, o qual aborda a trajetória musical ao longo da vida do compositor Rafael Langoni Smith de forma a se conhecer um pouco a sua formação musical e experiência profissional, informações estas fornecidas pelo próprio compositor e encontradas no site: [langoni.com/sobre](http://langoni.com/sobre).



*Figura 1 – Fotografia do compositor Rafael Langoni Smith.*

Rafael Langoni Smith iniciou seu aprendizado musical aos 5 anos de idade, demonstrando aptidão tocando em copos progressivamente cheios de água e tendo como primeiro instrumento o teclado. Com poucos anos de estudo, ele desenvolveu ouvido absoluto e a habilidade de improvisar livremente. Posteriormente, começou a tomar lições de piano erudito e a tocar com bandas locais em Teresópolis.

Seu interesse contínuo por computadores o levou a aprender a fazer sequenciamento MIDI e aos 16 anos de idade produziu sua primeira trilha sonora para um videogame vendido

no exterior. Alguns meses depois, ingressou na Universidade Federal do Rio de Janeiro como estudante de Composição.

Seu sucesso acadêmico e habilidade com línguas abriram uma oportunidade para que pudesse fazer um intercâmbio internacional durante um semestre em seu curso de bacharelado na West Virginia University. Alvo de admiração, foi convidado a retornar nesta mesma instituição para cursar o mestrado e como um Assistente Graduado em Músicas do Mundo para ensinar a música brasileira, Gamelan indonésio e *steel band*.

Após concluir seu Mestrado em Composição, Rafael retornou ao Brasil e vem trabalhando como compositor *freelancer*, fazendo músicas para televisão, filmes e jogos.

Em 2015, Langoni compôs, fez arranjos de cordas e tocou piano juntamente à produção musical de João Paulo Mendonça para a novela *Verdades Secretas*, recebendo o prêmio *Melhores do Ano* pela trilha sonora.

Em 2016, recebeu uma indicação ao Prêmio Shell por Melhor Música pela trilha sonora da peça *O Camareiro*, estrelando Tarcísio Meira e Kiko Mascarenhas. Neste mesmo ano, em outubro, foi contratado como Produtor Musical da Rede Globo de televisão e atualmente atua como compositor e arranjador em diversas novelas e outros programas.

Ao longo de sua trajetória e experiência profissional, Langoni realizou arranjos e orquestrações, compôs trilhas sonoras de jogos e filmes. Maiores informações podem ser obtidas no site do compositor mencionado acima.

## **1.2 Apontamentos sobre a Obra**

Estes apontamentos foram organizados incluindo impressões das ideias poéticas musicais do compositor Rafael Langoni Smith de forma a se conhecer um pouco sobre as questões discutidas e coletadas pelo questionário que foi realizado com o mesmo em meados de 25 de outubro de 2018. O intuito foi refletir sobre o processo de criação da *Rapsudia*.

A obra *Rapsudia*, de Rafael Langoni Smith, tem aproximadamente oito minutos de duração, foi composta de dezembro de 2013 a janeiro de 2014 para oito violoncelos e é dedicada ao grupo UDI Cello Ensemble.

Segundo o compositor, seu desenvolvimento do pensamento musical e sua experiência para a criação da Rapsudia foi algo espontâneo. O nome da peça é posterior à sua composição. Ela não tem um programa, tudo realmente surgiu de um motivo musical que começa a peça e que foi a inspiração inicial a partir da qual ele deixou que a música fluísse naturalmente.

O processo criativo do compositor partiu de uma ideia geral em que ele se utilizou daquilo que chama de uma “escrita reativa”, ou seja, surgiu de um motivo livre que acabou exigindo uma continuação de uma determinada maneira que naturalmente fez com que ele progredisse com a composição e chegasse até o final da peça. Quando porventura se deparava sem alternativas, ele voltava, descobria onde teria acontecido uma escolha equivocada e continuava desse ponto em diante.

As suas ideias para a peça foram surgindo no decorrer do processo de composição por meio da junção de pequenos motivos musicais que foram sendo criados e que o ajudava a organizar a música. A forma foi se definindo de acordo com a distância da seção em relação às ideias iniciais propostas. Quanto mais a organização foi se firmando, mais o compositor foi ganhando segurança para mergulhar no processo e progredir em relação ao impulso inicial.

O compositor, no questionário respondido para esta pesquisa, narra o período em que compôs a peça da seguinte forma:

Quatro anos e meio depois da composição confesso que já estou um pouco distanciado até da pessoa que eu era quando eu a escrevi. Naquela época, escrever essa peça foi um ato meio heroico porque eu estava angustiado com minha sobrevivência profissional tendo recentemente voltado do mestrado nos EUA esperando uma contratação que não vinha. E a Rapsudia levou um tempo volumoso pra escrever, não sei exatamente por qual motivo. Acho que a escrita pra oito violoncelos da maneira que eu me propus foi mais desafiadora do que eu antevia”.

Ao tentar discorrer um pouco sobre como concebeu a estrutura da peça, em quais momentos deu enfoques melódicos, texturais e rítmicos, Rafael Langoni ressalta que:

Em retrospecto eu acho que a peça toda serve como um cenário e um pretexto pro motivo principal já exposto no compasso 3 [Figura 1] aparecer e se imprimir como uma espécie de refrão. A todo momento eu estou vindo dele ou indo pra ele.

As figuras de 1 a 5, fazem referência a uma seção, que é uma primeira ponte, relacionada com a rítmica do tema principal, e do compasso 64 mostrado na figura 6.

# RAPSUDIA

de Rafael Langoni Smith

Com furor  $\text{♩} = 130+$

Motivo principal já exposto no compasso 3

The image displays the musical score for the first six measures of 'Rapsudia' for an eight-cello ensemble. The tempo is marked 'Com furor' with a quarter note equal to 130+ beats per minute. The score is written in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). A red vertical line is drawn through measure 3, and a blue box highlights the main motif in that measure. A green box with the number '3' is placed above the first note of the motif. The text 'Motivo principal já exposto no compasso 3' is written above the score.

Cello 1  
 Cello 2  
 Cello 3  
 Cello 4  
 Cello 5  
 Cello 6  
 Cello 7  
 Cello 8

*p*  $\curvearrowright$  *mp* *f* *mp* *ff* *fz*

© Rafael Langoni Smith, 2014

Figura 2 – Rapsudia, compassos 1 a 6.

Do compasso 41 ao 64 (Figuras 2 a 5):

RAPSUDIA - Partitura

7

The musical score shows eight staves of music. A vertical red line is drawn at measure 41, which is enclosed in a green box. Above measure 41, the number '120' is written, followed by 'C-42', 'C-43', and 'C-44'. The score includes dynamic markings (*p*, *ff*, *mp*, *mf*) and tempo markings (*rit.*, *a tempo*). The music is in 2/4 time and features various rhythmic patterns and articulations across the staves.

Figura 3 – Compassos 38 a 44.

45

C-46 C-47 C-48 C-49 50 C-51

1 *p*

2 *f* *mp* *p*

3 *f* *mp* *p*

4 *f* *mp* *mf* *p*

5 *f* *mp* *mf* *p*

6 *p* *f* v.s.

7 *p* *f*

8 *p* *f*

Figura 4 - Compassos 45 a 51.

52

C-53 C-54 C-55 C-56 C-57 C-58 C-59

Notas e células rítmicas relacionadas com rítmica do tema principal.

1

2

3

4

5

6

7

8

*p* *f* *p* *f* *ff* *mp*

*p* *f* *p* *f* *ff* *mp*

*p* *f* *p* *f* *ff* *mp*

*p* *f* *p* *f* *ff* *mp*

Figura 5 – Compassos 52 a 59.

60 *accel.* C-61 C-62 C-63 **64** *a tempo*

1 *fp fp fp p*

2 *fp fp fp p* *pizz.* *f dim. pouco a pouco*

3 *fp fp fp p*

4 *fp fp fp p* *pizz.* *f dim. pouco a pouco*

5 *fp fp fp p*

6 *fp fp fp p* *pizz.* *f dim. pouco a pouco*

7 *fp fp fp p*

8 *fp fp fp p* *pizz.* *f dim. pouco a pouco*

Figura 6 – Compassos 60 a 66.

Pode-se verificar na figura abaixo, algumas considerações mencionadas pelo compositor:

[...] pra frente chegamos na primeira “promenade” cuja função é tão somente demonstrar um ponto baixo, uma “terra” ou um “noise floor” (que é um termo de engenharia de áudio que se refere ao ruído ambiente gravação), perante o qual pode-se perceber a amplitude dinâmica do conjunto. No [compasso] 84:

14 RAPSUDIA - Partitura

82 84 85 86

1 *mf* *f*

2

3 *mf* *p*

4

5 *mf* *p*

6

7 *mf*

8

C - 85 C - 86

acelerando pouco a pouco

Figura 7 - Compassos 82 a 86.

Com relação ao trecho representado na figura abaixo, o compositor menciona: “percebo que estou me distraíndo na maré mansa do groove pizzicático e, já que terminei uma espécie de ciclo, eu começo a agitar as águas novamente pra preparar a reentrada do tema no [compasso] 101”:

18 RAPSUDIA - Partitura

The musical score consists of eight staves. The first staff is in treble clef, and the others are in bass clef. The time signature is 2/4. A tempo marking of quarter note = 130 is present. A red vertical line is drawn at the start of measure 101. A blue box encloses measures 102 through 106, with the text 'Retomada do tema' above it. A purple box encloses measures 105 and 106, with the text 'Retomada do tema com motivo rítmico diferente' above it. Dynamics are indicated by *fmp*, *f*, *p*, *ff*, and *mp*. Measure numbers C-102 through C-107 are written above the staves.

Figura 8 - Compassos 101 a 107.

Em relação a figura abaixo, o compositor comenta sobre seu processo de escrita no decorrer deste trecho:

Nessa altura eu já estava bem mais confortável com a escrita pros violoncelos e incorporei o movimento escalar ascendente das partes inferiores do tema. Isso não existia na concepção original, mas eu voltei lá no começo e incluí essa parte — uma coisa que talvez tenha sido contraproducente levando em consideração que naquela altura eu devia estar apresentando a ideia em sua forma mais pura e facilmente apreensível. Depois de fazer meu trabalho de marcar novamente o tema e seu novo filhote rítmico mais tonal e apresentável [compasso] 116:

115

116

Novamente o tema

Movimento escalar ascendente para marcar novamente o tema.

Movimento escalar ascendente para marcar novamente o tema com motivo rítmico diferente.

Novamente o tema com motivo rítmico diferente.

C-117 C-118 C-119 C-120 C-121

1 2 3 4 5 6 7 8

Figura 9- Compassos 115 a 121.

O comentário do compositor sobre o trecho abaixo é o seguinte: “eu tenho daí uma longa seção de “fanservice” que marca um novo distanciamento e um novo noise floor [compasso] 151”:

26 RAPSUDIA - Partitura

151

*a tempo*  
pizz.

Distançamento do tema

C - 152 C - 153 C - 154

1

2

3

4

5

6

7

8

pizz.

pizz.

pizz.

*p dolce*

*pp mp pp mp pp mp*

Aparecimento de novos motivos melódicos.

Figura 10- compassos 151 a 154.

Observa-se apontamentos relevantes a respeito do trecho acima, acerca do pensamento do mesmo ao rever e ouvir depois de maturado:

Esse fanservice que eu digo basicamente é uma exposição de coisas bonitas que foram me ocorrendo ao longo da escrita sem muito planejamento. Ouvindo de novo eu estou até um pouco impressionado com essas aparições—creio que o tempo que me levou a peça permitiu que só o material de maior qualidade entrasse, ao menos em relação ao que eu enxergo minha produção hoje em dia. Explico — nessa dicotomia entre música de concerto e música de trabalho, eu sempre procurei fazer a música de concerto mais *pop* e a música de trabalho mais sublime.

O compositor quer dizer com “fanservice” o trecho da música mais lento e melodioso onde provavelmente, segundo ele, poderia ser uma referência de alguma trilha sonora de algo que estivesse produzindo na época. Nas suas palavras: “as partes contrapontísticas têm como único objetivo hipnotizar as pessoas com essa sensação de inteligência, complexidade e inter-relação das partes.” Ele confessa que acabou tratando a seção inteira como uma composição à parte, de tão concentrado que estava. Diz ele: “nem a ligação que leva de volta ao tema é tão precisa assim, me causa a impressão que subitamente eu acordei e lembrei o motivo de eu estar ali escrevendo.” O compositor continua a sua explicação sobre a organização da peça nos seguintes termos: [...] “queria chamar a atenção pra uma coisa legal que eu fiz no compasso 140 em outros trechos que repetem essa ideia; mas em especial na maneira que ela aparece no [compasso] 140”:

The image shows a musical score for 'Rapsodia' across eight staves. The score is divided into measures 135 through 140. Measures 135-136 are marked 'C-136', 137-138 are 'C-137', and 139-140 are 'C-138'. Measure 140 is also marked 'C-140'. Dynamics include 'ff' (fortissimo) and 'mf' (mezzo-forte). A red box highlights measures 139-140, with a text box stating: 'Marco sonoro: uma espécie de atalho para o tema.'

Figura 11 – Compassos 135 a 140.

Repare que a ligação harmônica ali é super tênue, mas essa seção remete à tonalidade do motivo principal e ela sempre aparece assim [...]. Como essa seção é relativamente “desimportante”, essa quebra tonal passa batida, MAS ao tornar ela repetitiva, eu consigo usá-la como um marco sonoro que é um atalho de volta pro tema.

Considero pertinente comentar um pouco sobre o texto presente nas páginas iniciais da partitura, onde o compositor menciona sobre "tendências gregárias", "meios musicais diversos" que ele habita e que o "levaram naturalmente a compor peças que tentem atravessar essas barreiras". O texto também ajuda a entender como ele abordou as liberdades estéticas e moldou sua expressividade para um octeto de violoncelos. Ele também menciona que escreveu "didaticamente para a [sua] geração, um público jovem e carente dos grandes sentimentos inspirados pela música de concerto". Nesse caso também, busquei respostas do que o compositor quis dizer por escrever didaticamente e como procurou comunicar/expressar ao público essa obra.

O compositor acredita que “a sala de concerto como habitat exclusivo de grande parte da música erudita é um grande problema”. Para ele, “a música erudita, com toda sua capacidade de expressão, liberdade e envolvimento, é muito mais universal do que qualquer outro gênero”. Ressalta ainda que “a música erudita deveria entrar em uma grande campanha pela apreciação das novas gerações, falando sua língua e trazendo mensagens emocionais e claras que vão ser porta de entrada pra apreciação das coisas mais sutis”. Para Langoni, isso é escrever didaticamente.

Ele considera a Rapsudia uma peça didática, pois todas as mensagens são claras e não por isso menos efetivas. Segundo ele, “não há menos a apreciar; há dificuldade técnica que cria uma impressão de virtuosidade e poder dos músicos”. O compositor enfatiza que tenta escrever para empoderar os músicos e gerar audiência, busca apresentar uma música nova e que soe poderosa para que os ouvintes tenham a capacidade de entender e se divertir com uma música erudita, na maioria das vezes fora de seu contexto cultural e habitual de escuta.

Langoni ressalta que “a Rapsudia não tem um programa nem uma mensagem clara”. Mas que espera que a sonoridade vibrante e com grandes contrastes ative a imaginação dos ouvintes que, assim, poderão dar o próprio significado para a peça. Para ele, “a missão da peça é prender a atenção com movimentos musicais atraentes e em sincronia estética com o mundo de hoje”.

Na sua carta, o compositor diz que “listar as influências por trás de Rapsudia seria um trabalho demorado e pouco frutífero”. Mesmo assim, procurei, por meio do questionário, que o compositor mencionasse um pouco sobre algumas dessas influências e/ou motivações

musicais, se a obra cita ou faz referência a materiais de outra(s) música(s), de que maneira a obra dialoga com o repertório violoncelístico e de música de câmara partindo do ponto de vista das influências que ele recebe.

Foi possível descobrir que Langoni não foi musicalizado com música erudita. Cresceu nos anos de 1990 diante de uma gama de possibilidades musicais ao seu redor, segundo ele, a “fast food musical de TV”, e isso aliado à sua dificuldade de permanecer em um lugar por muito tempo o tornou meio “bárbaro musicalmente”.

Quando Langoni diz que seria um trabalho demorado e pouco frutífero mencionar as influências para a composição da Rapsudia, isto se faz porque a tarefa demandaria sessões de análise dos trechos para descobrir de onde vieram suas principais ideias.

Entrando no universo das principais características da peça, levando em consideração suas potencialidades expressivas e as expectativas do compositor sobre a sua interpretação, buscamos achar respostas do que Langoni espera que os músicos que estiverem estudando a Rapsudia tenham em mente para realizar a performance da peça, e se existe alguma diferenciação de pensamento musical entre cada um dos violoncelos. De antemão, busquei saber como ele abordou a incorporação dos recursos do instrumento, se ele buscou elaborar desafios interpretativos e quais desses elementos devem ser enfatizados pelos intérpretes.

O compositor esclarece que, ao escrever para os oito violoncelos, procurou organizá-los por tessitura, porém, tentando manter interesse de execução em cada um. Menciona que “o violoncelo pra mim é um instrumento heroico; a execução da Rapsudia é uma demonstração de heroísmo”. Com isso, para a execução da peça espera envolvimento físico e energia dos instrumentistas, dinâmicas realizadas rigorosamente conforme a partitura e sincronicidade no grupo. Já que ele considera a peça tecnicamente difícil e visualmente estimulante, enfatiza que existe todo um lado da execução violoncelística que não é usado na peça em favor da sonoridade de ensemble. Com base nisso, buscou dividir muito bem os solos para que fosse possível cada violoncelo solista exprimir sua originalidade.

Levando as indagações para outro âmbito, procuramos entender também de que forma, para o compositor, a análise interpretativa auxilia no desenvolvimento e preparação da peça para performance. Questionamos, principalmente, quais aspectos, do ponto de vista musical, Langoni considera indispensável para a execução da sua concepção interpretativa da

obra, e o que ele espera do resultado performático. Ressaltou que é imprescindível realizar grandes contrastes, extrema energia por parte dos instrumentistas, definição da forma da peça muito clara e precisão rítmica. Enfatiza que a peça exige um alto nível de familiaridade do grupo com a mesma, caso contrário a força dela se perde. Faz questão de dizer que escreve para o “[...]violoncelo como um instrumento de impacto sonoro e volume” e menciona que espera “que haja na execução uma projeção sonora satisfatória”.

Langoni conta que um ano após escrever a Rapsudia foi produzir o Programa Criança Esperança e que comentou de passagem com outro produtor sobre a vibração da sonoridade do Udi Cello Ensemble e que dias depois precisou de uma ideia rápida para um número e que em sua memória logo veio “octeto de cellos” espontaneamente. Criou-se, assim, uma oportunidade de apresentar um arranjo violoncelístico e super dramático e percussivo da música “Minha Alma” no show do Criança Esperança. Ressalta que neste arranjo ele empregou muito do que tinha desenvolvido com a Rapsudia em termos de estrutura e distribuição de vozes, motivos rítmicos e dinâmicas. Faz-se pertinente deixar aqui registrado um trecho de sua experiência:

[...] durante um dos ensaios, o playback (que incluía voz guia, percussão e o som gravado da UDI tocando em estúdio) parou subitamente deixando só o som acústico do ensemble tocando no palco. Houve na sala de controle um momento de “uau” coletivo ao ver aquele mesmo som [potente] saindo acusticamente dos oito que estavam tocando ali. Foi um momento de protagonismo da música erudita, um instante sublime pra todo mundo que tava assistindo—o que deveria ser muito mais frequente como culminação dos esforços de músicos incríveis, mas na realidade é um momento raro em nossa sociedade.

Julgo pertinente deixar escritas considerações do compositor sobre os aspectos que ele considerou positivos na performance do grupo ao escutar a gravação da sua obra com o Udi Cello Ensemble e que ponto(s) ele julga que possa(m) ser aperfeiçoado(s) na interpretação em futuras performances.

O compositor enfatiza que acha a gravação e interpretação de extrema qualidade e bom gosto. [...] “A interpretação trouxe um monte de coisa linda pra tona, e eu sinto que eu consegui despertar nos músicos um sentido de importância de cada parte.”

Embora Langoni tenha feito considerações muito positivas, ele ressalta algumas coisas a serem levadas em consideração em uma próxima performance.

[...] eu sinto falta de definição em algumas partes em que a harmonia é muito clara, e isso provavelmente é uma questão técnica da gravação ou uma questão acústica dos

violoncelos. Em alguns momentos em que eu proponho uma super tríade pra acalmar corações e ligar os pontos, na gravação eu continuo ouvindo uma bagunça harmônica e talvez o certo seria anotar algum senza vib., dinâmica menor, ritenuto ou qualquer outra coisa que explique melhor o que está acontecendo.

O compositor diz ainda que gostaria de ter escrito a peça para oito violoncelos e dois contrabaixos para proporcionar um “chão” grave em momentos mais tonais que considera carentes dessa região do registro. Julga ainda que o problema talvez esteja nas notas mesmo ou que tenha feito intervalos muito curtos e graves.

Para sanar as indagações a respeito de Rapsudia pedimos ao compositor que selecionasse cerca de três trechos da peça e comentasse sobre possibilidades interpretativas e mencionasse aspectos que para ele guiam o discurso musical em cada um deles. Seguem abaixo as considerações do compositor.

[...] Na seção que começa no 281 eu queria falar que o que a UDI fez na gravação tá acima de qualquer expectativa que eu poderia ter tido. Os ritmos nervosos funcionaram extremamente bem e eu gostaria de conseguir sinalizar claramente tudo que foi tocado na interpretação da UDI pra que execuções futuras a tenham como referência.

44 RAPSUDIA - Partitura

277 *accel.* C-278 C-279 C-280 **281** **Disparado**  $\text{♩} = 140+$  C-282 C-283 C-284

A realização precisa dos acentos e das dinâmicas juntamente com os crescendos e diminuendos de articulação na velocidade proposta pelo compositor que fizeram superar as expectativas de Langoni.

1 *ff mp* *f p*

2 *ff mp* *f p*

3 *ff mp* *f p*

4 *ff mp* *f p*

5 *ff mp* *f mp*

6 *ff mp* *f mp*

7 *ff mp* *f p*

8 *ff mp* *f p*

Figura 12 - Compassos 277 a 284.

[...] Na entrada coral no compasso 69 eu esperava uma entrada suave; o discurso musical ali seria uma homofonia delicada estabelecendo o novo chão (noise floor); ao invés disso eu senti um retorno de sensação já que ocupei novamente uma grande tessitura. Provavelmente uma questão muito mais de escrita.

RAPSUDIA - Partitura

É interessante ressaltar que o compositor pensa a entrada coral entre as vozes I, III, V e VII à partir do compasso 69, como uma homofonia delicada. Sendo assim, seria interessante pensar no discurso musical com uma entrada mais suave.

The musical score shows eight staves. A vertical red line is drawn at measure 69. A blue box highlights the vocal entries in measures 69-71 for staves 1, 3, 5, and 7. Dynamic markings include pp and p. Measure numbers C-68, C-69, C-70, and C-71 are indicated above the staves.

Figura 13 – Compassos 67 a 71.

[...] No 151 eu proponho um decrescendo difícil de assimilar no ostinato dos pizzicatos—isso dura apenas dois compassos mas era instrumental pro meu entendimento dessa passagem e pra nova entrada da textura homofônica (mesmo caso do 69). Esse seria um novo momento de delicadeza.

26 RAPSUDIA - Partitura

151

*a tempo*  
pizz.

C - 152 C - 153 C - 154

*pp mp*

O compositor propõem um decrescendo difícil de assimilar nos ostinatos em pizzicatos. A realização desta intenção trará a delicadeza para a entrada da nova textura homofônica.

*pp*

pizz.

*pp mp*

*pp*

pizz.

*pp mp*

*p doce*

Figura 14 - Compassos 151 a 154.

## CAPÍTULO 2 – ANÁLISE DA OBRA POR MEIO DO SOFTWARE SONIC VISUALISER

A motivação inicial para a escolha dos trechos a serem analisados através do *Sonic Visualiser* partiu da necessidade de, por uma questão de viabilidade, não analisar a obra como um todo. Desta forma, as questões a serem observadas em cada trecho trariam uma maior minuciosidade. Por outro ângulo, escolhi trechos aos quais tinha mais empatia, por achar os trechos mais bonitos da peça. Pela minha percepção e escuta individual me lembra muito temas de filmes de época nos quais sempre assisti desde criança principalmente pelas trilhas sonoras que tinham como fundo sempre o som melodioso, horas triste mas presente, intenso e expressivo do violoncelo.

Nota-se que a peça foi construída harmônica e melodicamente pensando nas diferentes tessituras e junções do violoncelo principal com as outras vozes de forma que juntas formassem uma música interessante e única para cada voz. Além disso, exploram o instrumento violoncelo em toda sua tessitura como protagonista na maioria das linhas e dá a liberdade individual de cada violoncelista imprimir sua originalidade e condução da melodia, mesmo quando a mesma é dividida entre mais violoncelistas. Com essa liberdade, automaticamente pensando em termos musicais, dá uma maior possibilidade ao intérprete de brincar com as agógicas e dinâmicas e conduzir as frases de formas a terem mais variações. Com base nestas características estes trechos constituem materiais interessantes para a realização de análises da interpretação utilizando-se das ferramentas do *Sonic Visualiser*.

Assimilando o que foi dito no parágrafo acima, torna-se possível realizar apontamentos analíticos sobre a agógica (variações de andamento) e de dinâmica em trechos da interpretação da peça. Neste capítulo, faremos uma reflexão sobre a análise de trechos da obra a partir da gravação realizada em estúdio pelo “Udi Cello Ensemble” utilizando-se como ferramenta o *Software Sonic Visualiser*. Essa abordagem será dividida da seguinte forma:

2.1) Variações de andamento;

2.2) Variações de dinâmica;

### 2.1) *Variações de andamento*

Neste tópico, serão apresentados gráficos de variações de andamento de trechos específicos da obra, onde serão apontados comentários analíticos com base nas observações e

na interpretação dos dados obtidos pelo gráfico e na escuta da obra a partir da gravação realizada em estúdio pelo “Udi Cello Ensemble”.

Para o processo de computação dos dados sobre inflexões de variações de andamento em determinados trechos da peça foi utilizada a ferramenta “*Tempo (BPM) based on duration since previous item*” do *Sonic Visualiser*, que gera marcações de valores em *BPM* e possibilita uma comparação desses valores com os andamentos percebidos auditivamente.

Esta ferramenta propicia uma ilustração visual minuciosa das variações de andamento que, às vezes, passam despercebidas à escuta. O acesso a esses pormenores facilita o entendimento da maneira com que os intérpretes agrupam os compassos de forma que, ao analisar o trecho, percebe-se o fluxo, clímax ou caráter intencional, captando-se de uma forma geral a proposta de interpretação.

Vale destacar que essas pequenas variações de andamento são medidas pelo software com base na duração que ocorre entre cada pulso dos compassos. Tratam-se, portanto, de medidas de caráter minucioso, que não necessariamente transferem-se para a escuta, a qual tende a captar o andamento médio, detectando apenas as variações mais significativas.

Fazendo uma breve descrição sobre o processo de análise, destaca-se que, em um primeiro momento, são feitas várias escutas dos trechos acompanhando a partitura. Observam-se o andamento, as vozes, as conduções harmônicas e melódicas das vozes e das frases. Após, são feitas anotações na partitura de observações sobre a escuta em termos de dinâmica e agógica, pontos de inflexões, uma breve análise harmônica e melódica do trecho. Sendo assim, o trecho é colocado no software para análise, onde é gerado um gráfico de variações de andamento por cada tempo de cada compasso. Com base no que mostra a linha de tendência no gráfico, são feitos os comentários pertinentes a respeito de maiores variações.

Vale ressaltar também quais são as técnicas interpretativas violoncelísticas relacionadas aos trechos que foram utilizadas para formar a interpretação final da obra e alertar que a partitura será apresentada também em função deste tipo de análise. Esta é feita por meio de apontamentos de aspectos técnico interpretativos violoncelísticos e de características harmônicas e formais de trechos da obra. Podemos considerar quatro aspectos técnicos de destaque que são significativos para a execução interpretativa. São eles: 1)

dinâmica (caráter rítmico e articulado); 2) legato de mão esquerda e direita; 3) mudanças de posição com mudanças de cordas; e, 4) vibrato. Além disso, são feitas reflexões sobre a interpretação e performance da própria gravação. Mencionarei abaixo brevemente sobre os quatro aspectos técnicos mais relevantes.

### *1) Dinâmica e Articulação (caráter rítmico e articulado)*

É relevante trazer para a consciência que, para atingir um grau musical e interpretativo elevado ao se estudar uma determinada peça, se faz necessário adquirir conhecimento técnico do instrumento. Através da obtenção desse conhecimento e do domínio da técnica ao instrumento, torna-se possível realizar musicalmente determinadas indicações notadas nas partituras.

Visando atingir um elevado grau musical e interpretativo em *Rapsudia*, mencionaremos alguns aspectos necessários para auxiliar o entendimento da dinâmica (caráter rítmico e articulado) no contexto dos *Trechos 4 e 5* (compassos 254- 318).

Ao mencionar a dinâmica na obra *Rapsudia* dentro do âmbito da técnica violoncelística, podemos dizer que estamos fazendo referência às intensidades, à produção e qualidade do som, ou seja, à velocidade e pressão necessária para se produzir um determinado som que expresse uma intenção frasal (crescendo ou decrescendo). As dinâmicas também participam da realização dos acentos, que são responsáveis por determinarem o tipo de articulação.

Observa-se, assim, de acordo com os exemplos musicais que serão mostrados mais adiante, que podemos conectar o que se pede para ser realizado na peça com os seguintes aspectos da técnica violoncelística: Intensidade e Intenção frasal; e Acentos.

#### - Intensidade e Intenção frasal

Faz-se referência às indicações de dinâmica (pp, p, mp, mf, f, ff, além de crescendo e decrescendo), onde observam-se consideráveis variações, ou seja, graduações na intensidade do som ao se executar as frases.

#### - Acentos

Em se tratando de acentos como função de articulação, observa-se que em *Rapsudia* o compositor utilizou-se das seguintes notações musicais: (>) [acento], (.) [ Staccatto ou Martelé (tipo de staccatto na corda - “on the string”)], no caso realizados com golpe de arco de efeito percutido, com a crina do arco em contato com a corda, onde o volume da nota estabelece-se no momento em que se ataca, gerando assim a ideia de caráter rítmico e articulado.

#### 2) *Legato de mão direita e de mão esquerda; e, 3) Mudanças de posição com mudanças de cordas*

Esses dois aspectos técnicos são referentes aos trechos 1,2 e 3, que abarcam do compasso 181 ao 254.

Infelizmente, na prática, nem sempre é possível executar passagens musicais, principalmente rápidas, mas lentas também, com muitas mudanças de posições e mudanças de cordas com extrema facilidade e em uma mesma arcada. Uma solução alternativa é utilizar-se do legato. Adquirimos um legato “perfeito” através de mudanças de cordas imperceptíveis ligadas às nuances sutis e distribuições inteligentes de arco. Mediante exercícios técnicos que nos possibilitem o ganho de uma folga técnica para reproduzir isso, um simples fraseado musical ou tecnicamente mais complicado pode ser produzido de maneira eficiente.

Saltos de quintas justas (pestanda, posição oblíqua, substituição por dedos vizinhos ou capotasto) , melodia ágil, legato com muitas sequências de saltos e tessitura muito aguda não são nada naturais do ponto de vista técnico para um violoncelista realizar. Todas essas observações são relevantes aos trechos 1, 2, e 3.

#### 4) *Vibrato*

O vibrato é um dos principais recursos técnicos responsáveis por dar colorido e contribuir com o timbre do som. Podemos dizer que o vibrato, principalmente no violoncelo, é uma ondulação expressiva que permite o canto de uma frase, com o charme e a intensidade de uma voz “quente” e bem colorida. Essa técnica abarca praticamente todos os trechos, mas principalmente do compasso 181 ao 254.

Faz-se necessário também, esclarecer e mencionar uma definição do termo agógica, para um melhor entendimento de possíveis variações de andamento. Do substantivo

masculino grego – aquele que guia, condutor -, derivado, por sua vez, do verbo guiar, conduzir.

A indicação da velocidade pela qual um músico deve reproduzir ao tocar uma peça é o que chamamos neste trabalho de andamento. Vem indicado na parte superior, lado esquerdo da partitura sempre com uma figura rítmica sendo igual a um número X de BPM. Na tabela abaixo, é possível entender alguns andamentos e as indicações metronômicas.

<b>Andamento</b>	<b>BPM</b>
<i>Gravissimo</i>	19 ou menos
<i>Grave</i>	20-40
<i>Larghissimo</i>	40-45
<i>Largo</i>	45-50
<i>Larghetto</i>	50-55
<i>Adagio</i>	55-65
<i>Adagietto</i>	65-69
<i>Andantino</i>	78-83
<i>Marcia Moderato</i>	83-85
<i>Andante</i>	75-107
<i>Andante Moderato</i>	90-100
<i>Moderato</i>	108-112
<i>Allegro Moderato</i>	112-115
<i>Allegro ma non troppo</i>	116-119
<i>Allegro</i>	120-139
<i>Vivace</i>	140-159
<i>Vivacissimo</i>	160-169
<i>Alegricissimo</i>	168-177
<i>Presto</i>	180-200
<i>Prestissimo</i>	200 ou mais

Figura 15 – Relação entre andamento e marcação metronômica. (Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Andamento>).

A tabela abaixo mostra os termos utilizados para indicar variações de andamento na partitura:

<b>Termo</b>	<b>Abreviação</b>	<b>Significado</b>
<i>a piacere</i>		à vontade, o andamento pode ser decidido pelo intérprete
<i>a tempo</i>		voltar ao andamento anterior
<i>rallentando</i>	rall.	abrandar gradualmente
<i>ritardando</i>	rit., ritard.	abrandar gradualmente
<i>ritenuto</i>	riten.	abrandar de imediato
<i>rubato</i>		desacelerando e acelerando de seguida, em momentos calculados, para dar ênfase
<i>stringendo</i>		gradualmente mais depressa, literalmente” apertar”
<i>accelerando</i>	accel.	gradualmente mais depressa

Figura 16 – Termos musicais relativos a variações de andamento. (Fonte: <https://www.musicca.com/pt/termos-musicais>).

Existem algumas variações que acabam acontecendo não pelas indicações inseridas na partitura, mas pelas características musicais presentes na peça.

A agógica representa levemente a fluidez e/ou variação do andamento. Sendo assim, o compositor e o intérprete utilizam-se dessas pequenas variações para conduzir a interpretação da peça. Hugo Riemann (1884), compositor e musicólogo, explica melhor este termo como os “desvios do andamento formal como parte essencial do ritmo e da métrica, necessários à compreensão das frases musicais.”

A figura abaixo representa o primeiro trecho escolhido da *Rapsodia* para ser analisado compassos 181 a 199.

RAPSODIA - Partitura

Sugestão de andamento sinalizado na partitura.  
Semínima = 110.

33

34

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

Figura 17– Rapsudia, compassos 181 a 199.

Observam-se os compassos 181 e principalmente o 182 (com a notação da fermata) como um ponto de chegada e separação de uma atmosfera e ideia que vinham sendo construídas anteriormente e a introdução de um novo momento no compasso 183, com o protagonismo dos cellos 6, 7, 8 em uníssono na mesma tessitura até o compasso 197. Atente-se também para um contracanto do cello 5 a partir do compasso 183 na região grave e média,

que conduz a linha dos acompanhamentos harmônicos dos outros cellos que auxiliam no preenchimento de forma expressiva da melodia principal e levam até o final do compasso 199.

Fazendo um breve comentário analítico com base na escuta da gravação, percebe-se uma leve inclinação de aceleração do andamento no compasso 181 e um recuo no 182. Do compasso 183 a 195 não ocorrem significativas variações de andamento, mas, a partir do compasso 196, percebe-se novamente um pequeno recuo no andamento com o objetivo de preparação para uma leve inclinação com intenção de aceleração no compasso 199, de forma a entregar a proposta interpretativa frasal a um novo protagonista (neste caso, o cello 3 a partir do compasso 200).

Complementando os apontamentos do trecho I (compassos 181-199), verificando os dados obtidos pelo gráfico da figura abaixo, observa-se através da linha reta pontilhada em vermelho (linha de tendência), comparando-a com a linha azul, algumas inflexões de redução de andamento em BPM a partir do tempo três do compasso 181, com o ponto mais baixo dessa desaceleração no tempo três do compasso 182. Observa-se em seguida uma linha de aumento de BPM a partir do tempo dois do compasso 183 que leva ao ápice no tempo um do compasso 184. Pode-se verificar através do gráfico que essas são as mais significativas variações de andamento neste trecho da peça. Mas é possível verificar de forma minuciosa, analisando o gráfico, que o *software* nos mostra a crescente tendência de ligeiras variações de andamento nos compassos seguintes. É possível concluir que a interpretação deste trecho na gravação em questão propõe, após o início da frase no compasso 183, um andamento que alcança 120 BPM e, em seguida, mantém-se entre 90 a 120 BPM aproximadamente.

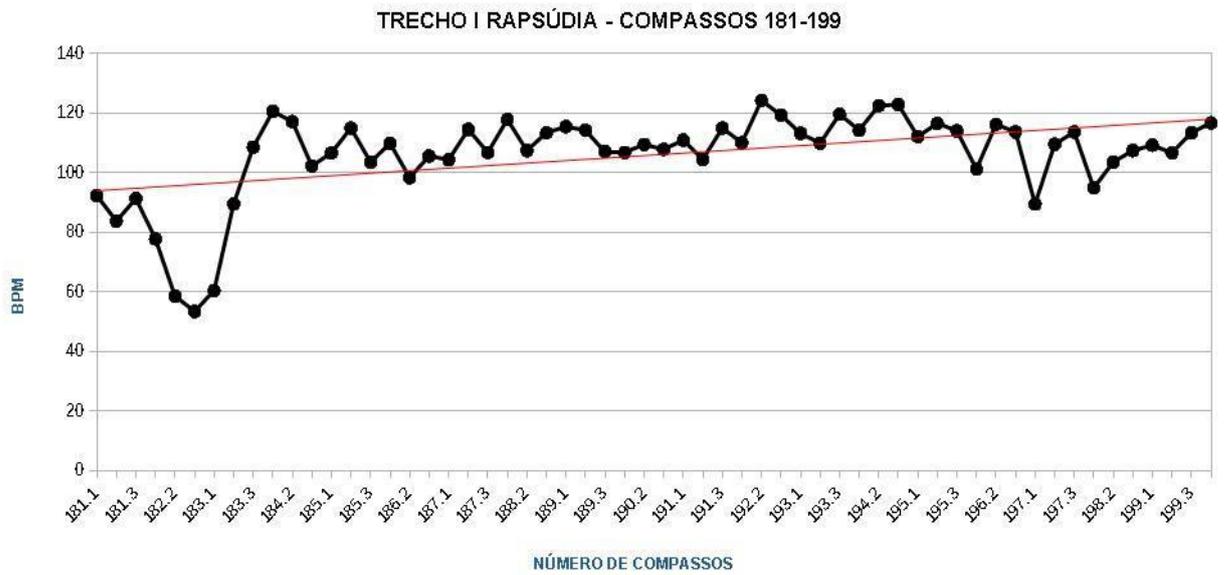


Figura 18 – Gráfico de variações de andamento obtido com o Sonic Visualiser (compassos 181 – 199).

Dando continuidade, a figura a seguir refere-se ao segundo trecho (compassos 200 a 216).

200

36 RAPSUDIA - Partitura

Cello 3

Cello 4

Cello 5

216

*mf espress.*

*f*

*f*

*mf*

*f*

Figura 19 – Rapsudia, compassos 200 a 216.

Observando-se de uma forma geral o trecho II na imagem (compassos 200 ao 216), fica claro que ocorre a movimentação apenas dos cellos 3, 4 e 5, sendo o cello 3 inicialmente o protagonista da vez. Os demais passam este trecho inteiro em uma grande pausa. Este é um dos momentos no qual o próprio compositor cita no questionário que colocou muitos solos para que fosse possível cada solista imprimir sua originalidade e musicalidade no decorrer da peça. Atenta-se que os cellos 4 e 5 acompanham a melodia principal fazendo a condução harmônica com pequenas movimentações em tessituras diferentes – o cello 4 movimentando – se entre regiões média e aguda, e o cello 5 na região grave, auxiliando o preenchimento harmônico e expressivo da melodia principal até o compasso 215, sendo a melodia principal entregue para o cello 1 no compasso 216.

Estabelecendo um breve comentário analítico com base na escuta da gravação, percebe-se uma leve inclinação de aceleração de andamento no compasso 200 se comparado com a finalização do que vinha anteriormente. A proposta de frase do cello 3, que contém inicialmente a melodia principal, é com inflexões de agógica e um leve fluir do andamento até o compasso 207, onde ele utiliza da própria apogiatura para desacelerar um pouco e entregar o motivo para o cello 4, que dessa vez conduz a melodia principal até o compasso 215. O cello 4 recebe a melodia principal já neste andamento um pouco ameno e conduz as inflexões da frase até o final do 215 com uma certa continuidade que dá uma leve sensação auditiva de contínua desaceleração. O cello 5, por sua vez, faz o papel de conduzir harmonicamente e ajudar a caminhar e preencher as intenções de condução de frases e interpretação propostas pelo detentor da melodia principal.

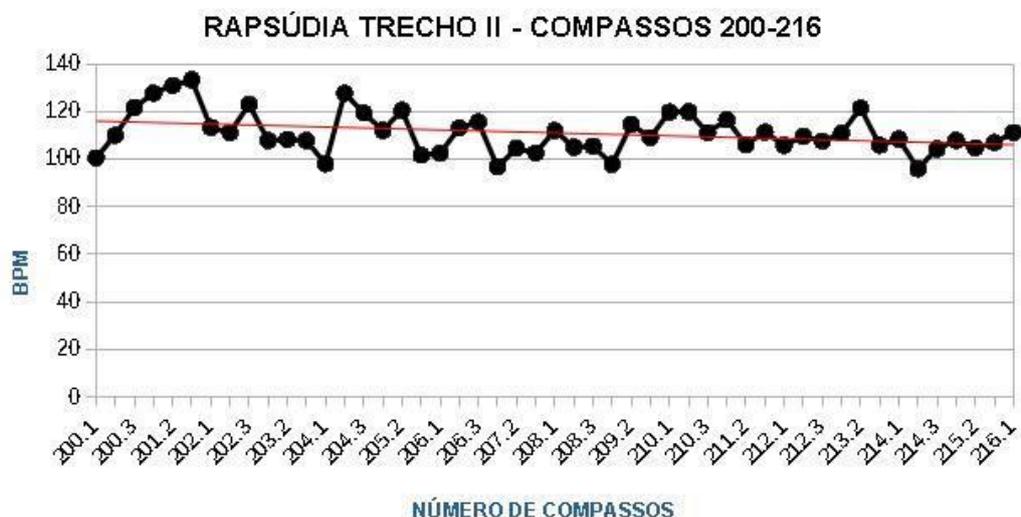


Figura 20 - Gráfico de variações de andamento obtido com o Sonic Visualiser (compassos 200 – 216).

Complementando os apontamentos do trecho II (compassos 200-215), com base nos dados obtidos pelo gráfico da figura acima, observa-se através da linha reta pontilhada em vermelho (linha de tendência) comparando-a com a linha azul, uma desaceleração de andamento no geral. Porém, fazendo uma análise visual do gráfico levando em consideração a linha azul e os pontos em vermelho por ela marcados, observa-se no geral, do compasso 200 até as 209 bastantes variações, representando aumentos e quedas de andamento. A partir do compasso 209, a condução do andamento já segue com menos variações. É verificável esta observação através da comparação com a linha de tendência.

Vale ressaltar as duas inflexões de aceleração mais relevantes neste trecho. Percebe-se uma contínua aceleração de andamento em BPM a partir do tempo 3 do compasso 200 até o tempo 3 do compasso 201. A outra ocorre do tempo 1 até o tempo 2 do compasso 204.

As duas inflexões de desaceleração que atingem valores mais baixos de BPM neste trecho são: do tempo 3 do compasso 203 até o tempo 1 do compasso 204, e do tempo 3 do compasso 206 até o tempo 1 do compasso 207. Conclui-se que a interpretação deste trecho na gravação em questão propõe, após o início da frase no compasso 200, um andamento que alcança aproximadamente 135 BPM e, em seguida, mantém-se entre 100 a 130 BPM com a gradativa desaceleração geral já apontada com base na linha de tendência.

Percebe-se em um contexto geral no trecho III representado na imagem abaixo (compassos 216 ao 237) que ocorrem movimentações entre os cellos 1 e 2 - sendo o cello 1 o solista, conduzindo a melodia principal e novo tema neste trecho da peça. O compositor escreveu uma melodia relativamente simples que passeia dentro da tonalidade de fá maior na região média e aguda do cello, o que viabiliza melodias *cantabiles* que se aproximam da voz humana. Isso possibilita que o intérprete tenha possibilidades de conduzir a frase colocando em sua interpretação mais variações de agógica, exploração de timbres, tipos de vibratos e sonoridades diferentes que dêem mais expressividade, dramaticidade ou sensibilidade ao trecho. Esse momento da música chama a minha atenção pelo seu caráter melodioso e tocante.

O compositor deixa o violoncelo cantar, remetendo, na minha percepção, a uma alusão a trilhas sonoras de filmes de época e de guerra em que a sonoridade do violoncelo é explorada em momentos mais emocionantes. Poderia escutar mil vezes este trecho sem me

cansar. Ao mesmo tempo, o cello 2 faz uma espécie de segunda voz não menos importante que o cello 1, soando terça abaixo em muitos trechos. Os cellos 3, 4, 5 e 6 passam um intervalo de 10 compassos sem movimentação. E os cellos 7 e 8 fazem um acompanhamento, ou uma espécie de cama harmônica para os solistas, preenchendo o trecho. A partir do compasso 226 temos todos os cellos em movimentação, sendo os cellos 1, 2 e 3 em uníssono, cellos 4 e 5 em uníssono entre eles, cellos 6, 7 e 8 em movimentação conduzindo harmonicamente para a grande fermata no compasso 231. Fica visível, então, que a ideia inicial do compositor a partir do compasso 216 se finaliza com esta fermata. Do compasso 232 até o final do trecho que estamos discutindo (compasso 237), fica aparente uma espécie de “codetta” após a qual inicia-se uma outra ideia musical no compasso 238. Desta forma, o compositor organiza as vozes harmonicamente para que seja possível uma terminação coerente dentro de fá maior para iniciar o novo motivo em ré menor a partir do compasso 238.

Fazendo um sucinto comentário analítico com base na escuta da gravação, observa-se, uma leve desaceleração no andamento a partir do compasso 216 e até o 237. Remete a um andamento mais ameno como um adágio, mas não muito lento.

35 RAPSÓDIA, Partitura

216

**Melodia Principal**

36 RAPSÓDIA, Partitura

232

37 RAPSÓDIA, Partitura

232

38 RAPSÓDIA, Partitura

232

Cello 1

Cello 2

Segunda voz não menos importante que o cello 1

pp, p, mf, f, ppz.

Figura 21 - Rapsudia, compassos 210 a 241.

Adicionando alguns apontamentos do trecho III (compassos 216-237), levando em consideração os dados obtidos pelo gráfico abaixo, mais especificamente tomando como base a linha de tendência, percebe-se, de forma geral, uma contínua desaceleração no decorrer do

trecho inteiro. Levando em consideração a linha em azul e os pontos de marcação, podemos dizer que existem quatro inflexões de andamento mais evidentes. São elas: 1) uma aceleração no primeiro tempo do compasso 217 até o terceiro tempo deste mesmo compasso; 2) uma desaceleração imediata do terceiro tempo do compasso 217 para o segundo tempo do compasso 218; 3) uma desaceleração também relevante no primeiro tempo do compasso 229 que vai até o segundo tempo do compasso 230; 4) a desaceleração mais visível e brusca que vai do primeiro tempo do compasso 237 até o terceiro tempo deste mesmo compasso. É possível concluir através destas observações que os pontos extremos das oscilações de andamento neste trecho ficam entre 60 a 140 BPM. Porém, a maior parte do trecho oscila entre 80 e 120 BPM.



Figura 22 - Gráfico de variações de andamento obtido com o Sonic Visualiser (compassos 216 – 237).

Identifica-se no trecho IV, representado na imagem abaixo (compassos 238 ao 254), que ocorrem movimentações iguais em pizzicato entre os cellos 2, 4, 6, e 8 com um ostinato ascendente e descendente na tonalidade de ré menor, com baixo em lá praticamente do compasso 238 ao compasso 249, conduzindo a interpretação do trecho através das dinâmicas que mudam a cada quatro compassos, passeando entre pianíssimo e meio forte com pequenos crescendos e decrescendos, para o ápice da nova dinâmica que virá. O compositor escreveu um ostinato simples na região média e grave do cello na qual faz, em todos esses compassos lá-ré ascendente, lá-ré descendente, com sinalização de dinâmicas contrastantes. Considero

que se trate de uma transição mais calma para ele retornar após o compasso 254 para o motivo inicial e principal da Rapsodia com algumas variações.

Os cellos 1, 3, 5 e 7 mantêm notas longas que passeiam dentro da tonalidade do ostinato e trocam de nota a cada quatro compassos também. Refiro-me ao trecho do compasso 238 ao 249, em que esses cellos exercem uma função de preenchimento da harmonia para que a ideia de “surpresa” proporcionada pela movimentação dos outros cellos seja efetivada. Temos no compasso 250 e 251 os cellos 1, 3, 5 e 7 em fermata na tonalidade de sol menor com um decrescendo para o compasso 252 acompanhado de uma sinalização de piano. Os demais cellos passam esses três compassos em pausa. A partir do compasso 253, o cello 1 lidera um *acelerando* em fortíssimo, onde os cellos que estavam em pausa puxam um novo motivo rítmico para entrar em uma nova seção em fortíssimo completamente rítmica, veloz e articulada a partir do compasso 254.

38 RAPSUDIA - Partitura

232

238

**Cellos 2,4,6,8 em Ostinato**

39 RAPSUDIA - Partitura

40

254

250

251

252

253

254

255

256

257

258

Figura 23 – Rapsudia, compassos 232 a 257.

Complementando as observações do parágrafo acima e baseando-se na escuta da gravação, observa-se que o compositor utilizou do ostinato nos cellos 2, 4, 6 e 8 para dar um caráter de leveza no trecho e conduzir a frase de forma que soasse como um movimento em ondas indo e voltando, mas como uma espécie de transição do tema, modificando sempre a agógica, como se estivesse levando o andamento um pouquinho mais para a frente de quatro em quatro compassos até o compasso 253.



Figura 24- Gráfico de variações de andamento obtido com o Sonic Visualiser (compassos 238 – 253).

Observando de uma forma geral a imagem do trecho V (compassos 281 a 318), podemos fazer os seguintes apontamentos:



The image displays a musical score for the piece "Rapsodia" by RAVENHILL, spanning measures 304 to 318. The score is divided into two systems. The first system, labeled "RAVENSUDIA - Padua", covers measures 304-311. The second system, labeled "RAVENSUDIA - Bateria", covers measures 312-318. The piano part is written in bass clef with a 4/4 time signature. The celesta part is written in treble clef. The piano part features dynamic markings of *mp* and *p*, and includes a section marked "Grande decelerando" in blue. The celesta part features dynamic markings of *ff* and *p*. Annotations in the piano part include "Tribolo" (circled in yellow), "Observe as que cada medida tem frase melódica como forma de ritmo único", and "Grande decelerando" (circled in blue). A red bracket highlights the entire score.

Figura 26 – Rapsudia, compassos 304 a 318.

Este longo trecho é uma recapitulação do motivo inicial da peça com pequenas variações rítmicas e um aumento relevante do andamento escrito pelo próprio compositor na peça, onde denomina este trecho como “Disparado” e coloca semínima igual a 140 +. Verifica-se na partitura, pela notação, principalmente pelas dinâmicas e acentuações escritas pelo compositor, que ele queria que soasse rítmico, articulado e rápido.

Com base na escuta da gravação, observa-se que o Udi Cello Ensemble consegue um andamento bem rápido e esse caráter rítmico, preciso e articulado até o final da peça. Para enfatizar isso, menciono um trecho do questionário respondido pelo compositor no qual ele descreve exatamente este trecho:

[...] Na seção que começa no 281 eu queria falar que o que a UDI fez na gravação tá acima de qualquer expectativa que eu poderia ter tido. Os ritmos nervosos funcionaram extremamente bem e eu gostaria de conseguir sinalizar claramente tudo que foi tocado na interpretação da UDI pra que execuções futuras a tenham como referência [...]

Incluindo algumas observações sobre o trecho V (compassos 281-318), levando em consideração os dados obtidos pelo gráfico abaixo, mais especificadamente tomando como base a linha de tendência, percebe-se, de forma geral, uma contínua desaceleração no decorrer do trecho inteiro. Levando em consideração a linha em vermelho e os pontos de marcação, podemos dizer que existem duas inflexões de desaceleração de andamento mais relevantes. São elas: 1) Observa – se que a partir do compasso 294 ocorre uma contínua desaceleração até o segundo tempo do compasso 303; 2) a partir do compasso 303 até o compasso 315 o andamento permanece, na média, relativamente estável e, em seguida, ocorre novamente mais uma desaceleração contínua chegando no final do trecho. É possível concluir, com base na linha de tendência, que houve uma desaceleração gradativa do início do trecho até o final, estabelecendo, na média, uma variação de andamento entre aproximadamente 130 e 110 BPM.



Figura 27 - Gráfico de variações de andamento obtido com o Sonic Visualiser (compassos 280 – 318).

## 2.2) Variações de dinâmica

Neste item, serão apresentados gráficos de variações de dinâmica dos mesmos trechos do tópico anterior, onde serão mencionados comentários analíticos com base nas observações das dinâmicas sinalizadas na partitura, nos dados obtidos pelo gráfico e na escuta da obra a partir da gravação realizada em estúdio pelo “Udi cello Ensemble”.

Segue uma definição do termo dinâmica: do grego antigo, adjetivo para “poderoso”/“forte” derivado de poder, força e potência. As duas palavras têm sua raiz em grego, que significa “ser capaz”, “ter autoridade”, “ser poderoso” [MED, 1996, p. 113].

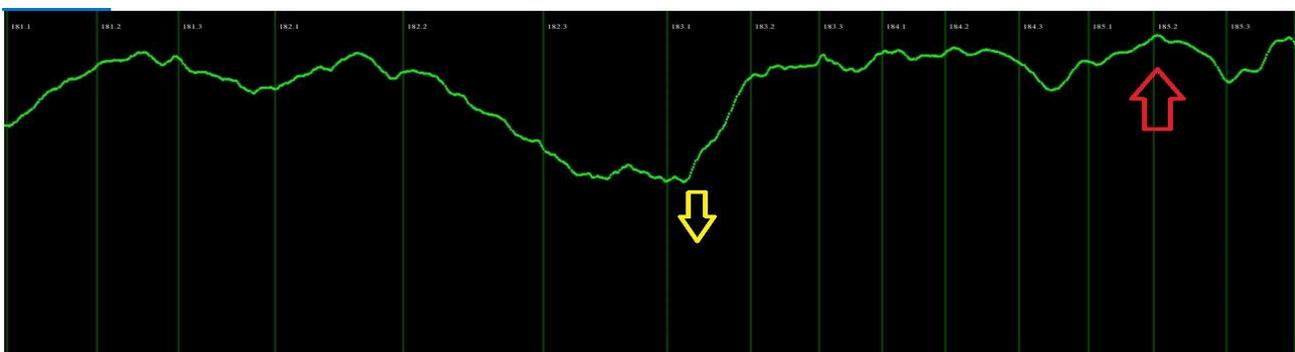
Segundo Bohumil Med (1996, p. 113), a dinâmica é a “gradação da intensidade de som”, é o “grau de intensidade com que o som é emitido ou articulado”. Bohumil Med, divide a dinâmica em natural, a alternância de tempos fortes e fracos própria da métrica, e artificial, que é a ferramenta de expressão a ser indicada na partitura pelo compositor.

As notações de dinâmicas na partitura são indicadas em termos italianos e grafadas sob a pauta de maneira abreviada - *fortississimo fff*, *fortissimo ff*, *forte f*, *mezzo forte mf*, *mezzo piano mp*, *piano p*, *pianissimo pp*, *pianississimo ppp* - aqui mencionadas em ordem decrescente de intensidade, de uma extrema energia para uma extrema suavidade. As variações gradativas de dinâmica são enfatizadas com notações de crescendo (<) e decrescendo (ou diminuendo >). Destacam-se também as indicações de articulações que

geram resultados significativos em termos de dinâmica como, por exemplo, acento (>), staccato (.), sforzando (sfz) e fortepiano (fp).

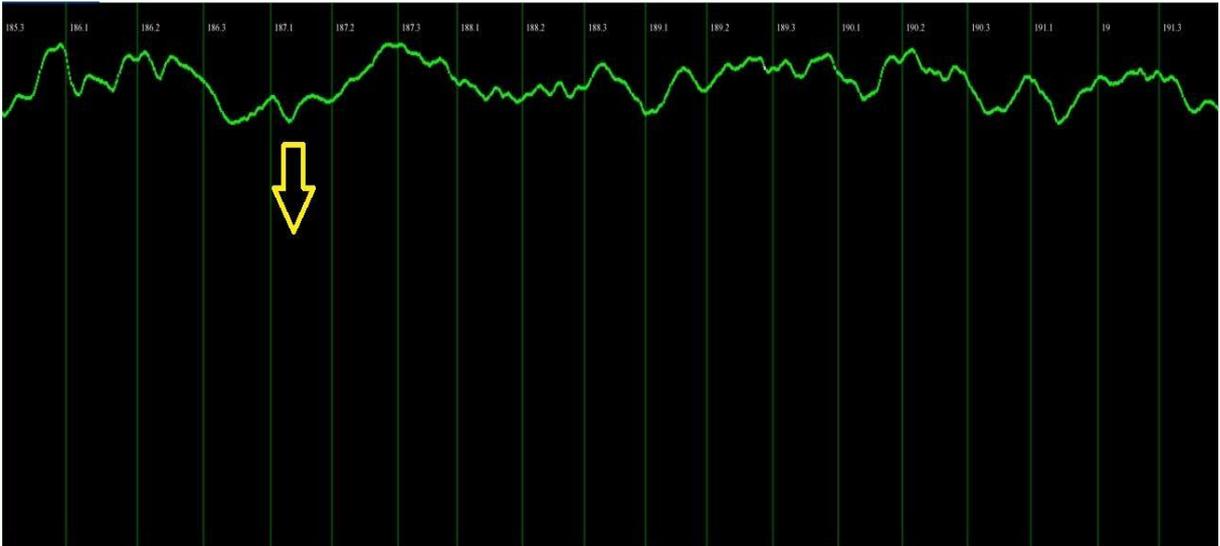
Neste trabalho, os gráficos que virão em sequência referentes às dinâmicas, serão utilizados para comentar e permitir a visualização não apenas da amplitude, mas, para destacar momentos dos trechos em que se percebe uma maior “expressividade”.

Podemos observar no gráfico abaixo parte do [Trecho I - c.181 ao 199] neste caso os compassos 181- 185.3, em que ocorrem dois pontos, identificados pelas setas, específicos de maior variação.

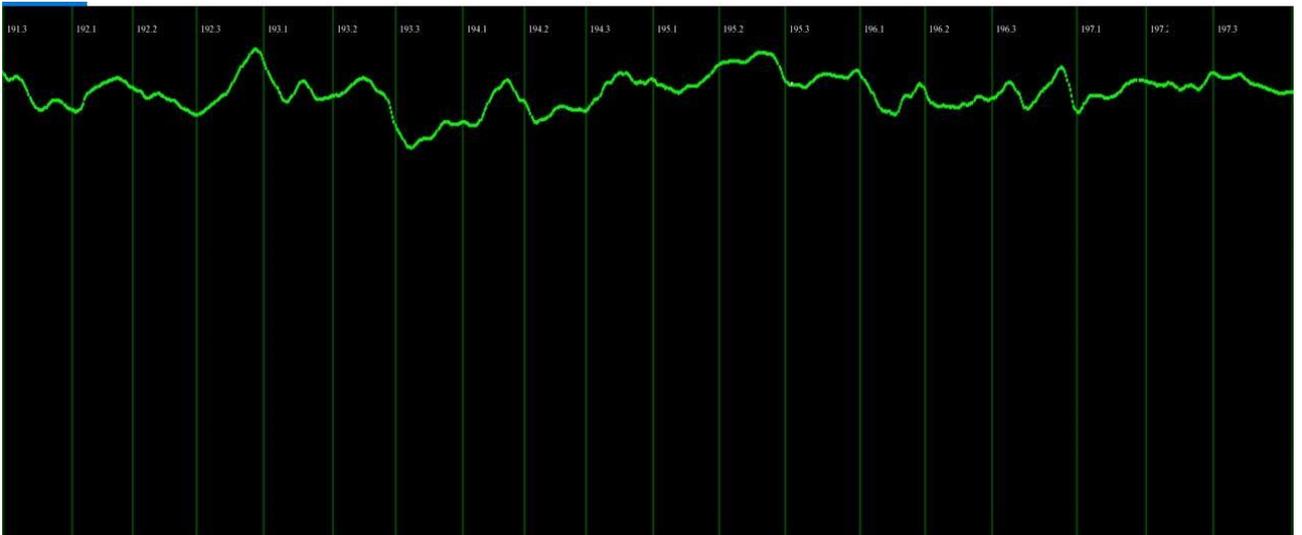


*Figura 28 – Gráfico de dinâmicas, trecho I (c. 181 – 185.3)*

Nota-se uma queda de amplitude no compasso 183.1 e o maior aumento no compasso 185.2; nestes respectivos compassos encontramos a seguinte proposta expressiva: um “mezzo piano - mp”. Analisando o gráfico de ondas, a escuta da gravação e a notação da partitura, fica claro, que foi realizada a proposta expressiva de um grande crescendo até o compasso 187. O trecho segue com pequenas ondulações de amplitude da expressividade até o compasso 198, onde ocorre uma queda significativa. Observando a escuta da gravação e a partitura é um ponto de chegada com fermata. Ou seja, este símbolo é utilizado quando o compositor quer um marco de respiração e repouso, tensionamento ou finalização.



*Figura 29 - Gráfico de dinâmicas, trecho I (c. 185.3 – 191.3)*



*Figura 30 - Gráfico de dinâmicas, trecho I (c. 191.3 – 197.3)*



*Figura 31 - Gráfico de dinâmicas, trecho I (c. 197.3 – 200.1)*

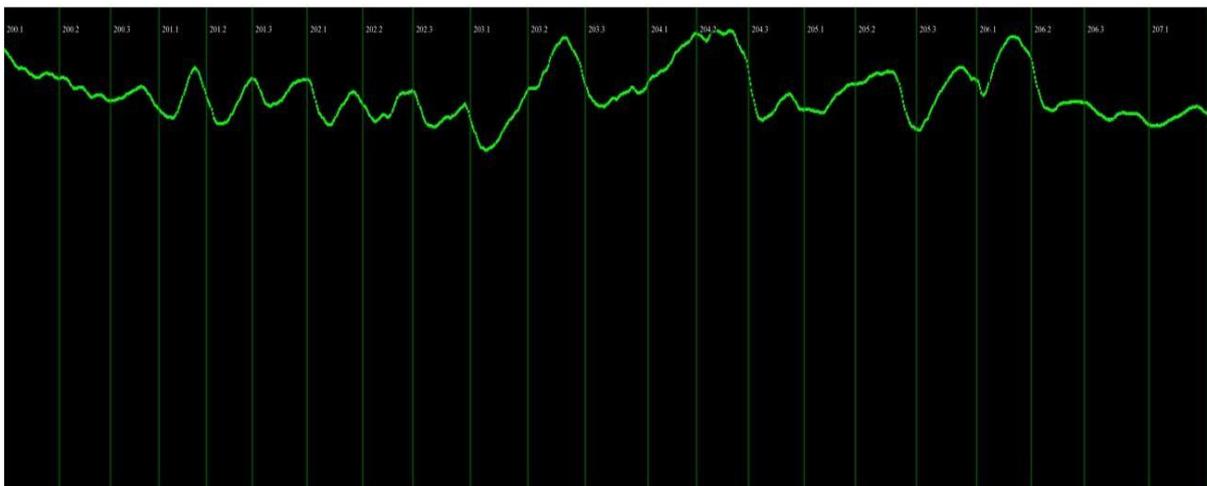
Observa-se no gráfico acima que após a queda da amplitude da onda existe uma crescente até o terceiro tempo do compasso 198.3 o que musicalmente dá a ideia de um novo recomeço. Conclui-se a respeito do Trecho I (c. 181-199) que os intérpretes evidenciam suas intenções de dinâmicas nestes momentos ressaltados pelas setas.

Fazendo um breve comentário a respeito do Trecho II (c. 200- 216) ilustrado em gráficos de dinâmica abaixo, torna-se visível uma sequência de pequenas oscilações em alguns determinados compassos: observa-se um recuo da dinâmica no primeiro tempo do compasso 203 com uma crescente ascensão para o segundo tempo do mesmo compasso. O mesmo ocorre no terceiro tempo deste mesmo compasso para o segundo tempo do compasso 204, onde ocorre novamente um recuo. Nota-se, de uma forma geral nos gráficos deste trecho, que ele é composto de movimentos descendentes e ascendentes repetidamente, no qual, se transformássemos estes gráficos em uma notação de dinâmica, provavelmente teríamos algo deste tipo em sequências repetidas:

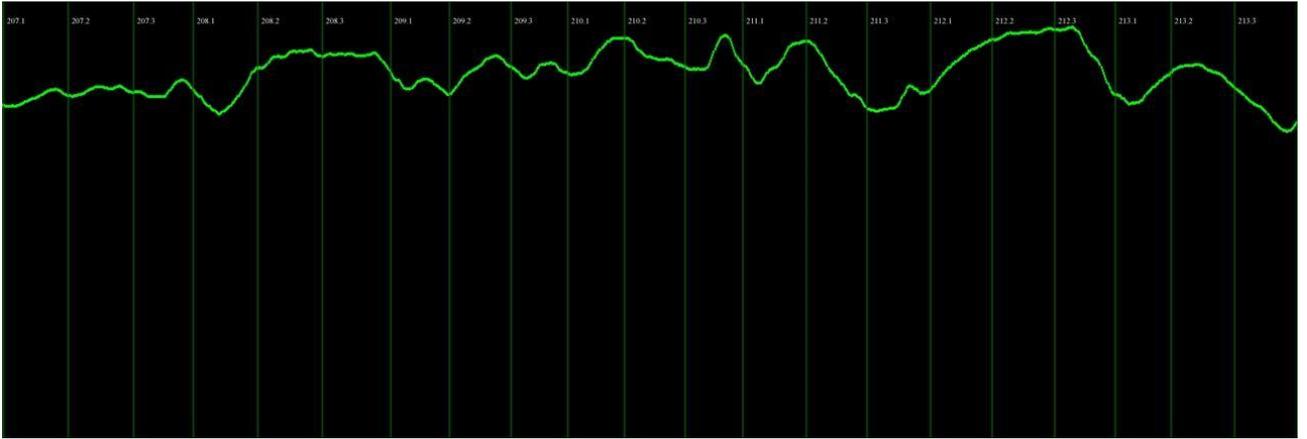


*Figura 32 – Indicações musicais de Decrescendo e Crescendo.*

Analisando este trecho pela partitura e pela escuta da gravação, conclui-se que os momentos em que há decrescendos e crescendos são os momentos em que um determinado violoncelo que estava de protagonista na peça termina sua ideia de fraseado e cede o lugar do protagonismo para outro violoncelo, o que sugere que os intérpretes conduzam a expressividade e a ideia musical do trecho através de pequenas variações dinâmicas.



*Figura 33 - Gráfico de dinâmicas, trecho II (c. 200.1 – 207.1)*



*Figura 34 - Gráfico de dinâmicas, trecho II (c. 207.1 – 213.3)*

Nos gráficos seguintes, com representações das variações de dinâmica do Trecho III (c. 216-237), notam-se picos de variações mais relevantes em quatro momentos, sendo o mais relevante do compasso 231 ao segundo tempo do compasso 232, que é justamente onde se tem a finalização de uma ideia frasal para a retomada de uma ideia antes de se lançar um novo material musical que veremos mais à frente - especificamente, a partir do trecho que se inicia no compasso 238. Utilizando-se da observação dos gráficos, da partitura e da escuta da gravação, pode-se dizer, em termos gerais, que este trecho é o mais variado da peça em termos da utilização da dinâmica na condução frasal e como recurso expressivo.

Com base na análise dos gráficos de dinâmicas simultaneamente à escuta da gravação, observa-se como o resultado de dinâmicas bem executadas dão toda uma “atmosfera” e ideia de expressividade ao trecho. Neste trecho, em específico dos compassos 216 ao 231, ressalto que foi utilizado pelo violoncelo 1, o cello protagonista, um recurso técnico expressivo que, se pensarmos no resultado do som como uma onda variável de acordo com a intensidade que o fazemos, é um recurso que contribui para uma maior variação da dinâmica e expressividade também. Trata-se da utilização da variação da intensidade do vibrato em função da condução de frase e da dinâmica anotada pelo compositor. Este recurso possibilita um decrescendo e um crescendo de forma variável, ampla e intensa. Ao se tocar as

notas, é ele que auxilia uma maior percepção da intenção da dinâmica extrema assinalada como um *fortissimo* ou um *pianissimo* muito visível e expressivo.

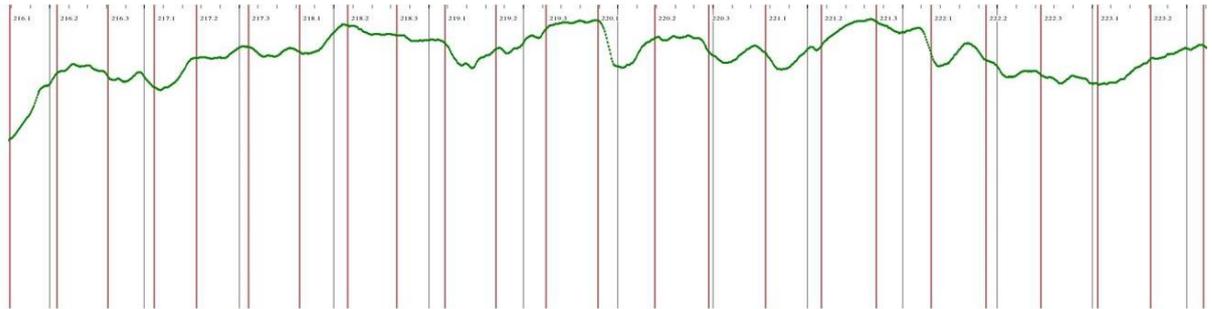


Figura 35 - Gráfico de dinâmicas, trecho III (c. 216.1 – 223.2)

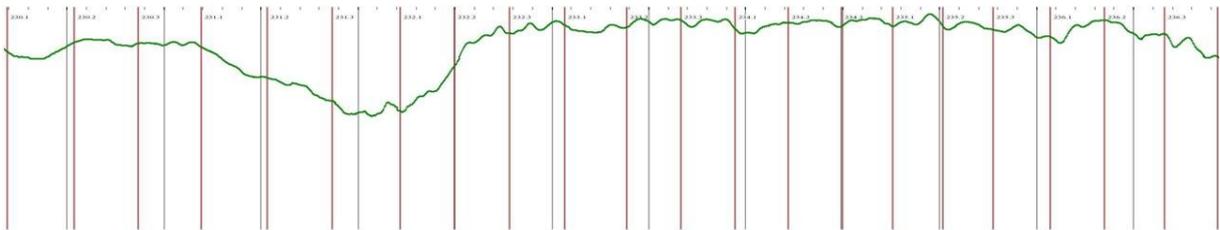


Figura 36 - Gráfico de dinâmicas, trecho III (c. 223.2 – 230.1)

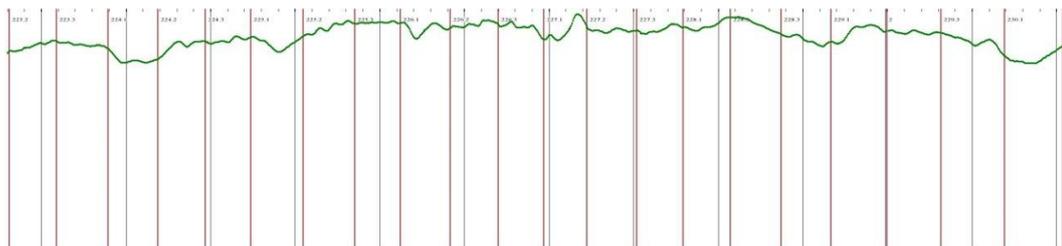


Figura 37. Gráfico de dinâmicas, trecho III (c. 230.1 – 236.3)

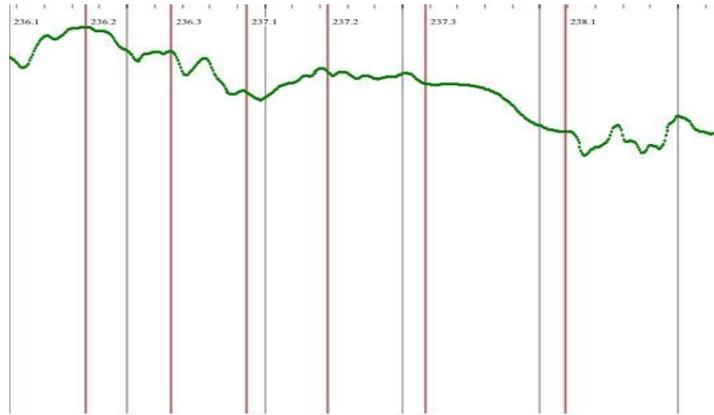


Figura 38 - Gráfico de dinâmicas, trecho III (c. 236.1 – 238.1)

A seguir, nos gráficos do Trecho IV (c. 238-254), é interessante notar a semelhança das intenções de fraseados e dinâmica com o movimento das ondas, como se fosse um balanço que sobe e desce, representado muito bem pela movimentação dos cellos 2, 4, 6 e 8.

Observa-se pela partitura que, praticamente de três em três compassos, ocorre a proposta de uma nova dinâmica, com movimentos crescentes e decrescentes auxiliados no final de cada três compassos pelas seguintes notações musicais:

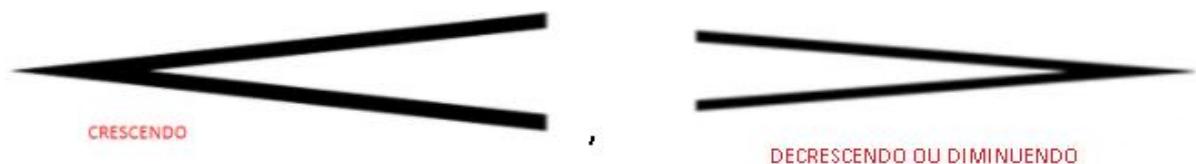
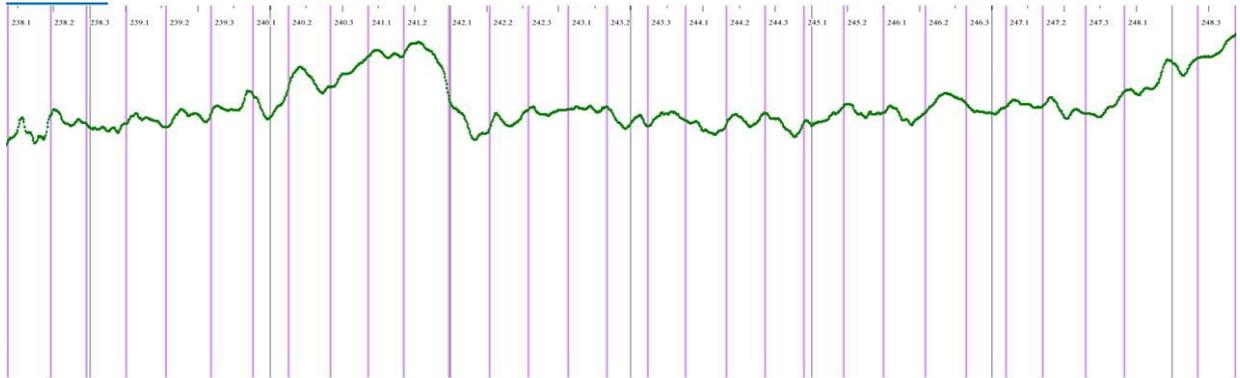


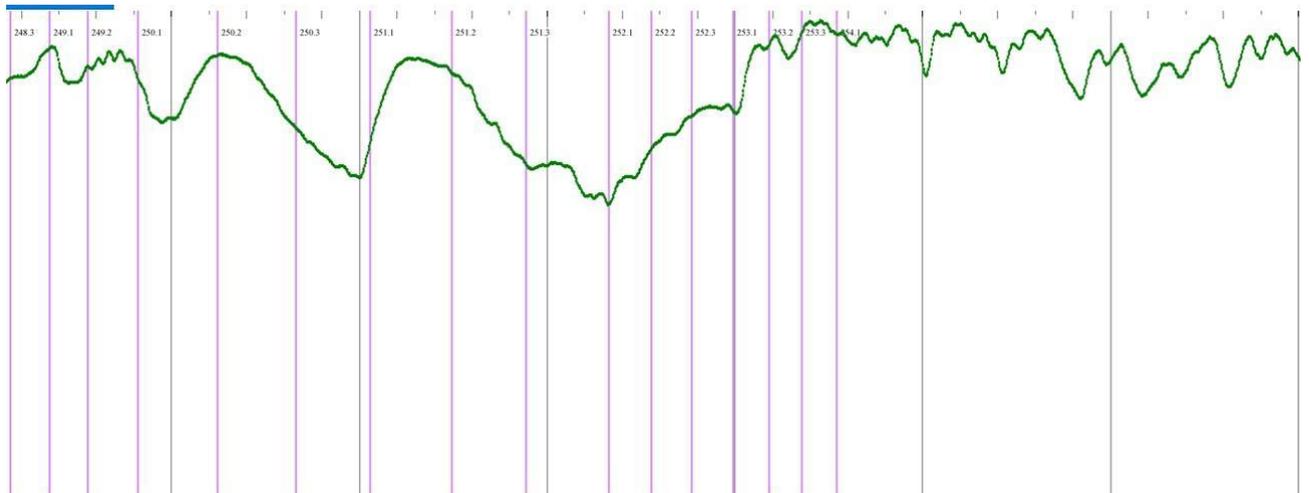
Figura 39 – Indicações musicais de Crescendo e Decrescendo ou Diminuendo.

Na maioria das vezes, quando um intérprete quer valorizar a dinâmica seguinte, ele decresce no final do compasso anterior e cresce para o próximo compasso, onde será estabelecida a nova dinâmica, para que fique visível essa diferença. Neste trecho em específico, fica muito clara essa intenção ao observar os gráficos nos compassos 241, 250,

251 e 252. Vale a observação de que percebemos isso não apenas através dos gráficos (onde temos subidas e descidas acentuadas nestes trechos). Percebemos isso também auditivamente por meio de um diminuendo e de desaceleração na interpretação do compasso 251, preparando um crescendo e uma aceleração na interpretação dos compassos 252 e 253 como uma forma de chamar a atenção ao retorno da dinâmica e também do andamento inicial que virá no compasso 254.



*Figura 40 - Gráfico de dinâmicas, trecho IV (c. 238.1 – 248.3).*

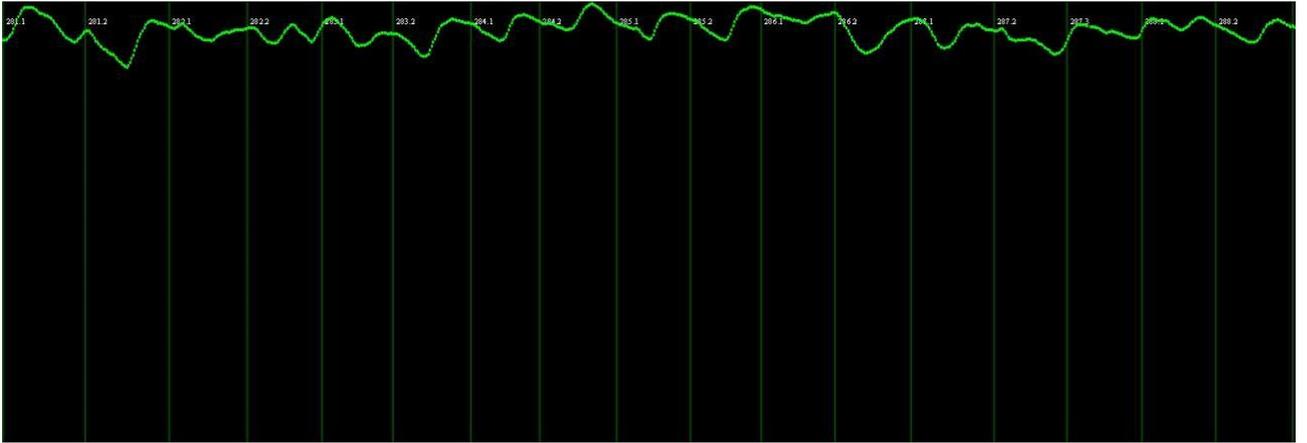


*Figura 41 - Gráfico de dinâmicas, trecho IV (c. 248.3 – 254).*

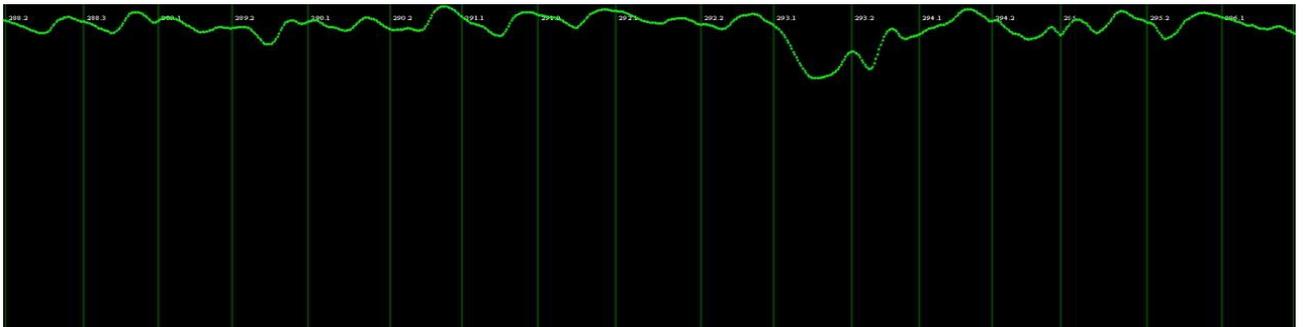
Nos gráficos seguintes, temos o último e grande trecho analisado da peça, Trecho V (c. 281-318). É importante recapitular que a peça toda basicamente gira em torno de um cenário rítmico e dinâmico para o motivo principal (exposto no compasso 3) aparecer e se imprimir como uma espécie de “refrão”. A todo momento a música parece estar vindo deste motivo ou indo para ele. E este grande trecho final é a reapresentação do trecho inicial da peça com pequenas variações rítmicas e uma grande variação de dinâmica, na qual os cellos 5 e 6 ficam o tempo todo em semicolcheias, nada mais que subdividindo o compasso e sendo o “metrônomo” do grupo, e o grupo como um todo variando a dinâmica de dois em dois compassos, indo de um extremo *ff* a um *p* num curto espaço de tempo. Por isso, a grande variação de ondas crescentes e decrescentes em relação às dinâmicas nos gráficos deste trecho. Pode-se perceber neste trecho a amplitude dinâmica do conjunto, porque quando se mostra um *ff*, um *p* ou *pp* e depois um crescendo para o *ff*, esse *ff* fica mais eficiente e poderoso.

Para finalizar sobre o leque de variações que representa este trecho, faço alusão a um comentário do próprio compositor a respeito da interpretação do Udi Cello sobre este trecho em específico:

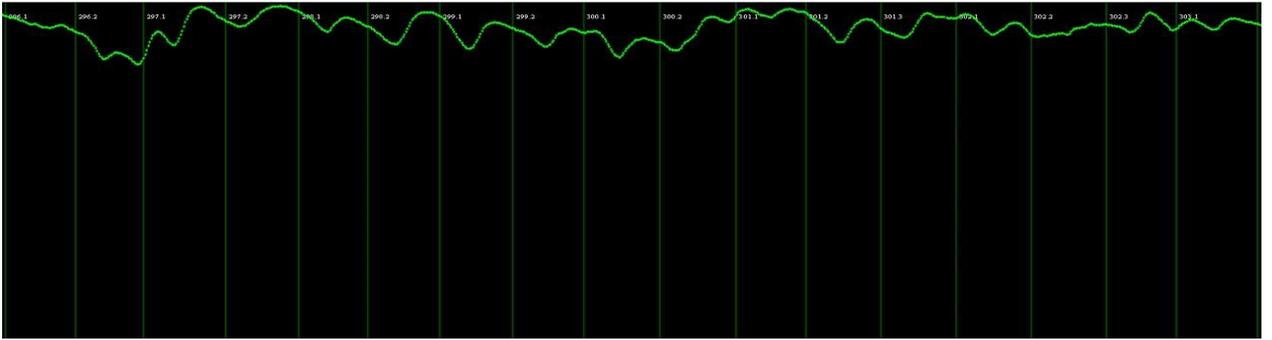
Na seção que começa no 281 eu queria falar que o que a UDI fez na gravação tá acima de qualquer expectativa que eu poderia ter tido. Os ritmos nervosos funcionaram extremamente bem e eu gostaria de conseguir sinalizar claramente tudo que foi tocado na interpretação da UDI pra que execuções futuras a tenham como referência.



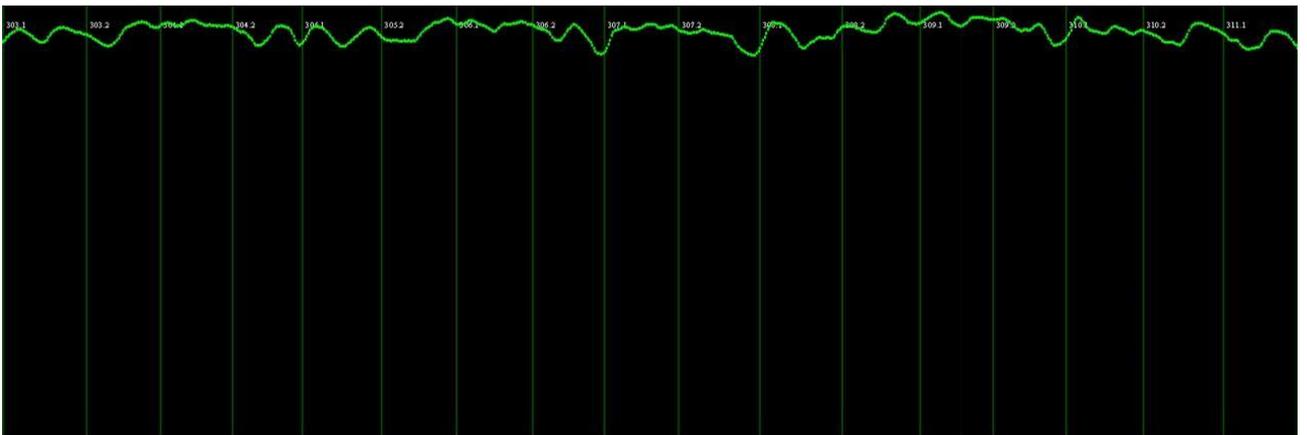
*Figura 42 - Gráfico de dinâmicas, trecho V (c. 281.1 – 288.2).*



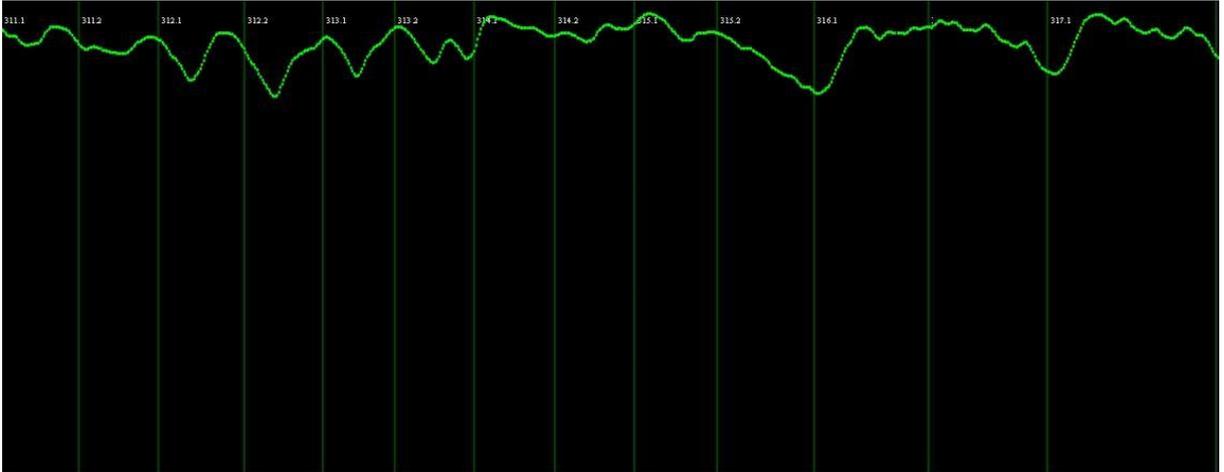
*Figura 43 - Gráfico de dinâmicas, trecho V (c. 288.2 – 296.1).*



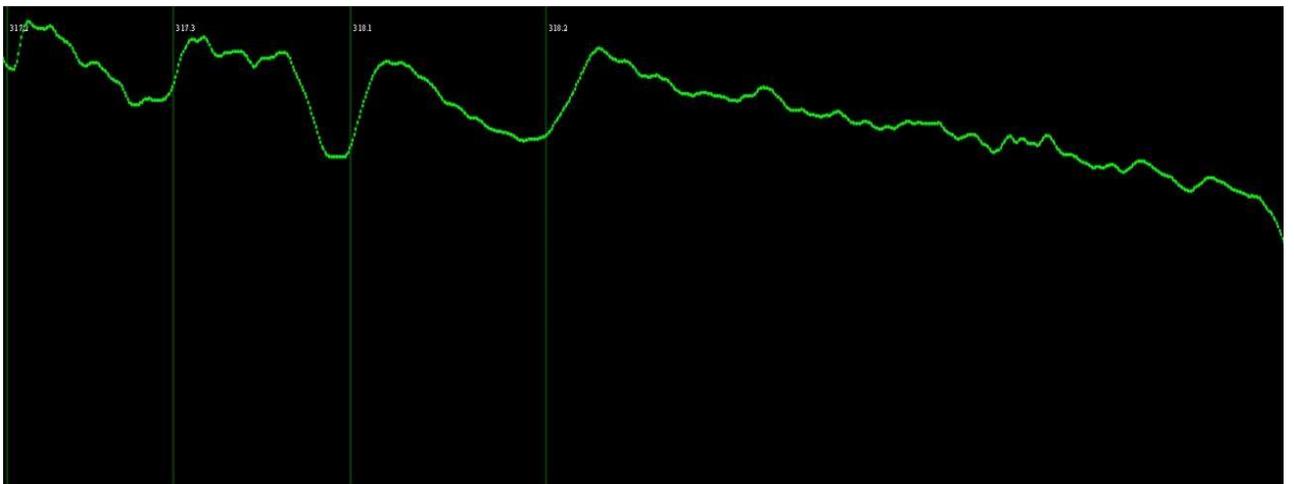
*Figura 44 - Gráfico de dinâmicas, trecho V (c. 296.1 – 303.1).*



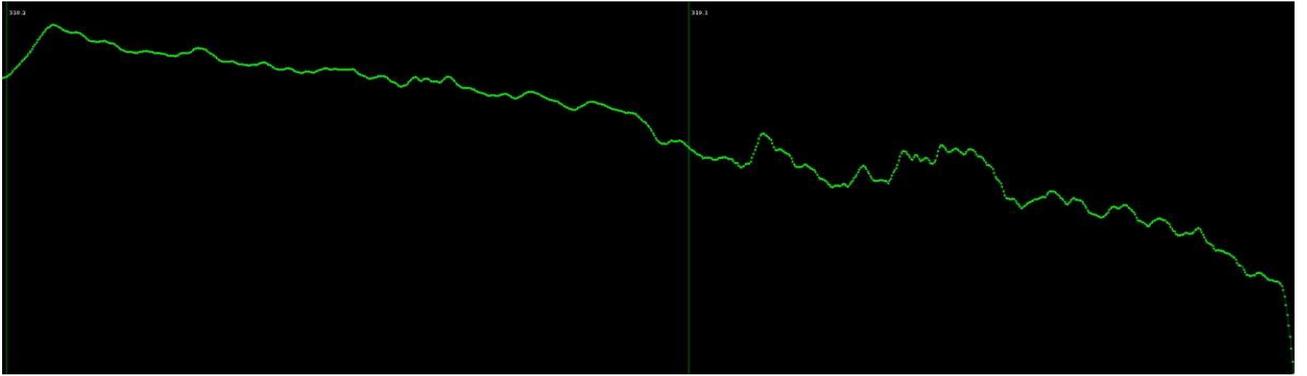
*Figura 45 - Gráfico de dinâmicas, trecho V (c. 303.1 – 311.1).*



*Figura 46 - Gráfico de dinâmicas, trecho V (c. 311.1 – 317.1).*



*Figura 47 - Gráfico de dinâmicas, trecho V (c. 317.2 – 318.2).*



*Figura 48 - Gráfico de dinâmicas, trecho V (c. 318.2 – 319.1).*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este trabalho pude compreender e conhecer melhor o pensamento musical que está por trás da *Rapsudia*, levando em consideração o processo criativo do compositor, a maneira como explorou a sua expressividade para um octeto de violoncelos, suas expectativas interpretativas para a peça e, principalmente, as principais características musicais que ela apresenta e suas potencialidades expressivas. Assim, através da análise de alguns trechos da obra, pude tomar consciência, de forma aprofundada, sobre características expressivas presentes na interpretação estudada.

Nesse processo, minhas intenções e concepções como intérprete se voltaram a dois aspectos de expressividade de destaque que realmente se mostraram significativos para a execução interpretativa da obra. Foram eles: andamento (esta obra possui grandes variações de agógica) e dinâmica (uma vez que as variações dinâmicas alteram consideravelmente o caráter de cada trecho).

Considerando as referências associadas à obra e ao compositor, uma interpretação musical pautada unicamente nos elementos presentes na partitura poderia revelar-se limitada, já que o texto musical por si só não revela necessariamente todos os aspectos constituintes do discurso. Com isso, saliento que conhecer os pensamentos do compositor por meio de um questionário, ter participado do processo de preparação de gravação da obra em estúdio e ter utilizado a ferramenta Sonic Visualiser para ter uma noção um pouco mais minuciosa das variações de andamento e dinâmica presentes na obra me proporcionou uma compreensão musical mais aprofundada da obra e da maneira como este compositor compôs para octeto de violoncelos. Assim, a relação mútua não somente da análise de trechos da obra, mas também, da participação na preparação da performance para gravação da obra em estúdio e as inúmeras escutas da gravação em si revelou-se de forma palpável na realização desta pesquisa, reforçando que os aspectos norteadores da produção artística se apresentam de maneira intrínseca na relação entre o papel de analista e também de intérprete.

Notoriamente foi possível compreender o potencial expressivo da obra, assim como assimilar seu processo interpretativo obtido com base nas informações originárias, mas principalmente, através dos dados obtidos por meio do software Sonic Visualiser .

Por fim, vale ainda destacar que foi muito gratificante pesquisar com maior profundidade uma obra escrita exclusivamente para um grupo de violoncelos. Ressalto também, minha inclusão neste trabalho como pesquisadora, que propiciou o desenvolvimento das minhas habilidades e competências no campo da pesquisa musical com base nos argumentos levantados e inspecionados, que também poderá apresentar contribuições para a comunidade musical em geral e, principalmente, a comunidade violoncelística, apontando de forma consciente a realização e entendimento das ferramentas interpretativas da obra objeto desta pesquisa. Além disso, acredito ser significativo deixar registrado em um trabalho escrito considerações que poderão nortear e contribuir para as gerações atual e futuras de violoncelistas e músicos em geral algumas das possibilidades de interpretação da obra em questão.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANIAN, Diran. **Traité théorique et pratique du violoncelle**. Paris: Editions Salabert, 1922. Préface de Pablo Casals.

ALMEIDA, Grazielle Caroline. **Ondine, de Claude Debussy**: um estudo analítico-interpretativo à luz das relações texto-imagem-música. Trabalho (Conclusão de Curso). Curso de Licenciatura em Música – Graduação em Piano, Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

GASQUES, Gisela de Oliveira. **Reflets dans l'eau, de Claude Debussy**: caminhos interpretativos revelados pela análise de gravações da obra. Dissertação (Mestrado em Artes). Curso de Pós-Graduação – Mestrado em Artes, Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

GENDRON, Maurice, **The art of playing the cello**, Edited by Walter Grimmer, Germany: Edition SCHOTT, 2001.

MED, B., Teoria da Música. 4 ed. Brasília, Brasil, MusiMed, 1996.

PEREIRA, I., Dicionário Grego - Português e Português - Grego. 8 ed. Braga, Portugal, Apostolado da Imprensa, 1998.

RIEMANN, H., *Musikalische Dynamik und Agogik*. Hamburg, Deutschland, D. Rahter, 1884.

RINK, John, **La interpretación musical** – Traducción de Barbara Zitman, Madrid: Alianza Editorial, 2006.

ŠEVČÍK, Otakar. **40 Variations for Cello for O. Ševčík Op.3**. Transcribed for Violoncello by L.R.FEUILLARD. Leipzig: Bosworth Et Co., 1905. Plate B. Et Co. 6195, 1905.

SMITH, Rafael Langoni. **Rapsodia**: para oito violoncelos. Teresópolis-RJ: [s. n.], 2014. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1AX0n0u8LXGflZD9nHvYYh2ebLbuyuJKG>. Acesso em: 2 fev. 2023.

## APÊNDICE

### Questionário para o compositor Rafael Langoni

1 - Fale um pouco, por favor, sobre o seu processo criativo. Você parte de uma ideia geral ou minuciosa? Você costuma partir de ideias puramente musicais ou busca estímulos em outras artes ou áreas da experiência humana? Procura ideias musicais que sejam desafiadoras para você ou para os intérpretes?

2 - Como a ideia inicial se comporta ao longo do processo de composição? Como incorpora/seleciona novas ideias ao longo do processo?

3 - Conte-me sobre a história da criação da obra Rapsudia: o seu pensamento musical e a sua experiência de composição dessa obra.

4 - Como concebe a estrutura da peça? Há momentos com enfoques melódicos, texturais, rítmicos, como pensou isso?

5 - No texto presente nas páginas iniciais da partitura, você fala em "tendências gregárias", "meios musicais diversos" que você habita e que o "levaram naturalmente a compor peças que tentem atravessar essas barreiras". Como você abordou as liberdades estéticas e moldou sua expressividade para um octeto de violoncelos?

6 - Na carta, embora você diga que "listar as influências por trás de Rapsudia seria um trabalho demorado e pouco frutífero", gostaria que mencionasse algumas dessas influências e/ou motivações musicais. A obra cita ou faz referência a materiais de outra(s) música(s)? Como essa obra dialoga com o repertório violoncelístico e de música de câmara (do ponto de vista das influências que recebe, por exemplo)?

7 - Você também menciona que escreveu "didaticamente para a [sua] geração, um público jovem e carente dos grandes sentimentos inspirados pela música de concerto". Nesse caso, o que você quer dizer por escrever didaticamente? O que você procura comunicar/expressar ao público com essa obra?

8 - Conte-me mais sobre as principais características da peça, suas potencialidades expressivas e as suas expectativas de interpretação dela. O que você espera que os músicos que estão estudando a Rapsudia tenham em mente para realizar a performance? Existe alguma diferenciação de pensamento musical entre cada um dos oito violoncelos?

9 - Na obra, como abordou a incorporação dos recursos do instrumento? Buscou elaborar desafios interpretativos? Quais elementos devem ser enfatizados pelos intérpretes?

10 - De que forma você acha que a análise interpretativa auxilia no desenvolvimento e preparação da peça para performance?

11 - Quais aspectos, do ponto de vista musical, você considera indispensáveis para a execução da sua concepção interpretativa da obra? O que você espera como resultado performático da obra?

12 - Ao escutar a gravação da sua obra com o Udi Cello Ensemble, quais aspectos você considera mais positivos na performance do grupo? Há algum ponto que julga que possa ser aperfeiçoado na interpretação?

13 - Selecione, por favor, cerca de três trechos da peça e comente sobre possibilidades interpretativas desses trechos, mencionando qual aspecto guia o discurso musical em cada um deles?