



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE ARTES - IARTE

CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA

VICTOR HUGO RODRIGUES DOS SANTOS

O tempo musical no Prelúdio *opus 32 nº 10*, “O retorno”, de Sergei Rachmaninoff: análise de duas interpretações da obra com o apoio do *software* Sonic Visualiser

VICTOR HUGO RODRIGUES DOS SANTOS

O tempo musical no Prelúdio *opus* 32 nº 10, “O retorno”, de Sergei Rachmaninoff: análise de duas interpretações da obra com o apoio do *software* Sonic Visualiser

Monografia apresentada em cumprimento do Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Música – Habilitação em Instrumento – Piano – Bacharelado, da Universidade Federal de Uberlândia, sob orientação do prof. Dr. Daniel Luís Barreiro.

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S237 Santos, Victor Hugo Rodrigues dos, 2000-
2024 O tempo musical no Prelúdio opus 32 nº 10, "O
retorno", de Sergei Rachmaninoff [recurso eletrônico] :
Análise de duas interpretações da obra com o apoio do
software Sonic Visualiser / Victor Hugo Rodrigues dos
Santos. - 2024.

Orientador: Daniel Luís Barreiro.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Uberlândia, Graduação em Música.
Modo de acesso: Internet.
Inclui bibliografia.

1. Música. I. Barreiro, Daniel Luís,1974-, (Orient.).
II. Universidade Federal de Uberlândia. Graduação em
Música. III. Título.

CDU: 78

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Instituto de Artes

Av. João Naves de Ávila, 2121 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: - Bloco 3M



ATA DE DEFESA - GRADUAÇÃO

Curso de Graduação em:	Música				
Defesa de:	IARTE31605 - Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)				
Data:	18/12/2024	Hora de início:	9:00	Hora de encerramento:	11:53
Matrícula do Discente:	11911MUS001				
Nome do Discente:	Victor Hugo Rodrigues dos Santos				
Título do Trabalho:	O tempo musical no Prelúdio opus 32 nº 10, "O retorno", de Sergei Rachmaninoff: análise de duas interpretações da obra com o apoio do software Sonic Visualiser				
A carga horária curricular foi cumprida integralmente?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não				

Reuniu-se por videoconferência na Plataforma Microsoft Teams, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Curso de Graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia, assim composta: Professores Doutores: Celso Luiz de Araujo Cintra (IARTE/UFU); Cesar Adriano Traldi (IARTE/UFU); e Daniel Luís Barreiro (IARTE/UFU), orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos, o presidente da mesa, Dr. Daniel Luís Barreiro, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao discente a palavra, para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do curso.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado - Nota 100 (cem pontos)

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Luis Barreiro, Professor(a) do Magistério Superior**, em 18/12/2024, às 11:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cesar Adriano Traldi, Professor(a) do Magistério Superior**, em 18/12/2024, às 11:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Celso Luiz de Araujo Cintra, Professor(a) do Magistério Superior**, em 18/12/2024, às 11:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5973917** e o código CRC **73C378AA**.

Referência: Processo nº 23117.088301/2024-21

SEI nº 5973917

RESUMO

O trabalho apresenta uma análise do tempo musical do Prelúdio *opus* 32 nº 10, “O retorno”, de Sergei Rachmaninoff, inspirado em pintura homônima de Arnold Böcklin, buscando responder a seguinte pergunta de pesquisa: “como o estudo do tempo musical, com o auxílio do *software* Sonic Visualiser, pode proporcionar um maior entendimento do Prelúdio *opus* 32 nº 10, de Sergei Rachmaninoff?”. Sendo assim, o trabalho tem como objetivo realizar um estudo analítico do tempo musical usando o *software* Sonic Visualiser, focando em duas interpretações diferentes, as de Benno Moiseiwitsch e Vladimir Horowitz. Ao tratarmos sobre o tempo de uma música, não estamos falando de um tempo cronológico e sim sobre a organização da sequência e duração dos eventos sonoros dentro de uma peça, como referência aos aspectos métricos, rítmicos e de agógica, além de outros aspectos musicais que contribuem para moldar o tempo percebido pelo ouvinte. Uma característica significativa presente nessa obra é a constante ocorrência do ritmo *ranz des vaches*. Nessa peça, esse ritmo é anacrústico e se repousa em uma nota longa. A sensação temporal gerada por esse ritmo, seguida de um repouso em uma nota prolongada, cria a impressão de um tempo expandido, especialmente com a indicação de andamento *Lento*. Isso resulta em uma percepção de lentidão na progressão dos elementos. De forma geral, nota-se que Horowitz teve uma maior liberdade do que Moiseiwitsch no tratamento da agógica, ora antecipando as figuras rítmicas ou atrasando-as.

Palavras-chave: Análise de agógica; Tempo musical; Prelúdio *opus* 32 nº 10; Sergei Rachmaninoff; *Sonic Visualiser*.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Die Heimkehr – pintura de Arnold Böcklin	13
FIGURA 2: ritmo <i>ranz des vaches</i> no Prelúdio opus 32, nº 10.....	16
FIGURA 3: ostinato rítmico do <i>ranz des vaches</i>	16
FIGURA 4: ritmo <i>ranz des vaches</i> na seção B	17
FIGURA 5: Gráfico de andamento dos compassos 1 a 4	20
FIGURA 6: Trecho dos compassos 1 e 2 do Prelúdio op. 32 n. 10	20
FIGURA 7: Gráfico de andamento dos compassos 4 a 10	21
FIGURA 8: Gráfico de andamento dos compassos 10 a 17	22
FIGURA 9: Trecho dos compassos 10 ao 15 do Prelúdio op. 32 n. 10	23
FIGURA 10: Gráfico de andamento dos compassos 17 a 21	24
FIGURA 11: Trecho dos compassos 19 ao 24 do Prelúdio op. 32 n. 10	25
FIGURA 12: Gráfico de andamento dos compassos 22 a 29.....	25
FIGURA 13: Trecho dos compassos 22 ao 30 do Prelúdio op. 32 n. 10	27
FIGURA 14: Gráfico de andamento dos compassos 30 a 33.....	28
FIGURA 15: Gráfico de andamento dos compassos 34 a 36.....	28
FIGURA 16: Trecho dos compassos 28 ao 36 do Prelúdio op. 32 n. 10	29
FIGURA 17: Gráfico de andamento dos compassos 37 a 41.....	30

FIGURA 18: Trecho dos compassos 37 ao 41 do Prelúdio op. 32 n. 10	31
FIGURA 19: Gráfico de andamento dos compassos 42 a 44.....	32
FIGURA 20: Trecho dos compassos 42 ao 45 do Prelúdio op. 32 n. 10	33
FIGURA 21: Gráfico de andamento dos compassos 45 a 47.....	34
FIGURA 22: Trecho dos compassos 44 ao 47 do Prelúdio op. 32 n. 10	34
FIGURA 23: Gráfico de andamento dos compassos 48 a 52	35
FIGURA 24: Gráfico de andamento dos compassos 52 a 56	36
FIGURA 25: Trecho dos compassos 49 ao 56 do Prelúdio op. 32 n. 10	37
FIGURA 26: Gráfico de andamento dos compassos 56 a 58.....	38
FIGURA 27: Trecho dos compassos 53 ao 60 do Prelúdio op. 32 n. 10	38
FIGURA 28: Gráfico de andamento dos compassos 58 a 60.....	39

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO 1	9
O TEMPO MUSICAL, A GÊNESE DE UM PRELÚDIO, UMA ANÁLISE HARMÔNICA, RÍTMICA E FORMAL	9
1.1 O tempo musical.....	9
1.2 Contextualização histórica	10
1.3 Análise harmônica e formal	13
1.4 Análise rítmica	15
CAPÍTULO 2	18
ANÁLISE DO TEMPO MUSICAL NA INTERPRETAÇÃO DE DOIS PIANISTAS ...	18
2.1 Ferramenta metodológica.....	18
2.2 Seção A	18
2.3 Seção B	23
2.4 Seção C	29
2.5 Seção A'	35
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	40
REFERÊNCIAS.....	41
APÊNDICE	43

INTRODUÇÃO

Este trabalho de conclusão de curso nasceu de uma iniciação científica realizada entre os anos de 2022 e 2023 sobre esta mesma obra - o Prelúdio para piano *opus* 32 nº 10, “O retorno” ou “O regresso”, de Sergei Rachmaninoff (1873-1943), que foi inspirado na pintura homônima de Arnold Böcklin (1827-1901). No entanto, o objeto da iniciação foi o desenvolvimento de uma análise intersemiótica sobre esse prelúdio. O presente trabalho, por sua vez, tem por objetivo geral a realização de um estudo sobre o tempo musical utilizando o *software* Sonic Visualiser¹ para abordar duas interpretações diferentes dessa obra. Sendo assim, ao longo desta monografia, serão analisadas as interpretações de Benno Moiseiwitsch e de Vladimir Horowitz². Nessas análises, serão abordadas as relações que ambos tiveram com o tratamento do tempo musical. O trabalho foi norteado pela seguinte pergunta de pesquisa: “Como o estudo do tempo musical, com o auxílio do *software* Sonic Visualiser, pode proporcionar um maior entendimento do Prelúdio *opus* 32 nº 10, de Sergei Rachmaninoff?”.

As gravações escolhidas foram a de Benno Moiseiwitsch, gravada no ano de 1940; e a de Vladimir Horowitz, gravada no ano de 1928, quando ainda tinha 25 anos. Moiseiwitsch foi um dos pianistas escolhidos para integrar essa pesquisa, pois Rachmaninoff o considerava o melhor intérprete desta obra, como mostrado no documentário “The Art of Piano”, de 1999. A escolha de Horowitz se justifica pelo fato de que, além de ser um pianista de renome internacional e ter sido um grande amigo do compositor, ele se tornou referência em relação às gravações de Rachmaninoff.

No decorrer dos capítulos, o trabalho busca cumprir com os seguintes objetivos específicos: identificar a condução da agógica musical nas interpretações dos dois pianistas

¹Software Sonic Visualiser: <https://sonicvisualiser.org/>;

² Gravação de Vladimir Horowitz: <https://www.youtube.com/watch?v=lMp7y7CxKt0>; Gravação de Benno Moiseiwitsch: <https://www.youtube.com/watch?v=B3Vn150KG1U>.

utilizando o *software* Sonic Visualiser; realizar um estudo comparativo entre as interpretações e delas para com os dados notacionais da obra, buscando compreender as opções interpretativas estudadas; e correlacionar os dados captados pelo *software* com a maneira como o tempo musical é moldado nas interpretações estudadas.

CAPÍTULO 1: O tempo musical, a gênese de um prelúdio, uma análise harmônica, rítmica e formal

O tempo musical

Em termos gerais, ao tratarmos sobre o tempo de uma música, não estamos falando sobre um tempo cronológico³ e sim sobre a organização da sequência e duração dos eventos sonoros dentro de uma peça. A referência, nesse caso, volta-se aos aspectos métricos, rítmicos e de agógica. No entanto, não se restringe a eles, incluindo outros aspectos musicais que contribuem para moldar o tempo percebido pelo ouvinte. Acompanhando Epstein (1995, p. 99 apud GASQUES, 2013, p. 26) pode-se definir o tempo em música como o “somatório de todos os fatores dentro de uma peça – o sentido tonal dos temas, ritmos, articulações, respiração, movimento, progressões harmônicas, sequência tonal, contraponto”.

No livro “Do tempo musical”, o autor, Eduardo Seincman, aborda o tempo musical não somente de um ponto de vista técnico, mas levando em consideração conceitos filosóficos de Gaston Bachelard e Henri Bergson:

Em vez de o tempo ser, como queria Bergson, um desenrolar cada vez mais denso em sua evolução inexorável do passado ao futuro, ele adquire, com Bachelard, o *status* de presentificação, isto é, de um fluxo de instantes ativos, prenhes de passado e futuro, ordenados pela consciência. O instante é tenso, problemático, descontínuo, resultado de uma dialética de forças em constante movimento.

E, também, na visão de Santo Agostinho:

[...] não há três tempos, mas um presente das coisas passadas, das presentes e das futuras. Isto traz consequências interessantes para a questão da memória, tão cara à fruição estética, já que, segundo esta ótica, não retemos a duração das coisas, mas sua ordenação. Esta pulsão contínua de instantes ativos presentificados, criadores e sustentadores de passado e futuro, é o que permite a impressão de duração e tempo.

³ Tempo cronológico segundo o Dicionário de Língua Portuguesa Michaelis, é aquele ordenado segundo a sucessão constante do tempo. Os relógios são exemplos de ferramentas que marcam o tempo cronológico.

Seincman (2001) dialoga com essas teorias filosóficas para sustentar a ideia de que o tempo musical não é uma entidade externa e objetiva (cronológica), mas algo que se constrói através da experiência interna de quem o vivencia. Desta forma, ele argumenta que, assim como a consciência humana do tempo pode se expandir ou contrair de acordo com as circunstâncias emocionais, a música também tem a capacidade de expandir e contrair o tempo. Assim, Seincman propõe que a escuta musical oferece um espaço para a reflexão sobre a natureza do tempo, destacando o caráter fenomenológico e existencial da experiência auditiva.

Ao discutir sobre a natureza do tempo e música, Seincman aprofunda-se na ideia de que o tempo musical é moldado através da relação entre o compositor, o intérprete e o ouvinte. Segundo ele, a percepção do tempo é mediada pela intenção composicional (considerando todos os elementos da obra como ritmo, dinâmica e outros) e a interpretação de quem a toca, sendo esses ambos elementos fundamentais para a experiência temporal que o ouvinte vivencia.

Além disso, o autor explora a ideia do tempo musical como um campo de tensões entre o previsível e o imprevisível, ou seja, as expectativas temporais do ouvinte são constantemente moldadas e desafiadas pelas estruturas musicais, como cadências, ritmos, sejam eles regulares ou irregulares, e padrões que ficam se repetindo. Assim, à medida que a música manipula essas expectativas, ora confirmando-as, ora subvertendo-as, cria uma ideia temporal que afeta diretamente a sensação de continuidade ou ruptura no fluxo musical.

Contextualização Histórica

Sergei Vasilievich Rachmaninoff destacou-se como um dos mais renomados compositores, pianistas e maestros do romantismo russo e foi uma figura central na música erudita do final do século XIX e início do século XX. A instabilidade política que se agravava na Rússia desde 1905 forçou o compositor ao exílio, antes mesmo da revolução comunista de

1917. Esse afastamento de sua terra natal, as diferentes culturas e tensões sociais influenciaram profundamente sua música, levando-o a incorporar em suas obras intensos sentimentos, como a saudade que sentia da Rússia de que lembrava.

Um extenso corpo de trabalho realizado por Rachmaninoff foi a música de programa⁴, e este prelúdio se destaca como um exemplar dentro deste gênero. Muitas de suas obras foram inspiradas por fontes extra-musicais, como a pintura, literatura, teatro e até elementos sonoros que evocavam memórias afetivas, como sons de sino. Essas influências externas não só enriqueceram o repertório do compositor, mas também refletiram a profunda conexão emocional de Rachmaninoff com os temas que explorava em sua música, que é exemplificada pelo prelúdio “O regresso”, conforme depoimento de Moiseiwitsch (apresentado mais adiante) sobre a conversa que teve com o compositor.

Entre as obras mais significativas do compositor, encontra-se a coleção de 24 prelúdios para piano. Dentro desse conjunto, destaco os treze prelúdios que compõem o *opus* 32, compostos entre 1910 e 1913, que incluem o Prelúdio “O retorno”. Esses prelúdios são peças curtas e de caráter bem definido, cada um apresentando um traço estilístico próprio. Ao considerarmos a obra completa, não são todos os prelúdios que são músicas de programa, ou seja, Rachmaninoff ofereceu títulos e descrições narrativas somente para alguns prelúdios. Em geral, eles evidenciam a notável criatividade do compositor e sua habilidade em explorar uma ampla gama de expressões e nuances musicais. O autor Hang Xu (2019, p. 449, tradução minha) escreve a respeito:

⁴Entende-se como *música de programa*: “música de tipo narrativo ou descritivo; termo frequentemente estendido a toda música que tenta representar conceitos extra-musicais sem recorrer a palavras cantadas” (Grove Music Online, 2001, tradução minha).

Na criação dos 24 prelúdios, por um lado, Rachmaninoff herdou as técnicas harmônicas tradicionais do período clássico e, por outro lado, combinadas com as características harmônicas românticas, acrescentou as técnicas e métodos criativos da escola musical russa. O entrelaçamento de tema e tema, o diálogo entre melodia e melodia, misturando vertical e horizontalmente a harmonia destacam a rica harmonia na música de Rachmaninoff.

O prelúdio op. 32 nº 10 é uma peça que ilustra de maneira significativa os sentimentos de Rachmaninoff durante seu período de exílio. Entre os discípulos mais notáveis de Rachmaninoff, que recebeu tanto elogios quanto manteve uma amizade duradoura com ele, estava o pianista ucraniano Benno Moiseiwitsch. Em uma entrevista exibida no documentário *The Art of Piano* (1999, tradução minha), Moiseiwitsch compartilha suas experiências com o compositor e recorda uma conversa que tiveram em 1933, após um de seus concertos realizados nos Estados Unidos:

Na primeira visita à América para um concerto, Rachmaninoff veio até mim e muito gentil completou: “Obrigado por tocar meu prelúdio em B menor”. Então, respondi: “Este é o meu favorito”, e ele disse: “Bem, também é o meu prelúdio favorito”, e isso criou um vínculo de amizade. Eu disse: “Você tinha um programa quando compôs o prelúdio em B menor?”, e ele disse: “Sim” em sua voz grave. E eu disse: “Bom, ganhei o primeiro round”. Eu disse: “eu sei que sua ideia não é minha, mas eu sei que a minha é correta”. Ele disse: “Tudo bem, você me conta a sua e euuento a minha”, e nós barganhamos por um tempo, e eu disse: “Bem, a minha é uma longa história”. E ele disse: “Se a sua é uma longa história, não pode ser nada parecida com a minha, porque a minha pode ser respondida com uma só palavra”. Então, desanimado, eu sentei na cadeira e disse: “Bem, para mim isso sugere um retorno”. Então, alongou o braço e disparou: “Pare!”. Então, eu disse: “O que eu fiz?”. E ele disse: “Isso é o que é, é o retorno”. Isso foi um exílio, e isso era como Rachmaninoff estava.

É importante notar, contudo, que o prelúdio foi composto cerca de sete anos antes de Rachmaninoff se exilar nos Estados Unidos. A primeira vez que o compositor ouviu Moiseiwitsch interpretar essa obra foi em 1919. De acordo com Buxton (2018), é plausível que, durante a conversa mencionada, a peça tivesse adquirido uma conotação nostálgica mais profunda para Rachmaninoff, que estava há mais de 15 anos distante de sua terra natal. Além de captar a mesma essência do prelúdio que Rachmaninoff, Moiseiwitsch também teria visualizado a imagem mental que inspirou o compositor: a pintura “O Retorno” de Böcklin.

A pintura “O retorno” (ou “Die Heimkehr” em alemão), criada em 1887, inspirou Rachmaninoff a compor o Prelúdio opus 32 nº 10. Na obra, um homem vestido com um uniforme vermelho e uma espada à cintura está sentado à beira de uma piscina quadrada, voltado de costas. Sua imagem é refletida na água, enquanto ele observa, ao longe, uma casa com uma única janela iluminada no meio de uma floresta, estendendo sua mão esquerda em

direção a ela. A paisagem ao redor parece ser montanhosa e alpina, com as árvores indicando que é o final do outono, enquanto o céu sugere o crepúsculo (Figura 1).

Uma das interpretações possíveis para a pintura é que o homem com o uniforme vermelho representa um militar de épocas passadas, evidenciado pela espada em sua cintura, e que está imerso em lembranças nostálgicas enquanto retorna para casa em um clima fresco de outono. O ambiente propõe várias leituras. Buxton (2018) sugere que o clima outonal simboliza a passagem do tempo e a mortalidade, enquanto o término do ano e do dia remete ao enfrentamento da morte. Além disso, o reflexo na água pode ser visto como uma representação do eu inconsciente.

FIGURA 1: Die Heimkehr – pintura de Arnold Böcklin



FONTE:Wikipedia e Enciclopédia Britânica

Análise harmônica e formal

O prelúdio “O retorno” foi escrito em compasso quaternário e apresenta armadura de clave de Si menor (análise da partitura no Apêndice). Contudo, suas características harmônicas fazem com que a obra possua um caráter modal. Assim, o centro harmônico se mantém em torno de Si eólio durante a maior parte da peça, com algumas passagens que se concentram em Mi eólio. Ao ouvir atentamente, é possível identificar quatro seções ao longo do prelúdio: seção A, do compasso 1 ao compasso 17; seção B, do compasso 18 ao compasso 36; seção C, do compasso 37 ao compasso 48; e seção A', do compasso 49 ao compasso 60.

A distinção entre essas seções se dá, principalmente, pelas mudanças de caráter e andamento propostas por Rachmaninoff. A seção “C” pode ser vista também como uma transição.

Na seção A, a harmonia oscila entre o primeiro e o quarto grau. Em determinados momentos, o acorde de Mi menor aparece em tempos fortes. No entanto, o centro harmônico permanece em Si menor, ou mais especificamente, em Si eólio, devido ao seu caráter modal. O sexto grau é bastante recorrente nessa seção, também aparecendo em tempos fortes. Além disso, o segundo e o terceiro graus surgem em alguns trechos. Todos esses acordes se manifestam de maneiras variadas: com inversões, alterações na disposição das vozes e adições de notas, criando tensões.

Já na seção B, nos primeiros compassos, a harmonia ainda se move entre o primeiro e o quarto graus. Entretanto, surgem mais tensões, como o primeiro grau vir com a quarta suspensa e a nona, além de estarem em posições invertidas. Uma possível explicação para esse acúmulo de tensões é que a seção possui um caráter *pesante*, com um *poco a poco crescendo*, ou seja, a intenção clara é alcançar uma densidade sonora de notas e dinâmica. Nos primeiros acordes, percebe-se uma linha de baixo que desce diatonicamente de Fá sustenido até Si. O terceiro grau ocupa, então, três compassos (28, 29 e 30), e mais adiante na seção, aparece o acorde de Dó maior, que é o acorde de sexta napolitana, ou seja, na primeira inversão (forma mais tradicional).

Ao seguimos para a seção C, as ideias se acumulam, resultando em um ritmo harmônico mais intenso, possuindo até um acorde por tempo em certos momentos. O centro harmônico ainda se mantém em torno de Si eólio, apresentando as mesmas tensões observadas anteriormente. Através de camadas sobrepostas, algumas notas dos acordes são articuladas na mesma linha melódica, como o arpejo de Si menor e Si menor com sétima, que aparece em oitavas no registro mais agudo do teclado nos dois primeiros sistemas. A partir do compasso 42, as notas oitavadas na parte mais alta descem em graus conjuntos a partir da nota Ré, abrangendo uma extensão de uma oitava. No compasso 45, ocorre a construção do acorde de Si menor no registro agudo, enquanto no registro mais grave há uma antecipação do que está por vir no final da seção, que consiste em um extenso trecho em Mi eólio. Essa antecipação se dá por meio da execução de arpejos de Mi menor do compasso 45 ao 47.

Por fim, na seção A' as ideias de A são revisitadas. No compasso 57, a sensível (Lá sustenido) aparece pela primeira vez no terceiro tempo, podendo ser entendida dentro do contexto de um acorde de Fá# maior, com a nota Ré como apojatura. Em seguida, a nota Ré vira antecipação do próximo acorde. No compasso seguinte, surge o acorde de Si maior.

Depois, há um movimento cromático descendente nas vozes intermediárias desse acorde, que culmina no acorde de Si menor no compasso 59. Essa mesma ideia é repetida, encerrando a seção no último compasso com um acorde de Si menor. Este é um trecho em que a condução das vozes torna a identificação dos acordes mais complexa.

Análise rítmica

Uma característica marcante presente em toda a obra é a ocorrência do ritmo *ranz des vaches* (traduzido como “chamado dos vaqueiros”). Na peça, esse ritmo é anacrústico e repousa em uma nota longa. Segundo Buxton (2018), a sensação temporal que resulta da execução desse ritmo, seguida por um descanso em nota longa, é de alargamento do tempo, especialmente com a indicação de andamento *Lento*. Isso cria uma impressão de lentidão na progressão dos elementos sonoros, levando o ouvinte a um estado de atemporalidade. Na seção A, esse ritmo se alterna com a repetição do acorde da nota longa, mas em um registro mais grave. Conforme descrito no Dicionário Grove Music Online (2001):

Ranz des vaches é uma melodia das montanhas suíças cantada ou tocada em um Alphorn por pastores dos Alpes Suíços para chamar suas vacas. [...] Cerca de 50 melodias sobrevivem e possuem como característica um caráter improvisatório e frases curtas com mudanças de andamento e acento. [...] um exemplo reproduzido em *J.-J. Rousseau's Dictionnaire de musique* (Paris, 1768/R; Eng. Trans., 1771), com o comentário de que o *ranz des vaches* ‘era tão apreciado entre os suíços [mercenários], que era proibido tocá-la em suas tropas, sob pena de morte, porque os fazia chorar, desertar ou morrer, qualquer um que a ouvisse; um grande desejo é despertado neles de retornar ao seu país’. (Grove Music Online, 2001, tradução minha)

No prelúdio, o ritmo é formado por uma colcheia pontuada, seguida por uma semicolcheia e uma colcheia, organizadas em uma quiáltera de três tempos. Logo após, aparece a nota longa. A principal característica desse ritmo é a combinação de uma célula rítmica de curta duração que precede uma nota mais prolongada.

FIGURA MUSICAL 2: ritmo *ranzdesvachesno* Prelúdio opus 32, nº 10

FONTE: A. Gutheil (1911)

Esse ritmo está presente em todos os sistemas da seção A, inicialmente aparecendo no último tempo de cada compasso. À medida que as ideias musicais evoluem, o ritmo se repetirá em cada tempo, formando uma espécie de ostinato rítmico até o começo da seção B.

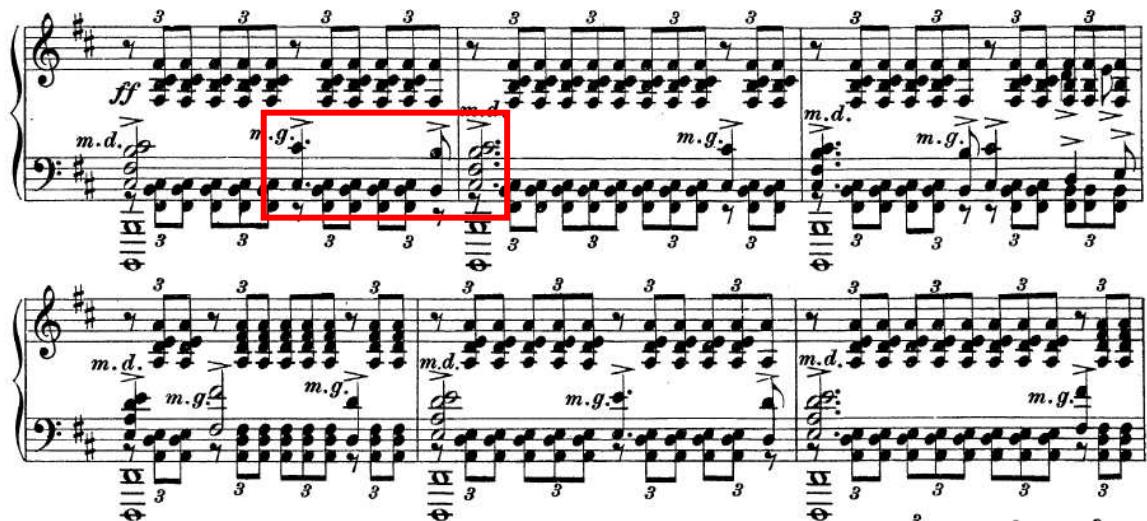
FIGURA MUSICAL 3: ostinato rítmico do *ranz des vaches*

FONTE: A. Gutheil (1911)

Na seção B, o ritmo aparece em determinados momentos, assim como na seção A, mas de maneiras variadas. Nos compassos 18 e 19, o ritmo é destacado no último tempo da clave de fá (mão esquerda) e, pela primeira vez, se apresenta em oitavas, utilizando as mesmas

figuras rítmicas já vistas. No compasso 22, o *ranz des vaches* é abordado de maneira distinta. A notação rítmica que o compositor escolheu agora é uma semínima pontuada, seguida de uma colcheia e, por fim, uma mínima. Isso contribui para que a percepção do tempo nessa parte seja ainda mais alargada.

FIGURA MUSICAL 4: ritmo *ranz des vaches* na seção B



FONTE: A. Gutheil (1911)

Na seção de transição, as ideias musicais se sobrepõem, mas podemos identificar algumas partes onde o *ranz des vaches* aparece. Contudo, nesta transição, o caráter é *leggiero*, que significa leve e graciosamente, o que impede que a sensação de alargamento do tempo ocorra como nas seções A e B. Há até um momento na transição (compasso 48) em que é indicado um andamento *veloce*. O ritmo retorna na seção A' da mesma forma que na seção A.

CAPÍTULO 2: Análise do tempo musical na interpretação de dois pianistas

Ferramenta metodológica

A análise da variação de agógica nas interpretações de dois pianistas sobre o Prelúdio Op. 32 n. 10 do compositor Sergei Rachmaninoff, deu-se a partir da comparação de dados extraídos do *software* Sonic Visualiser e convertidos em gráficos utilizando o Excel, uma ferramenta da *Microsoft*.

Ao considerar a obra de forma geral, atentando-se aos grandes trechos, e ao observar os gráficos gerados no Sonic Visualiser sobre a interpretação de ambos os pianistas, constatou-se que não houve uma demasiada discrepância entre eles. Assim, a interpretação, de forma geral, seguiu uma mesma linha: a de que ambos obedeciam às sugestões na partitura ou até mesmo que tiveram ideias interpretativas parecidas. No entanto, quando se pensa em frases menores, é possível constatar diferenças no *timing* (agógica) através da escuta. Dessa forma, a análise foi realizada com base na segmentação da obra em pequenos trechos. Tal segmentação foi realizada com base no estudo da partitura e na escuta das gravações. O critério utilizado para realizar a segmentação foi seccionar as seções de acordo com as frases, com o intuito de abranger a frase completa em um único segmento para análise.

Feita a segmentação, procedeu-se à realização das análises com o Sonic Visualiser, primeiramente marcando a pulsação ao longo de cada gravação e, em seguida, realizando a análise da agógica, por meio da opção “*Add New Time Values Layer*” (no menu *Layer*) com o cálculo de “*Tempo (bpm) based on duration since previous item*”. Em seguida, os dados gerados pelo Sonic Visualiser foram exportados para o Excel, onde foram gerados os gráficos apresentados a seguir.

A interpretação dos dados presentes nos gráficos, a observação da notação musical e a escuta atenta das gravações nortearam a obtenção das conclusões a respeito das duas interpretações aqui abordadas. Vale acrescentar que, por vezes, a análise mencionará a ocorrência de *accelerando* e *rallentando* ao abordar intervalos temporais muito curtos, o que deverá ser entendido como uma menção à ocorrência de encurtamentos ou prolongamentos momentâneos na duração de algumas figuras rítmicas.

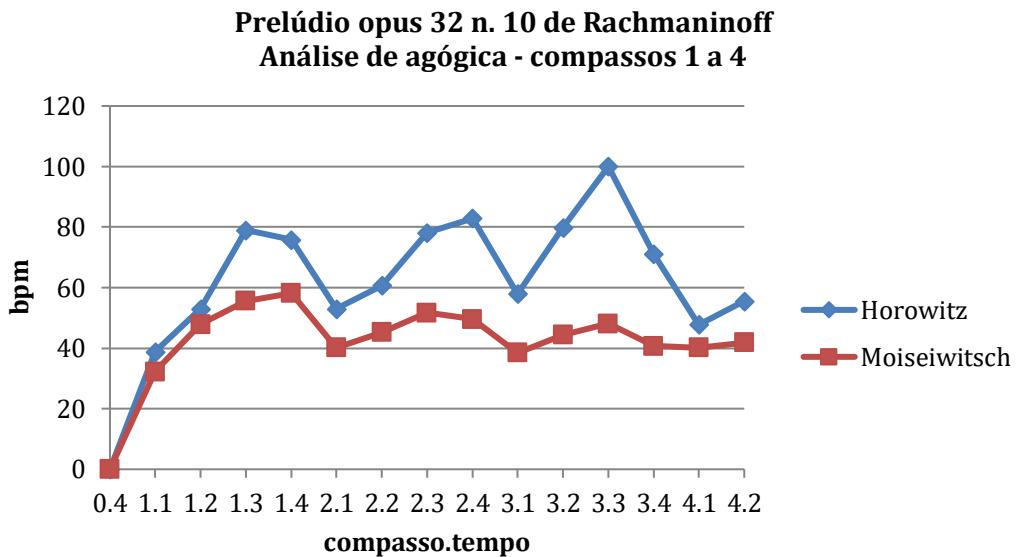
Seção A

Nos compassos de 1 a 4, constatou-se uma considerável diferença no andamento dos dois pianistas. Horowitz tocou toda a peça em um andamento ligeiramente superior ao de

Moiseiwitsch, o que também se aplica a esse trecho. Ademais, é possível observar que eles apresentaram diferenças no tratamento das nuances temporais, como demonstrado na figura 5. Num âmbito geral, na interpretação de Horowitz há uma variação do andamento mais acentuada (aceleração), enquanto que Moiseiwitsch apresenta variações de andamento mais sutis. Percebemos também dois pontos em que ocorre uma discrepância considerável na variação temporal: no terceiro tempo do primeiro compasso e no terceiro tempo do segundo compasso. No primeiro caso, há um prolongamento na duração de algumas notas na interpretação de Horowitz e de encurtamento de algumas na interpretação de Moiseiwitsch. Depois disso, ambos desaceleram o andamento até o início do segundo compasso. Já no segundo caso, ocorre o contrário, Horowitz realiza uma leve aceleração do terceiro até o quarto tempo do segundo compasso, enquanto que Moiseiwitsch realiza uma desaceleração. Em seguida, ambos desaceleram até o início do terceiro compasso. No entanto, Horowitz realiza essa desaceleração de forma mais acentuada.

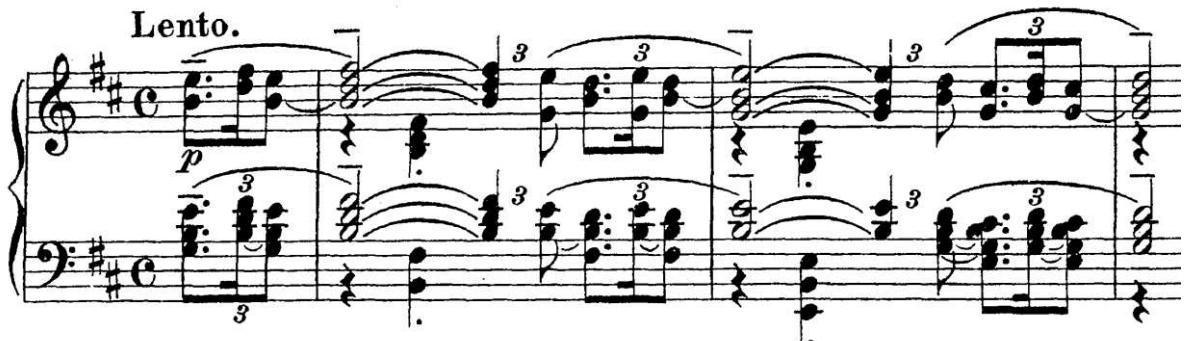
Ao analisar a partitura, constata-se que os pontos em que ocorrem essas discrepâncias de agógica possuem a mesma estrutura rítmica, que é a de uma quiáltera de três tempos constituída por uma semínima e uma colcheia. No entanto, a semínima desta quiáltera está com uma ligadura de prolongamento oriunda do tempo anterior, como mostrada na figura 6. Sendo assim, a falta de articulação na cabeça do tempo faz com que a interpretação de agógica neste trecho ocorra de maneira mais livre. Logo, o que de fato acontece é que, no primeiro caso exemplificado, Horowitz faz com que a semínima (ligada) dure mais até que a colcheia seja tocada, enquanto que Moiseiwitsch faz o contrário. A sensação auditiva resultante disso é a de que ocorre uma antecipação da colcheia, ou seja, Moiseiwitsch a tocou antes em relação à interpretação de Horowitz.

Figura 5: Gráfico de andamento dos compassos 1 a 4



FONTE: o autor

Figura 6: Trecho dos compassos 1 e 2 do Prelúdio op. 32 n. 10

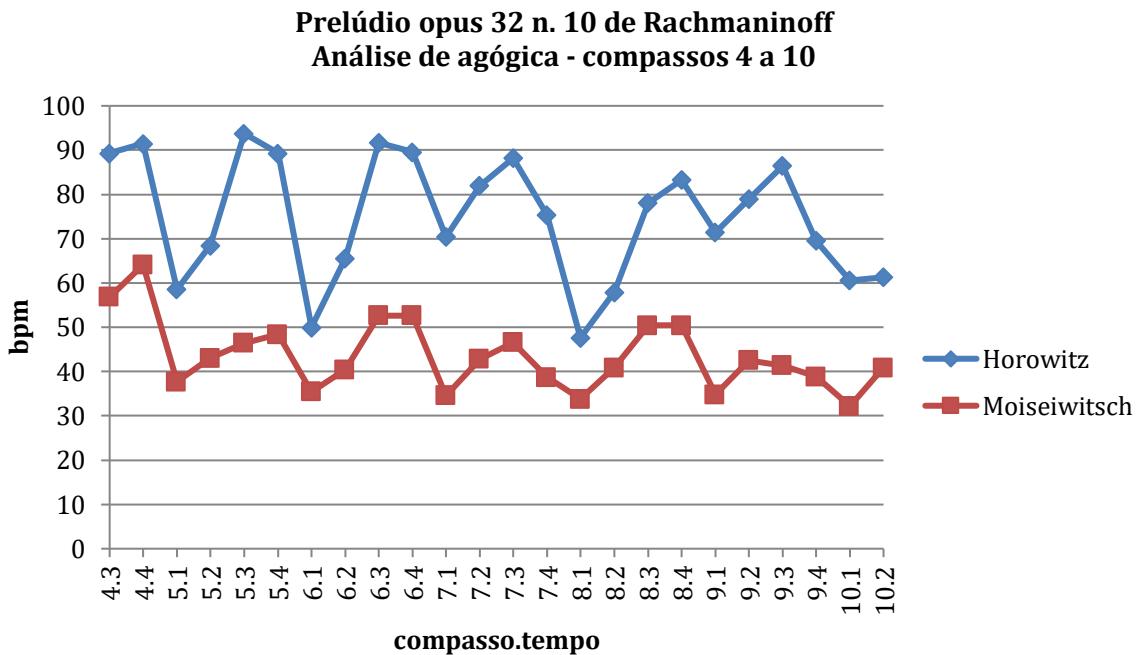


FONTE: A. Gutheil (1911)

No próximo trecho (figura 7), nota-se certa semelhança no desenho do gráfico de variação de agógica, intuindo-se que em diversos pontos ambos os pianistas tiveram intenções interpretativas parecidas. No entanto, é evidente que as variações de andamento de Moiseiwitsch ocorrem de maneira mais gradual, enquanto que as variações de Horowitz possuem certos “picos” de aceleração e desaceleração (compasso.tempo 5.1, 6.1 e 8.1), ou seja, há uma maior liberdade temporal na interpretação de Horowitz, enquanto que Moiseiwitsch toca em um andamento mais preciso com variações menores. Além disso, nota-se que, de forma geral, Horowitz se mantém num andamento mais acelerado do que o de Moiseiwitsch.

Neste trecho, há quatro pontos discrepantes na interpretação dos pianistas: em 5.3, 6.3, 8.3 e 9.2 (compasso.tempo). Nesses momentos, ocorrem sutis diferenças entre as interpretações.

Figura 7: Gráfico de andamento dos compassos 4 a 10



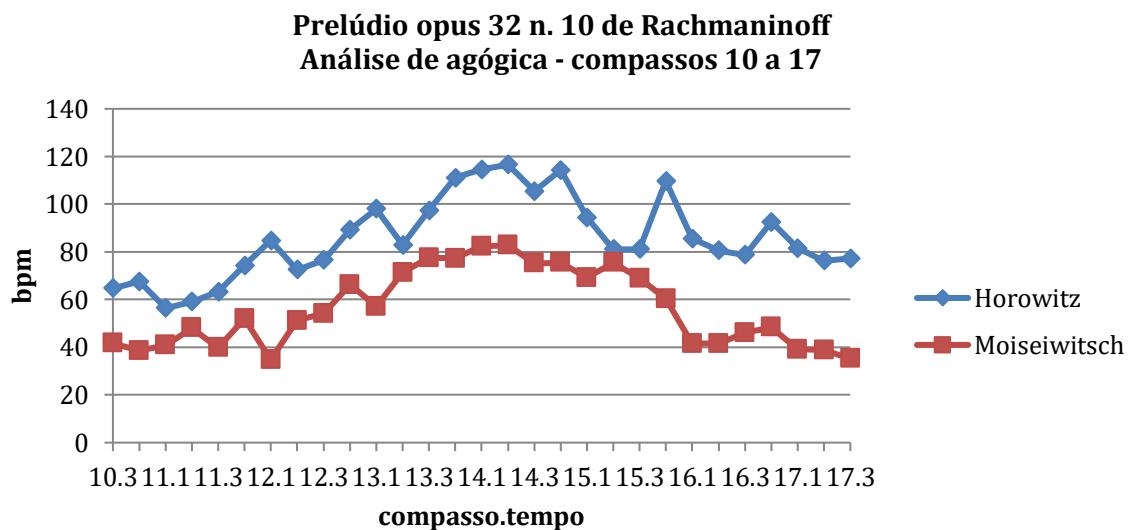
FONTE: o autor

Até então, constata-se que as variações de agógica realizadas por Moiseiwitsch ocorrem de maneira mais gradual que as de Horowitz. Esse cenário muda ao seguirmos para o próximo trecho (compassos 10 a 17 - figura 8), em que ambos os pianistas realizam variações sutis de andamento. No entanto, observa-se uma maior discrepância interpretativa entre eles.

A primeira ocorre no terceiro e no quarto tempos do décimo compasso: Horowitz acelera do terceiro ao quarto tempo e desacelera até o próximo compasso, enquanto que Moiseiwitsch realiza o oposto, ele desacelera do terceiro ao quarto tempo e acelera até o próximo compasso. O segundo ponto discrepante ocorre a partir do primeiro tempo do compasso 11: Horowitz realiza uma aceleração de forma gradual até o primeiro tempo do compasso 12, seguido de uma desaceleração até o segundo tempo desse compasso, enquanto que Moiseiwitsch realiza acelerações e desacelerações alternadas durante todo o compasso 11 e primeiro tempo do compasso 12. A partir do segundo tempo do compasso 12, ambos aceleram até o quarto tempo, mas Horowitz continua acelerando até o início do compasso 13,

enquanto que Moiseiwitsch desacelera. Ao seguir para o segundo tempo do compasso 13, Horowitz desacelera e Moiseiwitsch acelera. Em seguida, até o compasso 15, a variação de ambos se mantém parecida, com exceção do terceiro tempo do compasso 13, em que Moiseiwitsch praticamente não varia seu andamento e Horowitz acelera até o tempo seguinte. Porém, vale ressaltar que, apesar de parecidas, Moiseiwitsch foi novamente mais sutil ao tratar da variação da agógica. Por fim, a interpretação de Horowitz é marcada novamente por um pico de aceleração e desaceleração do terceiro tempo do compasso 15 ao primeiro do compasso 16, seguida por uma leve desaceleração nos tempos seguintes, enquanto que Moiseiwitsch realiza uma desaceleração gradual até o primeiro tempo do compasso 16, seguida por uma leve aceleração nos tempos seguintes. Ambos os pianistas realizam uma aceleração do terceiro para o quarto tempo do compasso 16, seguida por uma desaceleração até o terceiro tempo do compasso 17, marcando o final da seção.

Figura 8: Gráfico de andamento dos compassos 10 a 17



FONTE: o autor

Ao observarmos a partitura (figura 9), nota-se que o ponto em que ocorre a discrepância mais evidente desse trecho é marcado pela aparição constante do ritmo *ranz des vaches*. Os pianistas tomaram caminhos distintos em relação à interpretação dessa célula rítmica. Este foi o primeiro ponto em que o ritmo ocorre a cada tempo e se prolonga até o final do compasso 17. Outro aspecto observado desta parte é que nesse trecho, há uma grande exploração de diferentes registros do piano. Antes, havia uma melodia na região média do piano que se contrastava com um baixo na região dos graves e, a partir do segundo tempo do

compasso 10, a melodia realizada através de um ostinato rítmico (*ranz des vaches*) começa em uma região mais grave e realiza um desenho ascendente até a nota lá 4 (compasso 12) e, a partir do compasso 13, realiza um desenho descendente até o terceiro tempo do compasso 17. Se observarmos o desenho do gráfico de andamento, sobretudo o de Horowitz, é possível perceber que a variação de agógica acompanhou o desenho da exploração de registros da partitura.

Figura 9: Trecho dos compassos 10 ao 15 do Prelúdio op. 32 n. 10



FONTE: A. Gutheil (1911)

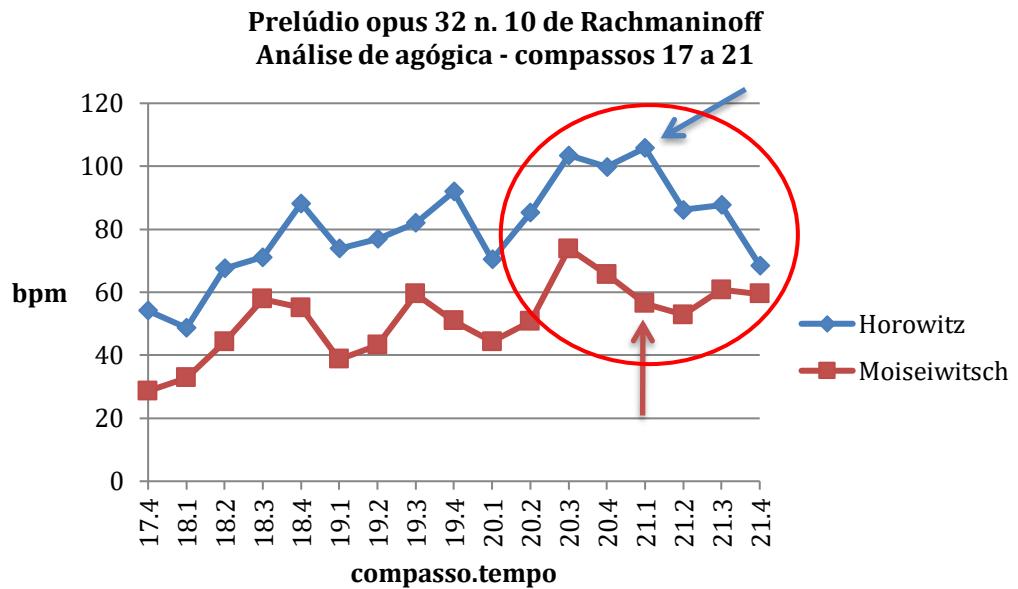
Seção B

No compasso 17 encerramos a primeira grande seção da música, que se deu do compasso 1 até o terceiro tempo do compasso 17. Essa nova grande seção abrange os compassos 18 ao compasso 36. Nessa seção, há uma maior ocorrência de acordes abertos, ou seja, acordes com espaçamento entre as vozes. Esses acordes mudam a cada tempo da quíaltera, promovendo, portanto, um ritmo harmônico mais acelerado. Para melhor entendimento, a seção foi dividida em 4 pequenos trechos. A partir de agora, como já foi bem ilustrado a forma como ambos os pianistas lidaram com o tratamento da agógica, será feita uma análise de forma mais geral dos trechos, enfocando os pontos de maior relevância.

Assim, ao analisarmos o trecho que abrange os compassos 17 ao 21 (figura 10), notou-se que, apesar de se tratar de uma nova seção, a linha interpretativa dos pianistas se manteve similar à dos trechos anteriores, ou seja, Horowitz com mudanças mais evidentes que Moiseiwitsch. Na figura abaixo, foram evidenciados todos os pontos em que os pianistas se

contrastaram, no entanto, nos atentemos ao compasso 20, especificamente a partir do segundo tempo.

Figura 10: Gráfico de andamento dos compassos 17 a 21



FONTE: o autor

Nesse pequeno trecho, ambos os pianistas começam executando uma ideia interpretativa similar, evidenciada por uma aceleração do segundo ao terceiro tempo do compasso 20. Em seguida, Horowitz alterna acelerações e desacelerações até o fim do compasso 21, enquanto que Moiseiwitsch realiza uma gradativa desaceleração até o segundo tempo do compasso 21 e em seguida acelera levemente até o terceiro tempo, seguido de uma desaceleração bastante discreta.

Ao compararmos o gráfico com a partitura (figura 11), nota-se que esse trecho contém um sinal de ritardando (rit.). Ao observarmos no gráfico o primeiro tempo do compasso 21, percebe-se que Horowitz iniciou o ritardando exatamente no mesmo ponto indicado na partitura, enquanto que Moiseiwitsch o fez dois tempos antes (terceiro tempo do compasso 20).

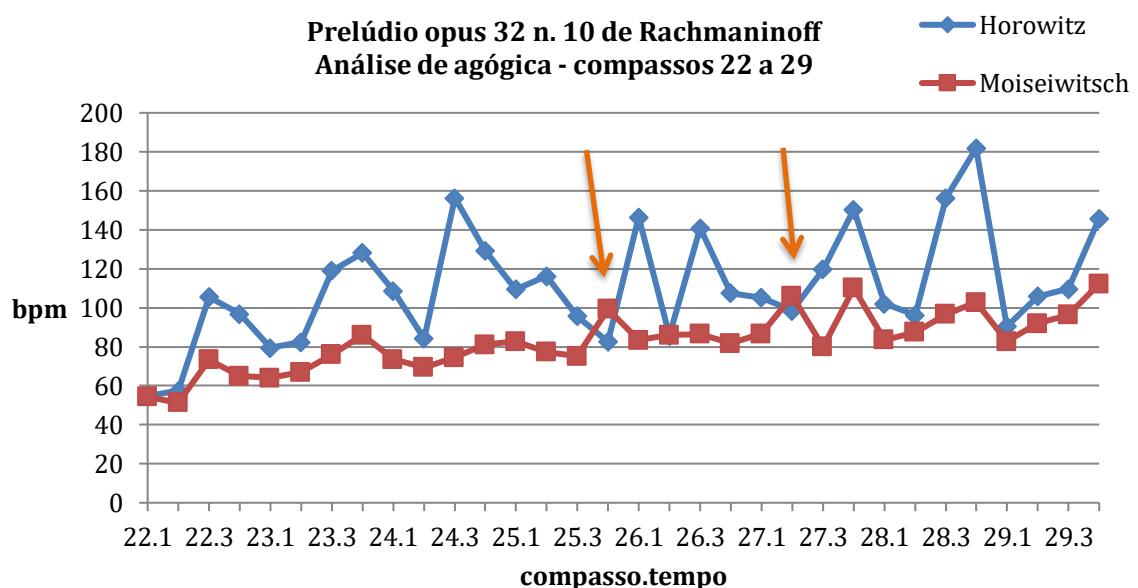
Figura 11: Trecho dos compassos 19 ao 24 do Prelúdio op. 32 n. 10



FONTE: A. Gutheil (1911)

O próximo trecho (compassos 22 a 29 – figura 12) foi o de maior discrepância entre os pianistas e o de maior extensão, e por este motivo, nos debruçaremos mais sobre ele. Ao analisarmos o gráfico, é nítido que a interpretação de Horowitz variou muito mais a agógica e, mais uma vez, a de Moiseiwitsch variou muito sutilmente, com exceção de alguns pontos.

Figura 12: Gráfico de andamento dos compassos 22 a 29



FONTE: o autor

Neste trecho, podemos mensurar 5 picos (momentos em que houve uma grande aceleração e desaceleração logo em seguida) na linha de Horowitz, em 24.3, 26.1, 26.3, 27.4 e 28.4 (compasso.tempo) e 3 na de Moiseiwitsch, em 25.4, 27.2 e 27.4. No entanto, em quase todas as vezes que encontramos um pico na interpretação de Horowitz, ao compararmos com o outro pianista, notamos que o mesmo quase não varia a agógica naquele ponto. Há somente um momento em que isso ocorre em ambos que é em 27.4. Ao compararmos com a partitura (figura 13), percebe-se que nesse ponto não há nenhuma indicação ou escrita diferente dos compassos anteriores. No entanto, evidencia-se que todos esses picos acontecem em pontos em que os acordes na região central do piano são interrompidos para a execução de um baixo ou alguma linha da melodia que está entrelaçada nos acordes da mão esquerda (com exceção de 28.4 e 27.2).

Ao analisarmos dois desses picos de Moiseiwitsch no gráfico (25.4 e 27.2), nota-se mais uma discrepância interessante para a discussão. Nesses dois pontos no gráfico, as linhas dos dois pianistas se cruzam. Horowitz realiza uma desaceleração de 25.2 até 25.4, seguida por uma aceleração de 25.4 até 26.1, enquanto que Moiseiwitsch realiza um pico de aceleração e desaceleração entre 25.3 e 26.1. No outro ponto, novamente, Horowitz realiza uma desaceleração de 26.4 até 27.2, seguida por uma aceleração de 27.2 até 27.4, enquanto que, em Moiseiwitsch, encontramos outro pico de aceleração e desaceleração entre 27.1 e 27.3.

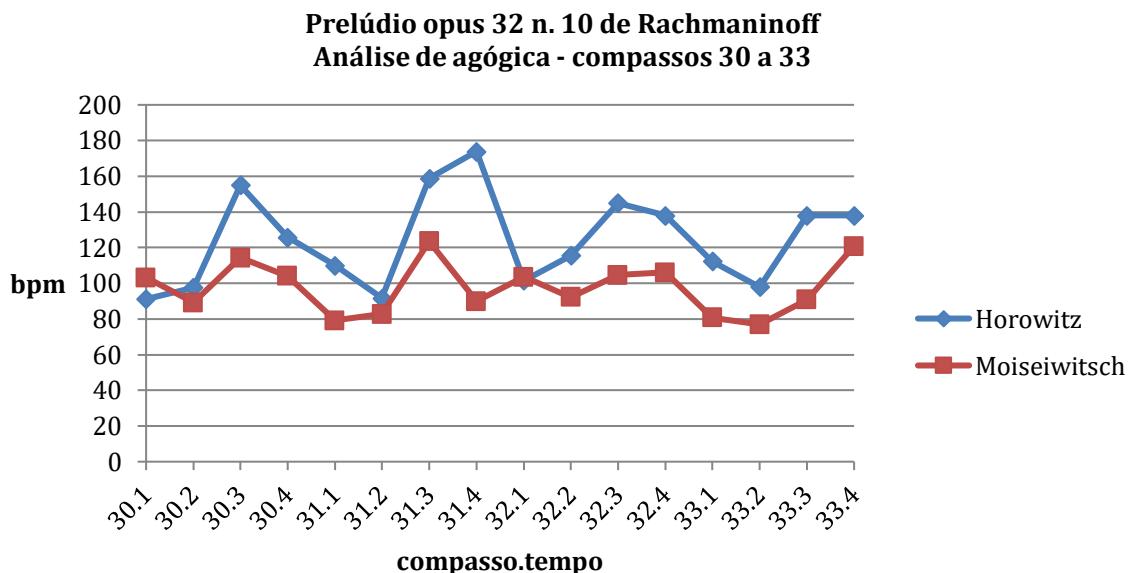
No compasso 29, após concluírem uma desaceleração, ambos realizam uma gradativa aceleração até o início do próximo compasso que é marcado pela ocorrência de uma dinâmica em fortíssimo na partitura.

Figura 13: Trecho dos compassos 22 ao 30 do Prelúdio op. 32 n. 10

FONTE: A. Gutheil (1911)

Nos dois trechos seguintes (compassos 30 a 33 – figura 14; e compassos 34 a 36 – figura 15), não há diferenças marcantes entre as interpretações dos pianistas. Ambos seguiram caminhos semelhantes quanto ao tratamento da agógica com discrepâncias muito sutis. No entanto, vale ressaltar que Horowitz mantém seu andamento sem variação entre o terceiro e o quarto tempo do compasso 33, enquanto que Moiseiwitsch realiza uma pequena aceleração nesse trecho.

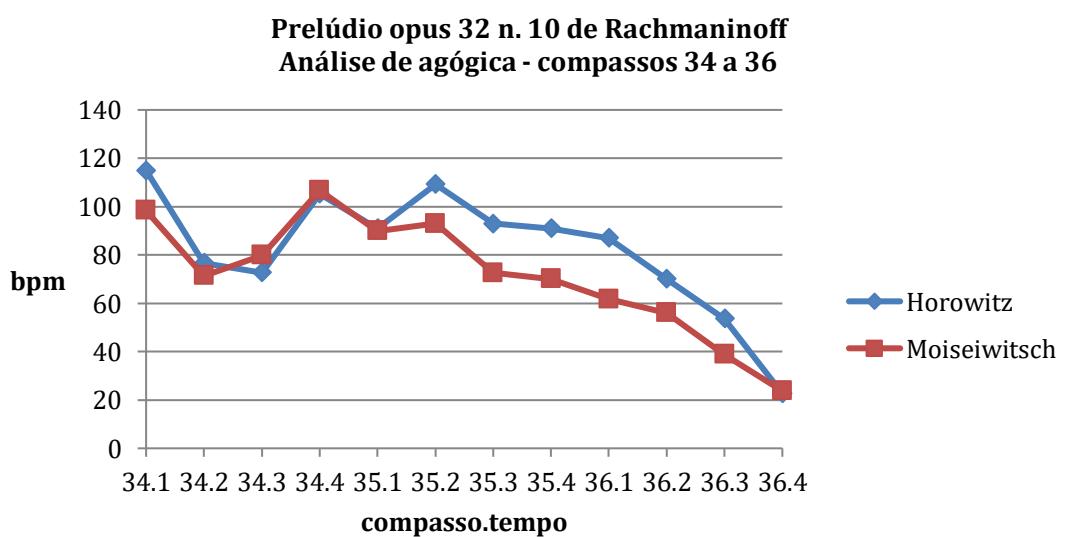
Figura 14: Gráfico de andamento dos compassos 30 a 33



FONTE: o autor

Na partitura (figura 16), o ponto de discrepância entre os pianistas antecede uma indicação de fortíssimo no compasso 34, seguida por uma indicação de diminuendo (dim.) que segue até o início da próxima seção.

Figura 15: Gráfico de andamento dos compassos 34 a 36



FONTE: o autor

De forma geral, entre os compassos 34 e 36, a condução da agógica em ambos manteve-se muito parecida, havendo inclusive uma sobreposição das linhas em alguns pontos do gráfico. Horowitz, que antes realizava variações marcantes ao longo dos trechos, passa a realizar movimentos mais sutis. Uma possível interpretação para isso é que está no final de uma seção.

Figura 16: Trecho dos compassos 28 ao 36 do Prelúdio op. 32 n. 10

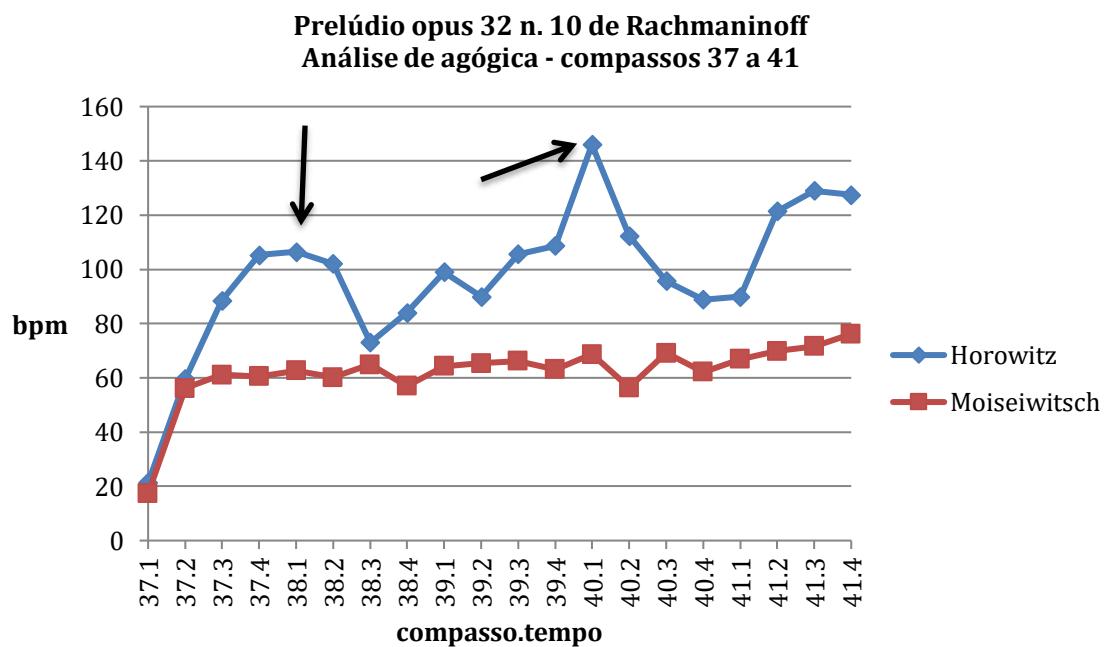
FONTE: A. Gutheil (1911)

Seção C

A seção seguinte, que abrange os compassos de 37 a 48, é caracterizada por ser o ponto culminante de toda a obra. Isso ocorre, pois nessa seção há uma maior densidade de texturas, há o aparecimento de fusas e notas com ponto de aumento duplo, mudança da fórmula de compasso (passa a ser $\frac{3}{4}$ em um trecho), quiáleras de 12 notas e um compasso com caráter de improvisação, sem marcação métrica. Analisaremos essa seção em três trechos: o primeiro que vai do compasso 37 ao 41; o segundo que vai do compasso 42 ao 44; e o terceiro que vai do compasso 45 ao 47.

No primeiro trecho (figura 17), de forma geral, Moiseiwitsch parece não variar o substancialmente o andamento, realizando apenas variações bastante sutis. Horowitz, por sua vez, variou o andamento em vários pontos. O primeiro deles vai do segundo tempo do compasso 37 ao segundo tempo do compasso 38, em que Horowitz realizou um acelerando e desacelerando marcantes. No segundo ponto, Horowitz realizou um acelerando de 38.3 até 40.1 (ponto mais alto no gráfico). Por fim, no terceiro ponto, Horowitz varia drasticamente o andamento, enquanto que Moiseiwitsch faz um acelerando sutil de 40.4 até 41.4.

Figura 17: Gráfico de andamento dos compassos 37 a 41



FONTE: o autor

Ao analisarmos a partitura (figura 18) e escutarmos a gravação de ambos, percebemos que o principal fator que possivelmente contribuiu para essa discrepância interpretativa entre os pianistas é o ritmo. Nos compassos 37 e 38, a célula rítmica representada por uma semicolcheia e uma semínima com ponto duplo é executada de maneira mais rápida por Horowitz do que por Moiseiwitsch. O mesmo ocorre com a célula rítmica circulada no compasso 39. No sentido interpretativo, pode-se dizer que Horowitz antecipou a ocorrência dessas células, o que fez com que a agógica fosse “puxada” para frente, resultando na discrepância de andamento dos pianistas.

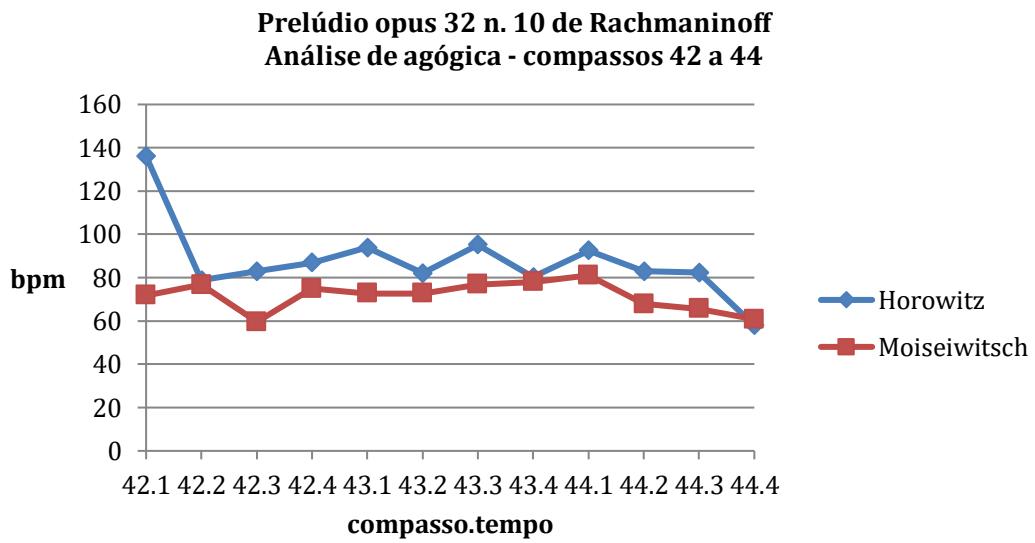
Figura 18: Trecho dos compassos 37 ao 41 do Prelúdio op. 32 n. 10



FONTE: A. Gutheil (1911)

No próximo trecho (compassos 42 a 44 - figura 19), a interpretação de ambos foi parecida, não havendo pontos que demandem uma discussão aprofundada. De maneira geral, Moiseiwitsch manteve o andamento com variações sutis em alguns pontos e Horowitz, apesar de ter variado um pouco mais a agógica, essas variações também foram sutis, ou seja, pode-se considerar que ele manteve o andamento praticamente constante ao longo do trecho. Digno de nota é o *rallentando* que ambos realizam ao longo do compasso 44.

Figura 19: Gráfico de andamento dos compassos 42 a 44



FONTE: o autor

Esse trecho na partitura (figura 20) é marcado por uma indicação de *leggiero* e também contém a célula rítmica com a figura de nota de menor duração de toda a obra, que é uma fusa. Essa célula rítmica aparece com a mesma caracterização dos compassos anteriores, no entanto, com uma figura de nota mais curta. Vale ressaltar que, apesar de aparecer a indicação de andamento e essa nova figura de nota, ambos os pianistas mantiveram seus andamentos e não mexeram muito com a agógica nesse trecho.

Figura 20: Trecho dos compassos 42 ao 45 do Prelúdio op. 32 n. 10

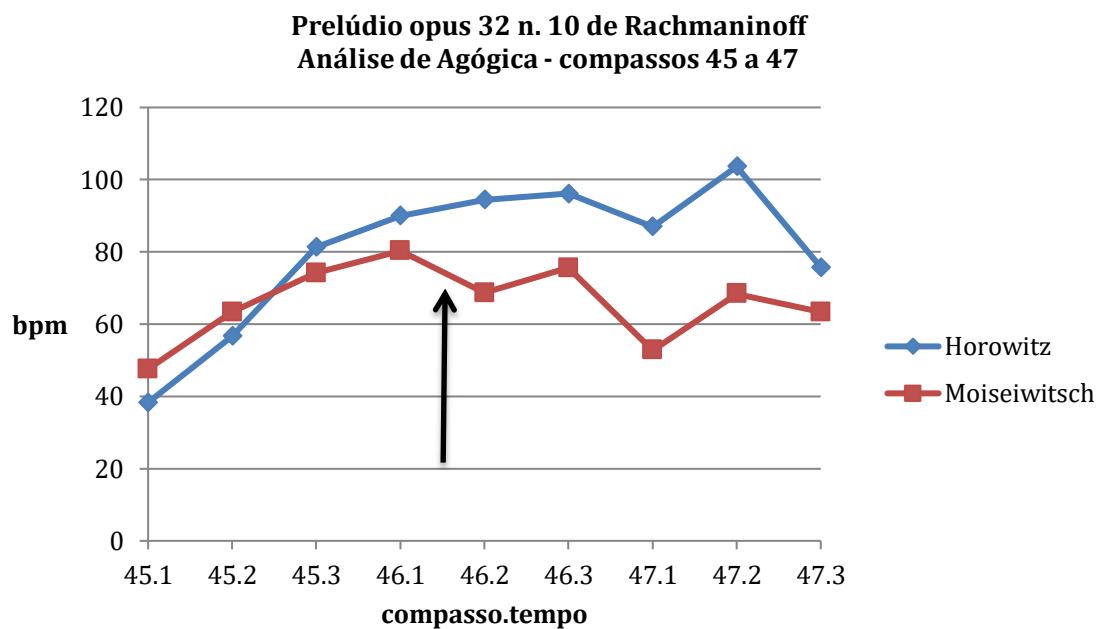


FONTE: A. Gutheil (1911)

O trecho seguinte (figura 21), assim como o anterior, também possui uma semelhança no tratamento da agógica em ambos os pianistas, com exceção de um ponto (46.1 a 46.2), em que Horowitz realiza um acelerando sutil, enquanto Moiseiwitsch realiza um desacelerando. Após isso, os dois seguem a mesma linha interpretativa, embora a interpretação de Horowitz seja num andamento mais rápido.

Nesse trecho, a mão esquerda muda o acompanhamento. Antes, as duas mãos faziam as mesmas células rítmicas e agora a esquerda passa a realizar uma quiáltera de 6 notas. Outra mudança importante é em relação ao compasso, que passa a ser $\frac{3}{4}$. Na partitura (figura 22), é possível notar, também, que nesse trecho não há, na mão esquerda, a marcação da cabeça dos tempos (ocorrência de pausas).

Figura 21: Gráfico de andamento dos compassos 45 a 47



FONTE: o autor

Figura 22: Trecho dos compassos 44 ao 47 do Prelúdio op. 32 n. 10



FONTE: A. Gutheil (1911)

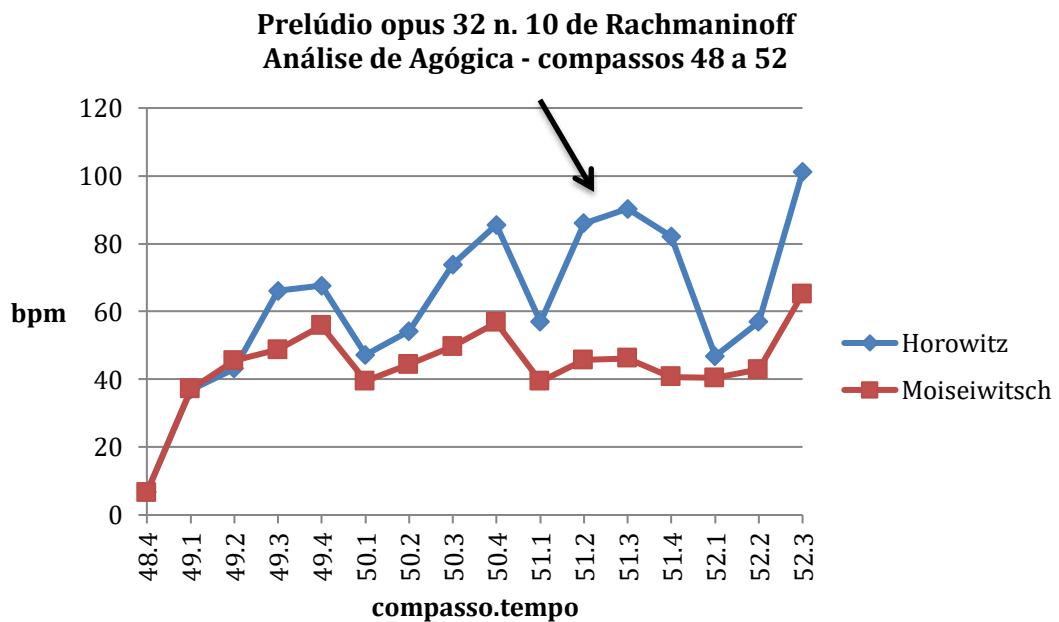
No compasso 48, não foi realizada análise com o *software*, pois o trecho tem caráter de improvisação e indicação de andamento *veloce*, sem indicação métrica, impossibilitando a

marcação da pulsação (recurso que seria necessário para realizar as medições com o *software* Sonic Visualiser).

Seção A'

Nessa seção, há uma recapitulação do tema apresentado na seção A, com pequenas variações. Até o compasso 52.2 (compasso.tempo), o tema ocorre igual aos quatro primeiros compassos da seção A. Ao analisarmos o gráfico de andamento (figura 23) desse trecho, percebe-se que a interpretação de ambos os pianistas se manteve parecida, pontuando apenas o trecho dos compassos 51.1 ao 52.1, em que Horowitz realizou uma aceleração e desaceleração acentuada em relação a Moiseiwitsch. Ao compararmos esse gráfico com o gráfico dos compassos 1 a 4 (figura 5), percebe-se que a ideia interpretativa que ambos realizaram na apresentação desse tema na seção A se repetiu aqui na seção A'. Uma das razões para isso é a indicação de *a tempo come prima* no início da seção A.

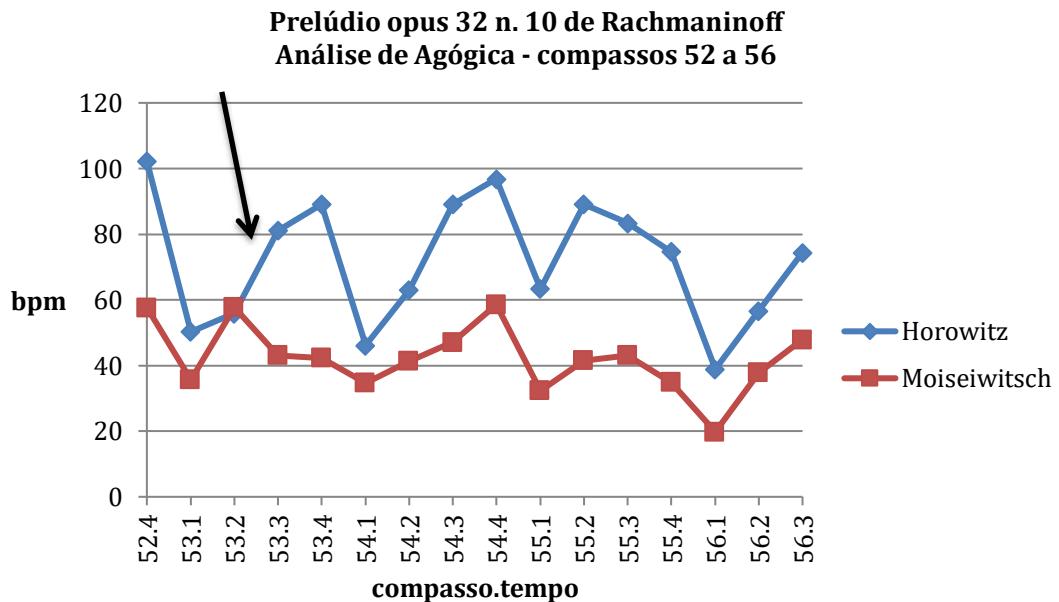
Figura 23: Gráfico de andamento dos compassos 48 a 52



FONTE: o autor

Ao seguirmos para o próximo trecho do compasso 52 a 56 (figura 24), nota-se um ponto em que é importante para discussão, que é do compasso 53.2 a 53.3. Nesse trecho, ambos realizaram uma mudança acentuada no andamento. No entanto, Horowitz realiza uma aceleração enquanto que Moiseiwitsch realiza uma desaceleração.

Figura 24: Gráfico de andamento dos compassos 52 a 56



FONTE: o autor

Através da análise da partitura (figura 25), observa-se que nesse trecho em que há a discrepância interpretativa dos pianistas, há uma pausa. Ao compararmos esses dois aspectos com a escuta da obra, percebe-se que Horowitz antecipa a célula rítmica do quarto tempo do compasso 52, sendo assim, a pausa fica mais encurtada. Já Moiseiwitsch faz o oposto, ele realiza a célula rítmica do quarto compasso mais calmamente.

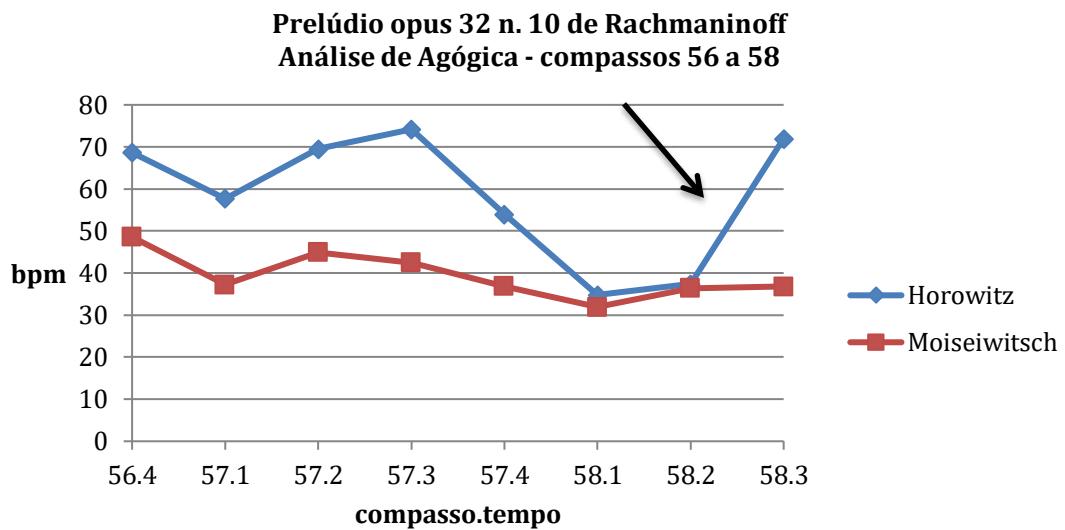
Figura 25: Trecho dos compassos 49 ao 56 do Prelúdio op. 32 n. 10



Fonte: A. Gutheil (1911)

No trecho seguinte (figura 26) do compasso 56 ao 58, a interpretação de ambos se assemelha

Figura 26: Gráfico de andamento dos compassos 56 a 58



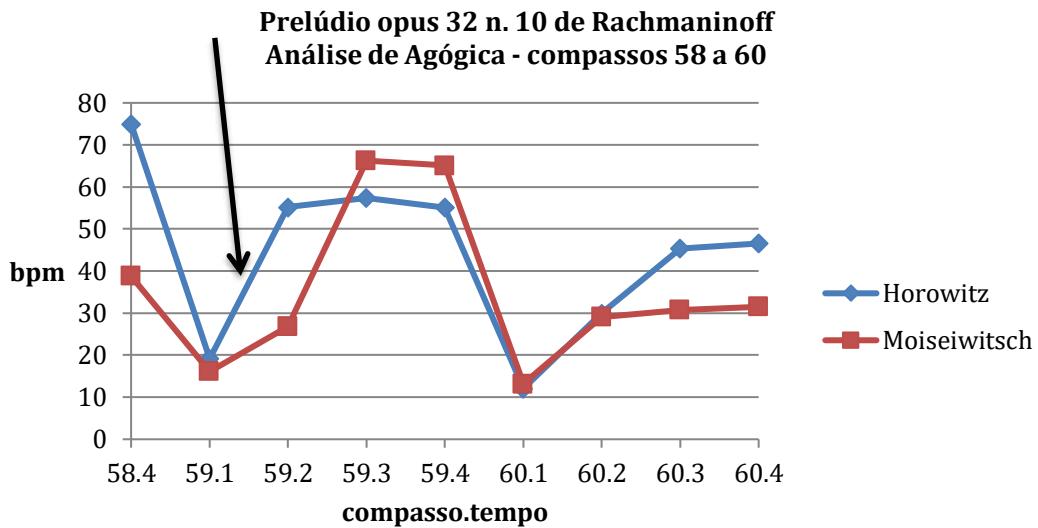
FONTE: o autor

Figura 27: Trecho dos compassos 53 ao 60 do Prelúdio op. 32 n. 10



Fonte: A. Gutheil (1911)

Figura 28: Gráfico de andamento dos compassos 58 a 60



FONTE: o autor

Por fim, no trecho que contempla os compassos 58 a 60 (figura 28), há um ponto interessante para a discussão. No segundo tempo do compasso 59 ao primeiro tempo do compasso 60, Moiseiwitsch varia seu andamento ao ponto de ultrapassar o de Horowitz. Ambos realizam uma aceleração a partir do início do compasso 59, no entanto, Horowitz de forma mais acentuada até o segundo tempo desse compasso, e mantém seu andamento, enquanto que Moiseiwitsch realiza a variação de forma mais gradativa até o terceiro tempo do compasso 59, porém, depois disso, ultrapassa o andamento de Horowitz. Entre o primeiro tempo e o segundo tempo do compasso 60, as linhas do gráfico de ambos se sobrepõem o que significa que ambos realizam aí em um andamento quase idêntico.

Ao analisarmos a partitura (figura 27), percebemos que esse trecho é caracterizado por uma alternância entre os acordes B maior e B menor. Após a ocorrência do acorde de B, há um movimento cromático que caminha até o acorde de Bm, que marcou o desacelerando de 58.4 e 59.4. E o acelerando de ambos a partir do compasso 59.1 significa que ambos anteciparam a ocorrência do acorde de Bm que inicia no quarto tempo desse compasso. Por fim, no último compasso, ambos os pianistas aceleraram do primeiro tempo do compasso 60 e mantém o andamento em seguida. Através da escuta, percebe-se que Horowitz antecipa o último baixo do quarto tempo (ou seja, o primeiro baixo, que é uma mínima, não dura os dois tempos exatos), enquanto que Moiseiwitsch realiza o baixo de mínima um pouco mais a tempo, sem variar a agógica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com esse estudo pude compreender como elementos presentes na partitura como o ritmo, indicações de andamento e harmonia influenciam nas intenções de agógica de diferentes intérpretes. Notou-se através de escuta que Horowitz tocou em um tempo ligeiramente mais rápido e tomou certa liberdade no tratamento da agógica. A única gravação encontrada foi essa de 1928, quando o intérprete tinha 25 anos de idade. A ocorrência dos elementos sonoros ao longo da peça, às vezes, sentindo-os mais alargados, ou seja, com um tempo mais espaçado e, às vezes, sentindo-os antecipados, ou seja, com uma aceleração temporal pode causar uma sensação de um tempo mais maleável (livre) no ouvinte, como evidenciado por Buxton (2018).

Ambos os intérpretes tomaram decisões interpretativas baseadas nas notações presentes na partitura. No entanto, a todo o momento, percebe-se que as intenções tomadas por Horowitz foram bem mais acentuadas que as de Moiseiwitsch. Isso nos faz concluir que o primeiro pianista tomou mais liberdade em relação ao tratamento da agógica e, por ter interpretado a obra toda em um andamento ligeiramente mais rápido essas variações causaram uma maior “imprecisão rítmica”. Vale lembrar que a imprecisão não pode ser vista, nesse caso, de forma negativa, o termo é apenas para indicar que um pianista variava mais a agógica. E é uma possibilidade interpretativa aceitável que diferencia a forma de tocar de diferentes intérpretes.

Através da pesquisa, constato que o tratamento da agógica depende de diversos fatores, como o período histórico em que a obra foi composta, as notações presentes na partitura e o andamento escolhido para toda a obra, considerando que a indicação do compositor é um pouco subjetiva, ou seja, a indicação *Lento* não dimensiona precisamente o andamento em que o intérprete deverá tocar. Logo, nós intérpretes podemos tomar certas liberdades baseando-nos em nossas interpretações desses elementos, o que pode contribuir para novas abordagens interpretativas sempre que a obra for tocada, inclusive, pelo mesmo pianista.

REFERÊNCIAS

BUXTON, Robert S. **Musical Time and Memory: A Bergsonian Interpretation of Sergei Rachmaninoff's Prelude Op. 32 nº 10 in B minor.** University of North Texas, Doctor of Musical Arts. Denton, Texas, 2018. Disponível em: <<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1248480/m1/14/>>. Acesso em: 11 nov, 2022.

GASQUES, Gisela de Oliveira. **Reflets dans l'eau, de Claude Debussy: caminhos interpretativos revelados pela análise de gravações da obra.** Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes. Uberlândia, MG, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/12318/1/Gisela%20de%20Oliveira.pdf>>. Acesso em: 11 nov, 2022.

MÚSICA DE PROGRAMA. GROVE MUSIC ONLINE. Oxford University. Tradução do autor. Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com>>. Acesso em: maio de 2023.

PARK, Juyong. **Rachmaninoff the most innovative of 18th and 19th century composers according to network science.** Korea Advanced Institute of Science and Technology (KAIST). Graduate School of Culture Technology (CT). Coreia do Sul, 2020. Disponível em: <https://news.kaist.ac.kr/newsen/html/news/?mode=V&mng_no=5110&skey=mayorlab&sval=The+Q+Group+Lab&list_s_date=&list_e_date=&GotoPage=1>. Acesso em: 05 out, 2023.

SEINCMAN, Eduardo. **Do tempo musical.** 1ª edição. 176 p. Via Lettera, São Paulo, 2001.

STURROCK, Donald. **The Art of Piano: Great Pianists of the 20th Century.** BBC Music; Warner Music Vision, 1999. DVD. 109min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pnSBQVRDbdw&t=1254s>>. Acesso em: maio de 2023.

TAGLOFF, Carla. **Arnold Bocklin: Paintings in Close Up.** 1^a edição. Osmora Inc, 2015. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=9ikVBgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA1823&dq=the+homecoming+bocklin&ots=5RBOjv1zN4&sig=gfSpOuyKaA53PJc-dqPXV2MrHlQ#v=onepage&q=the%20homecoming%20bocklin&f=false>. Acesso em: 23 mai, 2023.

TEMPO CRONOLÓGICO. Michaelis – Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa. Editora Melhoramentos. Disponível em: <<https://www.michaelis.uol.com.br>>. Acesso em: maio de 2023.

WIKIPEDIA, the free encyclopedia. **The Homecoming (painting).** Upload em Dezembro de 2008. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Homecoming_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Homecoming_(painting))#/media/File:B%C3%B6cklin_Die_Heimkehr_1887.jpg>. Acesso em: 23 mai, 2023.

XU, Hang. **Analysis of Rachmaninoff's Twenty-four Piano Preludes and Research on Language Characteristics of Music.** College of Music, Liaoning Normal University. Dalian, China, 2019. Disponível em: <<https://www.semanticscholar.org/paper/Analysis-of-Rachmaninoff%27s-Twenty-four-Piano-and-on-Xu/9f1aea1e96e1d5ff30eb170ee2ce7fd44f9d665c>>. Acesso em: 06 mar, 2023.

APÊNDICE

Prelúdio Op. 32, Nº 10 (análise)

NAP - acorde napolitano

Armadura de clave de Si menor

40 Seção A

X.

S. Rachmaninow, Op.32, N°10.

notas de passagem

motivo rítmico recorrente em toda a obra

Lento.

1 Em/G Bm Em/G Bm Em/B Bm/F# Em/B Em G Em6 G D/F# D

4 Bm/F# Bm Em7 Em G Em6 G G

7 G Em7 Bm/F# G G D/F# m.g. C/E NAP G5+ m.g.

10 pp m.d. bordadura Em Em7 Bm Em (11 9 6) Em (11 9 6)

13 m.d. poco più mosso Em Bm7 G7M e Em Em/G Bm Em7/G Em7 Em6 G7M/F# Em6 G5+/D#

16 Em Bm7 G7/F C/E G5+ G5+ A. 9624 G. Em/G Em7 Bm Bm/F# Em7

Seção B pesante

baixos em graus conjuntos

Fonte: A. Gutheil (1911)

19 *poco a poco cresc.* *rit.* 41

Bm Bm4/E Em7 Bm/D Bmsus4(9)/C#

22 **Tempo I.**

Bmsus4(9) Bm (9) Bm Bm(sus4)

D (9) D (9) D7M (9) *rit.*

Em (9) Em G (9) G Em/G Bm9/F#

31 Em6/B Bm9/F# Bmsus4/F# Bm (11 7)/D

suspensão rit. e dim.

34 rit. e dim. ff dim. f rit. e dim.

C 9621 G. C(7/9)/B. C C/E C C/G C/E C7M/E C/E

NAP

Государственное
издательство
музыкальной литературы

Seção C

37 Arpejo em Bm

38 L'istesso tempo.

40 Bmsus4 G Bm Bm7 G Bm

40 dim. 3 6p poco cresc. 6 6

42 D/F# leggiere movimento descendente em gralis conjuntos Bm/D D/F#

42 dim. 6

44 D G7M (C#º) Em Em7 D C#º D7M G6

44 montagem do acorde de Bm

46 Bm Am Bm7 G Bm Em

46 1 2 4 1 3 5 2 4 3 2 5 2 4 3 2 5 2 4 3 2 5 f dim. Em Em A. 9621 G.

grande trecho em Em - caráter de improvisação

48 *veloce*

43

Seção A', a tempo, come prima

49

53 Bm Em Bm Em G D/F# D Bm/F# Bm

descida cromática

dim.

C Em cromatismo Em Em/B Em

57

mf p pp

Bm (F#) D5+ Bm B A. 9621 G. Bm B Bm

primeira vez que a sensível aparece