

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

RENATO MENDES ROSA

ANÁLISE, ESCUTA E INTERPRETAÇÃO MUSICAL:
o uso da análise computacional de gravações no processo de construção interpretativa de
Tetragrammaton XIII, de Roberto Victorio

UBERLÂNDIA
2015

RENATO MENDES ROSA

ANÁLISE, ESCUTA E INTERPRETAÇÃO MUSICAL:
o uso da análise computacional de gravações no processo de construção interpretativa de
Tetragrammaton XIII, de Roberto Victorio

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes

Subárea: Música

Linha de Pesquisa: Práticas e Processos em Artes

Orientador: Prof. Dr. Daniel Luís Barreiro

UBERLÂNDIA
2015

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

R788a
2015 Rosa, Renato Mendes, 1988-
 Análise, escuta e interpretação musical: o uso da análise
 computacional de gravações no processo de construção interpretativa de
 Tetragrammaton XIII, de Roberto Victorio / Renato Mendes Rosa. -
 2015.
 158 f. : il.

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

 1. Música - Teses. 2. Victorio, Roberto - Crítica e interpretação -
 Teses. 3. Gravação musical - Teses. 4. - Teses. I. Barreiro, Daniel Luís.
 II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
 Artes. III. Título.



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

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

Análise, Escuta e Interpretação Musical: o uso da análise computacional de gravações no processo de construção interpretativa de Tetragrammaton XIII, de Roberto Victorio

Dissertação defendida em 24 de março de 2015.

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

Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida
Membro externo

Prof. Dr. Cesar Adriano Traldi – UFU
Membro interno (PPG Artes - UFU)

AGRADECIMENTOS

Ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia;

Ao Prof. Dr. Daniel Luís Barreiro pela orientação sempre cuidadosa e criteriosa que proporcionou um ambiente favorável ao crescimento pessoal e acadêmico. Obrigado pela dedicação e amizade!

À CAPES pela concessão da bolsa de estudos;

Ao Prof. Dr. Cesar Adriano Traldi pelos momentos de aprendizagem nas disciplinas cursadas, e por todas as contribuições e indagações no Exame de Qualificação e na Defesa;

Ao Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida, Membro Externo no Exame de Qualificação e Defesa, pelas valiosas contribuições;

À Prof. Dra. Lilia Neves Gonçalves pelas contribuições na construção de meu objeto durante a disciplina Pesquisa em Artes;

Às professoras das demais disciplinas Dra. Sônia Teresa Ribeiro e Dra. Ana Carolina Mordin por todos os ensinamentos;

Ao Técnico do LASON, Cássio Ribeiro, pelo total apoio durante as gravações;

Aos meus pais Maria Aparecida Mendes Rosa e Ricardo Rosa (*in memoriam*), que sempre demonstraram amor incondicional e sempre vibraram com as minhas conquistas. Sou grato por tudo!

Ao meu irmão Rafael Mendes Rosa pelo amor fraternal e por todas as conversas e ‘debates despretensiosos’ que sempre me fazem crescer;

À Luísa Vogt Cota pelo amor e parceria de sempre. Obrigado por todos os momentos compartilhados durante a vida!

Aos meus familiares pelo apoio em minha jornada musical e acadêmica;

Aos colegas de mestrado, em especial Katiane, Paulo, Gislaine, Lívia, Márcia, Cecília, Ivy, Sarita e Luísa, pela amizade;

Aos amigos do Conservatório Estadual de Música em Araguari.

RESUMO

Este trabalho discute o uso da análise de gravações no processo de construção da interpretação musical. Reconhecendo que a interpretação é tradicionalmente estabelecida com base em uma escritura musical, questionam-se as limitações representacionais inerentes à notação. Nesse percurso, em que a notação impõe desafios aos intérpretes, a escuta exerce um importante papel para concretização da criação na interpretação. O objeto proposto parte da hipótese de que o uso da análise de gravações por meio de ferramentas computacionais pode contribuir no processo de decifração da escritura musical integrada à escuta do fenômeno sonoro. O uso de *software* como recurso para análise de gravações aponta para uma abordagem dos aspectos intrínsecos do fenômeno sonoro que podem auxiliar o intérprete na compreensão de materiais sonoro-musicais não revelados pelo recurso notacional, viabilizando, assim, uma interpretação musical fundamentada pela escuta. Esta análise fornece dados quantitativos acerca de aspectos expressivos da execução, tais como: os conteúdos agógicos, dinâmicos e de articulação. São apontadas as raízes desse modelo analítico no campo musicológico, sobretudo na caracterização da visão de música enquanto *performance*. Para a viabilização desse estudo, adota-se a obra *Tetragrammaton XIII*, para violão solo, de Roberto Victorio como objeto interpretativo-analítico. São apresentadas três gravações destinadas à investigação – duas preliminares e uma final –, realizadas pelo autor da pesquisa. A partir da análise das duas gravações preliminares elaborou-se um mapa interpretativo apresentado como resultado do processo vivenciado na pesquisa e que subsidiou a realização da gravação final. Esta, por sua vez, é entendida como um registro dentre as múltiplas possíveis performances viabilizadas a partir do mapa interpretativo elaborado. Por fim, busca-se entender, a partir do percurso vivenciado, em que medida o uso da análise de gravações fomentou a expansão da escuta, bem como auxiliou na criação de uma concepção interpretativa da obra utilizada.

Palavras-chave: Escuta no Processo de Interpretação Musical; Análise Computacional de Gravações; Sonic Visualiser; Tetragrammaton XIII; Roberto Victorio; Mapa interpretativo.

ABSTRACT

In this dissertation, I discuss the analysis of recorded performances as a tool in the process of creating a musical interpretation. Considering that interpretation is traditionally based on the understanding generated by the musical score, one may question the representational limitations of notation. In this process, as notation imposes challenges to performers, listening plays an important role in enabling the creation of a musical interpretation. The proposed object departs from the hypothesis that the analysis of recorded performances with computational tools may help in the process of deciphering the musical *écriture* integrated to the listening of the sound phenomenon. The use of software as a resource for analyzing recorded performances approaches the intrinsic aspects of sound, which can assist the performer in understanding sonic-musical materials that are otherwise obscured by notation – thus allowing a musical interpretation based on listening. The analysis of the recordings provides quantitative data about the expressive aspects of performance, such as timing, dynamics and articulation. The roots of this analytical model in the musicological field are mentioned, especially the concept of music as performance. In order to make this study possible, I adopt the work *Tetragrammaton XIII* for solo guitar, by Roberto Victorio, as an interpretative and analytical object. Three recordings that I made are presented in this research - two preliminary and one concluding. Based on the analysis of the two preliminary recordings, an interpretative map was elaborated as a result of the process experienced in this research, which supported the performance in the concluding recording. This recording, in turn, is understood as one performance among the many possible ones made viable by the interpretative map. Finally, I seek to understand, from this experience, to what extent the analysis of recordings may foster the expansion of listening and help to create an interpretative understanding of the work.

Keywords: Music Interpretation Process and Listening; Computer Analysis of Recorded Performances; Sonic Visualiser; Tetragrammaton XIII; Roberto Victorio; Interpretative Guide.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Lista de Figuras

FIGURA 1: Transição entre a primeira e a segunda seções.	47
FIGURA 2: Compassos 1 a 6 – exemplo do uso de métricas combinadas.	49
FIGURA 3: Compassos 20 a 30 – justaposição de gestos com diferentes proporções e organizações internas.	50
FIGURA 4: Compassos 48 a 53 (início): exemplo de tempo não-homogêneo (alternância entre liso e estriado).	54
FIGURA 5: Início da terceira seção (compasso 57). Montagem por justaposição de materiais e figuras distintas.	56
FIGURA 6: Compassos 36 a 38, correspondentes ao trecho 14 da segmentação realizada.	63
FIGURA 7: Espectrograma das Gravações 01 (quadro superior) e 02 (quadro inferior).	64
FIGURA 8: Espectrograma da Seção B da Gravação 01 (quadro superior) e Gravação 02 (quadro inferior).	66
FIGURA 9: Formas de onda (<i>waveforms</i>) das Gravações 01 (quadro superior) e 02 (quadro inferior).	66
FIGURA 10: Subseção A I (Compassos 1 a 10), correspondente aos Trechos 1 a 4.	73
FIGURA 11: Trecho 1 (Compassos 1 e 2). Em destaque, a ligaduras de demarcação dos gestos.....	76
FIGURA 12: Trecho 2. Demarcação do agrupamento das células.	79
FIGURA 13: Trecho 3. Compassos 5, 6 e 7.	80
FIGURA 14: Trecho 4 (Compasso 8 a 10).	83
FIGURA 15: Variações da estrutura rítmica do gesto em destaque. A terceira aparição (C) refere-se à célula inicial da Subseção A IV. Nesta última ocorre variação intervalar e na configuração rítmica.	85
FIGURA 16: Trecho 8 (Compassos 20 a 23). Configuração dos gestos e células.	88
FIGURA 17: Trecho 9 - Compassos 24 a 26 (primeiro quarto de pulso). Divisão dos gestos e células.	89
FIGURA 18: Trecho 10. Compassos 26 a 30 (dois primeiros pulsos).	91
FIGURA 19: Subseção B I (Trechos 17 e 18).	94
FIGURA 20: Subseção A' I. Compassos 57 a 62.	100

FIGURA 21: Compassos 93 a 97 (Subseção A' VI).	103
FIGURA 22: Excerto do mapa interpretativo. Compassos 17 a 31.	112
FIGURA 23: Excerto do mapa interpretativo. Trecho 1 (Compassos 1 e 2).	114
FIGURA 24: Excerto do mapa interpretativo. Trecho 17.	115
FIGURA 25: Excerto do mapa interpretativo. Compassos 83 a 85.	116
FIGURA 26: Excerto do mapa interpretativo. Compassos 64 a 66.	116
FIGURA 27: Mapa Interpretativo. Compasso 1 a 14.	119
FIGURA 28: Mapa Interpretativo. Compassos 15 a 31.	120
FIGURA 29: Mapa Interpretativo. Compassos 32 a 44.	121
FIGURA 30: Mapa interpretativo. Compassos 45 a 54.	122
FIGURA 31: Mapa Interpretativo. Compassos 55 a 67.	123
FIGURA 32: Mapa Interpretativo. Compasso 68 a 80.	124
FIGURA 33: Mapa interpretativo. Compassos 81 a 92.	125
FIGURA 34: Mapa Interpretativo. Compassos 93 a 97.	126
FIGURA 35: Arpejo final da Seção B.	133
FIGURA 36: Modelo de representação gráfica do (Trecho 10 - Gravação 01).	134

Lista de Gráficos

GRÁFICO 1: Gráfico de duração de cada um dos trechos segmentados. No eixo vertical o valor em segundos. O eixo horizontal refere-se à numeração dos trechos.	67
GRÁFICO 2: Proporção de duração entre seções.	67
GRÁFICO 3: Mapeamento agógico da Subseção A I (Gravação 01).	74
GRÁFICO 4: Mapeamento agógico da Subseção A I (Gravação 02).	75
GRÁFICO 5: Mapeamento dinâmico (quadro superior) e agógico (quadro inferior) do Trecho 1 (Gravação 01).	77
GRÁFICO 6: Mapeamento da dinâmica e da agógica do Trecho 1 (Gravação 02).	78
GRÁFICO 7: Mapeamento da dinâmica e agógica do Trecho 2 (Gravação 01).	79
GRÁFICO 8: Mapeamento da agógica e da dinâmica do Trecho 2 (Gravação 02).	80
GRÁFICO 9: Mapeamento de dinâmica, agógica e articulação do Trecho 3 (Gravação 01).	81
GRÁFICO 10: Mapeamento de agógica, articulação e dinâmica do Trecho 3 (Gravação 02).	82
GRÁFICO 11: Mapeamento de agógica e dinâmica do Trecho 4 (Gravação 01).	84
GRÁFICO 12: Mapeamento de agógica e dinâmica do Trecho 4 (Gravação 02).	84
GRÁFICO 13: Mapeamento agógico da Subseção A III (Gravação 01).	86
GRÁFICO 14: Mapeamento agógico da Subseção A3 (Gravação 02).	87
GRÁFICO 15: Trecho 8 (Gravação 01).	88
GRÁFICO 16: Trecho 8 (Gravação 02).	89
GRÁFICO 17: Trecho 9 (Gravação 01).	90
GRÁFICO 18: Trecho 9 (Gravação 02).	91
GRÁFICO 19: Trecho 10 (Gravação 01).	92
GRÁFICO 20: Trecho 10 (Gravação 02).	93
GRÁFICO 21 – Gráfico de andamento do Trecho 17, Seção B. (Gravações 01 e 02).	94
GRÁFICO 22: Gráfico de Intensidade Trecho 17, Seção B (Gravações 01 e 02).	95
GRÁFICO 23: Gráfico de Intensidade do Trecho 18 (Gravações 01 e 02).	95
GRÁFICO 24: Gráfico de agógica. Primeiro gesto do Trecho 18 (<i>accelerando</i>).	96
GRÁFICO 25: Gráfico de agógica. Segundo gesto do Trecho 18.	97

GRÁFICO 26: Subseção A' I. (Gravação 01).	98
GRÁFICO 27: Subseção A' I (Gravação 02).	99
GRÁFICO 28: Trecho 24 (Gravação 01).	101
GRÁFICO 29: Trecho 24 (Gravação 02).	102
GRÁFICO 30: Subseção A' VI (Gravação 01).	104
GRÁFICO 31: Subseção A' VI. (Gravação 02).	105
GRÁFICO 32: Trecho 39 (Gravação 01).	106
GRÁFICO 33: Trecho 39 (Gravação 02).	107
GRÁFICO 34: Trecho 40 (Gravação 01).	107
GRÁFICO 35: Trecho 40 (Gravação 02).	108
GRÁFICO 36: Direção gestual do Trecho 27 da Gravação 03.	127
GRÁFICO 37: Trecho 11 da Gravação 03. Agrupamento de notas para formação gestual.	128
GRÁFICO 38: Compasso 5. Exemplo de divisão de planos sonoros.	129

Lista de Tabelas

TABELA 1: Descrição dos excertos selecionados para discussão dos dados.	72
--	----

Lista dos arquivos de áudio

As gravações podem ser ouvidas no site do Núcleo de Música e Tecnologia do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia através do link:

<http://www.numut.iarte.ufu.br/node/99>

Faixa 1: Gravação 01

Faixa 2: Gravação 02

Faixa 3: Trecho 1 (Gravação 01) - Gráfico 5

Faixa 4: Trecho 1 (Gravação 02) - Gráfico 6

Faixa 5: Trecho 2 (Gravação 01) - Gráfico 7

Faixa 6: Trecho 2 (Gravação 02) - Gráfico 8

Faixa 7: Trecho 3 (Gravação 01) - Gráfico 9

Faixa 8: Trecho 3 (Gravação 02) - Gráfico 10

Faixa 9: Trecho 4 (Gravação 01) - Gráfico 11

Faixa 10: Trecho 4 (Gravação 02) - Gráfico 12

Faixa 11: Trecho 8 (Gravação 01) - Gráfico 15

Faixa 12: Trecho 8 (Gravação 02) - Gráfico 16

Faixa 13: Trecho 9 (Gravação 01) - Gráfico 17

Faixa 14: Trecho 9 (Gravação 02) - Gráfico 18

Faixa 15: Trecho 10 (Gravação 01) - Gráfico 19

Faixa 16: Trecho 10 (Gravação 02) - Gráfico 20

Faixa 17: Trecho 17 (Gravação 01) - Gráficos 21 e 22

Faixa 18: Trecho 17 (Gravação 02) - Gráficos 21 e 22

Faixa 19: Trecho 18 (Gravação 01) - Gráficos 23, 24 e 25

Faixa 20: Trecho 18 (Gravação 02) - Gráficos 23, 24 e 25

Faixa 21: Trecho 24 (Gravação 01) - Gráfico 28

Faixa 22: Trecho 24 (Gravação 02) - Gráfico 29

Faixa 23: Trecho 39 (Gravação 01) - Gráfico 32

Faixa 24: Trecho 39 (Gravação 02) - Gráfico 33

Faixa 25: Trecho 40 (Gravação 01) - Gráfico 34

Faixa 26: Trecho 40 (Gravação 02) - Gráfico 35

Faixa 27: Gravação Final

Faixa 28: Trecho 27 (Gravação Final) - Gráfico 36

Faixa 29: Trecho 11 (Gravação Final) - Gráfico 37

Faixa 30: Compasso 5 (Gravação Final) - Gráfico 38

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1. CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA.....	21
1.1 Limites da representação musical	21
1.2 Discutindo o papel da escuta nas práticas interpretativas	28
1.2.1 Os quatro modos de escuta de Pierre Schaeffer	28
1.2.2 A escuta no campo da interpretação musical.....	30
1.2.3 Considerações preliminares sobre escuta	33
1.3 A análise musical com suporte computacional	33
1.3.1 Sobre análise e <i>performance</i>	33
1.3.2 A abordagem da análise de gravações no campo musicológico.....	36
1.3.3 Possibilidades analíticas com o <i>software Sonic Visualiser</i>	39
1.3.4 Considerações sobre o uso da análise de áudio com suporte computacional	40
2. A OBRA <i>TETRAGRAMMATON XIII</i>: CARACTERÍSTICAS E GRAVAÇÕES PRELIMINARES.....	41
2.1 Contexto musicológico de Victorio e sua obra	41
2.2 Uma análise da escritura: organização formal de <i>Tetragrammaton XIII</i>	45
2.3 Gravações preliminares	57
3. ANÁLISE DAS GRAVAÇÕES.....	59
3.1 Ferramentas para coleta de dados	59
3.2 A questão da segmentação e a análise das gravações de <i>Tetragrammaton XIII</i>	61
3.3 A organização da forma a partir dos dados da análise das gravações.....	64
3.4 Características interpretativas das gravações de <i>Tetragrammaton XIII</i>	68
4. UMA INTERPRETAÇÃO DE <i>TETRAGRAMMATON XIII</i>	110
4.1 Construção de um mapa interpretativo.....	110
4.2 Nova gravação.....	126
5. ANÁLISE, ESCUTA E INTERPRETAÇÃO MUSICAL: CONCLUSÕES SOBRE O PERCURSO REALIZADO.....	131
5.1 Análise de gravações e a expansão da escuta.....	131
5.2 Perspectivas entre a análise das gravações e a interpretação de <i>Tetragrammaton XIII</i>	137

CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
REFERÊNCIAS	144
APÊNDICE A – Segmentação das unidades estruturais.....	150
APÊNDICE B – Tabela de referência dos símbolos para análise dos gráficos.....	158

INTRODUÇÃO

A práxis da música de concerto ocidental é comumente pautada pelo estabelecimento de uma escritura musical a ser decifrada por um intérprete. Entretanto, as limitações representacionais inerentes à notação musical impõem ao intérprete desafios quanto a sua decifração e sua interpretação. Isso não nos permite reconhecer a interpretação apenas como um processo de decodificação de uma escrita, acreditando que a figura do intérprete desempenhe apenas a função de concretizar a obra notada em uma realização sonora da mesma. Mas, sabemos que esse processo é mais complexo do que essa perspectiva reducionista. Desse modo, as diferentes interpretações dadas às mesmas escrituras revelam o quão indeterminado é o processo criativo da interpretação, dado o inacabamento do texto musical.

O fato de que o recurso notacional permite ao compositor prescrever uma série de parâmetros a serem executados, não determina totalmente os modos em que essa obra se concretizará quando colocada em sua esfera fonológica¹. Acreditamos que a práxis interpretativa é um tecido de acontecimentos, ações, interações, acasos, determinações e indeterminações que permitem que a criação também ocorra nessa instância do fazer musical.² A interpretação musical tem no ‘inacabamento da obra’, dada a impossibilidade de representação em detalhe de todos os acontecimentos musicais, seu principal ambiente de criação. Ao mesmo tempo em que o recurso notacional normatiza certos parâmetros musicais, suas lacunas representacionais permitem que a obra seja interpretada, até certo ponto, segundo o conhecimento, a intuição, e os preceitos daquele que a interpreta, o que revela uma incontornável apropriação da obra pelo intérprete. Os recursos da escrita, nesse sentido, “motivam” uma interpretação da obra, mas não a determinam de maneira unívoca.

Temos reconhecido os processos de escuta enquanto elementos integralizadores nas práticas interpretativas. Assim, é por meio de processos múltiplos de escuta que acreditamos que se estabeleçam as relações entre a escritura, suas realizações sonoras, e a criação de uma

¹ Como veremos, o termo ‘fonológico’ é designado por Menezes (1997) ao referir à dimensão sonora da música.

² Essa perspectiva do fenômeno interpretativo pode ser entendida a partir do Pensamento Complexo de Edgar Morin (2003). O pensamento complexo vai ao encontro da noção da *performance* musical enquanto um processo que se estabelece em uma rede de (inter)ações entre seus agentes, considerando, também, os meios em que essas redes são estabelecidas. Nesse sentido, com a busca por uma compreensão dos fenômenos de modo a descompartmentalizar suas relações, dilui-se as fronteiras entre cada uma das instâncias do fazer musical, isto é, do compositor, da escritura, do intérprete e do ouvinte. A obra é inacabada porque sua criação é inacabada. O intérprete, nesse sentido, é parte da obra quando a executa, e atua significativamente na sua criação. Na perspectiva da complexidade, a obra musical passa, então, a ser um organismo dinâmico, nutrido pela multiplicidade de interações e de significados postulados pelos seus diversos agentes.

concepção interpretativa. Buscamos, portanto, compreender como são estruturados os modos de escuta inerentes a essa prática. O uso de uma abordagem de análise que priorize a esfera fonológica da música se faz relevante uma vez que esta pode contribuir no processo de decifração da escritura musical integrando-o à escuta do fenômeno sonoro. O uso de *software* como recurso para análise de gravações tem apontado para uma abordagem dos aspectos intrínsecos do fenômeno sonoro que podem auxiliar o intérprete na compreensão de materiais sonoro/musicais não revelados pela notação, viabilizando, assim, um aguçamento da escuta e, conseqüentemente, uma interpretação musical fundamentada em parâmetros que vão para além do texto notado.

Como objeto desta pesquisa, buscou-se entender como a abordagem da análise por meio de recursos computacionais pode, portanto, fomentar a interpretação musical tendo em vista os processos de escuta envolvidos. Buscou-se compreender como a utilização da análise sonora pode fomentar a escuta de elementos musicais que nem sempre são perceptíveis na leitura da partitura durante a preparação do repertório. A intenção foi contribuir para o planejamento das práticas interpretativas, a qual se mostra afinada às atuais perspectivas da pesquisa musicológica. Dialogando com referências atuais em análise musical (COOK, 2006; 2007a; 2007b; 2009; DONIN, 2007; FORTUNATO, 2011; GASQUES, 2013; LEECH-WILKINSON, 2009; LOUREIRO, 2006; MATSCHULAT, 2011; RINK, 2012), esta pesquisa delineiou-se na articulação entre a análise sonora por meio de recursos tecnológicos e o processo de construção da interpretação do violonista. Delimitamos nossa investigação na busca das possibilidades de análise de gravações por meio do *software Sonic Visualiser* que está vinculado aos trabalhos do *Centre for the History and Analysis of Recorded Music*, referência no estudo musicológico de gravações. Portanto, sua eleição como ferramenta se deu a partir da adoção dos trabalhos desse centro de pesquisa como referencial nesta pesquisa.

Tomamos uma obra específica para viabilização deste estudo. Assim, a obra *Tetragrammaton XIII*, para violão solo, do compositor Roberto Victorio foi escolhida para o estudo das possibilidades de utilização dessa abordagem de análise no processo de construção interpretativa. A escolha dessa obra se deu pelas possibilidades e desafios que ela fornece quanto a aspectos sonoros, estruturais e, sobretudo, temporais. Outra razão para a escolha dessa obra está no fato de seu universo sonoro ter demandado atitudes de escuta condizentes a ela. Essa condição representou, portanto, um desafio tanto para a decifração de sua escritura quanto no estabelecimento de uma concepção interpretativa. O intuito foi, então, desvelar como o procedimento analítico utilizado pode auxiliar o intérprete em situações como esta. O

exercício analítico proposto destinou-se ao estudo de gravações próprias realizadas para esta pesquisa.

Diante das considerações apresentadas acima, esta investigação foi construída sobre a seguinte pergunta norteadora: de que forma a análise sonora por meio de *software* pode fomentar a escuta dos materiais musicais de uma obra (no caso, *Tetragrammaton XIII*, de Roberto Victorio), auxiliar a decifração de sua escritura e contribuir na criação de uma concepção interpretativa? A pesquisa possuiu como objetivo geral: desvelar como a análise sonora pode fomentar a escuta dos materiais musicais, tendo em vista a criação de uma concepção interpretativa da obra.

Considerando-se a obra adotada para a realização da pesquisa aqui proposta, teve-se os seguintes objetivos específicos:

- ✓ identificar estratégias de escuta que pudessem guiar a criação de uma concepção interpretativa da obra;
- ✓ compreender como a análise do som por meio de *software* pode auxiliar o intérprete no processo de escuta do fenômeno musical;
- ✓ discutir o uso de *software* de análise sonora no processo de criação da interpretação musical;
- ✓ compreender como a análise sonora pode auxiliar o intérprete a avaliar seu processo criativo;
- ✓ revelar o processo desenvolvido na criação de uma concepção interpretativa da obra utilizada neste estudo.

Partindo de um paradigma que considera que “a ciência não descobre, [mas] cria” (SANTOS, 2010, p. 83), construímos o caminho metodológico da pesquisa. Santos (2010) discorre sobre um modelo de ciência pós-moderno que emerge sob a revolução científica a qual estamos vivenciando. Essa revolução científica, segundo o autor, parte da negação de uma ciência moderna positivista que se funda em um conhecimento a partir da ideia de ordem e estabilidade do mundo, e de forma determinista prevê o estabelecimento de leis universais. A partir do momento em que esse modelo positivista de ciência passa a ser introduzido no âmbito das ciências sociais surgem os conflitos epistemológicos, uma vez que tal modelo não se aplica às especificidades do ser humano e suas relações sociais. Por outro lado, Santos (2010) descreve que o paradigma emergente prevê um conhecimento cada vez menos dualista, no sentido em que se funda na superação da distinção entre objetivo e subjetivo; natureza e

cultura; coletivo e individual; sujeito e objeto. Essa superação implica em um saber científico cada vez menos compartimentalizado. Assim, a pesquisa em artes tem se beneficiado dessa perspectiva emergente, uma vez que ela assume o caráter criativo da pesquisa e reconhece, portanto, o próprio fazer artístico e suas especificidades.

Nesse sentido, a opção por estudar as próprias gravações apoiou-se no fato de que esse novo paradigma de pesquisa volta-se à ideia de que as fronteiras que delimitam o sujeito e o objeto estudado tem sido cada vez mais diluídas. Clausewitz (apud Santos, 2010, p. 83) afirma que “o objeto é a continuação do sujeito por outros meios”. Além disso, no paradigma emergente, “o caráter autobiográfico e autoreferenciável da ciência é plenamente assumido” (SANTOS, 2010 p.85), o que demonstra a dimensão ativa do sujeito no processo, ao invés da constante busca pelo controle do objeto.

Fundamentado nas questões apontadas por Santos (2010), consideramos que alimentar-se desse modelo na pesquisa em artes pode não só ser uma saída em relação às práticas ainda arraigadas ao paradigma positivista dominante, mas também uma possível forma para poder discutir aspectos específicos das artes, tais como sua produção e criação, seu ensino, seus papéis sócio-culturais e sua inerente subjetividade de forma mais ampla e profunda. A segregação entre sujeito e objeto, como postulada no paradigma dominante das ciências, não permite que se leve em conta as especificidades do fenômeno artístico. Encontramos no novo paradigma das ciências uma porta de entrada para discussão sobre processos criativos nas artes. Desse modo, ao estudar as próprias gravações, deu-se ênfase numa pesquisa que considerou o processo e a subjetividade inerente à criação.

O caminho percorrido na pesquisa para alcançar os objetivos propostos reflete-se na estruturação dos capítulos e subcapítulos desta dissertação, que está organizada em cinco partes. A primeira delas destina-se à **Contextualização Teórica – Capítulo 1**. São discutidos os pressupostos teóricos que fundamentaram as reflexões acerca do uso da análise de gravações no processo interpretativo. São introduzidos, a partir da literatura estudada, três eixos para as discussões, a saber: (i) os limites da representação musical; (ii) o papel da escuta nas práticas interpretativas; e (iii) o uso das ferramentas de análise com suporte computacional no contexto musicológico, incluindo a apresentação inicial das ferramentas de análise com o *software Sonic Visualiser*. Apresentam-se brevemente algumas referências da literatura produzida em língua portuguesa que comungam diretamente com o tema de pesquisa realizado.

Os três capítulos subsequentes correspondem a três momentos distintos do processo interpretativo da obra tomada para a realização do estudo – *Tetragrammaton XIII*, de Roberto Victorio. Neles, buscou-se descrever os conteúdos analítico-interpretativos obtidos no percurso criativo. O **Capítulo 2 – A obra *Tetragrammaton XIII*: características e gravações preliminares** – representa o momento inicial do processo e destina-se à apresentação do contexto musicológico de Roberto Victorio bem como de seu pensamento composicional, e de uma análise feita a partir da escritura da peça. São ainda apresentadas as características de duas gravações realizadas preliminarmente, utilizadas para análise com o *software Sonic Visualiser*. No **Capítulo 3 – Análise das gravações** – são apresentados os resultados do segundo momento do processo. São descritas, inicialmente, as ferramentas utilizadas na análise das gravações e a segmentação adotada para as análises. Os dados coletados com o uso do *software* são contemplados na discussão com base nas características interpretativas extraída das gravações preliminares. O **Capítulo 4 – Uma Interpretação de *Tetragrammaton XIII*** – corresponde ao terceiro momento do processo e destina-se a apresentação de um mapa interpretativo da peça tendo como referência os dados coletados na análise das gravações anteriores. Uma nova gravação foi realizada com base nos resultados expostos no capítulo anterior. Esta gravação é entendida aqui como registro de uma das instâncias dentre as múltiplas possíveis performances viabilizadas a partir do mapa interpretativo. Em razão disso, são apresentadas ilustrações de suas principais características em três eixos, a saber: a direção gestual, o agrupamento de notas para a formação dos gestos e divisão em planos sonoros. Por fim, buscou-se, no **Capítulo 5 – Análise, escuta e interpretação musical: conclusões sobre o percurso realizado** –, um exercício reflexivo sobre o processo interpretativo vivenciado, tomando como subsídio o aporte teórico desenvolvido no primeiro capítulo desta dissertação, as gravações e análises realizadas. Aponta-se em que medida o uso da análise de gravações fomentou a expansão da escuta, bem como auxiliou na criação de uma concepção interpretativa da obra utilizada. São salientadas as especificidades na interação entre o intérprete e a ferramenta de análise com *software*.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo é abordado o contexto teórico que levou à construção do objeto de pesquisa. O referencial teórico abordado perpassa a discussão do papel e dos limites da representação musical enquanto texto escrito e seu reflexo na práxis da interpretação musical (ALMEIDA, 2011; CHUEKE, 2005; COOK, 2007b; HILL, 2002; MENEZES, 1997; ZAMPRONHA, 1996; 2000). Tendo em vista os limites da própria escrita musical, apontamos para a escuta enquanto elemento que integraliza o processo de construção da interpretação musical. Em razão disso, buscamos compreender o fenômeno da escuta de forma genérica a partir dos escritos de SCHAEFFER (1988); CHION (2009); SMALLEY (1986; 1996) e SALGADO (2005) para, então, compreendê-lo na especificidade da prática da construção/criação interpretativa. A partir da discussão dos processos de escuta, sugerimos a utilização de recursos computacionais de análise como ferramenta de expansão e refinamento da escuta no processo de construção interpretativa. Os pressupostos da interação entre análise musical e *performance* são discutidos a partir de DUNSBY(1989); LESTER (2009) e RINK, (2007; 2012). Baseado nisso, e ainda a partir do trabalho de COOK (2006; 2007a; 2007b; 2009), assinalamos que o estudo da *performance* no campo musicológico produziu ferramentas analíticas úteis para o *performer*, como o *software Sonic Visualiser*.

Este caminho teórico aqui descrito é organizado em três subcapítulos, intitulados respectivamente, *Limites da representação musical*; *Discutindo o papel da escuta nas práticas interpretativas* e *A análise musical com suporte computacional*.

1.1 Limites da representação musical

A música de concerto ocidental estabeleceu-se sob uma estreita relação com a escrita musical. É fato que grande parte da produção do gênero ampara-se na produção da partitura como suporte de uma ideia musical a ser executada pelos intérpretes. Como já se sabe, anteriormente ao advento de tecnologias que permitiram a gravação de *performances* no início do século XX, o único meio de registro de obras musicais se dava através das partituras. Embora esse avanço tecnológico tenha permitido que a veiculação da música se expandisse consideravelmente, a partitura ainda é a principal forma de registro musical, especialmente no que se refere à produção da música de concerto. Dada a relevância da escrita para a produção musical do gênero, o texto musical revelou-se como um dos principais documentos utilizados

em pesquisas musicológicas produzidas até as últimas décadas, conforme já apontado por Nicholas Cook (2007b). Essa hegemonia do texto (partitura) sobre as outras instâncias da música manifesta-se em diversas áreas da musicologia. Os estudos sobre a *performance* musical, bem como os estudos da teoria e da análise musical, consolidaram-se a partir de uma preeminência do texto sobre outros aspectos do fenômeno musical. Cook (2007b, p.11) reitera essa afirmação quando ressalta a orientação escritural da musicologia, uma vez que a disciplina foi modelada a partir dos valores e práticas da filologia do século XIX.

A notação musical, sobre a qual se desenvolvem a composição, a interpretação musical e a *performance* da música de concerto ocidental, tem como um de seus papéis a normatização de parâmetros a serem executados por um ou mais instrumentistas. Apesar de sua notória função prescritiva, a notação não necessariamente determina em todos os aspectos a execução de uma obra. O ambiente de criação dos intérpretes incide estreitamente sobre as lacunas representacionais da notação. Como observado por Hill (2002, p. 129), ainda que algumas das informações obtidas através da decifração do código musical sejam exatas quanto ao signo a que elas se referem, outras são apenas aproximações de ideias musicais – como, por exemplo, as indicações de caráter – o que vem a oferecer margem a diferentes interpretações.

Em uma perspectiva reducionista, entende-se que o processo de interpretação na música de concerto seria pautado pelo estabelecimento de uma partitura como suporte do discurso musical, no qual o intérprete trabalharia somente em um processo de decodificação a fim de catalisar os princípios musicais registrados pelo compositor, traduzindo-os em fenômeno sonoro. Entretanto, a decifração de uma escritura musical transcende a simples decodificação de sua escrita, referindo-se à compreensão de questões composicionais como um todo, englobando tanto elementos estruturantes quanto os aspectos estéticos, poéticos e conceituais da obra.

Cabe aqui destacar a distinção feita por Zampronha (2000) entre os conceitos de *escrita* e *escritura*. A *escrita*, uma forma de representação dos sons em uma notação, se aproxima das ideias de *texto*, *partitura*. Já *escritura* se refere ao pensamento musical em si, pois contempla as formas de organização musical. A *escrita* é o ambiente de organização musical que permite a geração de *escrituras* (p. 14-15). Assim, o autor discute a noção de *escritura da escrita*, na qual “a escrita é um contínuo de possibilidades que possibilita a emergência de escrituras que, por sua vez, fazem marcas sobre a própria escrita” (p.16).

Portanto, ao tratarmos sobre o processo de interpretação musical, assinalamos que a

decifração da escritura de uma obra – isto é, a compreensão dos elementos que estruturam o sentido estético de uma obra – perpassa pela decodificação de uma escrita, embora não se restrinja a ela. A elaboração de um discurso sonoro/musical que tem como ponto de partida a decifração de uma escritura é tratada, aqui, enquanto processo criativo. Engajado na cadeia criativa da obra, o intérprete interage com os elementos registrados na notação enquanto agente e não apenas enquanto executor (materializador) da obra no tempo. Dessa forma, a construção interpretativa se dá pela interface entre a compreensão dos materiais musicais implícitos e explícitos na escrita e suas ressignificações no processo decifratório, bem como no ato performático.

No que tange à notação musical, Zampronha (2000) aponta que esta é considerada, sob um paradigma tradicional, uma forma de representação dos sons musicais, que são registrados a partir de sons ouvidos ou imaginados. Considera-se, ainda, que a notação forneceria todo o conjunto de informações e instruções necessárias à execução da obra. Assim, nessa concepção, ela exerceria a função de registro, mas também prescreveria modos de execução, ou seja, esta serviria de suporte à comunicação da obra idealizada pelo compositor. O caráter prescritivo da notação permitiria a um intérprete que domine todas as regras e os signos do código³ reconstituir uma informação musical através da decodificação de sua escrita. Assim, nessa perspectiva tradicional, acredita-se que o sistema notacional seja capaz de abarcar todas as informações necessárias à sua decodificação e permita o restabelecimento das ideias musicais do compositor que deram origem à obra notada, de modo que o sentido original da concepção musical precise ser resgatado pelo intérprete.

Por outro lado, sob outro paradigma apontado por Zampronha (2000), entendemos que o complexo sistema em que a criação musical está inserida não permite acreditarmos em uma noção de originalidade da obra. A obra musical, não mais estática, mas sim inacabada e dinâmica, molda-se em seu decurso criativo e se transforma (até certo ponto) em suas diversas instâncias: a ideia inicial do compositor; sua representação através da escrita; a decifração e interpretação do código musical pelo intérprete; e as diversas possibilidades de compreensão pelo público. Assim, se a evolução da notação ao longo da história se deu como tentativa de representar todos os aspectos do fenômeno musical, e assim garantir um sentido musical exatamente como originalmente pensado, sem dúvidas essa foi uma tentativa que não se confirmou completamente.

³ Para Zampronha, “conhecer o código é saber identificar os caracteres do sistema de notação e objetos aos quais se referem, além de conhecer as regras de associação desses caracteres” (ZAMPRONHA, 2000, p.26)

Ademais, a própria concepção de ‘evolução’ do sistema notacional ao longo do percurso histórico carrega consigo a noção de que teria havido um esforço de produzir um registro cada vez mais detalhado capaz de fornecer informações mais precisas sobre a execução da obra. Talvez isso teria sido uma tentativa, cada vez mais acirrada, de prescrever e determinar como a obra deve soar, diminuindo possíveis ‘ruídos’ ao longo do percurso que separa o compositor e suas ideias musicais das interpretações dadas pelos *performers*. Contudo, tendemos a acreditar não em uma ‘evolução’ do sistema notacional, mas em transformações do código que tanto se adequaram às exigências das mudanças da linguagem musical ao longo da história da música, quanto foram responsáveis por tais mudanças, em um movimento de reciprocidade.

Zampronha (2000) disserta sobre essa questão, ressaltando que o percurso histórico do sistema de escrita musical aponta não só para o fato de que o sistema notacional foi determinado pelas mudanças na linguagem musical, mas mostra que os modelos de escrita também determinaram mudanças na linguagem.⁴ Como exemplo dessa segunda afirmação, cita a polifonia da *ars antiqua* (século XII e XIII) que surgiu após as alterações na notação que permitiram uma forma de escrita das durações que possibilitaram a sobreposição de linhas melódicas, de certa forma, sincronizadas. (ZAMPRONHA, 2000, p. 14)

Diante desses apontamentos, reconhecemos o papel da notação musical enquanto suporte para veiculação de ideias musicais. Além disso, entendemos a função da escrita como um meio de aproximação – primeiro, entre o compositor, sua obra, e os intérpretes, e, segundo, entre épocas distintas, posto que é a notação que nos permite executar composições escritas em períodos históricos anteriores ao advento dos recursos de gravação. Por outro lado, ao discorrer sobre as relações existentes entre a escrita e a práxis da interpretação musical, devemos nos dar conta quanto às limitações inerentes a esse recurso documental que é a partitura.

Outro apontamento de Zampronha (2000) refere-se à tradicional relação dada entre notação e *performance*, que coloca a primeira enquanto código secundário. O autor aponta que em um paradigma tradicional há a crença em um universo estável, de modo que a obra é algo anterior à partitura, e, que o intérprete restitui uma ‘obra original’ através de processos de decodificação da escrita. Em razão disso, a escrita seria concebida enquanto código secundário (p. 16). Em outras palavras, o ato de escrever (a notação musical) seria

⁴ Talvez venha daí a noção de ‘escritura da escrita’ proposta por Zampronha (2000), ao dizer que não só a escrita determina a escritura, mas que as escrituras também fazem marcas sobre a própria escrita.

desvinculado do complexo criativo, e, portanto, seria considerado uma instância neutra nesse processo. Nessa linha de pensamento, poderíamos dizer que, questionando-se o paradigma tradicional, do mesmo modo que o intérprete passa a ser incluído no decurso criativo da obra, a escritura (o ato de escrever) também o é.

Ao nos voltarmos, em nosso estudo, à esfera fonológica da música, não estamos negando o papel da escrita no processo de criação da obra. Embora reconheçamos as limitações representacionais que a notação impõe àqueles que a interpretam, não consideramos o código notacional enquanto neutro, ou mesmo secundário. Acreditamos, pelo contrário, que são justamente essas limitações que não permitem que ela seja considerada secundária. O inacabamento e a flexibilidade da escrita estão estreitamente relacionados ao ambiente que tanto o intérprete quanto o compositor se debruçam para a criação. Nesse sentido, acompanhamos as considerações de Zampronha (2000).

Diante disso, a própria noção de ‘obra musical’ é questionada por Zampronha:

se a partitura não é a obra, então como é que a *performance*, que é dita a obra, pode vir da notação, que não o é? Onde está esse objeto chamado obra? E como lidar com o problema das *performances* serem diferentes entre si, mesmo sendo consideradas realizações fiéis da partitura e, apesar de diferentes, serem consideradas a mesma obra? (ZAMPRONHA, 2000, p.24).

Kivy (apud Zampronha, 2000) diz que a obra está em algo como uma “essência”, sempre presente em diferentes *performances* da mesma obra. A partitura, na verdade, descreveria essa essência, mas não necessariamente representaria a “obra”. A escrita (texto) descreveria a essência de uma escritura (pensamento musical) que seria então decifrada e comunicada por meio de uma *performance*. Diríamos ainda, acrescentando a essa conceituação, que a obra não só estaria nessa “essência”, mas sim na complexidade dela. Isso significa que a obra está em sua própria rede de possibilidades; na interação entre suas diferentes instâncias (a escrita, a escritura, as interpretações dadas a elas, etc); e em seu inacabamento diante de um potencial de ressignificações no decurso do processo de interpretação e comunicação. Assim, em concordância com o apontamento de Zampronha (1996, p.132), a obra não está no texto, nem em sua *performance*, mas sim no “rastro”, no “traço” deixado por ela. E dentro desse complexo, a notação é uma instância deixada nesse “rastro”.

Como dito anteriormente, ainda que admitamos as limitações e as imprecisões da escrita musical, não podemos configurá-la enquanto um código secundário no processo interpretativo. São essas imprecisões que possibilitam o dinamismo da criação de uma

interpretação musical. Ao mesmo tempo em que a notação prescreve e normatiza, oferece margem para diferentes concepções (ALMEIDA, 2011). Se por um lado o sistema notacional apresenta lacunas representativas, por outro, ele desvela ao intérprete possibilidades no processo de construção interpretativa, de modo que a variabilidade e o dinamismo na execução dos materiais notados estão no cerne do processo criativo. Na realidade, devemos nos dar conta de seu papel dentro do complexo da práxis interpretativa. Assim, buscamos uma prática interpretativa que não subjugué as potencialidades do sistema notacional, mas que também não supervalorize as atribuições a que ela se propõe.

Corroborando essas afirmações, Almeida (2011) descreve que a excessiva valorização das atribuições da notação musical coloca-nos diante de dois riscos:

O primeiro deles nos induz a uma decepção: investimos tanta autoridade à notação, acreditando que ela possa abarcar minuciosamente os mais diversos aspectos musicais e sonoros, que decepçionamo-nos com seus resultados. Acusamos, então, várias deficiências, quando na verdade o próprio recurso notacional jamais se propôs a tão complexas atribuições. [...] Um segundo [...] é a confusão entre partitura e obra, ou seja, a idolatria ao texto, a crença de que ele se basta por supostamente comportar e cristalizar todos os aspectos do que se entende por obra musical (ALMEIDA, 2011, p. 66).

Como nos alerta Menezes (1997, p.28), os compositores [e acrescentaríamos aqui os intérpretes] correm o risco de atribuírem uma excessiva crença no sistema notacional ao invés de voltar suas atenções/intenções na realidade dos contextos sonoros. O autor descreve que embora a escritura musical tenha adquirido uma importância ímpar, do ponto de vista histórico, na evolução do código musical utilizado como suporte para que compositores pudessem veicular seus pensamentos musicais, é necessário que se tome consciência de seus limites. Com base nessas considerações, Menezes (1997) chama a atenção para a

não menos importante condição essencial dos fenômenos musicais, qual seja: o fato de que os dados musicais estejam intimamente ligados à esfera, diríamos, “fonológica” da música, em outros termos, a uma **fenomenologia da escuta**. (MENEZES, 1997, p.28, grifo nosso)

Chueke (2005) corrobora essa afirmação dizendo que as abordagens de análise que se voltam para o texto musical não existem para colocar a música em uma estrutura (*frame*) pré-existente, de modo a transformar o som em algo palpável, mas auxiliam os intérpretes a construírem referências a certos aspectos de sua própria escuta de uma determinada obra. (CHUEKE, 2005, p.110). A compreensão do texto por meio de uma análise colabora, de fato, na busca de uma linha de coerência na decifração de uma escritura. Porém, para o intérprete,

essa busca integraliza-se dentro de um contexto fonológico da produção musical, isto é, por meio dos processos de escuta. A autora afirma, ainda, que os “músicos devem ter atenção e evitarem ser presos pelo conhecimento, quebrando todas as possíveis barreiras que bloqueiam a descoberta do novo, mesmo em contextos familiares” (CHUEKE, 2005, p.110)⁵. Em outras palavras, ainda que o conhecimento musicológico seja de suma importância no processo de criação de uma interpretação, este não substitui a experiência sonora.

Portanto, ir além das barreiras da notação significa apoiar-se também no fenômeno sonoro, e, inevitavelmente em sua escuta. Concordamos com Reimer and Wright (1992, p.231, apud CHUEKE, 2005, p.107) ao afirmar que a escuta é a forma “fundamental de interação com a música”⁶, manifestando-se em todas as instâncias da criação musical, seja pela via do compositor, do intérprete, e mesmo do ouvinte.

Assim, a realização sonora no processo decifratório da escritura se caracteriza por ser um processo de manipulação dos sons. Ao trazer os materiais musicais notados para a esfera sonora o intérprete conduz a *performance* sob o “manuseio” dos elementos sonoro/musicais. O modo como o intérprete molda o tempo musical, as intensidades e o timbre, por exemplo, está intimamente ligado à forma como ele percebe os eventos musicais, fazendo com que, dessa forma, o fenômeno da escuta seja intrínseco ao processo interpretativo. Nesse sentido, com base nas considerações de Menezes (1997), a escuta dos materiais musicais é um fator fundamental na gênese do processo musical (no qual enfatizamos as questões interpretativas), suprimindo as deficiências representativas da notação. Além disso, as escolhas interpretativas realizadas por meio de experimentações durante a preparação da obra podem ser guiadas pelo exercício da escuta.

Diante das considerações acerca dos limites representacionais da escrita musical, bem como do papel da escuta enquanto elemento de integração na decifração das escrituras musicais faz-se relevante a discussão do fenômeno da escuta no contexto específico da prática interpretativa. Buscamos a compreensão de uma escuta que é notadamente multifacetada e se desenvolve sob vários aspectos e processos. Por isso, não nos referimos à escuta enquanto um fenômeno único, mas a algo que se concretiza sob suas diferentes perspectivas, isto é, sob seus “pontos de escuta”.

⁵ No original: Musicians should be attentive and avoid being imprisoned by knowledge, breaking all the possible barriers which block the discovering of the new even in familiar contexts.

⁶ No original: “foundational interaction with music.”

1.2 Discutindo o papel da escuta nas práticas interpretativas⁷

A fim de compreender como são estruturados os modos de escuta na interpretação musical nos amparamos conceitualmente na teoria desenvolvida por Pierre Schaeffer (1988) em seu *Tratado dos objetos musicais*, bem como nos trabalhos de dois autores subsequentes na linhagem do pensamento de Schaeffer, a saber: Michel Chion (2009) e Denis Smalley (1986; 1996). Vale ressaltar que estas teorias foram elaboradas no contexto das pesquisas sonoras da *música concreta* desenvolvidas por Schaeffer desde finais da década de 1940 e posteriormente pelos autores/compositores daquela que passou a ser chamada de *música eletroacústica*. No entanto, sua aplicação na música instrumental é também pertinente, posto que a escuta da música instrumental aqui proposta possa voltar-se, igualmente, ao que há de “concreto” na música, ressaltando a realidade concreta dos sons instrumentais – isto é, dos sons em si, não vinculados às suas cargas simbólicas, abstratas, estruturais, etc. Assim, embora tais teorias tenham sido desenvolvidas como ferramenta à escuta e composição da música eletroacústica, e, portanto, não concentrem suas atenções à música instrumental e nem às práticas interpretativas, podem promover uma tomada de consciência sobre o fenômeno da escuta que se mostre profícua ao nosso campo de pesquisa.

1.2.1 Os quatro modos de escuta de Pierre Schaeffer

Schaeffer (1988) articula seu campo conceitual a partir de quatro modos de escuta, quais sejam: *escutar*, *ouvir*, *entender* e *compreender*⁸. Para abordá-los, nos remetemos ao trabalho de Ananay Salgado (2005). Seguindo o roteiro apontado pela autora, o primeiro modo, *escutar*, é um modo dirigido ao evento extrínseco ao fenômeno sonoro. Quando buscamos saber o que produziu determinado som, ou seja, sua origem, estamos exercendo a atividade de *escutar*. Assim, o som é um *indício* que abre as portas para uma rede de associações para com o som percebido. O que, aqui, torna-se fundamental é a associação com sua *origem*, isto é, com a sua *causa*.

O segundo modo, *ouvir*, caracteriza-se pela passividade em relação à recepção do som. Estamos sujeitos o tempo todo a estímulos sonoros diversos sem que possamos evitá-los. A atividade de *ouvir* é centrada na resposta imediata do aparelho auditivo a um estímulo sonoro.

⁷ O texto que segue neste tópico deriva do artigo intitulado “Discutindo o papel da escuta nas práticas interpretativas” publicado nos Anais do II Congresso da Associação Brasileira de *Performance Musical*.

⁸ No original em francês: *écouter*, *ouïr*, *entendre* e *comprendre*.

O que difere os modos *ouvir* e *escutar* é que, enquanto ‘escutar’ dirige-se ao exterior do fenômeno sonoro – o *indício* –, ‘ouvir’ se refere à recepção do som bruto, ainda sem associações.

O verbo que se refere ao terceiro modo, *entender*, possui na língua portuguesa um significado diferente daquele descrito originalmente no francês – *entendre*. *Entendre* provém de ‘tender para’, ‘ter uma atenção’. Este modo volta-se à percepção do fenômeno sonoro em si, segundo a observação de propriedades específicas do som, ou seja, dirigidas aos seus aspectos intrínsecos. Há um ato de seleção do que se quer perceber. Ao escutar um evento percussivo sobre uma caixa clara posso me atentar, por exemplo, ao seu conteúdo espectral ou ao seu comportamento morfológico, ou seja, como o som se comporta ao longo do tempo (ataque, sustentação, extinção do som, etc.).

Vinculado ao campo semântico da percepção, o quarto modo, *compreender*, toma o som enquanto signo. O ouvinte atribui valor ao som. Os significados dados para o som percebido podem ser distintos, uma vez que este é determinado pelo aspecto cultural daquele que ouve. O som de uma sirene, por exemplo, pode ter significados distintos em cada contexto. Dessa forma, nos voltamos aos aspectos extrínsecos do som. Em uma escuta musical o modo *compreender* está diretamente vinculado à compreensão do discurso musical e às relações dos materiais musicais em uma obra. (BARREIRO, 2010, p.36)

Schaeffer (1988) ressalta que os quatro modos da percepção sonora não acontecem de forma linear, e que as diferenciações apontadas entre cada um deles são recursos discursivos para compreensão do fenômeno da escuta. Os modos devem ser entendidos como complementares, pois interagem e se apoiam uns nos outros. Todos os modos, de certa maneira, estão presentes em uma atividade de escuta, sendo que o que os difere é a atenção/intenção dada a algum aspecto em detrimento de outro, o que faz com que um desses modos fique preponderante sobre os demais a cada momento.

A partir da fundamentação sobre a percepção sonora de maneira geral, Schaeffer busca compreender esse modelo no âmbito musical, isto é, reconhecer as intenções de escuta resultantes no contexto específico da experiência musical. A intencionalidade, para o autor, é um dos princípios condutores da escuta musical.⁹ As diferentes intenções de escuta são delineadas de acordo com as *situações, atitudes e objetos* aos quais a escuta é dirigida. Chion (1999, apud SALGADO, 2005) apresenta três *intenções* de escuta relevantes no âmbito musical que emergem a partir dos conceitos apresentados por Schaeffer (1988): as escutas

⁹ A questão da intencionalidade segue os preceitos da fenomenologia de Husserl utilizada por Schaeffer como arcabouço teórico.

semântica, reduzida e causal. Esta última está associada ao primeiro modo (escutar), pois projeta a percepção à procedência do som. No contexto desta pesquisa, este tipo de escuta não é o foco principal das nossas atenções e, portanto, nos voltaremos apenas às demais.

Em uma *escuta semântica*, o ouvinte direciona suas atenções às propriedades sonoras que constroem o sentido musical. Vinculada ao quarto modo (compreender), trata o som enquanto signo, de modo que os significados e valores atribuídos emergem através do reconhecimento da linguagem musical. A percepção é dirigida aos materiais sonoros de modo a compreendê-los enquanto parte do discurso musical. Em uma escuta semântica, voltamos as atenções a como se organizam as estruturas musicais, isto é, como se relacionam os elementos formais, o fraseado, a condução melódica e harmônica, a organização temporal, ou qualquer parâmetro que construa o sentido musical de uma obra.

A *escuta reduzida*, vinculada ao terceiro modo (entender), pode ser definida como uma atitude de escuta orientada aos aspectos intrínsecos do som de modo que a identificação da fonte sonora, o sentido musical, bem como de qualquer outro tipo de referências extra sonoras não sejam preponderantes. A escuta é direcionada a perceber o som “em sua materialidade, sua substância” (Chion, 2009, p. 31) e, portanto, volta-se ao *objeto sonoro*. De acordo com Chion (2009), o *objeto sonoro*, na conceituação de Schaeffer, caracteriza-se como “um fenômeno sonoro e evento percebido como um todo, uma entidade coerente e ouvida por meio da escuta reduzida, a qual se volta ao som em si mesmo, independentemente de sua origem ou seu significado” (CHION, 2009, p. 32, tradução nossa)¹⁰.

1.2.2 A escuta no campo da interpretação musical

Ao tratar o fenômeno da escuta em música, geralmente remete-se à perspectiva do *ouvinte*, isto é, daquele que aprecia uma obra musical seja em um concerto ao vivo ou através de alguma mídia gravada. No entanto, se nos atentarmos em todo o complexo que é a prática musical, perceberemos que cada um dos agentes dessa prática possui seu próprio ‘ponto de escuta’ com características singulares. A escuta de um ouvinte em um concerto é provavelmente distinta daquela delineada pelo intérprete durante a *performance*, uma vez que esta é conduzida pela *situação* em que cada um está inserido. Reconhecemos assim, a escuta

¹⁰ No original: sound phenomenon and event perceived as a whole, a coherent entity, and heard by means of *reduced listening*, which targets it for itself, independently of its origin or its meaning. (CHION, 2009, p. 32)

musical como um fenômeno multifacetado, mas dirigimos nossos esforços, aqui, para compreendê-la sob a perspectiva do intérprete musical.¹¹

O exercício da escuta conduz a prática decifratória/interpretativa de modo a orientar a manipulação (factura) dos sons dentro de um contexto musical. A atitude ativa do intérprete frente à produção/escuta dos sons revela uma dinâmica imbricada entre o ato de tocar e o ato de se escutar. O modo como se escuta alimenta a execução que, por sua vez, retroalimenta a escuta. No entanto, reconhecemos que os modos, bem como os objetos aos quais dirigimos nossas atenções são flexíveis de acordo com os objetivos da execução. Em uma *performance*, por exemplo, o intérprete projeta sua escuta sob uma perspectiva holística da realização sonora/musical. Já em sua prática de estudo, os *objetos* e as *intenções* podem variar de acordo com a finalidade da prática. Consideramos que as intenções de escuta preponderantes na prática da interpretação musical são as escutas semântica e reduzida.

Nas práticas interpretativas, a decifração de uma escritura – em virtude da compreensão das estruturas (locais e globais) que regem a obra – reflete em uma intencionalidade de escuta voltada à observação dos elementos sonoros produtores do sentido estético. Considerando que a compreensão da obra vai além da decifração da escritura, dirigindo-se ao sentido fonológico projetado por ela (segundo Menezes, 1997), a escuta torna-se um elemento integralizador da construção interpretativa. Nesse sentido, a intencionalidade semântica da escuta auxilia o intérprete na tarefa de produzir uma execução musicalmente coerente, tanto do ponto de vista da estruturação, quanto de suas concepções interpretativas particulares. A intenção semântica permite, portanto, que o intérprete avalie como as estruturas estabelecidas previamente pela escritura, bem como os elementos expressivos, estão sendo projetados na execução.

Por outro lado, há momentos em que o intérprete se volta às qualidades intrínsecas do fenômeno sonoro. Preocupado com as qualidades espectrais (tímbricas) e morfológicas (articulação, dinâmica e agógica) dos sons produzidos por ele, o intérprete canaliza sua atenção para o entendimento dos sons em si. Aproxima-se, assim, da noção de escuta reduzida. Embora, por razões óbvias, a fonte sonora seja evidente para o intérprete, ainda consideramos essa atitude como uma escuta reduzida, uma vez que ela se volta preponderantemente ao *objeto sonoro*. Em outras palavras, as qualidades dos sons tornam-se

¹¹ Schaeffer (1988, p. 85) aponta três *situações* relevantes na escuta musical, a saber: a situação *acusmática*, a situação *do instrumentista*, e a situação do ouvinte *normal* ou *banal*. No segundo caso, o ouvinte/instrumentista preocupa-se com a factura do som e com a qualidade da produção de sonoridades (SALGADO, 2005, p.34). Portanto, é esta que melhor se encontra em conformidade ao nosso objeto de pesquisa.

mais relevantes que a fonte sonora. Chion (2009), descreve a compreensão de *objeto sonoro* no contexto da música instrumental:

visto como uma unidade de som, uma "gestalt", no qual pode ser composto de vários micro-eventos ligados por uma forma, o objeto sonoro na música clássica pode não corresponder exatamente a cada nota na partitura: o arpejo de uma harpa na partitura é uma série de notas, mas, para o ouvinte, é um único objeto sonoro (CHION, 2009, p. 33, tradução nossa)¹²

As referências à fonte e à dimensão semântica são muito fortes na prática interpretativa, e, assim sendo, reconhecemos que a escuta reduzida é de difícil realização. Entretanto, o intérprete coloca-se em vários momentos do processo em uma postura que se aproxima da escuta reduzida, ainda que, por vezes, inconscientemente. Essa postura de escuta pode ser descrita como aquela que auxilia o intérprete a avaliar sua execução instrumental quanto às qualidades de sua produção sonora. Ajuda-o, por exemplo, a experimentar formas de manipular o timbre de um acorde, a conduzir a dinâmica de um gesto, ou a reconhecer formas de articular cada uma das notas em um arpejo. Em cada um desses exemplos, a intenção de escuta está dirigida às qualidades espectro-morfológicas do som, e, portanto, voltadas às suas qualidades intrínsecas. Ou seja, o intérprete inclina sua escuta ora para o aspecto semântico, ora para as qualidades intrínsecas dos sons.

Essa formulação conceitual aqui trabalhada – de relacionar o pensamento de Schaeffer com as práticas interpretativas – reitera que o exercício da escuta na interpretação musical constitui-se de um complexo de associações que envolvem diferentes modos de escuta, nas quais consideramos preponderantes as escutas semântica e reduzida (ou algo que se aproxime desta). Assim, concluímos que a relação entre o sujeito (intérprete) e seu objeto de escuta (sua execução da obra) vai ao encontro do que Smalley (1996) descreve como uma *relação de escuta interativa*.

A relação interativa envolve os modos três e quatro (entender e compreender) do quadro de escutas de Schaeffer, assim como as intenções semântica e reduzida. Promove, assim, uma relação ativa do sujeito na exploração das qualidades e estruturas do objeto. (SMALLEY, 1996, p.82). A contribuição de Smalley é reconhecer a interseção entre o terceiro e o quarto modos, o que, para nossa proposta conceitual, é de grande relevância, visto que é em torno deles que é estruturada a escuta na construção interpretativa.

¹² No original: "insofar as it is a unit of sound, a "gestalt", which can be made up of several micro-events bound together by a form, the sound object in a classical music cannot precisely match each note on the score: a harp arpeggio on the score is a series of notes; but, to the listener, it is a single sound object" (CHION, 2009, p.33)

1.2.3 Considerações preliminares sobre escuta

Com base nessas formulações, desenvolvemos nosso objeto de estudo com vista a uma construção interpretativa da obra *Tetragrammaton XIII* de Roberto Victorio, uma vez que esta obra apresenta desafios quanto a aspectos sonoros, estruturais e temporais que contribuíram para as discussões sobre o tema. O universo sonoro desta obra demanda atitudes de escuta condizentes a ela. Para auxiliar o processo de escuta na construção interpretativa, o *software Sonic Visualiser* foi utilizado como ferramenta de análise de dados expressivos extraídos de gravações da obra realizadas pelo pesquisador, como, por exemplo, variações de andamento e de dinâmica. O *software*, nesse caso, funcionou como instrumento de expansão e refinamento da escuta, auxiliando-nos no exercício criativo.

Acreditamos que o diálogo conceitual sobre os processos de escuta pode fornecer uma tomada de consciência sobre a práxis da interpretação musical. Consideramos, ainda, a análise computacional de áudio como forma de auxiliar essa tomada de consciência, contribuindo para uma expansão dos recursos utilizados no planejamento das práticas interpretativas. Desse modo, tendo em vista os limites representacionais que a notação nos impõe, ampliam-se as ferramentas para a decifração da escritura musical e fornecem-se estratégias para a preparação do repertório, levando-se em conta a conscientização exercida pela escuta.

1.3 A análise musical com suporte computacional

1.3.1 Sobre análise e *performance*

O percurso assumido pela análise musical, conforme descrito por Corrêa (2006), revela o modo como essa disciplina foi se construindo enquanto campo de estudo da música. A análise surge inicialmente como suporte às notas de programa. Em seguida, estabelece-se como ferramenta ao ensino da composição musical, para, então, consolidar-se enquanto área autônoma dentro dos estudos musicais. Para Corrêa (2006, p. 47), tal autonomia refere-se notadamente à desvinculação do ato analítico para com os aspectos críticos composicionais e interpretativos, isto é, se volta aos diversos aspectos composicionais sem preocupação com alguma aplicação pragmática.

No entanto, não é difícil observar a inserção de métodos analíticos em outros campos de estudo da música. Na medida em que os compositores começaram a ensinar seu ofício, a

análise musical foi se tornando uma ferramenta fundamental para compreensão das técnicas composicionais. Do mesmo modo, os intérpretes encontraram na análise musical um meio de alicerçar suas práticas interpretativas. Além disso, parte das pesquisas em música, especialmente nas práticas interpretativas, busca na análise um caminho para legitimação e demonstração de um conhecimento que possui forte caráter empírico.

Nesse sentido, embora tenha se estabelecido enquanto área de estudo autônoma, a análise musical é comumente associada à sua aplicabilidade em outros campos, dentre eles o da *performance* musical. A literatura que discute a relação entre análise e *performance* (ver, por exemplo, DUNSBY, 1989; LESTER, 2009; RINK, 2007) reconhece a importância daquela na interpretação musical, mas coloca algumas observações quanto aos seus modos de interação.

A primeira delas considera que os intérpretes estão de alguma maneira engajados em um processo de ‘análise’, ainda que não possua os formalismos que alguns métodos analíticos propõem. Todo processo de escolha exige algum procedimento analítico. Assim, ao falarmos da interação entre análise musical e *performance*, estamos falando não necessariamente de uma análise que se sustente teoricamente em métodos, mas também a algo que se aproxime do que Rink (2007) denomina como ‘análise para intérpretes’. A ‘análise para intérpretes’ tem como prerrogativa o que o autor chama de ‘intuição informada’, ou seja, um procedimento analítico que acontece no processo de formulação de uma interpretação, no qual a bagagem conceitual do intérprete sustenta, mas não domina, o ato da *performance*. O mérito, aqui, é o reconhecimento do caráter intuitivo, sem que se exclua o conhecimento teórico implícito à interpretação musical. Nesse sentido, a análise não é um procedimento independente e aplicado à interpretação, mas parte do processo interpretativo que se realiza na *performance*.¹³ Com isso, não afirmamos que as análises que apresentem rigor metodológico não possam fomentar o processo criativo do intérprete, mas ressaltamos o quanto a análise musical é inerente à prática da interpretação mesmo quando possua um forte caráter intuitivo.

Além dessas considerações, a literatura apontada tem, de certa maneira, advertido que geralmente a interação estabelecida entre essas duas práticas tem colocado a interpretação subordinada à análise, de modo que esta tem exercido, nesse contexto, a função de validar as

¹³ Faz-se pertinente apresentar a distinção entre interpretação musical e *performance*, termos frequentemente atribuídos como sinônimos. Almeida (2011) apresenta essa distinção do seguinte modo: “[...] interpretação envolve todo o processo – estudo, reflexões, práticas e decisões do intérprete – que concorre para a construção de uma concepção interpretativa particular de determinada obra, *performance* é o momento instantâneo e efêmero de enunciação da obra, direcionado em algum grau pela concepção interpretativa.” (ALMEIDA, 2011, p. 67). Assim, considerando-a em seu sentido cognitivo a interpretação possui um significado mais amplo do que *performance*.

escolhas interpretativo-musicais feitas pelo intérprete. A unidirecionalidade nessa interação tende a considerar a análise como um meio de encontrar uma espécie de ‘verdade’ da obra, de modo que o intérprete deveria, então, articular em sua execução os pontos construídos pelo compositor e revelados pela análise. No entanto, esquece-se que a análise não produz afirmações absolutas sobre uma obra, mas é até certo ponto, igualmente às *performances*, uma interpretação particular desta. Assim, temos concordado com uma análise que exerce um papel instrumentalizador e complementar à prática performática, mas não necessariamente aplicável de modo prescritivo e legitimador à interpretação.

Dunsby (1989, p.9) ressalta que entender e tentar explicar uma estrutura musical não é o mesmo tipo de atividade que entender e comunicar música, ainda que vários pontos coincidam nesse processo. Análise e *performance* são apenas duas formas distintas de abordar o mesmo objeto musical. Isso significa que uma não é aplicável à outra, mas conjugam-se como partes de um mesmo processo, complementares e recíprocas. Lester (2009) coloca que a interação deve acontecer em um discurso recíproco, de modo que os intérpretes também entrem neste diálogo analítico em condição de igualdade com teóricos. É justamente a multiplicidade de perspectivas analíticas para com o objeto musical – seja pelo olhar do intérprete ou do analista – que poderá ampliar o debate sobre os diferentes papéis da análise na criação interpretativa. Rink (2007) aponta esse aparente paradoxo no artigo sugestivamente intitulado *Análise e (ou?) performance*, no qual discorre sobre a análise musical para intérpretes chamando a atenção para os diferentes enfoques analíticos – deliberados ou intuitivos – dados pelo intérprete na concepção musical.

A partir dessas considerações, temos buscado reconhecer um intérprete que se mune de ferramentas analíticas e as incorpora em seu processo criativo, sistematicamente e/ou intuitivamente, bem com um analista que ancora-se na *performance* como forma de melhor compreender as obras que estuda. Buscamos, ainda, compreender em nosso trabalho os modos que a análise musical – especificamente a análise de áudio com suporte computacional – e a escuta podem instrumentalizar a criação de uma interpretação musical. Assim, reconhecemos o processo analítico-interpretativo como um possível caminho para uma *performance* musical criativa.

Em conformidade à literatura abordada, evidenciamos a prática analítica em sua ampla perspectiva, considerando-a tanto em seu caráter deliberado como em sua condição intuitiva. Além disso, ratificamos o princípio de que análise exerce primordialmente a função de instrumentalizar o processo de criação do intérprete, em contraponto à concepção

legitimadora da análise para com a *performance*. Assim, nessa abordagem, o ato analítico (no qual a escuta exerce um importante papel) pode oferecer outras perspectivas ao intérprete em relação ao objeto musical, fornecendo possivelmente informações complementares não reveladas inicialmente no exercício de realização da obra notada. A perspectiva adotada em nossa pesquisa consiste, então, na tentativa de aproximação da análise e *performance*, não como duas atividades distintas, mas como atividades que fazem parte de um mesmo processo, o da interpretação musical.

1.3.2 A abordagem da análise de gravações no campo musicológico

A formação da disciplina musicológica no século XIX, segundo Nicholas Cook (2006; 2007a; 2007b), se deu a partir do modelo e dos métodos da filologia. Isto significa que os estudos musicais têm sido majoritariamente baseados sobre textos escritos, e assim, privilegiado “apenas um lado do tecido musical” (COOK, 2007a, p.8). Os padrões sociais nos quais as músicas adquirem significados, especialmente no que as caracterizam enquanto arte performativa, estiveram afastados da disciplina musicológica, que manteve sua atenção primordial direcionada aos estudos da música enquanto texto.

Essa orientação escritural da pesquisa musical, de certa forma, reflete-se no modo como tem sido compreendida a relação entre análise musical e *performance*, especialmente no que tange à perspectiva – já discutida acima – que coloca a análise com a função de legitimar escolhas interpretativas, ao invés de instrumentalizar o processo criativo do intérprete. Cook (2007b) menciona a ideia corrente de que a música seria em sua essência uma forma escrita, o que induz a pensar que a obra musical é um texto a ser reproduzido em *performance*. Para o autor, essa é uma visão que, de fato, não considera música enquanto arte performativa, mas reitera a orientação predominantemente escritural das investigações acadêmicas.

Em uma visão de música enquanto *performance*, enfatizar a dimensão performática não significa negar o papel da obra do compositor e de seu texto, mas sim, como assinala Cook (2006), “constatar as implicações para nosso entendimento do que vem a ser esta obra” (COOK, 2006, p.11). Para o autor, não há uma distinção entre a noção de obra e a noção de *performance*, posto que “o que temos é um número ilimitado de instanciações ontologicamente equivalentes, todas existindo no mesmo plano ‘horizontal’” (COOK, 2006,

p.13). Assim, nesse outro paradigma dos estudos musicais busca-se compreender o fenômeno da *performance* sob suas diversas perspectivas, incluindo-se as pesquisas históricas.¹⁴

Como registrado por Cook (2007b, p.17), geralmente as análises que lidam de alguma forma com a interpretação musical tendem a confrontá-la com seu texto. A *performance* é examinada diretamente em relação à partitura, em um sentido de verificação de quanto/como o texto foi “projetado”, descartando-se aquilo que não se ajusta a ele. Sob outro entendimento, e considerando que a partitura é incapaz de fornecer todas as informações necessárias à execução, acreditamos que a riqueza está em justamente compreender o porquê das convergências e divergências entre as duas visões: a da música entendida em termos analíticos, e a da música comunicada por meio da execução musical. Com efeito, isso significa considerar que a *performance* musical não é um simples meio de projetar o texto extraído pela análise, mas que incorpora fatores que não estão presentes na partitura e que participam da interação intérprete-texto.

A tentativa de aproximação da prática performática com a análise musical se torna mais evidente nos trabalhos do *Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM).¹⁵ A contribuição das pesquisas deste grupo consiste na mudança de uma orientação exclusivamente escritural da análise musical, passando a concentrar suas atenções naquilo que os autores consideram como o principal documento da visão de música enquanto *performance*: as gravações. O estudo crítico dessas fontes pode prover informações sobre música que não são completamente evidenciadas no estudo das partituras. Nessa perspectiva, Almeida (2011) esclarece, ainda, que:

a música pode ser bem melhor compreendida enquanto expressão que, em *performance*, dilui a suposição do dualismo abstrato/concreto e a segregação entre compositor, intérprete e ouvinte, que passam a ser compreendidos como agentes colaboradores e co-criadores (ALMEIDA, 2011, p. 69).

Nesse contexto, o grupo CHARM, criado em 2004 por pesquisadores da *Royal Holloway, University of London*, em parceria com *King's College London* e a *University of Sheffield*, fomentou o avanço nas pesquisas sob este novo paradigma musicológico. O grupo

¹⁴ Rink (2012, p. 37-38) aponta que os estudos da *performance* no âmbito da musicologia histórica têm como objetos de investigação: (i) questões relacionadas à interpretação e estilo, tais como a notação, inflexão melódica, articulação, tempo e agógica. (ii) E fatores que vão para além destes, como a edição musical, escuta, registro, relação entre música popular e erudita, questões de gênero e sexualidade, dentre outros citados pelo autor. Poderiam ser ainda fontes para a pesquisa: materiais iconográficos, registros históricos dos mais variados tipos (contas domésticas, extratos postais, contratos, etc.), fontes literárias, como escritos críticos, cartas e diários, tratados práticos e livros de instrução, partituras e gravações de áudio e vídeo.

¹⁵ Acesso através do link <<http://www.charm.rhul.ac.uk>>

trabalhou na realização de simpósios e eventos sobre a temática, na criação de um catálogo virtual de gravações, bem como no desenvolvimento de ferramentas computacionais de análise que pudessem subsidiar as pesquisas do grupo. O desenvolvimento do *software Sonic Visualiser*¹⁶ é resultado dos esforços do grupo na criação dessas ferramentas de análise de gravações. A expansão dos trabalhos do grupo culminou na criação, em 2009, do *Centre for Musical Performance as Creative Practice*¹⁷ (CMPCP) que tem se dedicado à pesquisas interessadas em entender o “quanto a *performance* musical é criativa e qual conhecimento está criativamente incorporado na *performance* musical”. Embora sejam relevantes os trabalhos desenvolvidos nesta segunda etapa do grupo de pesquisa inglês, nos deteremos, nesse momento, em apresentar os trabalhos voltados à análise da música gravada direcionando-os aos nossos objetivos de pesquisa.

Essa abordagem tem gradativamente ganhado espaço no Brasil, o que pode ser comprovado pela presença de autores do referido grupo de pesquisa (tais como John Rink e Eric Clarke) em recentes conferências no país. Portanto, cabe apontar dois trabalhos produzidos no Brasil que se desenvolveram a partir das contribuições oferecidas pelo CHARM, a saber: Matschulat (2011) e Gasques (2013).¹⁸

Matschulat (2011) tem como objeto de pesquisa o estudo gestual no Ponteio n. 49 para piano de Camargo Guarnieri, a partir da teoria dos gestos de Robert Hatten. Como caminho metodológico, utiliza as ferramentas do *software Sonic Visualiser* para encontrar os traços interpretativos quanto ao tempo e a dinâmica em dez gravações da obra. A análise comparativa das gravações ofereceu dados que permitiram estabelecer hierarquizações dos gestos através das inflexões de agógica e dinâmica. Além disso, a pesquisa buscou relacionar as decisões apresentadas por cada intérprete, a fim de identificar linhas de pensamento interpretativo.

Gasques (2013) realiza uma análise comparativa entre nove gravações da obra para piano *Reflets dans l'eau*, do ciclo *Images*, de Claude Debussy. A fim de estabelecer parâmetros interpretativos quanto aos aspectos dinâmicos (intensidades) e temporais (agógica) utiliza-se das ferramentas analíticas do *Sonic Visualiser*, bem como da visualização das formas de onda para extrair dados quantitativos das gravações. Os dados permitiram a geração

¹⁶ Disponível gratuitamente pelo link: <<http://www.sonicvisualiser.org>>

¹⁷ Acesso através do link <<http://www.cmcp.ac.uk>>

¹⁸ Outros trabalhos que trazem a discussão sobre o uso da análise com recurso tecnológico na *performance* têm sido publicados no Brasil, embora não se apresentem diretamente alinhadas às questões discutidas pelo grupo CHARM. Como exemplo, citamos os trabalhos de Loureiro (2006) e Garcia (2005). O primeiro discute acerca dos modelos de representação e de extração de conteúdo expressivo musical por meio da análise de áudio. O segundo apresenta o uso da análise espectral na preparação de repertório e na didática musical.

de gráficos nos quais cada execução pôde ser elucidada segundo detalhes nem sempre identificáveis em uma escuta superficial. Nesse contexto, a utilização da análise de gravações voltou-se “às estratégias adotadas em diferentes interpretações, o que permite identificar a maneira como os elementos estruturais foram interpretados e trabalhados na *performance*” (GASQUES, 2013, p.14).

Dentre os trabalhos escritos em língua portuguesa citamos ainda a dissertação de Fortunato (2011) desenvolvida na Universidade de Aveiro em Portugal. O trabalho propôs-se a estudar as características do tempo musical na obra para piano *Préludes II* de Claude Debussy. Para a análise foi levada em conta a forma como são indicadas as questões relativas ao tempo pelo compositor na escritura musical, e suas correlações com os modos em estes são explorados pelos intérpretes. Para isso, a autora analisou, por meio das ferramentas do *Sonic Visualiser*, cinco gravações. Para a autora, a importância da investigação tange ao fato de que “a percepção da exploração de elementos que se assumem fulcrais para a concepção global da obra conduz o intérprete à construção e definição de propósitos pessoais coerentes e condizentes com o exigido pelo autor” (FORTUNATO, 2011, p.172).

1.3.3 Possibilidades analíticas com o *software Sonic Visualiser*

O desenvolvimento de ferramentas computacionais de análise tem proporcionado aos analistas a compreensão de aspectos sonoro-musicais que compõem a execução musical a partir da extração de dados quantitativos de elementos expressivos como o andamento (*timing*) e a intensidade. Ao observar como essas ferramentas funcionam, reconhecemos seu potencial emprego enquanto estratégia para preparação da *performance*, de modo que possam instrumentalizar as experimentações durante o processo interpretativo. Assim, esse exercício analítico pode vir a se somar ao processo de autoavaliação da interpretação, promovendo a expansão da escuta, uma vez que o intérprete coloca-se sob outras perspectivas não evidenciadas inicialmente.

O *software Sonic Visualiser* permite diversas formas de visualização do arquivo de áudio, dentre eles os vários tipos de espectrogramas, as formas de onda, além de gráficos de andamento e de intensidade. Além disso, há uma grande variedade de *plug-ins* que permitem a análise de outros parâmetros. Conforme apontado por Cook (2009, p. 223), a visualização é uma técnica fundamental de análise. A variedade de notações e representações gráficas pode auxiliar a trazer ao ouvido aspectos não claramente observáveis ou ainda estabelecer outras

perspectivas daquilo que é facilmente compreendido mesmo em uma escuta superficial. As qualidades espectrais (tímbricas) e morfológicas (articulação, dinâmica e agógica) da gravação da obra, podem ser facilmente visualizadas pelo espectrograma, ou mesmo pelos gráficos gerados no *software*. O *software* oferece uma representação do fenômeno sonoro de modo distinto daquele notado na partitura.

Cook (2009) destaca que o sistema notacional é seletivo enquanto representação do fenômeno sonoro. Ao passo que a notação fornece a estruturação básica de altura e de tempo, e oferece algumas indicações sobre questões expressivas de dinâmica, articulação, agógica e timbre, os espectrogramas são justamente o contrário, pois medem com precisão cada um dos parâmetros sonoros. Logo, essa abordagem analítica permite ao intérprete comparar (quantitativa e qualitativamente) as gravações, confrontando-as quanto às várias formas de organização da expressividade. Como exemplo, a dimensão temporal da interpretação da obra estudada para esta pesquisa, pode ser objeto de análise considerando-se uma comparação do *timing* de duas gravações, realizadas pelo mesmo intérprete ou por intérpretes diferentes.

1.3.4 Considerações sobre o uso da análise de áudio com suporte computacional

Pensamos nessa abordagem como um meio de instrumentalizar o processo de preparação do repertório instrumental. Nesse contexto, a aproximação sugerida entre análise e *performance* se constrói tanto como uma análise **da** *performance* como uma análise **para** *performance*, uma vez que conjugam-se em um mesmo processo. A análise de áudio a alimenta através da expansão da escuta, que, por sua vez, retroalimenta o exercício analítico para compreensão da obra.

Esta não é uma análise que desconsidera o papel do texto, mas é uma análise que vai para além dele, aproximando-se da escuta como forma de melhor entender as escrituras musicais, e as interpretações dadas a estas. Como já apontado, reconhecemos o papel integralizador da escuta na prática interpretativa, e em razão disso, buscamos nessa investigação compreender como a análise do fenômeno sonoro pode delinear diferentes “pontos de escuta” no decurso criativo da interpretação.

2. A OBRA *TETRAGRAMMATON XIII*: CARACTERÍSTICAS E GRAVAÇÕES PRELIMINARES

Este capítulo destina-se a apresentar as principais informações construídas no primeiro momento do processo interpretativo adotado para esta pesquisa. Considerando a obra *Tetragrammaton XIII*, de Roberto Victorio, para a realização do estudo interpretativo, buscou-se, assim, entender o seu pensamento composicional, bem como reconhecer as características da obra em questão. Os estudos foram fundamentados em três eixos, a saber: na literatura que aborda o pensamento composicional de Victorio (RODRIGUES, 2008a; 2008b); nos trabalhos que discutem as características do ciclo *Tetragrammaton* (FERNANDEZ, 2008; 2010); e os textos do próprio compositor (VICTORIO, 2003; [20??]).

Uma análise da escritura também foi realizada a fim de compreender a organização estrutural de *Tetragrammaton XIII*. As discussões acerca do tempo musical são levantadas com o objetivo de melhor fundamentar a compreensão da organização formal da obra. Assim, referenciaram esta análise os seguintes trabalhos: Boulez (2011; 2013); Barreiro (2000); Kostka (1999); Kramer (1973; 1978) e Zuben (2005).

Por fim, são apresentadas duas gravações preliminares, as quais são utilizadas como objeto para análises com o *software Sonic Visualiser* (abordadas no Capítulo 3).

2.1 Contexto musicológico de Victorio e sua obra

Roberto Victorio, compositor nascido na cidade do Rio de Janeiro em 1959, é também violonista, pesquisador e professor no Departamento de Artes da Universidade Federal do Mato Grosso. Victorio é, ainda, diretor do Grupo Sextante e idealizador da Bienal de Música Contemporânea do Mato Grosso. Em seu catálogo constam mais de duas centenas de obras, sendo várias delas premiadas em concursos nacionais e internacionais de composição musical, e executadas em diversos países.¹⁹

Rodrigues (2008a) disserta sobre o pensamento composicional de Victorio considerando o contexto musical em que ele está inserido, bem como suas principais referências estéticas. Segundo a autora, assim como boa parte dos compositores brasileiros formados no final dos anos 60, Victorio teve como principais referências os compositores que

¹⁹ Outras informações sobre o currículo e discografia de Roberto Victorio podem ser acessadas no site do próprio compositor através do endereço eletrônico: <<http://www.robertovictorio.com.br/>> Acesso em 05 de Janeiro de 2014.

participaram do conhecido Festival de Darmstadt, compositores que, aliás, foram relevantes para a formação poética vanguardista no Brasil. Dentre esses compositores, a autora cita os brasileiros Gilberto Mendes (nascido em 1922) e Willy Corrêa (nascido em 1938), além de Pierre Boulez, Oliver Messian, György Ligeti, e John Cage.

Entretanto, Victorio desenvolve um processo composicional particular tque denomina como “Musica Ritual”. Segundo Rodrigues (2008a), o que o compositor intitula como Música Ritual decorre da etnomusicologia e designa a música produzida nos rituais tribais. O trabalho de composição de Victorio é peculiar, pois ele atribui aos processos de criação preceitos extramusicais advindos dos ritos, tais como simbolismos, a distinção entre mundo material e mundo imaterial, que são, por exemplo, representados pela contradição entre aquilo que é controlado, estruturado, previsível e o que é contínuo, indeterminado, aleatório, por exemplo. Assim, para o compositor, as relações extramusicais transformam-se em suporte para a criação. Além disso, as questões que envolvem o tempo musical e suas diferentes percepções tangem suas obras como um todo. Rodrigues afirma que, para o compositor,

quando se transpõe para uma peça de concerto os elementos comuns à música que interage com o ritual propriamente dito, a música tanto no ato da composição (intenção), quanto no da execução/ percepção (ação), transporta os envolvidos a uma possibilidade de desapercibimento do tempo enquanto contagem, e abre a experiência para a percepção do tempo não cronológico, percebido apenas por suas transformações sensíveis do material sonoro ou das sonoridades (RODRIGUES, 2008a, p.21).

Nesse sentido, a autora aponta que o compositor explicita isso em música por meio de técnicas composicionais tais como acordes ou notas geradoras; pontilhismo e textura como maneira de contraposição de sonoridades; tratamento textural; aleatoriedade, etc. Acrescentaríamos, aqui, o uso de densidades como geradora da percepção do tempo musical e uso da irregularidade métrica, incluindo-se o uso de métrica indeterminada - o que trataremos no decorrer deste trabalho.

Sua relação com o rito se desenvolve no trabalho de doutoramento intitulado *Tempo e Despercepção: trilogia e Música Ritual Bororo* (VICTORIO, 2003) no qual o compositor desenvolve a música como uma maneira de transcendência do mundo material, tendo como objeto de estudo etnomusicológico o ritual funerário dos índios Bororos de Mato Grosso. Nesse sentido, entendemos que o conceito de *despercepção* desenvolvido por Victorio é de fundamental importância na compreensão de sua obra. Rodrigues (2008a) o descreve da seguinte maneira:

[...] na Música Ritual de Roberto Victorio, em sua música de concerto feita atualmente existe a alternância de sons contínuos e descontínuos, mais e menos fragmentado, de forma que a percepção do tempo seja mesurada apenas pela percepção de mudança ou transformação de objetos musicais. Então, ao contrário da música ritual tribal, onde a tendência é de um tempo liso, na Música Ritual de Victorio, são exatamente as alternâncias entre tempo liso e estriado, e a sensação do trato das nuances sonoras, seja em instrumentos de altura definida ou não é que fazem parte do jogo que ele denomina como ‘des-percepção’ (RODRIGUES, 2008a, p.30).

Esse processo denominado pelo compositor como *despercepção do tempo* apoia-se conceitualmente na filosofia de Susanne Langer (1980) sobre *tempo virtual*. Victorio descreve o tempo musical como um tempo experienciado, o qual se dá pela *despercepção* do tempo cronológico na escuta de uma obra. O tempo virtual se caracteriza pela percepção do ouvinte (ou mesmo do executante) sobre o fluxo temporal gerado pela sucessão de eventos ou sobre as mutações do material durante o percurso musical.

Langer (1980) sugere que a música “cria uma imagem do tempo medida pelo movimento de formas que parecem dar-lhe substância, porém uma substância que consiste inteiramente de som, de modo que é a própria transitoriedade” (p.117). Desse modo, a autora propõe que a percepção do fluxo temporal é uma espécie de ilusão fundamentada pela transitoriedade dos eventos ao longo da obra. Vale ressaltar que tais eventos não consistem necessariamente de movimentos regulares, lineares e contínuos. Portanto, a sensação de um tempo virtual seria como a sensação de um tempo amorfo.

Dessa forma, acompanhando as reflexões de Rodrigues (2008b), o tempo musical para Victorio consiste em um:

adentramento no *continuum* espaço-tempo virtual que caracteriza a “des-percepção” do tempo cronológico em função de uma percepção focada nas possibilidades intrínsecas no material sonoro, enquanto objeto musical que se transforma, podendo ter como características duração indeterminada e irregular, onde a percepção da passagem dos eventos, da mudança é a característica temporal principal que veicula a percepção para a virtualidade (RODRIGUES, 2008b, p. 72).

Em contrapartida à percepção subjetiva do *tempo virtual* considera-se a ideia de tempo objetivo, isto é, a percepção de uma temporalidade regida por elementos mensuráveis. O tempo objetivo, ou tempo cronológico, nos permite mensurar as distâncias entre os eventos bem como suas sucessões dentro de um continuo unidimensional e unidirecional.²⁰

²⁰ Susanne Langer (1980) o descreve como *tempo do relógio*. Para a autora “o conceito de tempo que emerge de tal mensuração é algo muito mais afastado do tempo que conhecemos pela experiência direta, que é essencialmente *passagem*, ou o sentido de transitoriedade. A passagem é exatamente aquilo que não precisamos

O tempo objetivo em música pode ser regulado, por exemplo, pelo pulso e seus ciclos gerados na métrica dos compassos (simétricos ou não); pela construção rítmica da obra; pelo andamento na execução; pelo ritmo do encadeamento harmônico e sua construção formal na obra, ou seja, por elementos de ordem quantitativa. Victorio [20??]. destaca que são os componentes do corpo estrutural da obra que conduzem (ou motivam) a percepção qualitativa (subjéctiva) do fluxo temporal e levam o ouvinte ao universo da virtualidade na experiência individual da escuta.

Dentre as obras que se destacam, segundo Rodrigues (2008a), estão: “Trilogia Bororo”, “Heptaparaparshinokh”, “Codex Troano” e “Cantos Rituais Bororo”²¹ Por ter uma formação como violonista, parte significativa de suas obras foi escrita para violão em diversas formações. Além de obras solo, concertos para violão e orquestra, duos, trios e quartetos de violões, encontra-se o violão em grupos de câmara pouco usuais, como por exemplo, a obra *Tetragrammaton XI* que é um concerto para violão e seis percussionistas.

Até o momento tivemos acesso a dois CDs gravados com obras para violão de Victorio. O primeiro deles gravado por Paulo Pedrassoli (PEDRASSOLI, [20??]) e o segundo gravado por Gilson Antunes (ANTUNES, 2012). Neste último consta a primeira gravação da obra *Tetragrammaton XIII*, escrita em 2009 e dedicada a Gilson Antunes. Este possui importância significativa na escolha da obra *Tetragrammaton XIII* para esta pesquisa, pois foi através dele que tivemos contato com a obra, e foi, de certa maneira, responsável pelo nosso interesse para com a obra de Victorio.

O ciclo de obras intitulado “Tetragrammaton” é, assim como toda sua obra, repleta de simbolismos. Fernandez (2008) descreve que

A palavra “Tetragrammaton” [...] tem origem grega e representa o misterioso nome de Deus. Jacob Boehme, importante filósofo alemão do século XVII, referia-se ao “Tetragrammaton” como um tetragrama dividido em três estágios que definem a gênese do universo, ou três patamares da relação divina que se materializam para o homem. O número três (dos três estágios) e o número quatro (do tetragrama) simbiotizados geram uma força septenária que regula o equilíbrio das acções entre os mundos (FERNANDEZ, 2008, p.3).

Portanto, o pensamento composicional do ciclo *Tetragrammaton* consolida-se sob a filosofia mítica cristã de Jacob Boehme. Uma vez que nosso objeto de estudo não se

levar em consideração ao formular uma ordem de tempo cientificamente útil, isto é, mensurável; e, por podermos ignorar esse aspecto psicologicamente fundamental, o tempo do relógio é homogêneo e simples e pode ser tratado como unidimensional” (LANGER, 1980, p.119).

²¹ A instrumentação de cada uma delas pode ser encontrada no catálogo de obras do compositor disponível em sua página eletrônica. O acesso às partituras pode ser realizado através do contato disponível no site.

concentra nestas questões, não adentraremos a construção poética de Victorio em torno dos simbolismos intrínsecos à obra.²² Entretanto, dentre os pontos que podemos levantar, em acordo com Fernandez (2010), está o fato de que os aspectos musicais inerentes à construção musical de todo o ciclo *Tetragrammaton* relaciona-se diretamente com os princípios da “estrutura ternária da Realidade” (FERNANDEZ, 2010, p.21) proposta por Boehme. Por exemplo, entre eles está intrínseco o *princípio da descontinuidade*. Como veremos na análise que se segue, este é um parâmetro constitutivo da obra *Tetragrammaton XIII*. No entanto, abordaremos a questão da descontinuidade apenas sob o ponto de vista da análise musical.

Neste estudo, abordaremos nosso objeto a partir da análise do conteúdo musical. Portanto, apresento a seguir uma breve análise dos elementos estruturantes da obra *Tetragrammaton XIII* a fim de contextualizá-la, antecedendo assim, o estudo da obra sob a ótica da análise musical com suporte computacional. Para tal, optamos por apresentá-la sob as características de sua *organização formal*.

2.2 Uma análise da escritura: organização formal de *Tetragrammaton XIII*²³

O enfraquecimento da hegemonia da linguagem tonal na música de concerto no século XX e a expansão do tratamento de parâmetros musicais antes relegados a segundo plano nas estruturas musicais provocaram a ampliação de possibilidades de organização formal nas diversas vertentes da música contemporânea. Como exemplo, Boulez (2013) aponta que a elaboração de novas estruturas (especialmente no sistema serial) acarretou obrigatoriamente a pesquisa por novos modos de organização formal que compreendessem as alterações na linguagem musical. Nesse sentido, o autor afirma que “a forma musical variou na medida exata em que variaram as estruturas locais” (BOULEZ, 2013 p.95)²⁴. Os modelos formais projetados pelo sistema tonal, que outrora foram capazes de esquematizar quase toda a linguagem, não acompanharam as mudanças no vocabulário e na morfologia da música do século XX. A formação de esquemas preestabelecidos deu lugar à concepção de uma forma ‘renovável’, na qual as obras engendram a sua própria forma, construídas irreversivelmente

²² Para maiores informações sobre as relações entre a filosofia de Jacob Boehme e a obra de Roberto Victorio, sugerimos a leitura da dissertação de FERNANDEZ (2010).

²³ A partitura editada de *Tetragrammaton XIII* encontra-se no apêndice desta dissertação.

²⁴ No texto citado, Boulez faz distinção entre *estrutura local* e *estrutura geral*, no qual, a segunda se apresenta como sinônimo à noção de *forma*. Adotamos, portanto, o termo *estrutura* ao se referir às estruturas locais dentro de um sistema, e o termo *forma* ao se referir à organização da estrutura geral de uma determinada obra.

pelo seu próprio ‘conteúdo’.²⁵ (BOULEZ, 2013, p. 96). Nessa perspectiva, parâmetros como o timbre, a textura, a densidade e a temporalidade, por exemplo, também passam a ser reconhecidos enquanto elementos organizadores da forma.

Desse modo, a ampla gama de possibilidades de organização formal que vão além daquelas impostas pela tradição clássico-romântica, e a exploração da diversidade de parâmetros composicionais impõem ao analista/intérprete desafios na decifração das escrituras musicais. Isso os obriga, de certo modo, a reconhecer a teia de possibilidades de interpretação das escrituras, o que torna mais flexível a compreensão das organizações formais.

Diante das diversas ‘portas’ que uma obra nos permite entrar optamos por, nesse momento, descrever a organização formal de *Tetragrammaton XIII* sob a perspectiva do tratamento dos elementos estruturantes do tempo musical. Isso se dá por considerarmos o tratamento do tempo como uma de suas características mais evidentes. Se observarmos sob uma perspectiva macro-estrutural, o notório estabelecimento de um tempo não-linear desenvolvido ao longo do discurso da obra alicerça sua organização formal. Assim, falamos de um tempo musical constituído pela percepção, mas que é claramente orientado pelos modos de organização das estruturas locais da obra; o que, por sua vez, contribui para a percepção das estruturas globais.

Sabemos que a percepção do tempo pode ocorrer de vários modos em uma mesma obra musical. Por ser um processo de percepção individual, a atenção que é dada pelo ouvinte a determinados aspectos em detrimento de outros pode conduzir a escuta para planos temporais distintos. No entanto, o tratamento dado pelo compositor ao aspecto temporal na estruturação da obra funciona como motivador para a percepção do ouvinte. É sobre o tratamento dessas estruturas que abordaremos nessa exposição.

Afirmamos que a noção de forma musical construída em *Tetragrammaton XIII* pode (e assim optamos) ser reconhecida por sua organização temporal. Embora haja vários modos de organização do tempo musical - conforme descrito por Barreiro (2000)²⁶ - a temporalidade da obra em questão pode ser encarada a partir da manipulação das densidades sonoras. A

²⁵ Boulez (2013, p.95) cita uma passagem do antropólogo Lévi-Strauss que ilustra a noção de forma adotada neste trabalho, o que remete a visão estruturalista. Para Lévi-Strauss, “Forma e conteúdo são da mesma natureza, apreensíveis pela mesma análise. O conteúdo recebe da sua estrutura a sua realidade, e aquilo que chamamos de forma é a ‘estruturação’ de estruturas locais de que se constitui o conteúdo”.

²⁶ O autor considera que grande parte das abordagens do tempo musical é tratada no contexto dos parâmetros musicais mensuráveis como a duração, andamento, métrica, ritmo. No entanto, ressalta que existem outras abordagens que refletem sobre, por exemplo, a densidade dos eventos em um contexto musical, o grau de previsibilidade desses eventos, entre outros (BARREIRO, 2000).

manipulação das densidades sonoras, dentre outros aspectos, possui um importante papel, na percepção temporal do discurso da obra. O compositor molda o tempo a partir de variações na concentração de eventos, sejam eles sucessivos ou simultâneos. Quanto maior a concentração de eventos, maior sua densidade; quanto menor for a quantidade de eventos, menor será sua densidade. Essa noção proporciona ao ouvinte sensações de contração ou dilatação temporal.

Schaeffer (apud BARREIRO, 2000) aproxima-se dessa noção ao considerar que “a densidade de informações (ou eventos diferenciáveis) influi na percepção do tempo por que modifica a ênfase com que a atenção se detém sobre os fenômenos” (BARREIRO, 2000, p.89). Assim, os modos como se sucedem os fenômenos (contrastantes ou similares) do ponto de vista da densidade motivam a impressão das *passagens de estado* e da *transitoriedade* na percepção do tempo.

Ao examinarmos a estrutura formal da obra sob esta óptica percebemos três momentos distintos: uma primeira seção que ocorre entre os compassos 1 a 47; uma segunda seção que segue nos compassos 48 a 56; e a terceira que se apresenta entre os compassos 57 a 97. A Figura 1 mostra o final da primeira seção e o início da segunda. Na segunda seção, alguns trechos apresentam uma suspensão no uso de fórmulas de compasso e na organização métrica.²⁷

FIGURA 1: Transição entre a primeira e a segunda seções.



Fonte: Victorio (2014). Edição nossa.

Ao analisarmos a obra dessa maneira, temos do ponto de vista da densidade dos eventos uma *forma ternária*, na qual a primeira e a terceira seção possuem semelhanças na

²⁷ É importante ressaltar que embora os compassos descritos, aqui, como 48, 52, 54 e 56 apresentem uma suspensão no uso de fórmulas de compasso e na ordenação métrica, excluindo-se as barra de compasso entre cada evento, adoto esta contagem para facilitar a compreensão da análise pelo leitor. Assim, cada um dos trechos compreendidos entre barras duplas são contados, neste trabalho, como um compasso.

utilização dos materiais enquanto que a segunda seção apresenta-se como um momento contrastante onde há uma suspensão no *continuum* temporal construído pelos demais trechos. A utilização da forma ternária – constituída pela organização *apresentação/contraste/retorno* ABA’ – não é limitada à música tonal, sendo observada inclusive em obras eletrônicas (KOSTKA, 1999)²⁸. Assim, a organização da forma ternária na música pós-tonal pode ser observada de vários modos, incluindo os aspectos da temporalidade e da densidade dos eventos.

No caso de *Tetragrammaton XIII*, os eventos musicais sucessivos e justapostos apresentados no início da peça são conduzidos, no trecho intermediário da obra, para uma dilatação temporal e um esvaziamento da densidade. Há, por fim, um retorno à contração temporal produzida por uma maior densidade dos eventos sucessivos, caracterizando, assim, a forma ternária. Embora haja diferenças significativas entre as estruturas locais da primeira e da terceira seção, – as quais veremos a seguir – os trechos se assemelham sob o enfoque de suas características temporais. Vejamos detalhadamente como cada uma das seções estão construídas.

A primeira seção (compassos 1 a 47) caracteriza-se pela ocorrência de uma grande quantidade de eventos sucessivos. A natureza rítmica desse trecho, as constantes mudanças de fórmulas de compasso, os poucos eventos com duração alongada, e o andamento *Movido* descrito pelo compositor, sugerem um movimento e um dinamismo temporal que tendem à percepção de um tempo contraído (ou acelerado). Essa contração temporal, que é esboçada pela escuta, pode ser percebida na medida em que ocorre a grande densidade de eventos ao longo do fluxo desta seção da obra. A percepção da densidade, por sua vez, é motivada pela disposição de suas estruturas locais, que em *Tetragrammaton XIII*, são conduzidas pelo tratamento de seus materiais rítmicos.

Dentre os fatores estruturantes do tempo musical em uma obra, a construção rítmica desempenha um papel fundamental na condução dos eventos sonoros, sobretudo na percepção dos gestos musicais e na densidade de suas sucessões. Constituída por unidades de tempo mensuráveis, a construção rítmica prescreve as durações dos eventos do ponto de vista micro-temporal, embora também apresentem relações no plano macro-temporal. A estrutura rítmica, portanto, funciona como uma espécie de alicerce na percepção temporal desse trecho da obra.

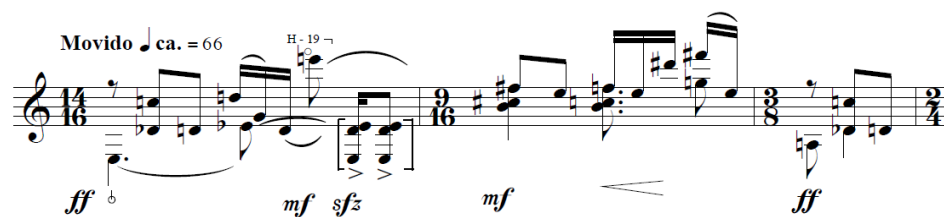
²⁸ Este modo de organização formal é comumente denominado, no jargão de compositores e analistas, de *forma em arco* quando utilizada na linguagem pós-tonal. Por outro lado, a denominação *forma ternária* tem se referido a este tipo de organização dentro de um campo tonal. No entanto, mantemos a nomenclatura *forma ternária*, utilizada por Kostka (1999), pois acreditamos que esta designa com maior clareza a disposição *apresentação/contraste/retorno* da obra em questão.

Sobre os aspectos de ordem rítmica Roberto Victorio aponta que:

no século XX, percebemos um acirramento não só nos tempos internos das obras, mas na noção de tempo que constrói o alicerce musical. As dinâmicas, os andamentos e as variantes de pulso, conduzindo (quase) sempre para uma inconstância e irregularidade na retórica, jamais vista anteriormente [...] (VICTORIO, [20??], p. 13).

A primeira seção da obra *Tetragrammaton XIII* apresenta uma estrutura rítmica baseada no uso de métricas combinadas. Conforme descrito por Fridman (2011) a métrica combinada é “um procedimento de caráter sucessivo/horizontal que envolve a mudança de acentuação rítmica no decorrer de uma peça.” (p.358). Essas mudanças podem ocorrer por alterações na fórmula de compasso ou por acentuações diferenciadas em uma mesma fórmula de compasso. O excerto da Figura 2 exemplifica o uso das métricas combinadas, neste caso pelo uso de mudanças nas fórmulas de compasso.

FIGURA 2: Compassos 1 a 6 – exemplo do uso de métricas combinadas.



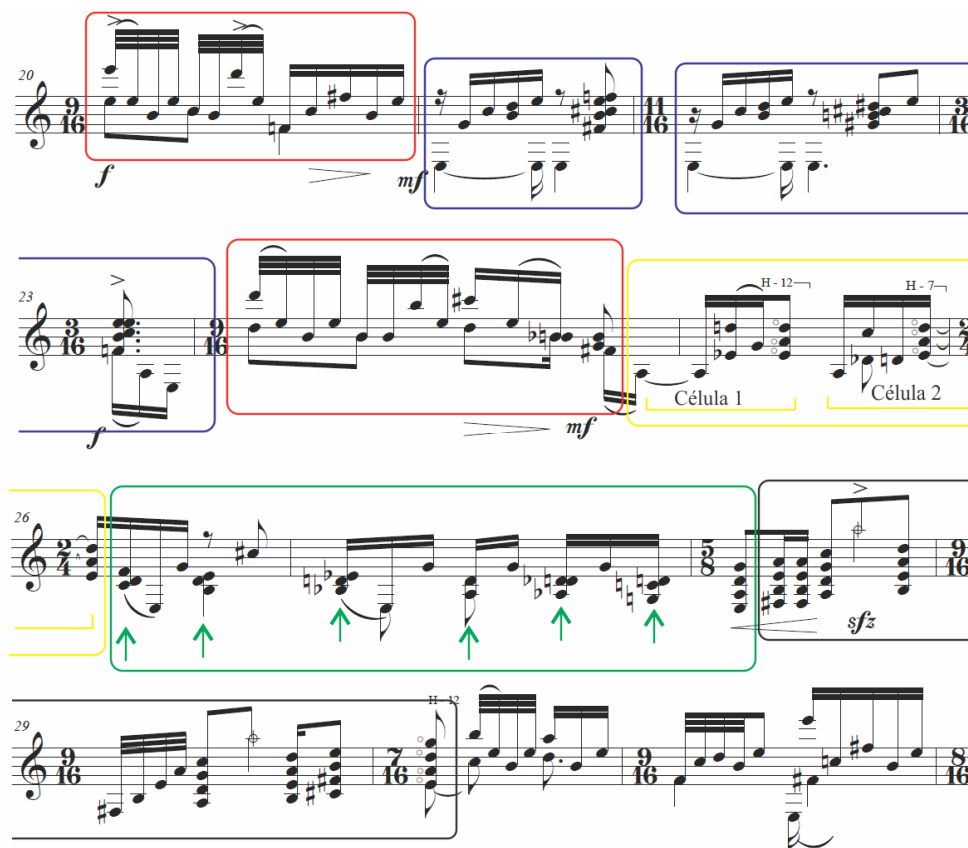
Fonte: Victorio (2014). Edição do autor.

O uso de métricas combinadas, sobretudo com a interpolação de compassos simétricos e assimétricos, sugere uma temporalidade pautada em uma não-linearidade do tempo pulsado (estriado). A irregularidade métrica induz a uma escuta descontínua, não interessada nas sensações cíclicas dos compassos, mas na percepção individualizada de cada gesto musical.

Além disso, a sensação de uma escuta descontínua é proporcionada também pela mudança constante de eventos com diferentes proporções de duração. Isso nos transmite a sensação de irregularidade no fluxo temporal, o que torna a percepção do movimento musical não-linear. Dessa forma, a percepção de uma temporalidade não-linear é projetada não somente pela métrica irregularmente organizada, mas também pela justaposição dos eventos (gestos), também construídos de forma irregular. A justaposição de eventos com durações irregulares irá acontecer de modo mais sistemático e consistente na terceira seção. O trecho que segue nos compassos 20 a 30 representa um exemplo de justaposição de eventos com diferentes proporções que ocorre na primeira seção. Neste caso, os gestos indicados na Figura

3 são agrupados por suas características internas e organizados de modo que as relações entre os eventos são construídas por justaposição, isto é, há um contraste na forma como cada um deles é organizado.

FIGURA 3: Compassos 20 a 30 – justaposição de gestos com diferentes proporções e organizações internas.



Fonte: Victorio (2014). Edição do autor.

Os dois trechos marcados pela cor vermelha no exemplo apresentam características em comum, com uma figuração rítmica que possui um ‘desenho’ semelhante. São desenvolvidos sob a mesma estrutura, isto é, com o uso de dois grupos de quatro fusas na voz superior, e de colcheias na voz inferior. O intervalo inicial entre as duas vozes é de oitava em ambos os gestos. Além disso, o contorno melódico da voz superior é similar e o intervalo descendente na voz inferior é de terça nos dois casos (maior e menor, respectivamente). O que os distingue é que o segundo gesto é concluído apresentando-se outro material, possivelmente uma transição para o próximo gesto.

Já os gestos marcados pela cor azul diferenciam-se dos demais por apresentar de forma clara a utilização de um baixo pedal na voz inferior em contraposição aos acordes arpejados na voz superior. O movimento sempre ascendente dos arpejos na voz superior é quebrado por blocos de acordes no final de cada gesto. Entretanto, no segundo gesto a voz do

baixo pedal ganha movimento descendente, mas a estrutura intervalar do bloco de acorde tem semelhanças intervalares se comparado com o apresentado no primeiro gesto no final do compasso 21. Apresentam-se os intervalos de quinta justa (Fá# - Dó# no primeiro, e Fá - Dó no segundo) e terça maior (Dó# - Fá/ou Mi# no primeiro, e Dó - Mi no segundo), ambos acrescidos das notas Mi e Si executadas nas cordas soltas do violão (primeira e segunda cordas, respectivamente), recurso idiomático bastante utilizado em vários momentos da peça.

O gesto em amarelo guarda semelhanças intervalares com o motivo inicial da obra. Há uma nota grave (Lá), seguida de um intervalo de sétima maior (Mib e Ré). A próxima nota é articulada com ligado (Ré - Sol), seguido de um acorde articulado em harmônico. A célula seguinte possui as mesmas características, com exceção da nota sol que é substituída por ré. Essa estrutura interna é semelhante a outras já apresentadas em vários trechos da música, provavelmente variações de sua primeira aparição no compasso 1 da música. As notas graves (Lá1), embora não se sustentem, podem ser encaradas como pedais para cada um dos dois grupos que se iniciam com Lá1²⁹ e terminam com acorde em harmônico.

O gesto marcado em verde caracteriza-se por seu registro grave. Há uma combinação do intervalo de quarta justa em movimento cromático descendente, que se inicia com as notas Dó/Fá e termina com as notas Sol/Dó (movimento cromático que, por sinal, também se apresenta em um âmbito de quarta justa descendente). Esse movimento cromático em quartas é mascarado pelas demais notas (Mi1, Ré2, Sol3 e Dó#3). Essas notas são executadas em corda solta (com exceção ao dó#), o que, com o movimento descendente de quartas, altera a disposição intervalar de cada acorde. É como se essas notas funcionassem como uma espécie de pedais que sustentam (e ao mesmo tempo mascaram) o movimento descendente de quartas justas.

Estas mesmas quartas justas são ampliadas no gesto seguinte (marcação na cor preta). Há uma sobreposição de quartas justas em acordes de quatro notas, ora apresentado em bloco, ora arpejado. O perfil melódico, que antes era descendente torna-se ascendente, entremeado por golpes percussivos. Tais características, combinadas com as indicações de dinâmica (*crescendo* e *sforzando*), a nosso ver, criam certa tensão e conduzem a percepção do ouvinte ao próximo gesto, que se assemelha ao primeiro apresentado na Figura 3 (indicado em vermelho), como uma espécie de retorno a uma ideia já apresentada. Talvez essa organização dos gestos também promova uma relação implícita de tensão e relaxamento (claramente

²⁹ Lembrando-se de que a escrita violonística é transposta sempre uma oitava acima.

diferente daquela proporcionada pelas relações tonais), mas que também tem seu reflexo na percepção da transitoriedade do movimento gestual.

Todo esse trecho da Figura 3 é elucidativo do que ocorre durante quase toda a obra. O estabelecimento de gestos justapostos é característico principalmente das seções A e A'. Cada gesto possui seus próprios elementos aglutinadores, que, ao se justaporem, colocam os gestos em relação contrastante entre si. A justaposição dos gestos e a constante alteração dos elementos internos de cada um deles é que promovem a percepção de transitoriedade não-linear do tempo musical. Assim, a Seção A é densa, devido à quantidade de eventos sucessivos, mas também se evidencia pela irregularidade do tempo musical provocado pela irregularidade gestual.

Abordando a questão da descontinuidade no discurso musical, Kramer (1978) argumenta que embora as obras com estas características possam impor dificuldades ao ouvinte não familiarizado, esse recurso composicional gera outra experiência com o tempo que passa a ser vivenciado de modo não-linear. Para Kramer (1978) a descontinuidade se revela como um recurso composicional de grande valor, no qual a expectativa do ouvinte quanto a sucessão dos eventos é subvertida. Para ele, “o inesperado é mais marcante, mais significativo do que o esperado, pois contém mais informações” (KRAMER, 1978, p. 117)³⁰. A justaposição de eventos diferenciáveis na construção da primeira e terceira seções de *Tetragrammaton XIII* podem ser encarados como um exemplo de descontinuidade no discurso musical, pois a todo instante o ouvinte se depara com a inserção de novos materiais, organizados sem que *necessariamente* apresentem uma relação de continuidade entre eles. Podemos concluir, portanto, que a primeira seção da obra se caracteriza pela alta densidade de eventos sucessivos, bem como pela irregularidade no movimento dessa densidade. Ao considerarmos assim, observamos que esse trecho conduz tanto à percepção de um tempo contraído quanto a um tempo não-linear, simultaneamente.

Esta seção é, então, concluída com uma *codeta* (compassos 45 a 47) que apresenta semelhanças motivicas com o início da música, além de uma grande *fermata*, transportando a percepção do ouvinte a um novo plano temporal. Assim, ao iniciar a segunda seção (compassos 48 a 56) ocorre uma suspensão do fluxo temporal em relação à primeira, na qual a

³⁰ Kramer (1978) ressalta que a descontinuidade também se apresenta em um contexto tonal. Em obras que possuem maior tendência à continuidade - como no caso da música tonal - esse recurso se revela bastante significativo, de modo que a quebra da linearidade no discurso se torna mais evidente. Como exemplo, em outro artigo, Kramer (1973) discorre sobre o tempo múltiplo e o tempo não-linear no *Quarteto Opus 135* de Beethoven. A discussão apresentada por Kramer (1973) subjaz o pressuposto de que a nossa experiência musical está ligada apenas superficialmente à percepção do tempo cotidiano, e, portanto, a noção de tempo que conduz a obra em questão não é o ‘tempo do relógio’, mas sim um tempo múltiplo e não-linear. (KRAMER, 1973 p. 123)

sensação de dilatação do tempo é preponderante. Essa ruptura apresenta-se de forma contrastante para com as demais seções. O modo de notação deste trecho, também, aponta alguns aspectos interessantes. A ausência de fórmulas de compasso e o uso de fermatas implicam na sensação de alargamento da sucessão dos eventos, e, um consequente esvaziamento da densidade.

Esse trecho da obra abre espaço para as considerações de Pierre Boulez sobre tempo liso e tempo estriado que podem esclarecer como o tempo musical é aí estruturado. Para Boulez (2011), o tempo musical pode ser estruturado sob dois modos distintos - o tempo liso (amorfo) e o tempo estriado (pulsante). O tempo estriado é organizado de modo que as estruturas de duração são dirigidas em função de uma referenciação cronométrica regular ou irregularmente distribuída. O tempo liso não é dirigido por um tempo cronométrico, de modo que a distribuição dos eventos não permite uma avaliação de tempo pulsante. Os termos *liso* e *estriado* se dão por analogia a superfícies espaciais lisas e superfícies que apresentem estrias (marcas de referência), respectivamente. A citação abaixo elucida a utilização dessa nomenclatura por Boulez:

Disponhamos, abaixo de uma linha de referência, uma superfície *perfeitamente* lisa e uma superfície estriada, regular ou irregularmente, pouco importa; desloquemos esta superfície lisa *ideal*, não poderemos nos dar conta nem da velocidade nem do sentido de seu deslocamento, pois o olho não encontra nenhum ponto de referência ao qual se prender; com a superfície estriada, ao contrário, o deslocamento aparecerá tanto na sua velocidade quanto no seu sentido. O tempo amorfo é comparável à superfície lisa, o tempo *pulsado* à superfície estriada; eis por que, por analogia, denominarei as duas categorias assim definidas *tempo liso* e *tempo estriado* (BOULEZ, 2011, p.88).

Roberto Victorio utiliza-se do tempo liso como recurso composicional logo no início da segunda seção de *Tetragrammaton XIII* (compasso 48). Sugere-se, nesse momento, um esvaziamento da densidade dos eventos sonoros, e um consequente alargamento na sensação de escoamento temporal. O compositor lança mão da liberdade rítmica na execução do trecho, abrindo espaço para uma flexibilidade temporal. As fermatas, o uso de acelerando e de células que devem ser tocadas o mais rápido possível reforçam a interpretação de uma dilatação temporal na execução do trecho. Nota-se, assim, que o compositor intercala trechos de movimento (acelerandos ou células rápidas) - apresentados com dinâmica mezzo forte, forte ou crescendo - com trechos de repouso (fermatas curtas) - apresentados com dinâmica piano. O tempo liso se dá pela suspensão do tempo pulsante até então explorado.

Vale salientar que nesta segunda seção a obra não se caracteriza somente pela ausência de fórmulas de compasso. Ocorre a alternância de trechos libertos de uma marcação pulsante e trechos com fórmula de compasso definida. Entretanto, ao analisarmos o discurso sob um viés *macrotemporal*, verificamos que este momento apresenta um contraste, do ponto de vista da densidade, para com as demais seções.

A disposição das estruturas temporais nesta segunda seção da obra vai ao encontro do que Boulez (2011) observa em relação à combinação de trechos com tempo liso e tempo estriado. Para o autor há duas possibilidades: *tempo homogêneo* e o *tempo não-homogêneo*. O tempo homogêneo é aquele exclusivamente liso ou estriado; enquanto que o tempo não-homogêneo se refere à alternância ou sobreposição de trechos lisos e estriados. A segunda seção de *Tetragrammaton XIII* (compassos 48 a 56) apresenta um caso típico de tempo não-homogêneo, no qual há uma alternância entre eventos com métrica definida (pulsante) - por exemplo, compassos 49, 50, 51 e 53 - e eventos onde não há uma métrica clara (tempo amorfo) - compassos 48, 52 e (ver Figura 4).

FIGURA 4: Compassos 48 a 53 (início): exemplo de tempo não-homogêneo (alternância entre liso e estriado).

Fonte: Victorio (2014). Edição nossa.

Vale notar que em um tempo liso o fio condutor que dita a duração precisa de cada evento é a percepção do fluxo temporal pelo intérprete. A duração de cada fermata, ou mesmo

a progressão do *acelerando*, é regida pelo modo com que o intérprete percebe cada evento pontual dentro de um contexto global. Ocorre, assim, um movimento perceptivo entre o plano micro-temporal (duração de cada evento específico) e o plano macro-temporal (fluxo temporal geral). O mesmo incide nos retornos ao tempo estriado (*Tempo I* no exemplo da Figura 4). O andamento é estabelecido pela pulsação interna que o intérprete possui a partir da lembrança do tempo anterior à dilatação no tempo liso.

Há na terceira seção (compassos 57 a 97) o retorno a um tempo contraído, de modo que a movimentação provocada pela densidade dos eventos é retomada na indicação *Tempo I* no compasso 57. O caráter enérgico é mantido até o final da obra. Embora este trecho se assemelhe com a primeira seção, apresenta algumas singularidades. A noção de descontinuidade do tempo ocorre não somente pelas mudanças métricas mas também através da montagem por justaposição de materiais musicais distintos (nos moldes já discutidos na primeira seção). ZUBEN (2005) define que a montagem

é um processo de junção sequencial de partes para a constituição de um todo. Em música, o termo designa habitualmente a técnica de organização formal por justaposição de estruturas, muito embora a disposição de uma montagem sonora possa se dar também por sobreposição (ZUBEN, 2005, p.25).

O autor ressalta, ainda, que a montagem e o corte vertical, que promovem uma ruptura no discurso, são técnicas composicionais alternativas àquelas predominantes na música tonal que privilegiavam a continuidade no desenvolvimento do discurso da obra (ZUBEN, 2005, p. 25). Em *Tetragrammaton XIII* aparecem momentos em que Victorio utiliza-se desse recurso. Mesmo ainda dentro de uma temporalidade contraída, com grande densidade de eventos sonoros, surgem trechos de ruptura do discurso por meio de interpolações de figuras. Na terceira seção podemos reconhecer com mais evidencia a utilização desse recurso. Vejamos o exemplo da Figura 5:

FIGURA 5: Início da terceira seção (compasso 57). Montagem por justaposição de materiais e figuras distintas.



Fonte: Victorio (2014). Edição nossa.

Logo no início da terceira seção (compasso 57) ocorre a interpolação de materiais apresentados anteriormente com os novos materiais. No primeiro compasso da Figura 5 (*Tempo I*) há uma reprodução quase literal do compasso inicial da peça. Em seguida, no próximo compasso, a reexposição do material inicial é interrompida para a apresentação dos novos materiais típicos desta seção (efeitos percussivos). As alternâncias entre a recapitulação variada de materiais antes apresentados e a inserção de novos materiais ocorrem durante toda a terceira seção. Parte desses materiais novos configura-se como rupturas na construção do discurso, se assemelhando, por exemplo, ao uso de parênteses em um discurso textual. O modo como são construídas as justaposições dos materiais reforça a noção de descontinuidade temporal. A inserção de figuras com ritmo e métrica irregulares, bem como de figuras percussivas sincopadas, associadas à grande densidade dos eventos sucessivos corroboram a descontinuidade na percepção do tempo estriado.

Diante dessas informações descritas, concluímos que a obra *Tetragrammaton XIII* explora a percepção de um tempo musical não-linear. Isso se dá em diversos planos temporais. Sob uma perspectiva macro-estrutural concebemos a *forma ternária* caracterizada pelos efeitos de dilatação e contração temporal promovida pela manipulação das densidades sonoras. Assim, a descontinuidade se dá na relação entre as partes, caracterizada pela formação *contração/dilatação/contração* no todo da obra. Por outro lado, se observarmos a

organização das seções separadamente, perceberemos que a não-linearidade do tempo musical também ocorre no interior delas e é construída de modos diferentes. Na primeira e terceira seções são construídas através da irregularidade métrica e da montagem por justaposição de eventos. Já a segunda seção é construída através da exploração dos tempos não-homogêneos – tempos lisos e estriados.

Nesse sentido, podemos reforçar a ideia de Pierre Boulez (2013) de que os modos de organização das estruturas locais alicerçam e determinam a percepção das estruturas globais. Reafirmamos, portanto, que nesta obra as estruturas locais do tempo musical promovem a dimensão temporal enquanto geradora da forma musical.

A investigação sobre o tempo musical apresenta várias “portas de entrada”. Assim, os parâmetros formais de uma obra podem ser analisados sob outras diversas perspectivas, além das oferecidas neste trabalho. Contudo, os dados fornecidos pela análise configuram-se como norteadores para uma interpretação musical da obra. Os conceitos descritos podem prover subsídios ao intérprete na elaboração de uma interpretação interessada na escuta e na manipulação do tempo musical enquanto organizador da forma, além de delinear-se como recursos para a compreensão de sua escritura.

2.3 Gravações preliminares

Apresento a descrição de cada uma das gravações realizadas.³¹ Os textos apresentados abaixo foram redigidos anteriormente às gravações e nos serviram como guias para a execução, evidenciando possibilidades interpretativas distintas para cada uma delas. Duas concepções interpretativas foram gravadas na íntegra (Gravação 01 e Gravação 02). As Gravações 01 e 02 podem ser ouvidas no site do Núcleo de Música e Tecnologia do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia através do link:

<<http://www.numut.iarte.ufu.br/node/99>>.

Gravação 01³² - Esta opção interpretativa caracteriza-se por apresentar os gestos musicais com maior rigidez rítmica. A intenção geral foi manter a pulsação, de maneira geral, sempre *a tempo*, com exceção dos momentos em que o compositor fornece outras instruções. A transição entre os gestos ocorre conforme o ritmo descrito. Ocorrem poucas intervenções do intérprete quanto à agógica. Isso proporciona maior densidade (horizontal) no fluxo da

³¹ Estas gravações foram realizadas no Laboratório de Ensino e Pesquisa em Produção Sonora (LASON), do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia em dezembro de 2013.

³² Faixa 01 do arquivo de áudio.

obra, pois aproxima os diferentes eventos no espaço de tempo. Utiliza-se de outros recursos expressivos como o timbre, a articulação e a dinâmica para evidenciar a mudança dos eventos.

Gravação 02³³ – Nesta opção interpretativa, a obra apresenta-se mais flexível temporalmente. A transição entre alguns gestos é apresentada com maior liberdade agógica. O espaçamento (respirações) entre os gestos torna-os mais evidentes (destacados) quanto a sua unidade dentro do todo. Embora outros recursos, como o timbre, a articulação e a dinâmica também auxiliem na construção – e diferenciação – de cada evento, o principal recurso expressivo trabalhado na interpretação é a manipulação do tempo.

As escolhas dos parâmetros a serem abordados nas gravações representam apenas parte de um processo interpretativo. As questões sobre a organização do tempo musical, o aspecto tímbrico como forma de delimitação de gestos musicais, e, ainda, a expressividade dinâmica apontadas nas propostas acima estavam de acordo com o nosso anseio na interpretação da obra naquele momento específico do processo. O decurso criativo da interpretação nos apontou outras possibilidades que foram avaliadas e discutidas para a realização da gravação posterior. Contudo, estas foram as questões que permeavam o processo no momento das gravações, e isso, sem dúvidas, refletiu nas escolhas das abordagens nas gravações realizadas. Como veremos no Tópico 4.2, foi realizada outra gravação durante as etapas finais da pesquisa.

³³ Faixa 02 do arquivo de áudio.

3. ANÁLISE DAS GRAVAÇÕES

Este capítulo corresponde ao segundo momento do processo interpretativo desenvolvido. É apresentada a análise das gravações preliminares. Para isso, fizeram-se necessárias a descrição das ferramentas utilizadas para a coleta de dados e a discussão de uma segmentação da obra que auxiliasse na tarefa analítica com o *software*. Em seguida, apontamos os resultados da análise em dois eixos, a saber: a organização formal a partir da análise das gravações; e a apresentação de suas características interpretativas.

No decorrer deste capítulo ficará claro que as análises das gravações serviram não apenas para identificar traços interpretativos, mas também para revelar aspectos escriturais da obra.

3.1 Ferramentas para coleta de dados

O *software Sonic Visualiser* oferece diferentes formas de visualização do arquivo a ser analisado, o que implica ao analista ter várias opções de extração de dados. Assim, optamos por utilizar apenas aquelas que julgamos apropriadas e que acreditamos fornecer os dados necessários para a análise da obra em questão. Foram utilizadas três configurações de extração de dados, a saber: o mapeamento do fluxo de andamento (agógica); o mapeamento das durações dos compassos, dos trechos e das seções da obra; e o mapeamento do fluxo de intensidades (dinâmica). Além destas, foram utilizados ainda os espectrogramas para observação dos aspectos formais da obra. Para a análise foram utilizadas as Gravações 01 e 02 de *Tetragrammaton XIII* conforme descritas no Tópico 2.3.

O **mapeamento do fluxo de andamento** consiste na geração de gráficos que mensuram as inflexões de agógica dadas pelas marcações dos pulsos de toda a música. O gráfico gerado demonstra visualmente as curvas dos *accelerando* e *ritardando* utilizados pelo intérprete, o que nos permite, por exemplo, avaliar a condução de frases e gestos e as ocorrências de *rubato*. Na seção da obra em que ocorre suspensão métrica, e, portanto, não há pulso definido, optamos por marcar os ataques de cada nota. Assim, nesses trechos, os gráficos de andamento registram o fluxo com base na marcação dos ataques e não do pulso.

A ferramenta utilizada para a extração destes dados (*Time Instants Layer*) consiste em escutar a música e marcar os pulsos de cada compasso. O *software* registra visualmente essas marcações por meio de barras verticais (*labels*) e auditivamente por um som curto (similar às

batidas de um metrônomo). O *software* permite, ainda, que essas marcações sejam reposicionadas manualmente por meio do espectrograma, caso seja necessário, coincidindo a marcação com o ataque da nota. Em seguida, extraem-se os dados para outra ferramenta do *software* que gera um ‘gráfico de valores de tempo’ (*Time Values Layer*). Nessa etapa, a opção “*Tempo (bpm) based on duration since previous item*” é a que mais se adéqua à extração de dados de andamento.

O **mapeamento das durações** consiste na confecção de gráficos que mensuram a duração - em segundos - de um trecho selecionado. Foram feitas medições de duração (i) em cada um dos quarenta trechos segmentados na análise (ver tópico seguinte sobre a segmentação), e, (ii) na duração de cada uma das seções. Esse tipo de dado permite, por exemplo, evidenciar momentos de discrepância na condução temporal, observando-se a duração de cada uma das gravações e comparando-as, ainda, a uma duração estimada com base nas figuras de duração da partitura. A ferramenta utilizada para extração desses dados é a mesma utilizada para extração de dados de andamento. No entanto, a opção utilizada para geração dos gráficos foi “*duration to the following item*”, a qual melhor se adequou aos nossos interesses de análise.

O **mapeamento do fluxo de intensidades**, o qual nos permite analisar as gravações quanto ao parâmetro expressivo da dinâmica, consiste na geração de gráficos que mensuram os valores de intensidade do sinal de áudio. Dentre as ferramentas possíveis para essa tarefa, optamos por utilizar duas delas. A ferramenta “*smoothed power curve*” gera um gráfico que filtra as informações brutas de intensidade do sinal de áudio, mantendo de modo suavizado os ataques enquanto que a sustentação e o decaimento dos sons são evidentemente observáveis neste gráfico³⁴ (MAZURKA). Assim, além do parâmetro da intensidade, a articulação das notas, em alguns casos, também pode ser visualizada neste tipo de gráfico. Já a ferramenta “*smoothed power slope curve*” gera gráficos mais suscetíveis aos ataques das notas, enquanto que a sustentação não pode ser observada neles. (MAZURKA). Essa ferramenta pode ser útil na visualização de planos sonoros como, por exemplo, a divisão de vozes em alguns determinados trechos. Entretanto, utilizamos esta segunda ferramenta apenas em casos específicos em que nos trouxe informações complementares, e que puderam promover uma visualização mais completa do sinal de áudio.

Os **espectrogramas** mostram o arquivo de áudio no domínio das frequências em todo o espectro sonoro. O áudio é visualizado em três dimensões: tempo, (eixo horizontal),

³⁴ <http://sv.mazurka.org.uk/MzPowerCurve>

frequências (eixo vertical) e a intensidade de cada frequência (escala de cores). Dentre as opções disponíveis no *software* escolhemos a ferramenta *Melodic Range Spectrogram*, pois esta permite observar os movimentos melódicos e seus respectivos parciais de frequência com maior definição. O esquema de cores mais nítido elimina da janela visualizada o conteúdo espectral dos ruídos fazendo com que se tornem mais evidentes os contornos de cada parcial e, conseqüentemente, os eventos musicais gravados.

Cabe ressaltar que os dados obtidos por meio do *software* também apresentam limitações. Por exemplo, não é possível obter gráficos de intensidade com a mesma precisão que os gráficos de andamento e de duração. Fatores como a sobreposição de sons provocados pelo prolongamento de notas executadas em cordas soltas, por exemplo, geram um acúmulo de sons que aumentam a intensidade. Isto pode, em certos momentos, mascarar os valores e gerar gráficos incompatíveis com a escuta. Assim, cabe ao analista observar, em constante confronto com a partitura, os momentos em que os dados podem estar velados.

Diante dos dados extraídos, chegamos à conclusão que uma representação gráfica que contenha conjuntamente informações de intensidade (dinâmica) e de andamento (agógica) melhor reflete o propósito de avaliar os gestos. Sabe-se que um gesto não é conduzido somente por um parâmetro isolado. Existem outros fatores envolvidos na percepção da direção de uma frase, por exemplo. A dinâmica e a agógica desempenham papel fundamental, mas, obviamente, outros parâmetros como timbre (sonoridade) também entram nessa soma de fatores. Entretanto, julgamos que os dois primeiros eram suficientes para as propostas de análise deste trabalho.

Ademais, toda a análise aqui realizada conjuga sempre as representações gráficas descritas com o exercício de escuta e da análise da partitura. Assim, reiteramos a ideia apontada anteriormente de que esta não é uma análise que exclui o papel da notação tradicional, mas sim que a complementa.

3.2 A questão da segmentação e a análise das gravações de *Tetragrammaton XIII*

Em acordo com Corrêa (2006), entendemos a análise musical como um processo que busca a compreensão de obras musicais a partir da decomposição em partes de elementos que constituem um todo. Assim, o fracionamento dos parâmetros constituintes da obra que se estuda possibilita a observação de como e quais desses elementos se articulam, e, ainda, como se conectam para a formação do todo. Segundo o autor, “justifica-se esse procedimento por

admitir-se que a explicação do detalhe sobre o conjunto conduz a um melhor entendimento global” (CORRÊA, 2006, p. 33). Ainda para Corrêa, a identificação dos materiais que a compõem e a constatação da maneira como eles interagem constituem procedimentos básicos da análise musical.

Nessa perspectiva, o exercício de segmentação compõe do mesmo modo uma das tarefas da análise, sobretudo para a compreensão da forma musical. Trajano, Guigue e Ferneda (2000) afirmam que a “segmentação é a partição de um fluxo musical em segmentos homogêneos”. (TRAJANO; GUIGUE; FERNEDA, 2000). A identificação e a compreensão dos materiais que articulam a obra se fazem relevantes para a observação das unidades lógicas que compõem um determinado trecho, ou mesmo para identificar seções contrastantes, por exemplo. Portanto, como critério de segmentação deve ser observado como se organizam todos os elementos interdependentes no material musical estudado.

A forma de *Tetragrammaton XIII* aqui analisada (descrita no tópico 2.2) foi identificada e justificada sob o ângulo da organização temporal como unidade lógica de segmentação, tendo na densidade sonora seu principal elemento de condução da percepção do tempo. A defesa de uma forma ternária para esta obra – que se caracterizou como *apresentação/contraste/retorno* – foi associada à percepção de contração e dilatação temporal sugerida pela densidade de eventos sonoros.

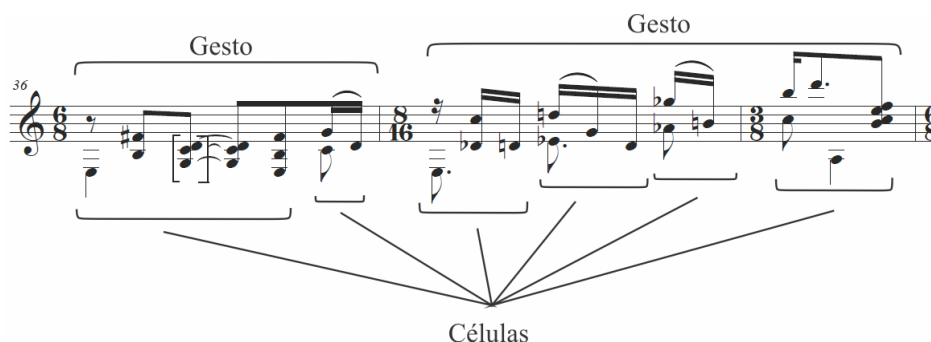
No âmbito da análise de gravações com uso de *software*, a segmentação prévia também se faz necessária. Primeiro, porque é através dela que podemos identificar a organização dos materiais musicais conforme apresentados na notação musical e compará-los com os dados das gravações. Isto é, pode-se confrontar um gesto identificado pela partitura a um gesto identificado nas representações gráficas e visualizar suas confluências e/ou divergências. E, segundo, esta segmentação facilita a própria operacionalização do arquivo de áudio no programa. Os segmentos podem, por exemplo, ser analisados em arquivos separados se o analista achar necessário.

Portanto, a segmentação com o propósito analítico conjugou-se na identificação das unidades em diferentes níveis perceptivos do material musical de *Tetragrammaton XIII*. Convencionamos para esta análise uma hierarquia formal da obra composta por cinco unidades estruturais, a saber: **seção**, **subseção**, **trecho**, **gesto** e **célula**. Denominamos por **seção** a maior unidade formal da composição. Sob um ponto de vista macroestrutural, as seções sustentam-se como unidade perceptiva fundamentadas em sua conformação temporal, conforme já discutido na análise da escritura. No interior de cada seção os segmentos que são

organizados entre si, compostos por uma coerência discursiva que demarcam as pequenas conclusões e aparições de novos materiais, são chamados aqui por **subseção**. São considerados **trechos** os segmentos das subseções, o que, por sua vez, também são desmembrados em **gestos e células**.

O excerto a seguir exemplifica a estruturação dos trechos, gestos e células conforme adotado nesta pesquisa. O trecho, que corresponde ao de número 14 da segmentação adotada, constitui-se por um perfil melódico ascendente. A demarcação dos gestos é determinada, primeiramente, pela quebra do movimento ascendente com o retorno à nota Mi3 no início do compasso 37. Além disso, as configurações rítmicas e intervalares das células (marcada pela predominância de quinta justa no primeiro gesto, e de sétima – maior e menor – no segundo) também contribuem para identificação dos segmentos.

FIGURA 6: Compassos 36 a 38, correspondentes ao trecho 14 da segmentação realizada.



Fonte: Victorio (2014). Edição nossa.

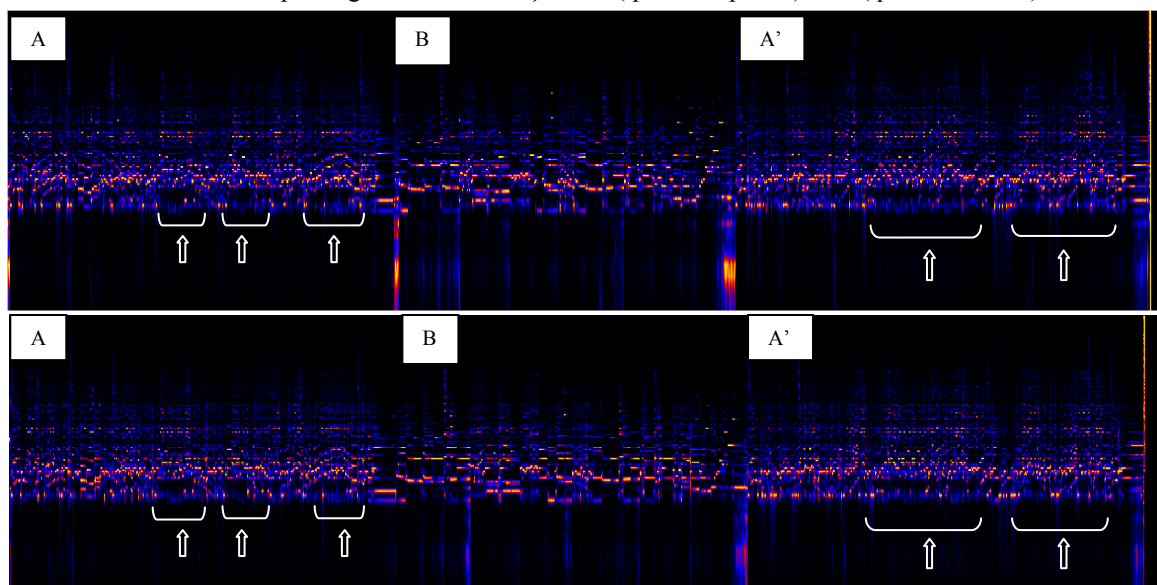
A questão da segmentação para a análise das gravações representou um desafio. Foi necessário identificar uma segmentação que permitisse observar tanto os elementos sonoro-expressivos em níveis sintáticos locais, quanto em níveis globais. Ou seja, o desafio estava em promover uma segmentação que permitisse transitar entre os diferentes níveis perceptivos de modo que pudéssemos correlacioná-los. Evidentemente, em uma obra como esta caberiam outras tantas segmentações, argumentando-se as escolhas sob pontos de vista em níveis sintáticos e perceptivos diferentes das realizadas aqui. Entretanto, estas foram as que julgamos mais apropriadas para a pesquisa. A segmentação das seções, subseções e trechos pode ser conferida no apêndice desta dissertação, e a argumentação em torno dos gestos e células será realizada no decurso da análise propriamente dita.

3.3 A organização da forma a partir dos dados da análise das gravações.

Com o propósito de discutir a análise das duas gravações preliminares realizadas para este estudo empírico partimos inicialmente da observação das macroestruturas formais de *Tetragrammaton XIII* orientados, agora, pelos dados extraídos das gravações, sobretudo através da análise dos espectrogramas gerados pelo *software*. Tendo como fundamento a análise da escritura realizada no tópico 2.2, reiteramos a ideia de descontinuidade temporal no discurso da obra *Tetragrammaton XIII* – com base nos pressupostos de Kramer (1978). A descontinuidade no discurso da obra em questão se dá, primeiro, em um plano macro estrutural, isto é, por sua organização formal, e segundo por suas micro-organizações no interior de cada seção. Caracterizada por sua forma ternária, a sensação de descontinuidade é motivada pela construção irregular da métrica e pela montagem por justaposição de eventos nas seções A e A'. Já a seção B é organizada pela exploração dos tempos não-homogêneos – lisos e estriados, de Boulez (2011).

A percepção de um tempo não-linear (descontínuo) em um plano macro-estrutural é verificada, portanto, pela escuta. Nem sempre a notação musical, a primeira vista, dá conta de questões que são inerentes à percepção musical. Assim sendo, o modelo de análise de gravações pode complementar a visualização de alguns elementos não facilmente revelados na partitura. Observemos algumas das questões apontadas na análise da escritura sob a luz da análise das gravações. Vejamos o espectrograma das duas gravações preliminares – Gravação 01 e Gravação 02 – observando as características de seu delineamento espectral:

FIGURA 7: Espectrograma das Gravações 01 (quadro superior) e 02 (quadro inferior).



Fonte: Edição nossa

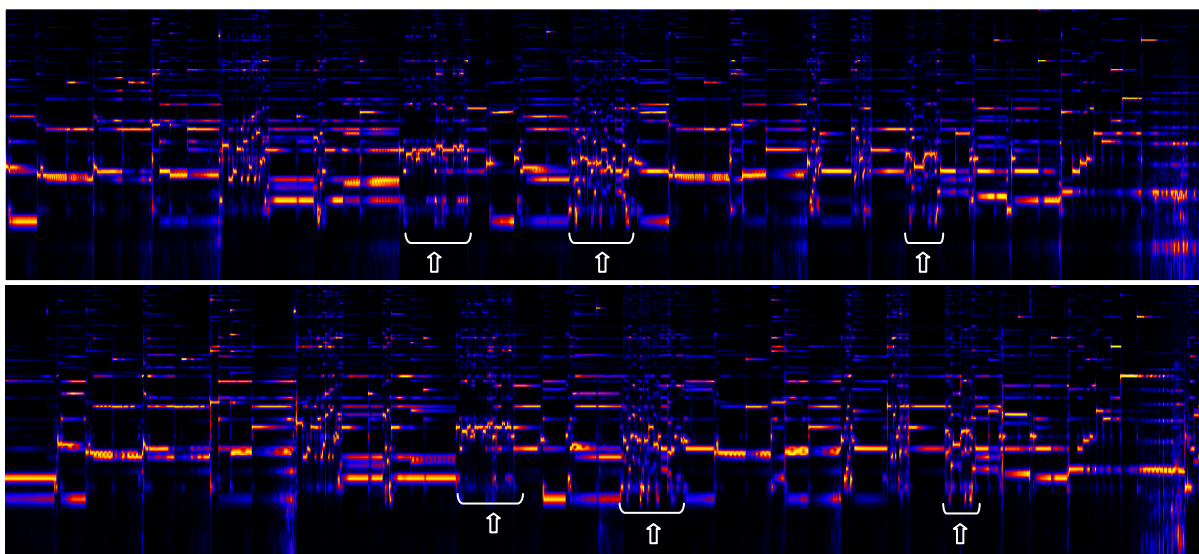
Verificam-se claramente, na disposição espectral mostrada, as três seções apontadas pela análise da escritura. Nota-se uma maior densidade dos eventos sonoros na primeira e na terceira seções (A e A'), de modo que não é possível verificar nenhum grupo de parciais de frequência com duração alongada nesses momentos. Embora a disposição da primeira seção se assemelhe com a terceira, os perfis espectrais apresentam algumas formas distintas, o que corrobora a ideia da forma ternária para esta obra.³⁵ A densidade dos eventos e o registro são parecidos em A e A', mas em alguns momentos surgem movimentos no registro que marcam a diferenciação entre as seções (conforme demonstrado pelas indicações na Figura 7). Nesta imagem, a seção B apresenta eventos sonoros mais espaçados, com duração alongada e menor densidade vertical dos parciais de frequência, além de maior movimento no registro.

Outra característica da Seção B é a utilização de um tempo não-homogêneo. Segundo Boulez (2011), um tempo não-homogêneo é aquele que apresenta simultaneamente ou sucessivamente o uso de tempos estriados e lisos. No caso de *Tetragrammaton XIII*, Victorio utiliza-se de um tempo não-homogêneo de modo sucessivo. Como no exemplo da Figura 8, o espectrograma demonstra o uso desse recurso composicional. O comportamento espectral permite visualizar a mudança de textura, na qual, nos momentos de tempo liso, há uma sustentação maior dos parciais de frequência, enquanto que os momentos de tempo estriado apresentam-se com uma textura próxima à das seções A e A'. As indicações correspondem às inserções de tempo estriado na Seção B, predominantemente composto por tempo liso.

Estas observações – ainda que panorâmicas – do conteúdo espectral das gravações ratificam a ideia de descontinuidade na organização formal da peça e corroboram com a afirmação de uma não-linearidade do discurso da obra. Posto isso, podemos argumentar que a estrutura ternária da forma na obra *Tetragrammaton XIII* pode também ser justificada pelo comportamento espectro-morfológico evidenciado nas gravações.

³⁵ Geralmente, obras em forma ternária compõem suas seções de retorno (terceira seção) com algumas variações da seção de apresentação, ainda que permaneçam com características semelhantes.

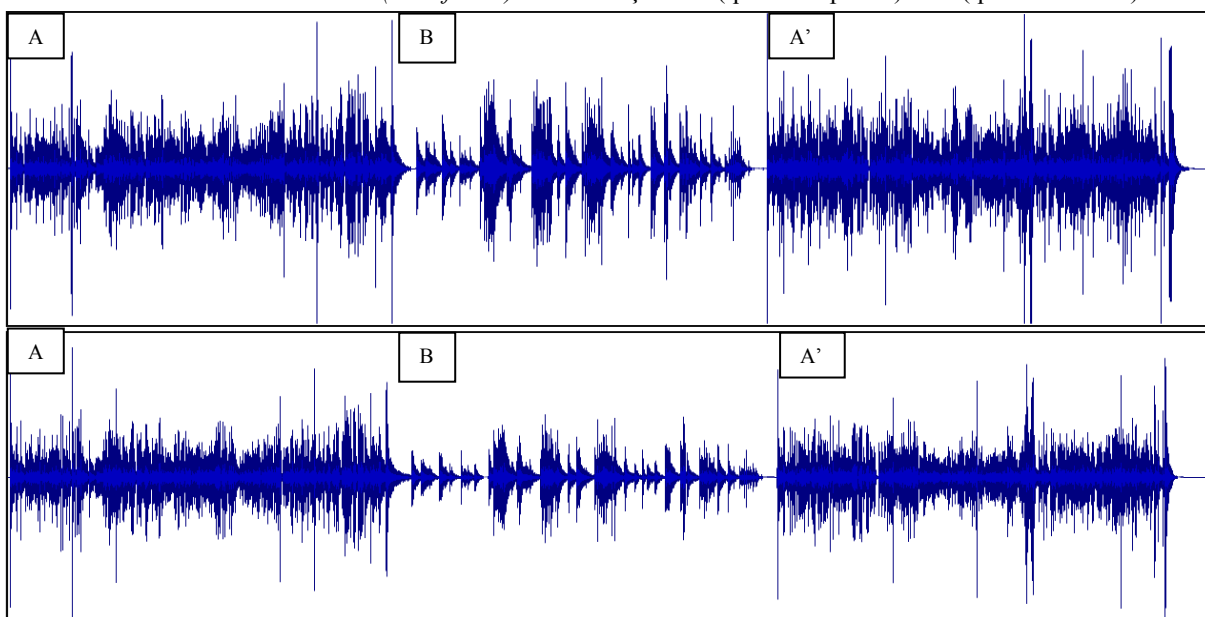
FIGURA 8: Espectrograma da Seção B da Gravação 01 (quadro superior) e Gravação 02 (quadro inferior).



Fonte: Edição nossa

A disposição formal pode igualmente ser verificada em duas outras representações gráficas: nas “formas de onda” (*waveforms*) e no gráfico que mensura a duração dos trechos segmentados para análise das gravações. A visualização da forma de onda sugere o adensamento sonoro nas seções A e A’ em contraposição ao espaçamento dos eventos na seção B.

FIGURA 9: Formas de onda (*waveforms*) das Gravações 01 (quadro superior) e 02 (quadro inferior).

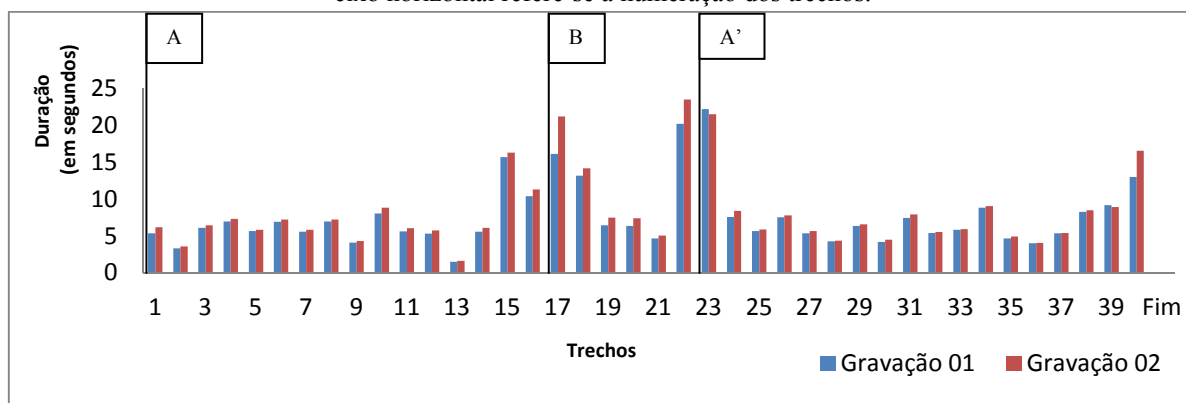


Fonte: Edição nossa

O gráfico de durações abaixo (Gráfico 1) demarca a duração cronométrica (eixo vertical) em cada um dos trechos segmentados (eixo horizontal). Os trechos da Seção B

possuem, em média, uma duração maior do que os trechos das Seções A e A'. Isso acontece, pois os eventos no interior dos trechos possuem, em geral, durações alongadas, o que faz com que as mudanças características em seus materiais sejam percebidas mais lentamente do que nos demais trechos.

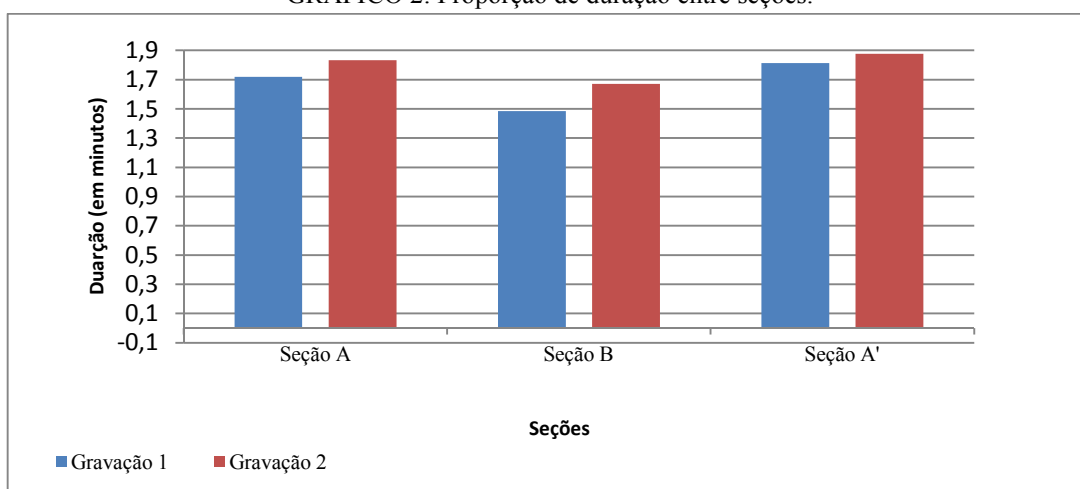
GRÁFICO 1: Gráfico de duração de cada um dos trechos segmentados. No eixo vertical o valor em segundos. O eixo horizontal refere-se à numeração dos trechos.



Fonte: Edição nossa

Por outro lado, ao mensurarmos a duração das seções, verifica-se que há certa equivalência na proporção cronométrica das seções. (Gráfico 2). Embora a seção B seja constituída por um menor número de trechos – oito trechos, enquanto as demais possuem dezesseis – há certa equivalência na duração total de cada seção. Isto é, há, na seção B, um menor número de eventos em uma janela temporal com duração semelhante às demais seções. Logo, isto também corrobora para a percepção de rarefação temporal na seção B.

GRÁFICO 2: Proporção de duração entre seções.



Fonte: Edição nossa

Apoiado conceitualmente na filosofia de Susanne Langer (1980) sobre *tempo virtual*, Victorio [20??] descreve o tempo musical como um tempo experienciado, o qual se dá pela *despercepção* do tempo cronológico na escuta de uma obra. O tempo virtual se caracteriza pela percepção do ouvinte (ou mesmo do executante) sobre o fluxo temporal gerado pela sucessão de eventos ou sobre as mutações do material durante o percurso musical, ou seja, pelos modos em que os materiais são dispostos no tempo. Nesse sentido, as mensurações realizadas por computador enfatizam justamente esta exploração – provavelmente consciente, por parte do compositor – de um jogo estabelecido entre um tempo que é dado **cronometricamente** e o tempo que é **percebido**.

Assim, consideramos que a proporção na duração das seções possui uma implicação significativa na sensação de contraste da estrutura global. A proporção entre elas é, dentre outros fatores, um elemento que promove a percepção do fluxo temporal na obra. Portanto, manipular essas durações pode ser um objetivo interpretativo do violonista, e, assim, ser uma forma de conduzir a atenção do ouvinte.

Em vista das questões apontadas, conclui-se que todo o discurso construído sobre a organização da forma em *Tetragrammaton XIII* apresentado na análise da escritura vem a ser reiterado nos resultados da análise das gravações em um nível global, sobretudo por meio da observação do conteúdo espectro-morfológico do áudio das gravações. Cabe-nos agora avaliar as gravações em um nível local, observando as características interpretativas dadas à obra nas gravações realizadas.

3.4 Características interpretativas das gravações de *Tetragrammaton XIII*

Apresenta-se neste tópico a análise dos aspectos interpretativos das duas gravações preliminares realizadas para esta pesquisa. São utilizados os dados obtidos no mapeamento das intensidades (dinâmica) – por meio das ferramentas *smoothed power curve* – conjuntamente aos dados obtidos no mapeamento dos andamentos (agógica). Desse modo, as considerações sobre a dimensão expressiva das gravações de *Tetragrammaton XIII* se concentram essencialmente nos parâmetros da agógica e dinâmica. Eventualmente os gráficos de intensidade podem revelar questões sobre a articulação, uma vez que estes contêm informações sobre o ataque, sustentação e decaimento dos eventos. Entretanto, as ferramentas não permitiram avaliar com precisão o parâmetro da articulação em todo o material, cabendo essa discussão somente aos momentos específicos citados. Busca-se, de modo geral, uma

análise que considere a interseção destes parâmetros para a identificação de conteúdo expressivo das interpretações.

Cabe ressaltar que as duas gravações são colocadas no discurso analítico de modo a se complementarem e não a se contraporem. Embora, como já apresentado, as duas gravações apresentem inicialmente concepções interpretativas distintas, o diálogo entre elas é feito com o objetivo de compreender algumas possibilidades interpretativas, e não necessariamente como concepções opostas e incompatíveis – possibilidades estas que foram avaliadas para construção do mapa interpretativo adotado na gravação realizada posteriormente.

3.4.1 Gestos musicais nas gravações de *Tetragrammaton XIII*

A abordagem do gesto musical perpassa as diferentes estéticas musicais. Entretanto, no caso especial da música contemporânea este aspecto musical passou a ser problematizado de modo sistemático nas pesquisas musicológicas, conforme apontado por Assis e Amorim (2009, p. 1). Para os autores, ao se romper com o discurso tonal, a coordenação gestual de uma obra passa a ser estruturada por outros parâmetros que não aqueles subordinados às estruturas tonais. Assim, em *Tetragrammaton XIII* a compreensão da organização formal perpassa, entre outras unidades sintáticas, a identificação dos gestos que compõem as microestruturas da obra.

Para efeito de delimitação, tomamos o gesto como nossa principal unidade de análise. O esforço analítico concerne a observação e crítica da configuração expressiva dos gestos com o propósito de compreender como determinados segmentos se manifestaram nas *performances* gravadas, pois sabemos que as diferentes projeções dadas às estruturas locais na *performance* conduzem a escutas distintas em níveis perceptivos mais globais. Para tanto, se faz necessária, de antemão, a conceituação de gesto musical e sua relação com o processo interpretativo.

Robert Hatten³⁶ (apud MATSCHULAT 2011, p.19) desenvolve seu conceito de gesto musical precedido pelo entendimento dos gestos humanos como fundamento para a compreensão dos gestos musicais em obras complexas. Para o autor, o gesto humano é definido como “qualquer formação energética projetada no tempo que possa ser interpretada como significativa” (HATTEN apud MATSCHULAT, 2011, p.19). Contudo, a ideia de gesto

³⁶ HATTEN Robert S.. **Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes:** Mozart Beethoven, Schubert. Bloomington: Indiana University Press, 2004

musical não se concentra apenas no movimento motor do gesto humano. Matschulat ressalva que o

gesto musical apresenta-se, portanto, na forma de uma formação energética do *som* projetada no tempo – o que Hatten define como gesto aural. [...] O gesto musical não se resume nas meras ações físicas envolvidas na produção de uma série de sons, mas consiste no contorno característico que confere a estes sons significado expressivo. São, portanto, unidades perceptivas sintetizadas nos elementos musicais tais como timbre, articulações, dinâmicas e tempo, e sua coordenação em diversos níveis sintáticos, e comportam-se como unidades expressivas (MATSCHULAT, 2011, p 9).

Nesse sentido, o conteúdo expressivo da realização sonora de uma interpretação, tal como nas variações de agógica (*timing*), dinâmica e os modos de articulação, projeta e delineia a configuração gestual escrita pelo compositor. Os intérpretes podem ainda, por uma ação deliberada e fundamentada estilisticamente (ou mesmo intuitiva), expressar sua própria compreensão gestual do texto. Em se tratando de um repertório como o estudado aqui, por exemplo, as configurações gestuais nem sempre são claramente perceptíveis e determinadas. As limitações inerentes às escrituras permitem configurações gestuais distintas que podem ser construídas e justificadas de acordo com níveis estruturais diferentes. Por mais que os compositores alicercem sintaticamente a obra e lancem mão de certos recursos de escrita como o uso de ligaduras e sinais de dinâmica, ainda há lacunas representativas que permitem variações do conteúdo expressivo que podem reconfigurar, de certa maneira, a própria constituição perceptiva dos gestos. Delimitar agrupamentos de notas e correlacioná-los em planos estruturais de modo coerente são tarefas do processo interpretativo. E nesse processo o que o intérprete possui como principal ferramenta de construção gestual é a manipulação dos elementos expressivos. Nesse sentido, a análise que se segue busca identificar estas manipulações expressivas dos gestos em trechos específicos da obra estudada limitando-se à apreciação do conteúdo agógico, dinâmico e, eventualmente, dos modos de articulação representados nos gráficos construídos a partir do *software Sonic Visualiser*.

Sabe-se que a música enquanto fenômeno conduz, de maneira geral, ao senso de expectativa. Ao ouvirmos, consideramos, mesmo que intuitivamente, os pontos de partida e chegada de cada um dos eventos que compõem os diferentes níveis sintáticos de uma peça. Como exemplo, temos a relação tensão/resolução provocada pelos movimentos cadenciais que se apresentam claramente na música tonal. Entretanto, no repertório não sistematizado por relações tonais as sensações de movimento são provocadas por outros elementos: pelo direcionamento gestual, pelas relações intervalares de acordes, etc. Nossa atenção, de alguma

forma, é levada através da energia gerada do movimento de um determinado evento em direção a outro. Para Smalley (1986, p. 61 apud ASSIS e AMORIM, 2009, p.2) o senso gestual está relacionado a uma “ação a partir de uma meta previamente atingida ou em direção a uma nova meta; [...] relacionado com a aplicação da energia e suas consequências”. Portanto, ao discorrer sobre o conteúdo expressivo de um material estamos necessariamente revelando-o quanto aos modos de agrupamento e manipulação de seu direcionamento gestual.

Os gráficos gerados permitiram avaliar o conteúdo expressivo dos materiais de *Tetragrammaton XIII* sob a perspectiva dos modos de agrupamentos das notas para formação dos gestos, bem como pela manipulação de seus direcionamentos gestuais. Da mesma forma, nos permitiram avaliar a condução do direcionamento dos materiais em níveis sintáticos maiores como os trechos e subseções. Assim, os direcionamentos dos gestos, trechos e subseções são visualizados pelos tipos de perfis gerados tanto no gráfico de dinâmica quanto de agógica, conforme observaremos nos exemplos que se seguem.³⁷

Para a discussão dos dados de análise optamos por apresentar apenas os segmentos mais significativos. A Tabela 1 (página seguinte) descreve quais são as subseções selecionadas dentro de cada uma das seções, bem como os trechos correspondentes a elas. A análise está estruturada seguindo a ordem numérica das subseções e trechos conforme a descrição na tabela. Os recortes dos arquivos de áudio de cada um dos trechos analisados estão disponíveis no link já apresentado anteriormente. A lista das faixas de áudio com os trechos e gráficos correspondentes é apresenta nas páginas iniciais desta dissertação.

³⁷ Os tipos de perfis encontrados podem ser verificados na “Tabela de referência dos símbolos para análise dos gráficos” disponível no Apêndice B desta dissertação.

TABELA 1: Descrição dos excertos selecionados para discussão dos dados.

	Subseções	Trechos
Seção A	Subseção A I <i>Compassos 1 a 10</i>	1
		2
		3
		4
	Subseção A III <i>Compassos 20 a 30</i>	8
		9
		10
Seção B	Subseção B I	17
		18
Seção A'	Subseção A' I <i>Compassos 57 a 61</i>	24
		25
	Subseção A' VI <i>Compassos 93 a 97</i>	39
		40

Fonte: Edição nossa.

Nos exemplos as seguir, primeiramente é observado o comportamento agógico das duas gravações na **Subseção A I** (compassos 1 a 10), para então adentrarmos no interior de cada trecho (correspondentes aos Trechos 1 a 4 da segmentação adotada) e observarmos os contornos gestuais adotados nas *performances* gravadas. No primeiro exemplo (Gráficos 3 e 4), nota-se que, embora as gravações apresentem correlações em determinados momentos, as duas *performances* possuem características singulares, evidenciando perfis agógicos distintos.

FIGURA 10: Subseção A I (Compassos 1 a 10), correspondente aos Trechos 1 a 4.

Subseção A I

Trecho 1

Movido $\text{ca.} = 66$

Trecho 2

Trecho 3

Trecho 4

Tempo I

Fonte: Victorio (2014). Edição nossa.

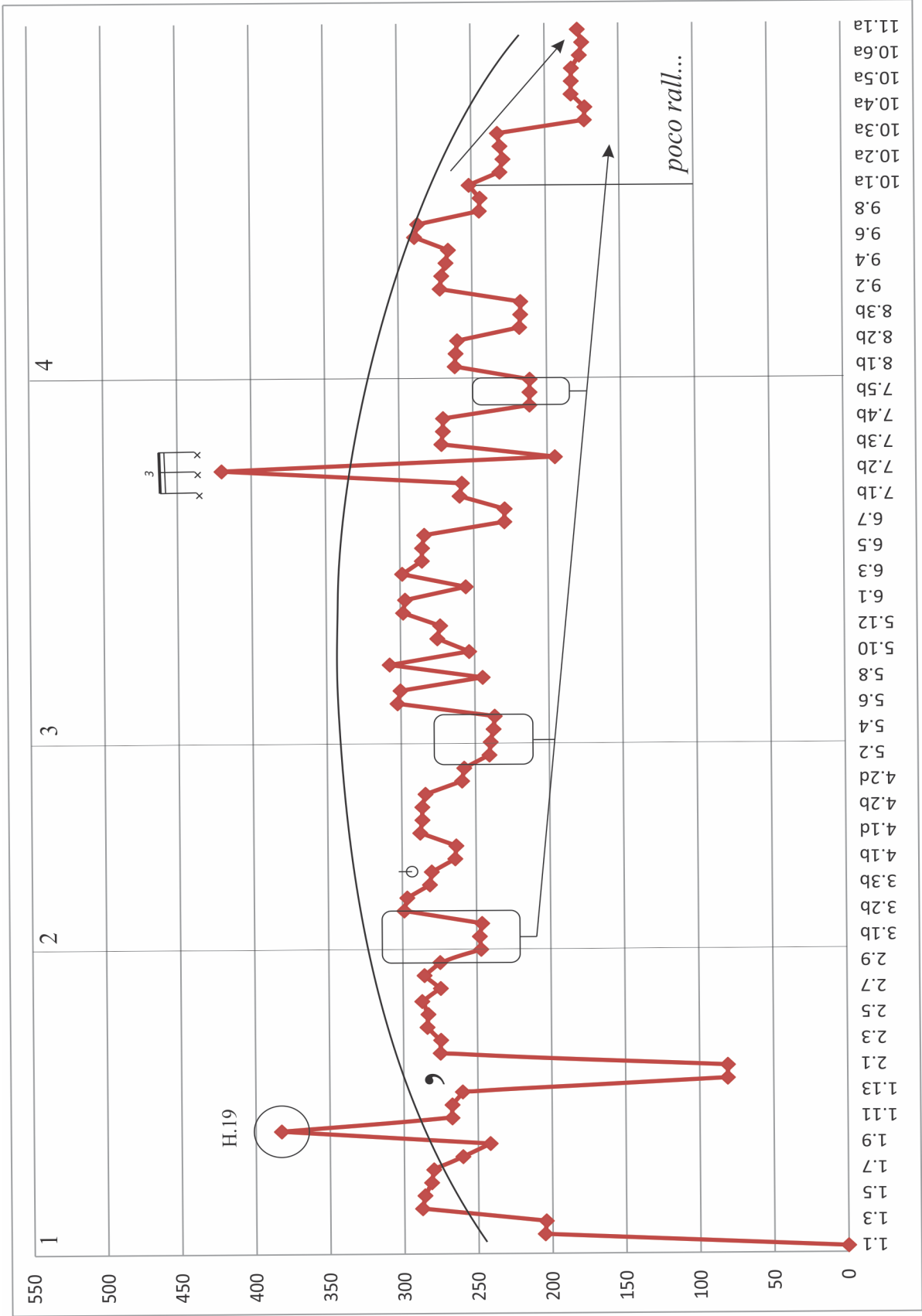
São evidenciados perfis agógicos diferentes em cada uma das gravações. São chamados de perfis agógicos os contornos gerais dos desenhos formados pelos gráficos, equivalendo, de certa maneira, a um andamento geral da subseção, considerando as tendências gerais e excluindo-se as oscilações momentâneas. Embora, a intenção interpretativa tomada para realizar a Gravação 01 tivesse sido de manter uma maior rigidez rítmica, a efetiva realização interpretativa dos materiais musicais resultou, conforme verificou-se na análise, em um perfil agógico ligeiramente sinuoso, com movimentos de redução e aceleração do andamento, enquanto que a *performance* realizada na Gravação 02 adota um perfil correlato a um arco. Outro ponto a ser levantado na observação dos gráficos de ambas as gravações é a tendência do uso de pequenas cesuras temporais entre cada um dos trechos da subseção. Ainda que haja uma exceção - entre os Trechos 1 e 2 da Gravação 01 -, todas as demais ligações entre trechos são executadas com uso de um pequeno *ritenuto*. Além disso, estas cesuras são ampliadas a cada trecho, direcionando a percepção aos últimos acordes da subseção – com a indicação *poco rallentando*.

The graph displays heart rate data over time, divided into four sections. The y-axis represents heart rate in beats per minute (bpm), ranging from 0 to 550. The x-axis represents time, with labels from 1.1 to 11.1a. A legend indicates 'Compassos/pulsos' and 'Gravação 01'. A note 'poco rall...' is present in section 4.

Section	Time Label	Heart Rate (bpm)
1	1.1	250
	1.3	250
	1.5	250
	1.7	250
2	2.1	250
	2.3	250
	2.5	250
	2.7	250
3	3.1b	350
	3.2b	350
	3.3b	350
	3.4b	350
4	4.1b	350
	4.2b	350
	4.3b	350
	4.4b	350

74

GRÁFICO 4: Mapeamento agógico da Subseção A I (Gravação 02).



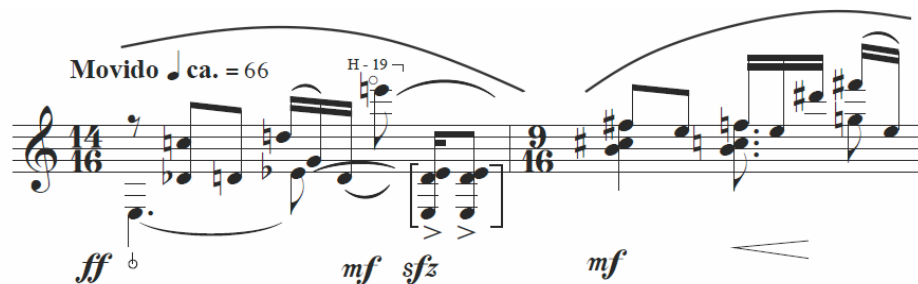
Fonte: Edição nossa.

Com estas observações, inferimos que a percepção estrutural se constrói em níveis e unidades sintáticas paralelas. Nota-se, por um lado, que o perfil arqueado na Gravação 02 nos induz a pensar em uma interpretação que evidencie mais a camada, diríamos, macroestrutural da subseção. Por outro, as pequenas cesuras ressaltam a distinção entre cada um dos trechos que compõem o interior da Subseção A I. Já na Gravação 01, o contorno agógico geral (perfil sinuoso) tende a acompanhar, de certa maneira, a segmentação de cada trecho, reforçando o movimento levemente irregular do andamento no excerto. Ao aprofundarmos a análise em níveis cada vez mais locais essas camadas perceptivas tornam-se cada vez mais evidentes, sobretudo a partir do exame dos direcionamentos gestuais.

Os gráficos que se seguem representam o mapeamento dos perfis de agógica e dinâmica em cada um dos trechos da Subseção A I. A sobreposição dos gráficos nos permite avaliar quais aspectos são proeminentes na identificação do direcionamento dos gestos. O exercício de escuta em conjunto com a visualização dos gráficos revela que em determinados momentos os gestos parecem ser conduzidos mais por um parâmetro do que por outro, embora sejam projetados, evidentemente, de forma holística.

O **Trecho 1** (composto pelos dois gestos demarcados na Figura 11) aparece projetado, nas duas gravações, de modos distintos:

FIGURA 11: Trecho 1 (Compassos 1 e 2). Em destaque, a ligaduras de demarcação dos gestos.



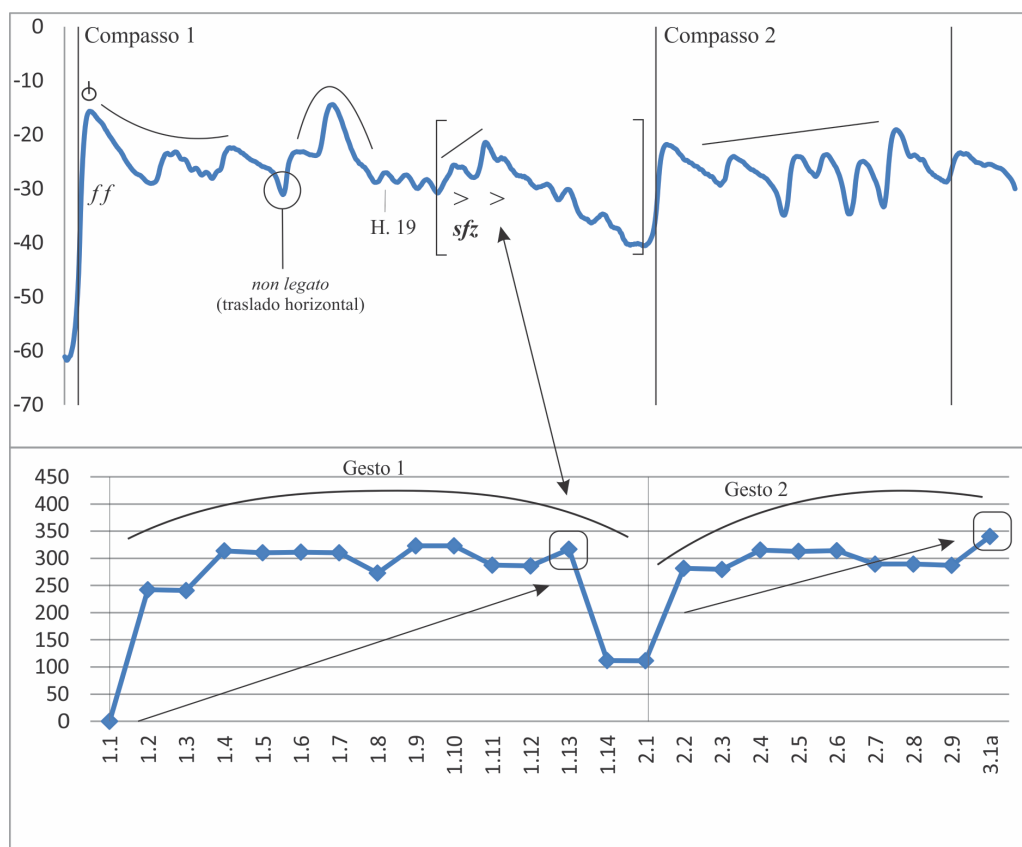
Fonte: Victorio (2014). Edição nossa.

O conteúdo expressivo do Trecho 1, apresentado pelos gráficos de agógica e dinâmica, é constituído com base no direcionamento gestual. Na Gravação 01, o gesto inicial é conduzido através da agógica em direção ao último acorde do primeiro compasso (segundo acorde percussivo acentuado). A leve antecipação temporal da última colcheia e o atraso do primeiro acorde do compasso seguinte induzem a uma sensação de direção ao acorde indicado na figura, bem como a um espaçamento temporal entre os gestos, marcando, assim, a aparição inicial das principais células que são recorrentes na peça. Isso nos permite falar que o gesto inicial configura-se tal qual um motivo em torno do qual toda a peça se desenvolve. O perfil

dinâmico não corrobora o movimento gestual no mesmo sentido que o perfil agógico. Como apontado no gráfico, os perfis dinâmicos salientam o agrupamento das células no interior do gesto, e não há nenhuma tendência deste parâmetro em direção ao acorde citado.

O gesto seguinte é constituído de um perfil agógico praticamente linear. O movimento agógico proeminente ocorre apenas na antecipação do pulso 3.1a, o que canalizaria, à primeira vista, a atenção à nota inicial do terceiro compasso. No entanto, a escuta sinaliza uma direcionalidade gestual que coincide com o contorno melódico do grupo de notas. O gráfico de dinâmica revela, portanto, que o contorno melódico ascendente é acompanhado de um breve *crescendo* em direção à nota mais aguda do gesto (Fá#). Isto demonstra que, neste caso, adversamente ao gesto anterior, o movimento gestual é constituído predominantemente pelo parâmetro da dinâmica.

GRÁFICO 5: Mapeamento dinâmico (quadro superior) e agógico (quadro inferior) do Trecho 1 (Gravação 01).

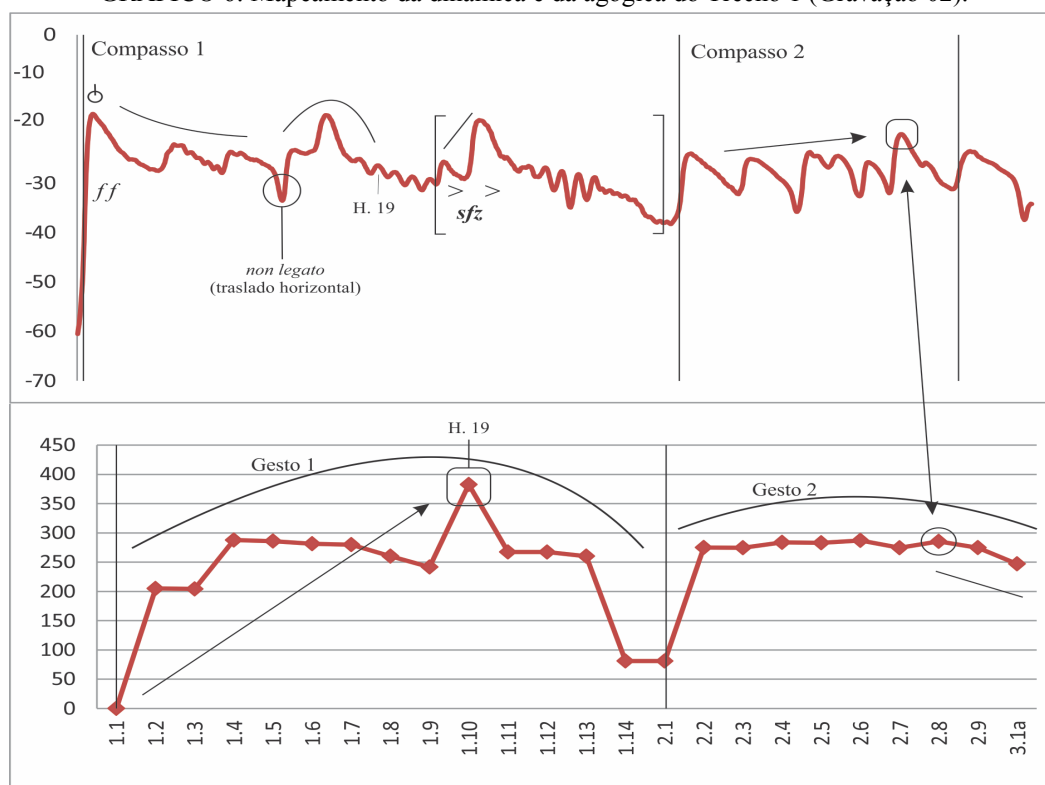


Fonte: Edição nossa.

Estes mesmos gestos esboçam-se de maneira diferente quando observados na Gravação 02. No gesto inicial, o movimento melódico ascendente é ratificado pelo perfil agógico. Desse modo, o gesto progride na mesma direção que o contorno das alturas. A antecipação da nota Mi articulada em harmônico (h.19) suscita um sutil apoio na nota mais

aguda do gesto, o que faz perceber o direcionamento gestual a ela. No segundo gesto, a diferença significativa em relação à Gravação 01 consiste em uma pequena queda no andamento a partir do pulso 2.8 determinando, assim, a finalização do Trecho 1. O perfil dinâmico comporta-se de maneira semelhante nas duas gravações, delineando o movimento das células do primeiro gesto e conduzindo a direção gestual no segundo.

GRÁFICO 6: Mapeamento da dinâmica e da agógica do Trecho 1 (Gravação 02).



Fonte: Edição nossa.

O **Trecho 2** é composto por um único gesto subdividido em três células. O direcionamento na condução agógica e/ou dinâmica reorganiza o agrupamento dessas células de acordo com o movimento dado a elas. Vejamos no exemplo da Figura 12 dois modos de agrupamento das células. A demarcação superior (cor azul) representa o agrupamento mais próximo do que ocorre na Gravação 01. A demarcação inferior (cor vermelha) demonstra o agrupamento aproximado da Gravação 02. Nota-se que o segundo agrupamento (em cor vermelha) acompanha a construção rítmica concebida na escritura. Entretanto, o grupo em azul altera a métrica da célula direcionando-se sempre à primeira nota da figura rítmica posterior. Assim, desloca-se o início das células que passam a ser percebidas de modo acéfalo e não tético, como escrito na partitura.

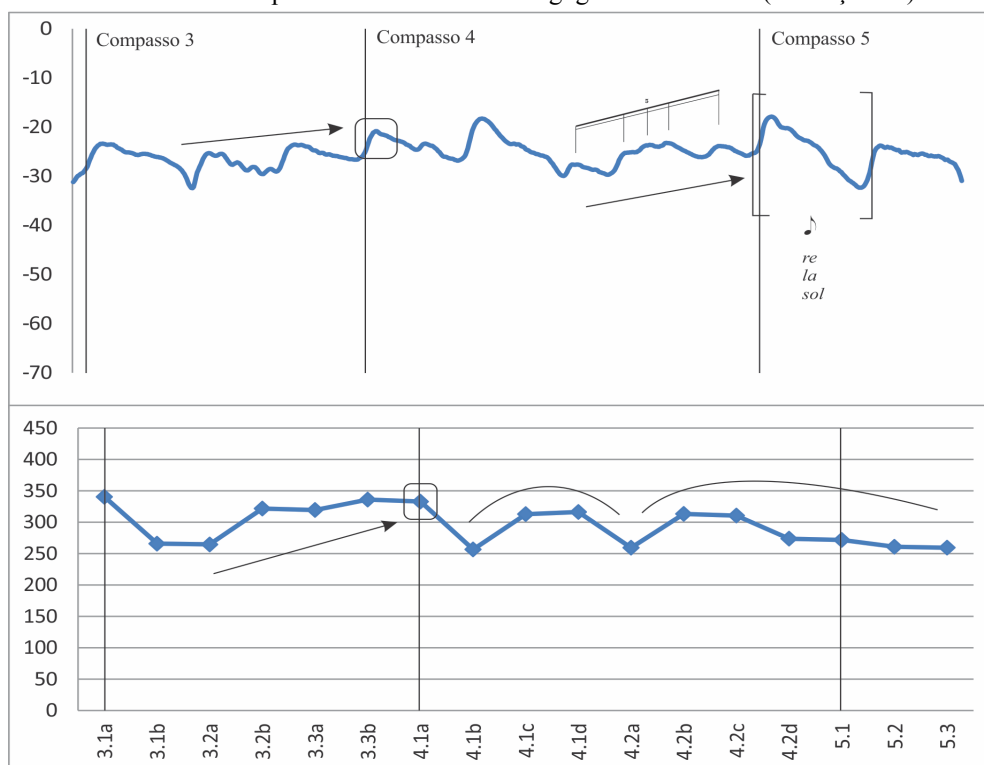
FIGURA 12: Trecho 2. Demarcação do agrupamento das células.



Fonte: Victorio (2014). Edição nossa.

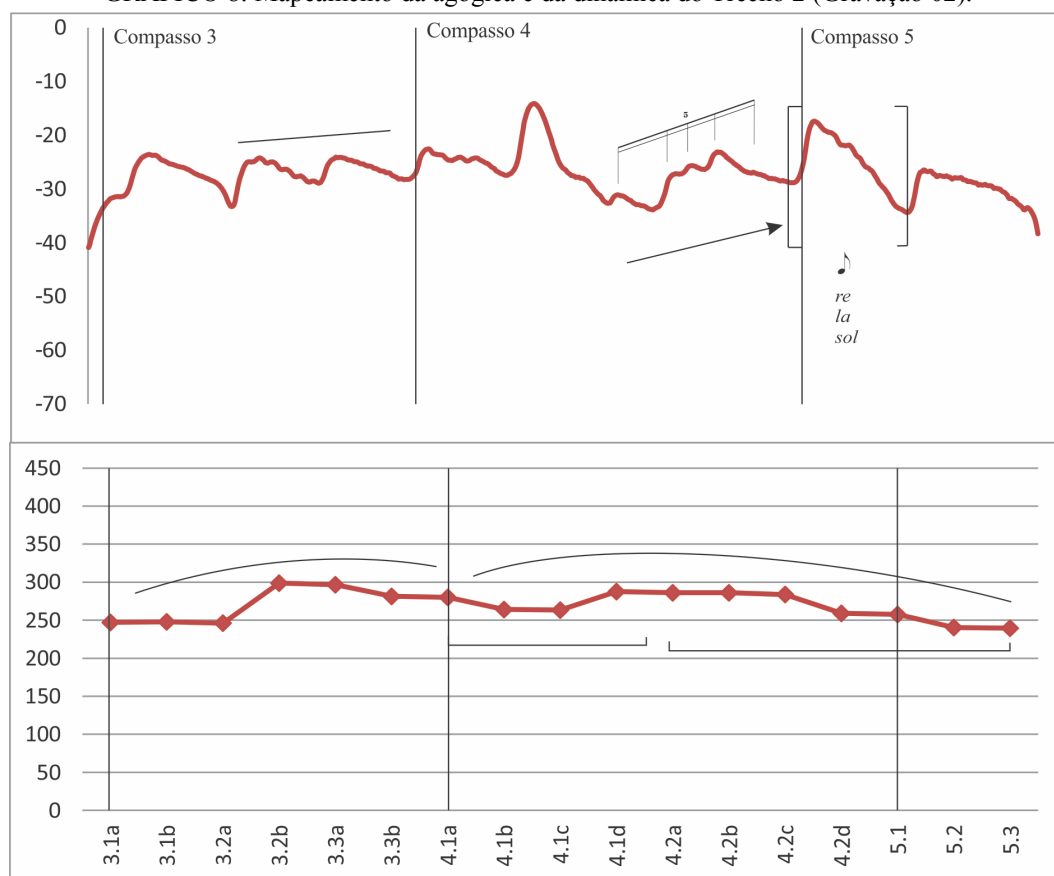
Estas observações apresentam-se sutilmente em uma escuta superficial. Na medida em que adentramos na visualização dos gráficos (Gráficos 7 e 8) a identificação dos grupos torna-se mais evidente. Verifica-se no gráfico que mapeia a agógica deste trecho na Gravação 01 o posicionamento do agrupamento das células. A primeira célula dirige-se à nota executada em *Pizzicato Bartók* (pulso 4.1a). Os perfis arqueados das demais células demarcam o deslocamento métrico. Por outro lado, o gráfico da Gravação 02 não expressa notáveis nuances no movimento agógico. A primeira célula apresenta suave arqueamento no perfil, enquanto que as demais células demonstram pouco movimento do pulso. Assim como ocorre em quase todos os trechos analisados, a disposição das intensidades manifesta-se de modo semelhante nas duas gravações. Os perfis ascendentes na primeira e terceira células corroboram o movimento agógico de cada célula.

GRÁFICO 7: Mapeamento da dinâmica e agógica do Trecho 2 (Gravação 01).



Fonte: Edição nossa.

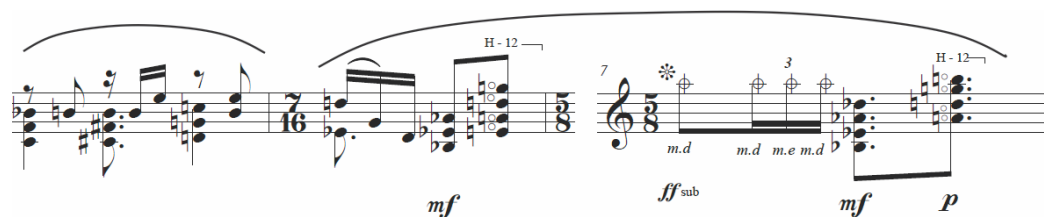
GRÁFICO 8: Mapeamento da agógica e da dinâmica do Trecho 2 (Gravação 02).



Fonte: Edição nossa.

Observemos, agora, o **terceiro trecho** da Subseção A I:

FIGURA 13: Trecho 3. Compassos 5, 6 e 7.



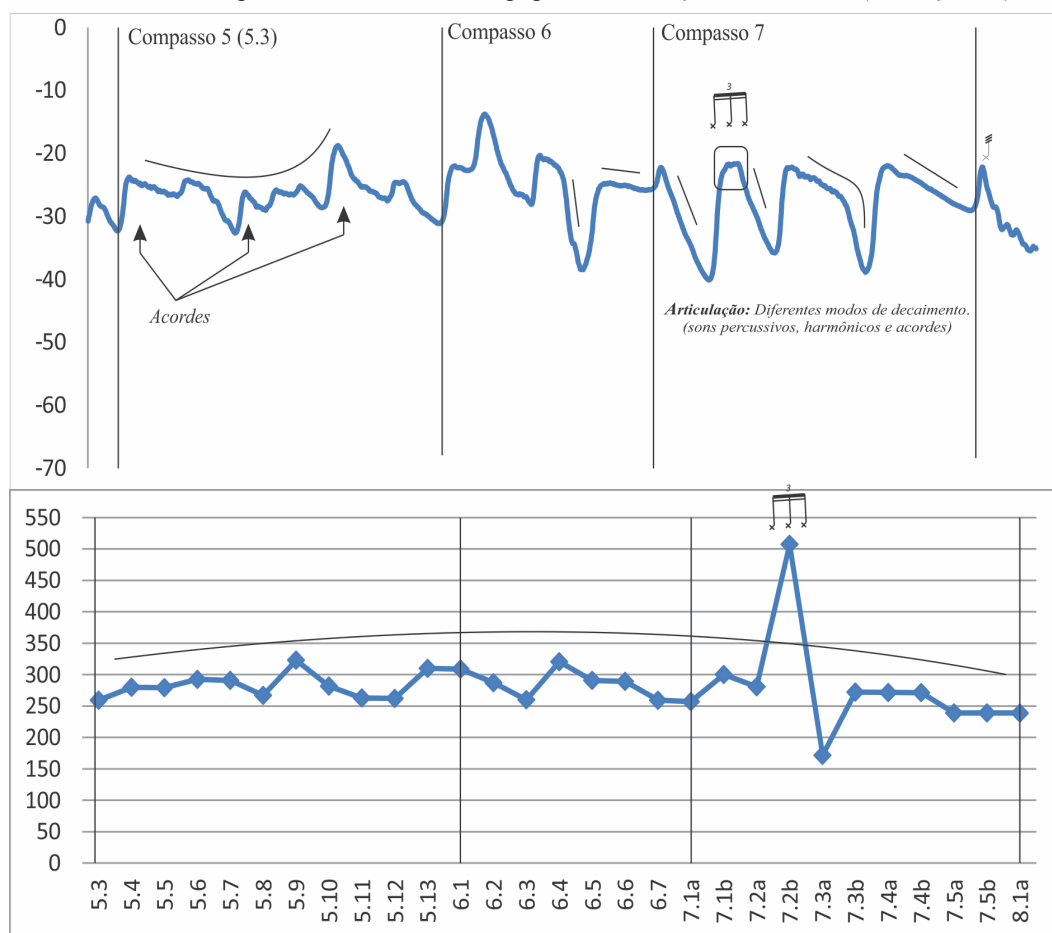
Fonte: Victorio (2014). Edição nossa.

O terceiro trecho desta subseção é formado por dois gestos. O último acorde do gesto do trecho anterior (primeiro pulso do quinto compasso), formado por quartas justas, anuncia a composição intervalar dos acordes do gesto seguinte. A voz inferior é, portanto, formada por uma progressão cromática de acordes de três sons em intervalos de quarta justa. Neste gesto os planos sonoros aparecem com maior autonomia, pois as vozes não são executadas

simultaneamente. Com esta disposição de vozes é possível verificar, do ponto de vista das intensidades, o comportamento dos planos sonoros nas representações gráficas.

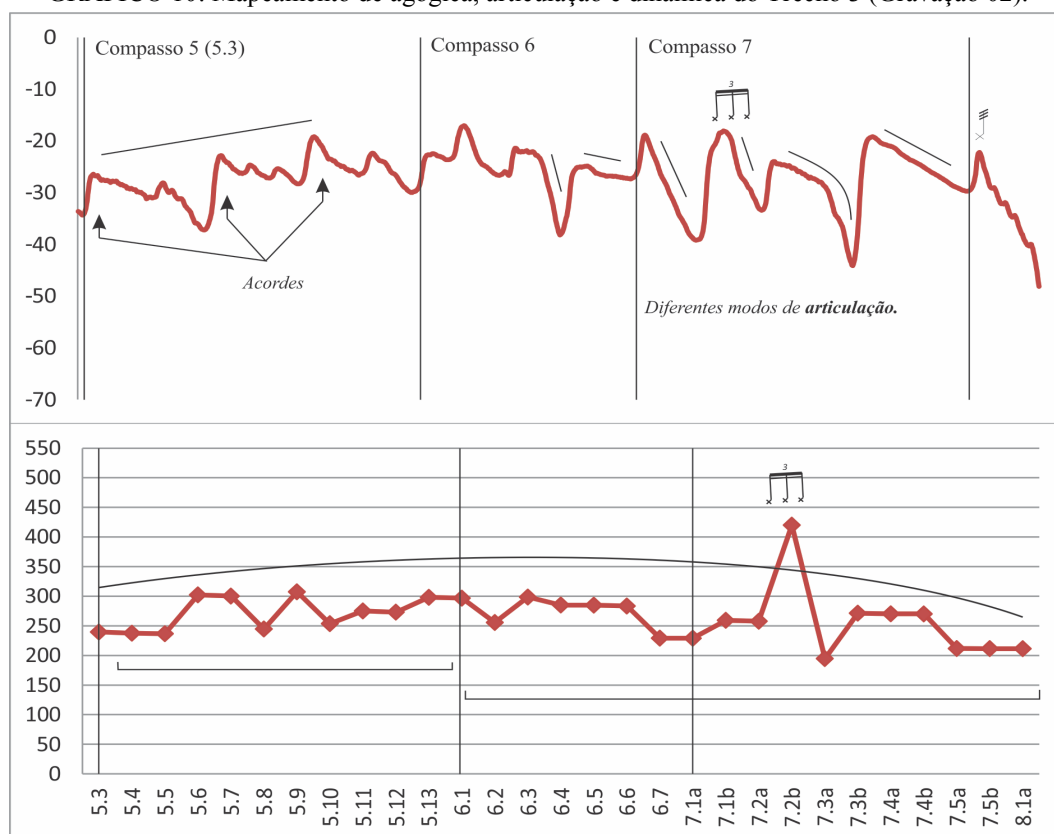
Nas duas gravações, os gráficos de intensidades revelam a separação dos planos sonoros do primeiro gesto. As marcações representam os ataques dos acordes da voz inferior. As demais elevações deste primeiro gesto representam as notas da voz superior. Atenta-se, portanto, para progressão de acordes que está disposta em um patamar dinâmico acima das demais notas, distinguindo os planos sonoros. Além disso, a progressão ascendente de acordes é projetada por meio de um crescendo em direção ao acorde mais agudo, sendo mais evidente na Gravação 02.

GRÁFICO 9: Mapeamento de dinâmica, agógica e articulação do Trecho 3 (Gravação 01).



Fonte: Edição nossa.

GRÁFICO 10: Mapeamento de agógica, articulação e dinâmica do Trecho 3 (Gravação 02).

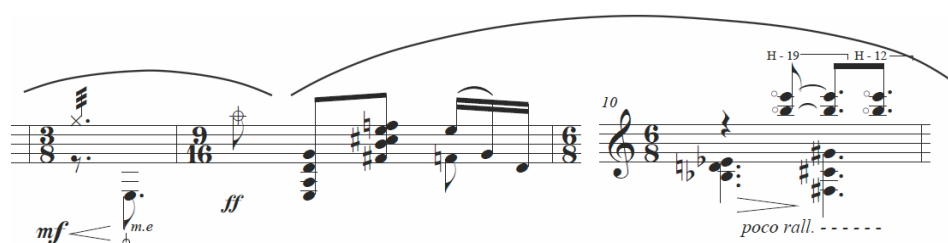


Fonte: Edição nossa.

O mapeamento de intensidades também permite, em alguns casos, verificar o comportamento da articulação dos eventos, uma vez que o gráfico contém informações sobre ataque, sustentação e decaimento dos sons. Uma característica interessante observada através do gráfico de intensidades no segundo gesto deste trecho é a diferenciação morfológica da articulação dos ataques dos sons percussivos, harmônicos e naturais. Notam-se diferentes conformações no decaimento dos sons de acordo com os tipos de evento sonoro, ou mesmo com a forma de condução do *legato* entre os eventos. Os perfis indicados nos Gráficos 9 e 10 representam os decaimentos dos sons. Os eventos percussivos possuem um ataque mais acentuado seguido de um rápido decaimento, enquanto que as formações de acordes tendem a ter o ataque suavizado, porém com maior sustentação. Os acordes em que aparece uma brusca queda na sustentação referem-se às mudanças de posição por traslado horizontal ao violão, o que ocasiona uma ruptura no prolongamento e uma transição *non legato* entre os acordes. Nesse sentido, afirmamos que a arquitetura do gesto em questão constrói-se, em ambas as gravações, predominantemente pelas características na disposição dos diferentes modos de articulação. Entendemos o **quarto trecho** da Subseção A I constituído também por dois

grupos gestuais. O primeiro é composto por figuras percussivas, e o segundo por figuras e grupos acordais remanescentes de gestos anteriores.

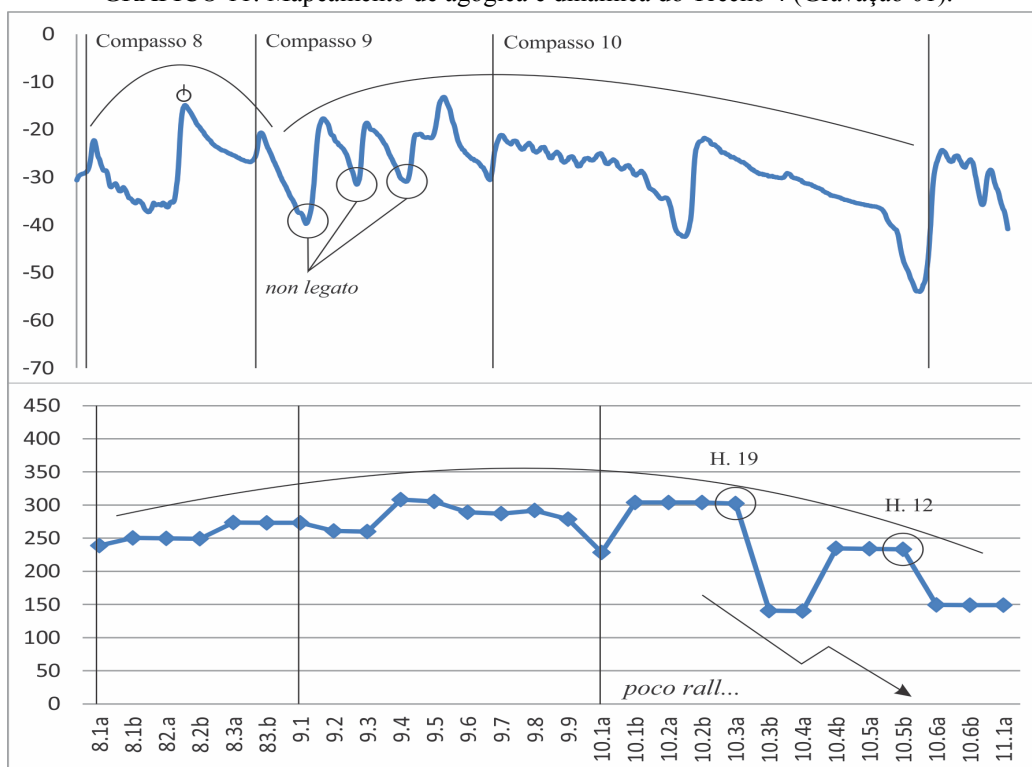
FIGURA 14: Trecho 4 (Compasso 8 a 10).



Fonte: Victorio (2014). Edição nossa.

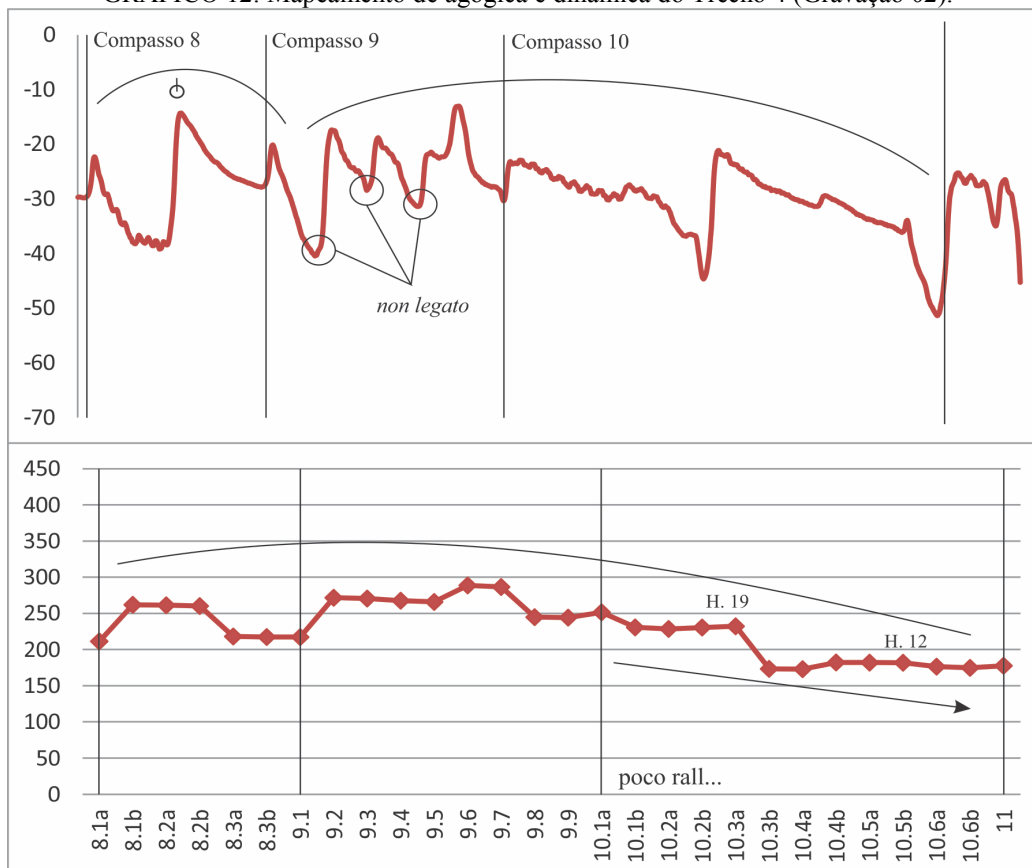
O comportamento agógico do trecho nas duas gravações revela-se sob um perfil arqueado, embora os pontos de pico no andamento não sejam compatíveis. Na Gravação 01, o desenho do gráfico de agógica induz nossa atenção de escuta a direcionar-se aos acordes do compasso 10, sobretudo devido ao adiantamento dos acordes em harmônico, o que provoca um pequeno apoio do pulso nesses instantes. A Gravação 02 não sugere esses apoios, embora demonstre o contorno da indicação *poco rall* de forma constante e com certa linearidade. Com estas observações concluímos que este é um exemplo em que o comportamento agógico é delineado a partir de um pensamento, diríamos, global do trecho. Não se evidencia no plano agógico o delineamento gestual. O agrupamento gestual, por sua vez, pode ser identificado, ainda que não tão claramente, no gráfico das intensidades.

GRÁFICO 11: Mapeamento de agógica e dinâmica do Trecho 4 (Gravação 01).



Fonte: Edição nossa

GRÁFICO 12: Mapeamento de agógica e dinâmica do Trecho 4 (Gravação 02).



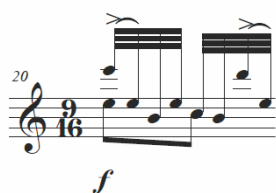
Fonte: Edição nossa.

Destacamos, para esta análise, o segmento que se inicia no compasso 17 e segue até os dois primeiros pulsos do compasso 30, correspondente à **Subseção A III**. O mapeamento da flutuação temporal da Subseção A III pode ser verificado nos gráficos que se seguem, e a discussão acerca do comportamento expressivo dos gestos é desenvolvida na análise dos gráficos de cada trecho separadamente.

A estrutura rítmica da célula em destaque na imagem abaixo é apresentada pela primeira vez na obra nesta subseção. Esta célula sugere ser um material importante na construção desta subseção, pois marca instantes de espaçamento temporal que promovem certo direcionamento na subseção. Cada aparição do gesto (em cor vermelha nos gráficos desta subseção) é antecipada por uma cesura temporal (respiração), inclusive quando sua estrutura interna é variada (ver a célula inicial da subseção seguinte – A IV – exemplo C na Figura 15). Estas cesuras são apresentadas, retoricamente, como uma preparação para o movimento gestual consequente. Ademais, o âmbito de variação agógica expresso nas cesuras é expandido a cada surgimento do gesto culminando na conclusão da subseção. As duas gravações realizadas compartilham desta mesma característica, ainda que tenham diferenciações pontuais, apresentadas a seguir.

FIGURA 15: Variações da estrutura rítmica do gesto em destaque. A terceira aparição (C) refere-se à célula inicial da Subseção A IV. Nesta última ocorre variação intervalar e na configuração rítmica.

A) Compasso 20



B) Compasso 24



C) Compasso 30



Fonte: Victorio (2014). Edição nossa.

GRÁFICO 13: Mapeamento agógico da Subseção A III (Gravação 01).

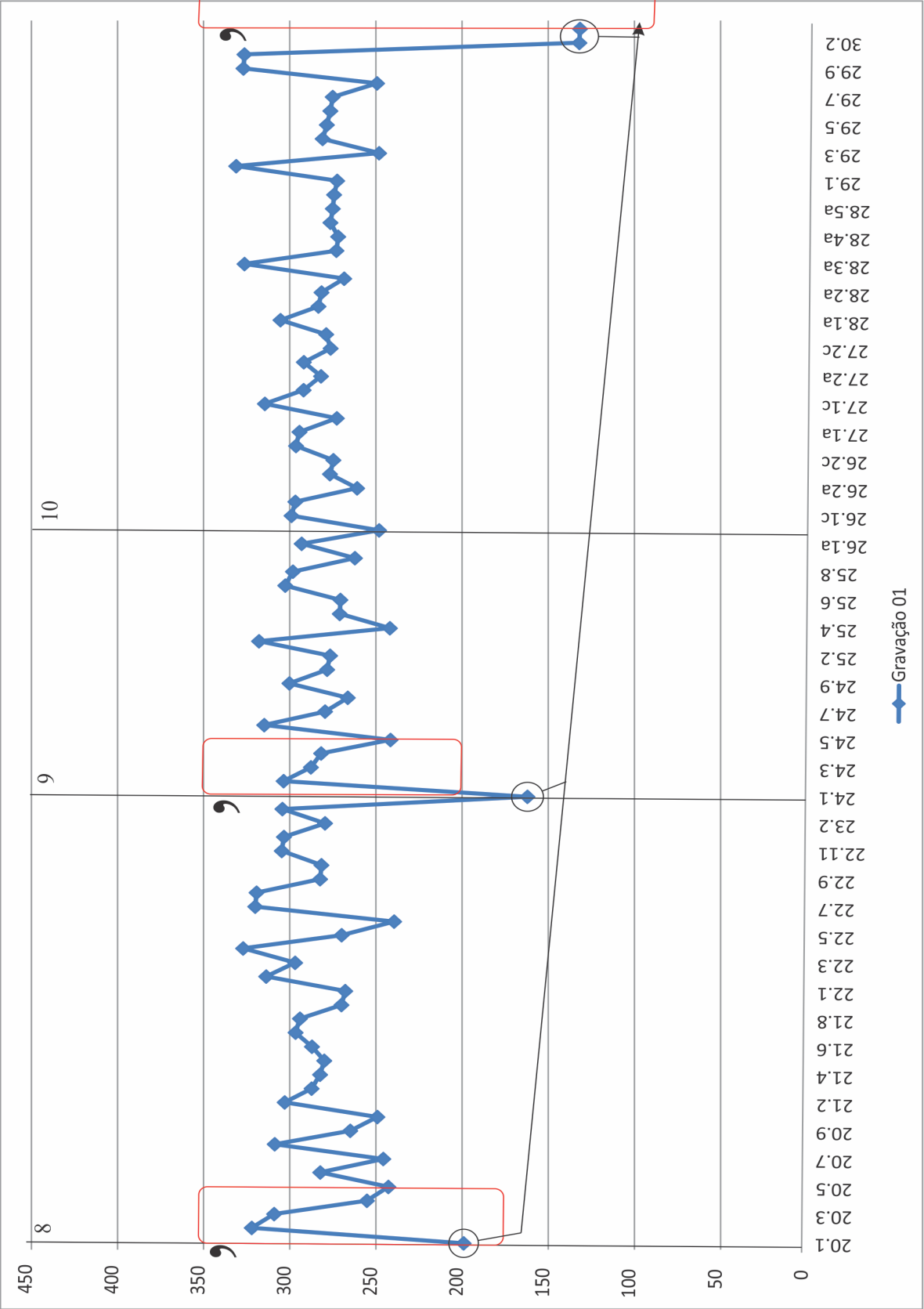
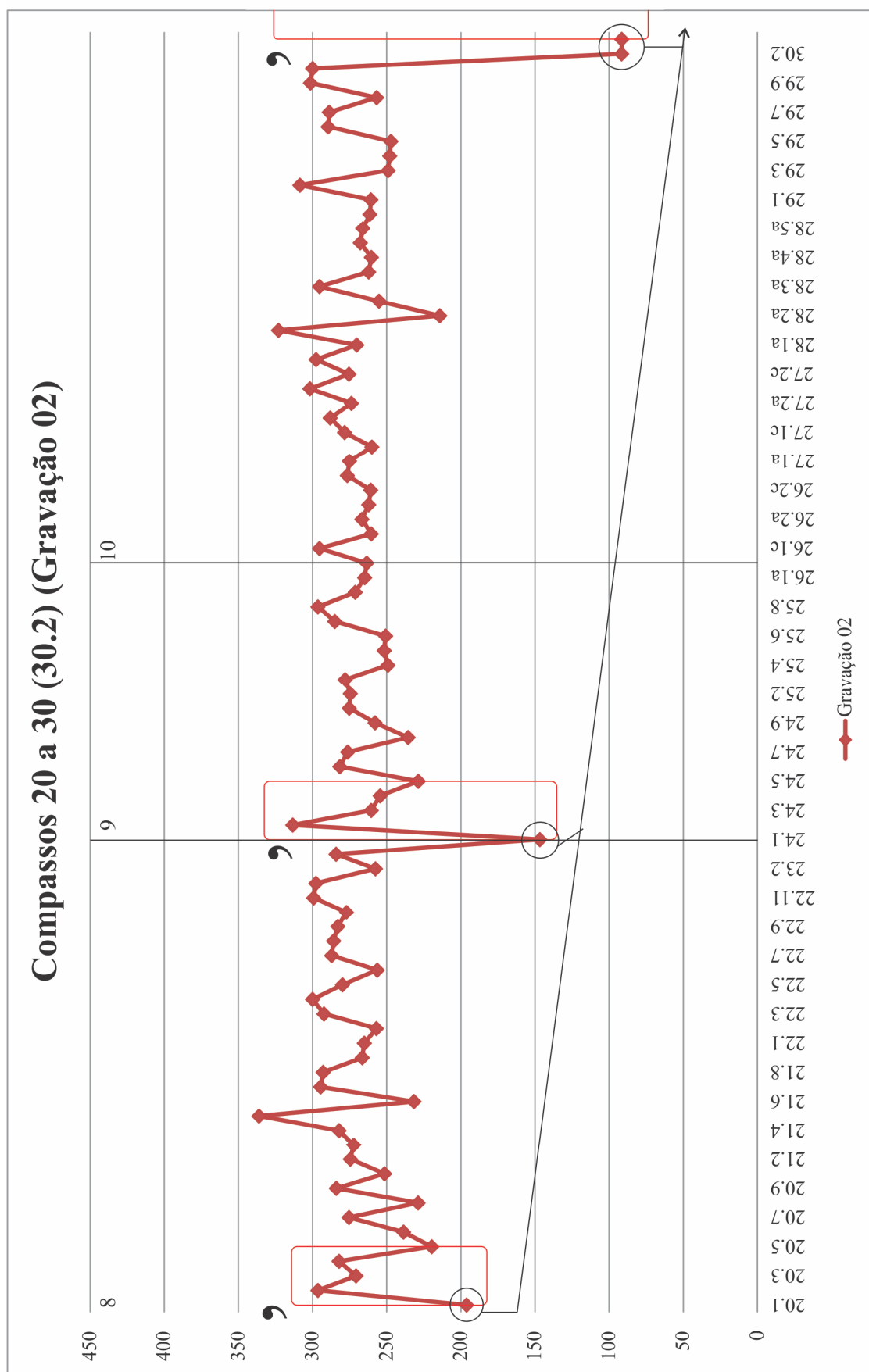
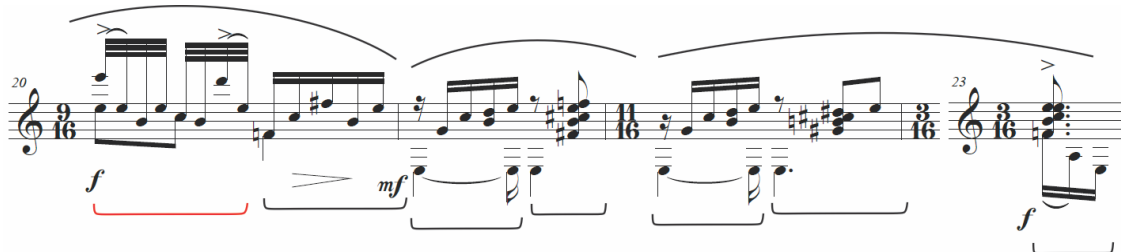


GRÁFICO 14: Mapeamento agógico da Subseção A3 (Gravação 02).



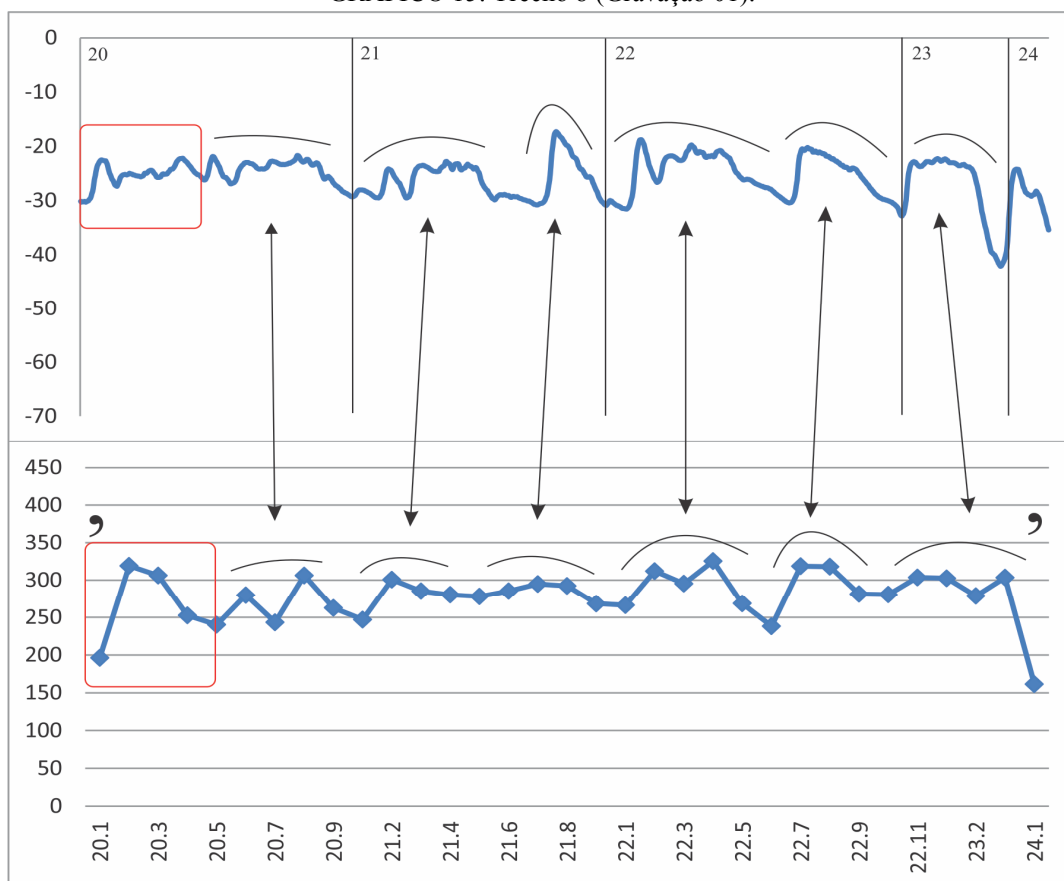
À primeira vista, nota-se que os perfis de agógica e de dinâmica evidenciados nos gráficos do trecho inicial desta subseção (**Trecho 8**) não destacam com clareza os gestos. Os perfis identificados não apresentam movimentações que reforçariam, de forma evidente, os contornos nos níveis do trecho ou gestos, mas sim no nível das células (ou seja, num plano ainda mais microestrutural), conforme demonstrado nos Gráficos 15 e 16. Nessa situação, tanto o mapeamento das intensidades e da agógica compartilham os mesmos perfis. Além disso, nas duas gravações foram identificadas as mesmas conformações expressivas, com exceção da segunda célula do segundo gesto que apresenta perfis diferentes.

FIGURA 16: Trecho 8 (Compassos 20 a 23). Configuração dos gestos e células.



Fonte: Victorio (2014). Edição nossa.

GRÁFICO 15: Trecho 8 (Gravação 01).



Fonte: Edição nossa.

O delineamento dos perfis ocorre de modo semelhante no **Trecho 9**, salientando os grupos celulares e não necessariamente os gestos. A diferença ocorre no fato de que a forma dos perfis de intensidade não corresponde aos perfis de agógica mapeados, embora o agrupamento das células tenha sido identificado do mesmo modo. Em outras palavras, o direcionamento fraseológico não se evidencia da mesma forma comparando-se os dois parâmetros expressivos analisados. Além disso, confrontando as duas gravações, encontram-se algumas particularidades em cada uma delas. Observemos a partitura do excerto discutido:

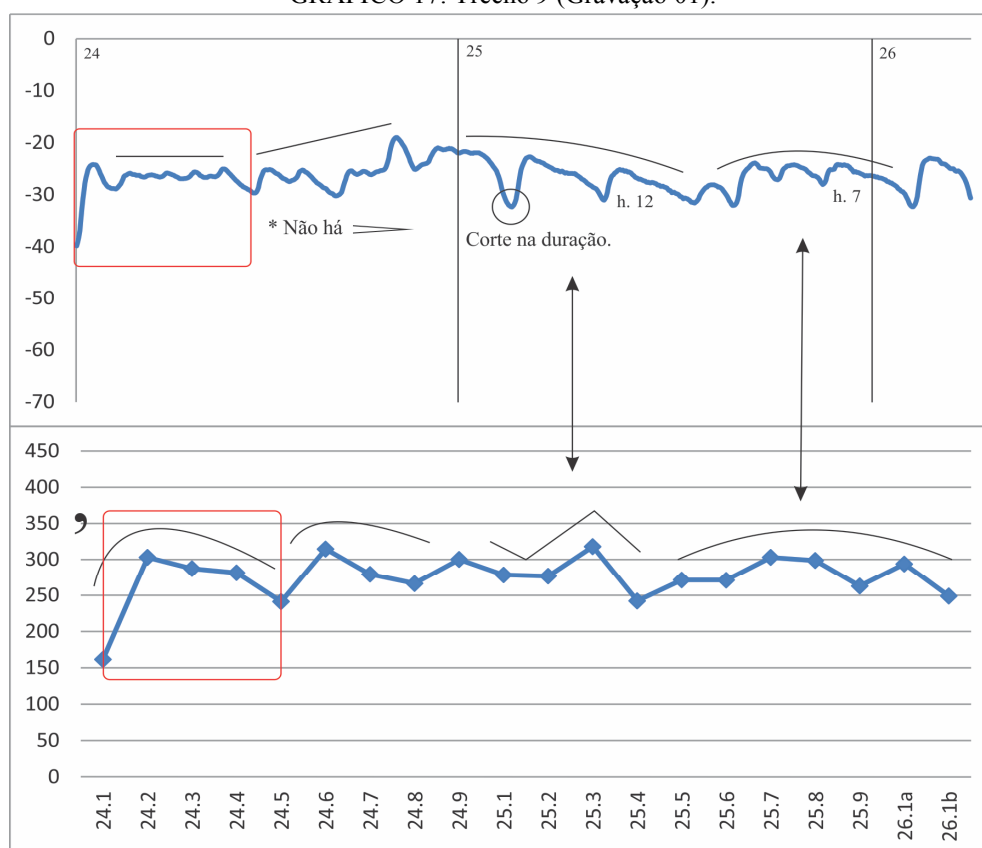
[illegible]

89

Em ambas as gravações a flutuação agógica apresenta-se claramente definida. Ao contrapor a subdivisão das células com o contorno agógico descrito no gráfico, verificamos que os perfis arqueados são congruentes com o movimento em cada célula. Por outro lado, o fluxo dinâmico não responde da mesma maneira, diferenciando-se na sua organização. A célula inicial apresenta, na Gravação 01, um ataque acentuado seguido das demais notas mantidas em um mesmo patamar. Já na Gravação 02, um perfil em arco é identificado nesta célula. O *decrecendo* indicado na partitura na segunda célula não se evidencia em nenhuma das gravações. Pelo contrário, a segunda gravação ressalta um movimento dinâmico crescente. A terceira e quarta células possuem conformação intervalar semelhante, terminando em acordes em quartas justas articulados em harmônico. Na Gravação 02, estes acordes funcionam como um apoio, como se pode verificar no gráfico de intensidades através dos perfis ascendentes direcionados a eles.

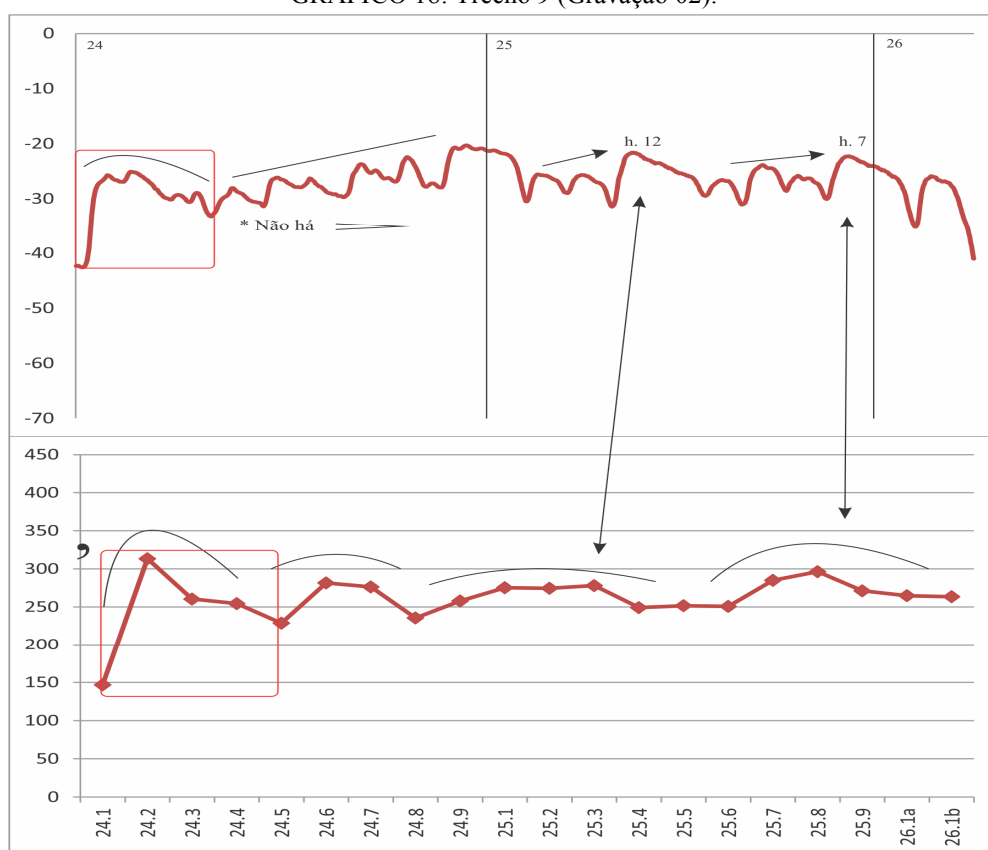
É importante ressaltar que estes apontamentos ocorrem em um âmbito muito restrito na escuta. Há determinados trechos que as diferenciações entre as gravações são clarividentes, enquanto que em outros momentos é necessário um exercício de escuta bastante aguçado para que estas modificações tornem-se, do ponto de vista da análise, audíveis.

GRÁFICO 17: Trecho 9 (Gravação 01).



Fonte: Edição nossa.

GRÁFICO 18: Trecho 9 (Gravação 02).



Fonte: Edição nossa.

Observemos o trecho seguinte:

FIGURA 18: Trecho 10. Compassos 26 a 30 (dois primeiros pulsos).

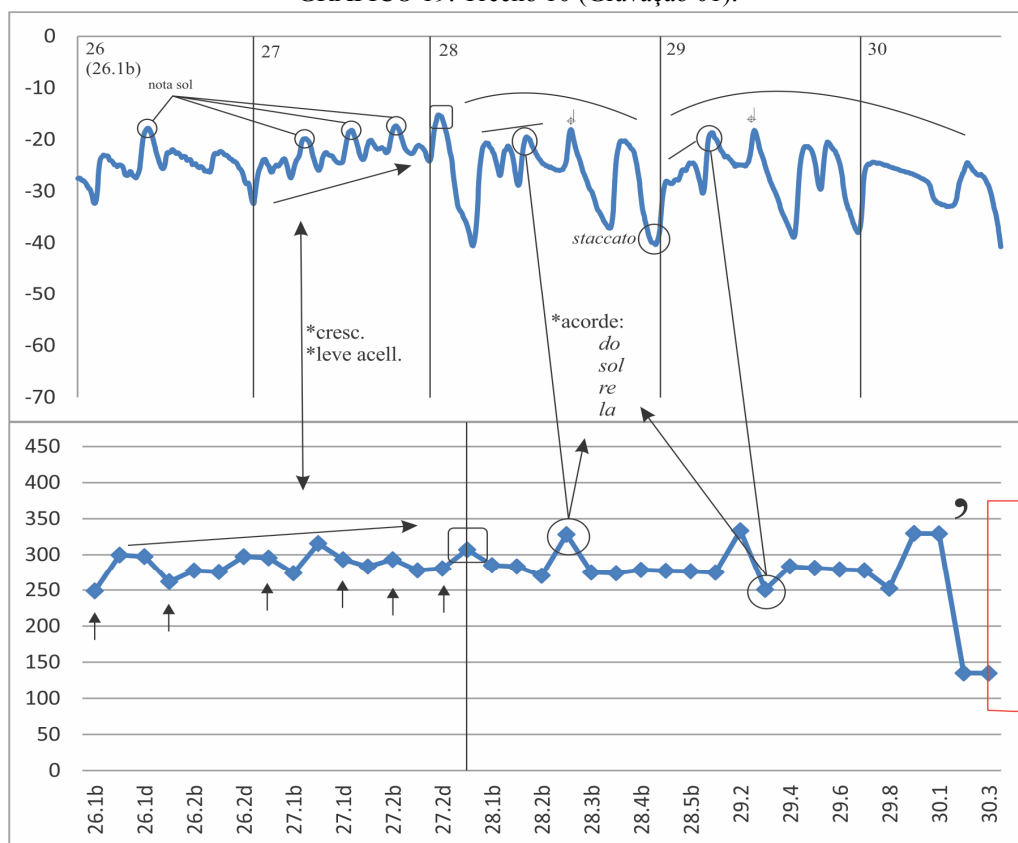


Fonte: Victorio (2014). Edição nossa.

O **Trecho 10** é observado em sua estrutura gestual. A progressão cromática descendente do primeiro gesto (compassos 26 e 27) é executada, nas duas gravações, em *accelerando* e *crescendo*. As setas nos gráficos de agógica indicam os ataques dos acordes neste gesto. Nota-se, sobretudo na Gravação 02, um adiantamento na execução de cada acorde, e um perfil geral que caminha em direção à cabeça do compasso seguinte. Além disso, no parâmetro da dinâmica, é ressaltada a divisão dos planos sonoros como observado na acentuação da nota Sol.

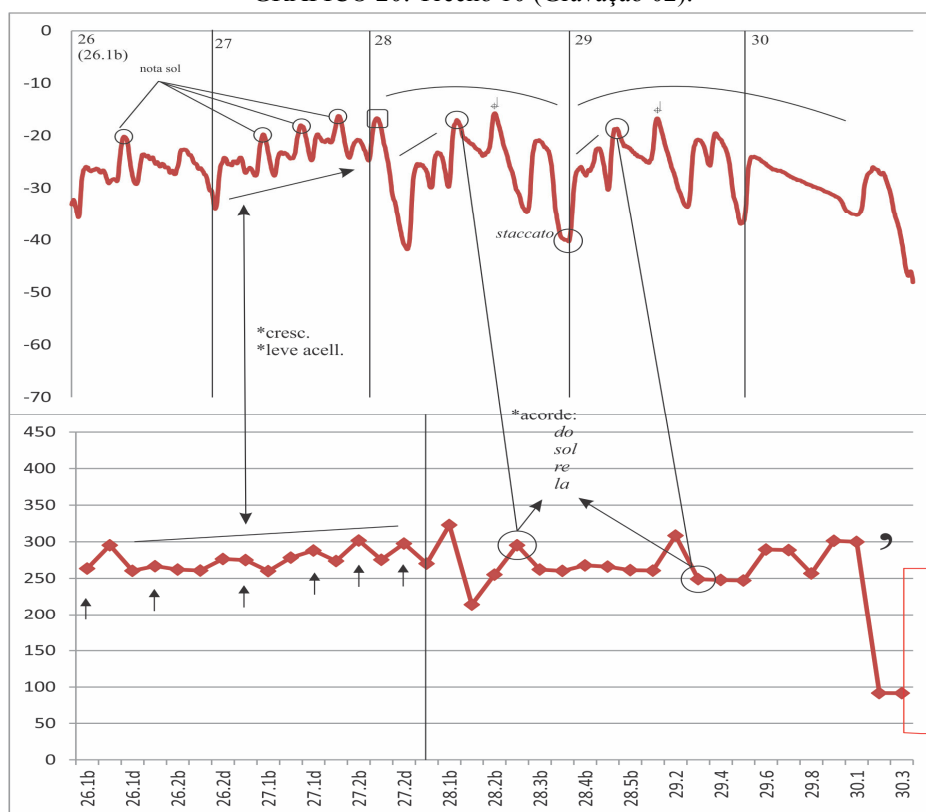
O gesto seguinte deste trecho é subdividido em duas células, de modo que a segunda é uma variação da primeira. Assim, o direcionamento é conduzido de forma similar nos dois casos. O apoio principal na condução da célula ocorre no acorde La – Re – Sol – Do, em ambas as células. Embora o ponto mais elevado nos gráficos de intensidades esteja no evento percussivo, a escuta aponta para um apoio no acorde supracitado – provavelmente devido à rápida extinção sonora do evento percussivo.

GRÁFICO 19: Trecho 10 (Gravação 01).



Fonte: Edição nossa.

GRÁFICO 20: Trecho 10 (Gravação 02).



Fonte: Edição nossa.

Adentraremos, agora, na discussão do conteúdo expressivo da Seção B. Como já apresentado, esta seção contém especificidades quanto à sua construção rítmica. A ausência de uma métrica definida em parte dos trechos produziu alguns desafios na extração dos dados de agógica neste contexto. A forma de uso até então utilizada da ferramenta computacional tornou-se ineficaz, pois a geração dos dados agógicos havia sido construída a partir da identificação dos pulsos. Naturalmente, como não há pulso definido nesses trechos da Seção B, não foi possível identificar o fluxo agógico, uma vez que a agógica é determinada por meio de desvios em um padrão regular de pulsações.

Portanto, optamos por analisá-la sob outra ótica. Adotamos como estratégia fundamental para extração de dados de andamento marcar cada um dos ataques, ao invés de marcar os pulsos como nos trechos metricamente estabelecidos. Desse modo, os perfis gerados nos gráficos não têm como referência um padrão regular de batidas. Os gráficos destes trechos geram os valores de duração (em frações de segundos) em cada um dos ataques – e não na sua relação, em bpm, com os demais pulsos. Assim, os contornos dos gráficos não correspondem às inflexões agógicas, mas sim às diferentes durações de cada um dos eventos (notas ou acordes) articulados. Nossa alternativa foi utilizar uma estratégia analítica que tem