

A ANÁLISE MUSICAL COMO SUBSÍDIO PARA A PERFORMANCE NO PALCO

Thiago Augusto de Oliveira Pinto¹

William Agnelo da Costa²

Resumo

Este artigo descreve o trabalho de abordagem de duas obras de música de concerto para violão – uma obra solo e outra de música de câmara – que passaram por um estudo de suas características quanto a contexto histórico, elementos estruturais e poética dos compositores, com o objetivo de servir como subsídio para o momento da performance no palco. As análises fizeram parte da Iniciação Científica no Bacharelado em Música da Universidade Federal de Mato Grosso em 2017.

Palavras-chave: *Performance; Interpretação; Análise.*

INTRODUÇÃO

A Análise Musical se configura como um campo de pesquisa que abarca dezenas de categorizações, no entanto, na abordagem descrita nesse artigo, a intenção de análise de uma composição foi exclusivamente para o objetivo de melhor interpretar, no palco, as obras em foco, trabalhadas para assim colaborar na fixação de tal procedimento a cada nova obra a ser assimilada em um repertório.

Como disciplina pertencente à academia, a Análise foi estruturada para a formação em Música, presente em níveis técnico (conservatórios) e cursos superiores. Conceitualmente, segundo o *Dicionário Grove de Música* (Sadie, 1994, p. 9) a Análise Musical é: “Desmembramento de uma estrutura musical em elementos constituintes

¹ Licenciado em Música pela Universidade Federal de Mato Grosso (2015), atualmente cursa o Bacharelado em Violão pela mesma instituição. Bolsista de Iniciação Científica PIBIC/CNPq sob orientação da Profa. Dra. Teresinha Prada.

² Bacharelado em Violão pela Universidade Federal de Mato Grosso. Foi Monitor da disciplina Violão 1 em 2015 e 2016. Bolsista de Iniciação Científica PIBIC/CNPq sob orientação da Profa. Dra. Teresinha Prada.

relativamente mais simples, além da investigação do papel desses elementos na estrutura”. Existem vários métodos analíticos e até abordagens mais direcionadas, isto é, ferramentas analíticas criadas para certas tendências ou obras específicas (Dunsby; Whithall, 2011, p. 9, 15).

Juntamente com a Análise, foi necessária uma aproximação com a disciplina da História da Música, nos dois casos que serão aqui descritos, em períodos definidos: o Clássico, para a abordagem de uma obra de violão solo deste período, no caso uma sonata e, noutro ponto, com a produção de Música Contemporânea, para abordar uma obra de câmara mais recente de autor brasileiro. Além disso, também a disciplina da Estética foi utilizada para a observação de estilos e a poética dos compositores. Por fim, os autores desse artigo tiveram a experiência de analisar tais obras e de realizar a performance³ das mesmas, respaldados pelas referidas análises.

Passamos a descrever agora o processo de assimilação dessas relações analíticas e interpretativas que criaram uma preparação prévia e de longa duração para performances já apresentadas em concertos, ao longo de 2017, da *Sonata opus 15b* de Fernando Sor, para violão solo, e de *A Colônia do Pêssego*, para quarteto de violões, de autoria de Roberto Victorio.

BUSCANDO O DISCURSO DA *SONATA OPUS 15B* DE FERNANDO SOR PARA VIOLÃO SOLO

O Classicismo faz parte e situa-se como uma arte moderna no século XVII a XVIII, em oposição à Música Antiga, dos períodos anteriores que, da grande profusão de vozes simultâneas, encaminha-se agora, em fases de transições, para uma melodia acompanhada. Segundo Sekeff:

A música instrumental era por essa época leve, agradavelmente bonita, rococó, refletindo o espírito das perucas empoadas, a despreocupação, a “leviandade” própria dos tempos. Domina a melodia monofônica com acompanhamento instrumental e o estilo galante, amável, cortês correspondendo sempre à frivolidade da corte (SEKEFF, 2001, p. 125).

³ Utilizaremos aqui o termo “performance” para a apresentação em concerto, como assinala Dourado: “Execução ou apresentação, de forma geral, de qualquer atividade artística, da música e da dança ao teatro e outras manifestações chamadas performáticas” (Dourado, 2004, p. 249).

O contraste musical, as dinâmicas que temos hoje se fortalecem nesse período da música. Nessa época, despontam grandes compositores, como Franz Joseph Haydn (1732-1809) austríaco que escreveu mais de 100 sinfonias, muitas músicas de câmara e oratórios. Segundo Carpeaux (2009, p. 142) “a sonata para quatro instrumento de cordas, o quarteto, será acrescentado por Haydn”. Além de Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) também austríaco, nascido em Salzburgo, foi um dos principais compositores do período clássico.

No violão dessa época (então denominado como *guitarra clássica*), compositores e concertistas importantes se destacaram, trazendo grande contribuição para o repertório clássico violonístico e uma evolução da técnica para esse instrumento, proporcionando que hoje seja interpretado um conjunto de obras importantes desse período da música no atual violão.

No repertório e na evolução técnica da *guitarra clássica*, temos grandes nomes que contribuíram para esse instrumento, como: Ferdinando Carulli (1770-1841) Dionísio Aguado (1843), Fernando Sor (1778-1839), Matteo Carcassi (1792-1853), Mauro Giuliani (1781-1829), sendo que todos eles foram compositores e concertistas. Dentre estes, Fernando Sor obteve mais destaque. Segundo Dudeque:

Fernando José Macário Sor nasceu em Barcelona a 14 de fevereiro de 1778, e faleceu em Paris a 10 junho de 1839. Sor teve sua formação musical realizada no monastério Montserrat, nas cercanias de Barcelona, onde estudou, sob a direção do Padre Anselmo Viola, harmonia, contraponto, canto, orquestração e composição (DUDEQUE, 1994, p. 63).

Para produzir informações analíticas da *Sonata opus 15b* de Fernando Sor visando melhor entendimento para a performance da obra, foi realizado um estudo dividindo as ideias musicais por trechos, ou seja, “arcos interpretativos”⁴, o que possibilita um entendimento do intérprete ao executar a obra com mais profundidade; isso ocorreu com a intenção de definir a execução ao violão em acordo com a ideia de frase, inclusive para efeitos de estudos dirigidos na obra, visando não seccioná-la aleatoriamente, mas sim dentro de uma ideia de discurso musical.

⁴ Usaremos a expressão “arco interpretativo” como nos foi informado em aulas de violão erudito pela Profa. Dra. Teresinha Prada no Bacharelado em Violão da Universidade Federal de Mato Grosso.

A referida sonata encontra-se no campo tonal de Dó Maior e Sor apresenta a obra dentro do esperado do período clássico, sem surpresas em relação à Harmonia⁵ em vigência, ou seja, mantendo-se entre esperadas modulações, usando formas tripartites e uma *coda*⁶. Assim, essa sonata apresenta um movimento único onde inicia com a ideia presente do Tema, de seu desenvolvimento e de uma retomada do mesmo – com isso, requer mais criatividade do intérprete ao repassar essas ideias e os contrastes de acordo com o período clássico.

É, apesar dessa aparente objetividade de estilo, uma obra de grande complexidade para o intérprete, pelas ideias musicais de fundo e melodia principal, mudando o caráter expressivo, dentro de uma lógica que vem continuamente na obra.

Como o objetivo dessa análise é obter um bom entendimento do intérprete para a performance de palco, um dos primeiros procedimentos foi entender os arcos interpretativos que a composição demanda, ou seja, o que na teoria analítica chamamos de frase. Segundo o *Dicionário Grove de Música* (Sadie, 1994, p. 343), frase refere-se a “pequenas unidades musicais de tamanhos variados [...]. O termo tem uma conotação melódica: aplica-se ‘frasear’ à subdivisão de uma linha melódica”. Portanto, esse entendimento das frases, junto à ideia de arco interpretativo, será utilizado para realmente assimilar as ideias composicionais em relação ao que o intérprete deve destacar no decorrer do estudo da peça.

Outro procedimento foi observar e tratar as dissonâncias da obra; essa é uma determinação que se posiciona em relação ao período clássico, posto que a dissonância necessita de um destaque para a sua subsequente resolução. A relação Tensão e Repouso é muito antiga, mas no período clássico foi utilizada como um meio expressivo de tratar a melodia, a expressividade na frase.

Além disso, um ponto importante é a relação entre os planos de fundo e frente. Podemos observar no exemplo a seguir a melodia em notas simultâneas caminhando em terças e um plano de fundo ocorrendo em repetição da nota dó, obtendo apoio na melodia que caminha.

⁵ Harmonia, de acordo com *Dicionário Grove*, é: “A combinação de notas soando simultaneamente, para produzir acordes, e sua utilização sucessiva para produzir progressões de acordes” (Sadie, 1994, p. 407).

⁶ Coda: “A última parte de uma peça ou melodia; um acréscimo a um modelo, ou forma padrão. Na fuga, a coda é o material musical que surge após a última entrada do sujeito e, na forma sonata, o que vem após a recapitulação” (Sadie, 1994, p. 205).



Figura 1: Melodia em notas simultâneas caminhando em terças.

Esse trecho da obra (compassos 3 - 5) requer do intérprete saber destacar a melodia que caminha em terças, mantendo a sequência de repetição da nota dó em uma intensidade que não ultrapasse a melodia. Outro exemplo disso, temos a seguir (compassos 56 - 58):



Figura 2: Melodia em semínimas e harpejos em quáteras sendo plano de fundo.

Atentos ao tratamento das dissonâncias, fizemos na partitura um levantamento de momentos em que essa peça produziria a possibilidade de interpretar com mais ênfase essa dissonância e sua conseqüente resolução, com muito mais propriedade, sempre dentro do período histórico, como demonstram os exemplos a seguir (figuras 3 e 4).



Figura 3: Observa-se (compasso 8) o Fá# como nota dissonante resolvendo na dominante.



Figura 4: uma passagem (compasso 15) de acorde dissonante que se resolve na tônica (compasso 16).

A verificação dos arcos interpretativos para o melhor entendimento na partitura favoreceu o estudo e o futuro momento da interpretação, como mostram a seguir esses exemplos:

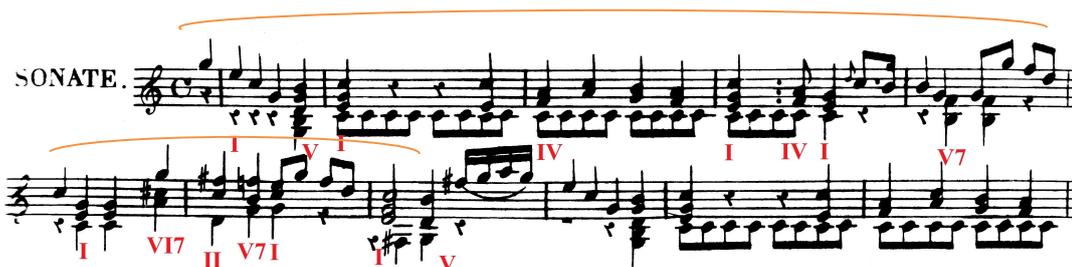


Figura 5: O primeiro arco interpretativo inicia anacrústico⁷ ao compasso 1 e vai até o acorde de chegada de Sol Maior, no compasso 8.



Figura 6: No desenvolvimento da obra, outro exemplo de arco interpretativo, que inicia no compasso 78 à cabeça do compasso 85.

Outro ponto importante da *Sonata opus 15b* é o momento de mudança de caráter, que altera a expressão da obra, de um ataque mais contundente para algo melódico e lírico, requerendo mais interpretação do violonista para mostrar esses contrastes que se apresentarão no decorrer da performance.



Figura 7: exemplo de mudança de expressão compasso 160.

Podemos observar que trechos antes do compasso 159 a peça vinha em constante movimentação de harpejos e escalas mostrando o *allegro moderato* que é de caráter da obra, algo jocoso. E seguindo para o compasso 159, muda o humor da peça, ficando lírico,

⁷ Anacrústico vem de anacruse: “nota ou grupo de notas que, articuladas em tempo fraco, precedem o tempo forte” (Dourado, 2004, p. 26).

onde o intérprete pode, como no exemplo (Figura 7), mudar o timbre do instrumento para *dolce* nesse trecho.

Nesta obra de Fernando Sor, pudemos perceber a poética do compositor, apontando sua complexidade e idiomatismo, ou seja, uma obra bem afeita à técnica violonística presente na obra toda como: harpejos, escalas, ligados, melodias de notas simultâneas em terças, melodias em oitavas e tercinas, ocorrendo ainda apojaturas, grupetos e trechos anacrústicos. Sor é autor de um importante método (Barceló, 2008) para violão (guitarra) publicado em Paris em 1830, que demonstra suas ideias musicais, muitas das quais vistas nessa sonata.

Assim, tanto a divisão analítica por frases ou arcos interpretativos, realizada na obra toda, quanto a compreensão do período histórico, incluindo-se o estilo de Sor, colaboraram com a intenção do discurso musical se tornar mais claro para o intérprete e assim obter um entendimento técnico do que foi disposto no decorrer da peça como ideia musical, estabelecida para ser apresentada em público nos momentos de performance.

A COLÔNIA DO PÊSSEGO DE ROBERTO VICTORIO PARA QUARTETO DE VIOLÕES

Neste ponto, analisamos a obra *A Colônia do Pêssego*, do compositor Roberto Victorio, na versão para quarteto de violões. Como foi planejado, o objetivo dessa análise é poder ter uma melhor compreensão do caráter da obra e desse modo poder executá-la com mais propriedade quanto à poética do compositor, à condução de vozes, ao desenvolvimento da música.

Segundo Rothstein (Rink, 1990, p. 238 *apud* Madeira, 2013, p. 16), “uma análise que é simpática à obra em todas as suas facetas concede ao intérprete uma base firme sobre a qual se constrói uma recriação convincente”. A importância da análise musical está em que analisando a música poderemos interpretá-la com maior consciência e, dessa forma, expressa com maior fidelidade a ideia do compositor. Pode-se analisar suas formas tanto harmônicas, melódicas e estruturais, identificando fraseados, articulações, dinâmicas, andamentos etc..

Nesta abordagem, vamos nos ater à música de câmara, por ser este o veículo de apresentação em público, tendo principalmente a preocupação da condução de vozes entre os integrantes do quarteto de violões, como e em quais trechos a composição necessita de

destaque para a exposição do seu discurso, com a clareza necessária empreendida por seus intérpretes.

O título da obra faz referência a um lugar idealizado, pastoral e paradisíaco, *A Colônia do Pêssego* é uma fábula chinesa de autoria do consagrado poeta Su Tung Po (1037–1101) da dinastia chinesa Song.

Para iniciar essa análise, é preciso entender que Roberto Victorio é um compositor de vanguarda atuando na criação de obras contemporâneas. No entanto, *A Colônia do Pêssego* apesar de apresentar um certo desprendimento da tradição, não chega a ter o mesmo caráter das músicas recentes do compositor, que estas sim possuem uma linguagem mais inovadora, não-tradicional.

Nascido no Rio de Janeiro (1959), Roberto Victorio é Mestre em Composição pela UFRJ e Doutor em Etnomusicologia pela Unirio. Como pesquisador, obteve seu doutorado voltado para a música ritual da etnia Bororo de Mato Grosso, local para onde se mudou em 1994. Como compositor, seu catálogo atual acusa mais de 200 obras gravadas e executadas nos principais eventos no Brasil e no exterior, recebendo inúmeros prêmios, dentre eles: Sociedade Internacional de Música Contemporânea (1999); Tribuna Internacional da Unesco (1995/97/99) e diversos Prêmios Funarte. Já como regente, Victorio atuou com a Orquestra de Câmara do Rio de Janeiro e a Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Mato Grosso e com o Grupo Música Nova da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É professor de Composição, Etnomusicologia e Estética da Música na graduação em Música da Universidade Federal de Mato Grosso (Prada & Victorio, 2015, p. 167).

De acordo com o *Catálogo* de Victorio⁸ essa obra foi composta em 1984 e é original para flauta e dois violões. A segunda versão, essa que será analisada nesse texto, foi criada em 1987 para quarteto de violões. Existe também uma terceira versão, escrita no mesmo ano, para 3 violões, violão de 12 cordas e bandolim.

Vamos partir agora para a análise da obra, tomando-a pelo o princípio que nos norteou, ou seja, abordar os caminhos da música em questão para melhor interpretá-la.

Essa obra possui uma introdução nas regiões graves do violão, que é realizada pelos violões 3 e 4. No início da peça temos uma repetição idêntica dos compassos 1 e 2. Já no compasso 3, o violão 3 retoma a mesma ideia dos compassos anteriores, enquanto o violão 4 tem uma pequena movimentação na região dos baixos. Após essa breve introdução com

⁸ Catálogo disponível no site www.robertovictorio.com.br/catálogo/. Acesso em 18/06/2017.

os violões 3 e 4, tem-se início no compasso 7 uma célula geradora que é por onde a música começará a caminhar. A melodia que se inicia é realizada pelo violão 1. A melodia inicial segue dos compassos 7 ao 10.



Figura 8. Em destaque, início da melodia no violão 1, após uma Introdução de 6 compassos.

Quando a música entra no compasso 11, o violão 2 inicia um movimento de ascensão da melodia em direção à região aguda, reforçado pela dinâmica escrita na partitura (<), movimento este que é acompanhado pelo violão 3 uma oitava abaixo (ver Figura 9)



Figura 9. Trecho imitativo entre os violões 2 e 3, compasso 11

No compasso 12, inicia-se uma ideia em semicolcheias que começa pelo violão 4, percorre pelo violão 1 (compasso 13) e termina no violão 2 (compasso 13).

Figura 10. Sequência de semicolcheias divididas entre 3 violões.

Logo após a sequência de semicolcheias executadas pelos violões 4, 1 e 2, a ênfase passa para a voz do violão 3 que também apresenta um grupo de semicolcheias (mesma digitação) no compasso 15 e 16. O violão 2, fica com o destaque no compasso 17 e logo após, no compasso 18, é necessário um diminuendo (>) de todos os violões, para dar destaque ao violão 1, que entra com a sua parte, como vemos no trecho abaixo.

The image shows a musical score for four staves. The first staff is the Violin 2 part, and the second staff is the Violin 1 part. The score starts at measure 16. In measure 18, a melodic phrase in the Violin 2 staff is highlighted with a black box. In measure 19, a melodic phrase in the Violin 1 staff is highlighted with a black box. The score continues with various rhythmic and melodic patterns across the four staves.

Figura 11. Em destaque, a entrada do violão 2, e na sequência, a entrada do violão 1.

No compasso 20, o destaque melódico volta a aparecer no violão 2, como vemos a seguir:

The image shows the same musical score as Figure 11, but with a different highlight. In measure 20, a melodic phrase in the Violin 2 staff is highlighted with a black box. The score continues with various rhythmic and melodic patterns across the four staves.

Figura 12. Destaque melódico no violão 2, compasso 20.

Após o compasso 20, surge um fraseado que acontece a partir do compasso 21 até o 25. O fraseado está distribuído na seguinte sequência:



Figura 13. Frase distribuída entre as vozes.

No compasso 25, o violão 1 reapresenta as mesmas notas (Si, Lá, Si) do compasso 7, que é a célula geradora, mas dessa vez para terminar o trecho de um modo diferente no compasso 29.

No compasso 30 temos uma retomada da ideia inicial da música; o violão 3 e 4 realizam a célula inicial nas regiões graves de forma idêntica ao compasso 1 e 2. Do compasso 36 em diante, temos a *Coda* da música que é executada em *ritornello*.

A *Colônia do Pêssego* não apresenta exclusivamente aspectos da harmonia tradicional bem como uma ideia fixa de tonalidade, mas possui sim um resultado sonoro que a ligaria mais à cultura não-ocidental. Por partir de uma associação com a vasta cultura chinesa (o poema-fábula de Su Tungpo), essa informação é pertinente para os intérpretes e para o momento da performance.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A performance a partir de uma abordagem mais pormenorizada da partitura é um procedimento que se revelou muito eficaz. Realizamos ao longo de 2017 a performance dessas obras em público, sendo que a obra *Sonata Opus 15b* de Fernando Sor representou o período Clássico, em recitais solo (William Agnelo) que contavam com uma disposição histórica (da Renascença ao Contemporâneo) no repertório apresentado.

O estudo em acordo com o contexto histórico, compreendendo as características da obra em relação ao momento original, propiciou a aquisição de mais recursos de interpretação, condizentes com o estilo. E a abordagem pelo viés dos arcos interpretativos

colaborou para aspectos como a memorização e percepção do discurso musical, tornando-o mais expressivo, mais fluente.

A Colônia do Pêssego foi apresentada em recitais de música de câmara, no primeiro semestre de 2017, por um quarteto de violões formado por alunos do Bacharelado em Música – Joel Amorim, Jone Luiz Costa, Thiago de Oliveira e William Agnelo.

Examinar a música foi fundamental porque analisando-a foi possível decidir a importância que uma determinada parte tem em relação as outras, apoiando assim as decisões interpretativas. As escolhas das partes relevantes passaram pela necessidade de perceber o caminho que a célula inicial faz no decorrer da peça.

Na análise foi identificado que o desenvolvimento dessa célula inicial perpassa os quatro violões, uma vez que o compositor distribuiu a mesma entre as quatro vozes. Pela observação dos aspectos analisados, percebeu-se que a riqueza da poética do compositor reside na capacidade de variação de células temáticas, desenvolvidas ao longo da obra de maneira inventiva e possibilitando o diálogo entre vozes, no caso entre os quatro violões.

Em virtude dos fatos mencionados, foi possível perceber que houve uma mudança na expressividade da composição, resultando em uma audição mais clara e objetiva para o ouvinte. Concluiu-se, por fim, que analisar a obra proporcionou uma melhoria da performance do grupo ao executar a música, uma vez que pudemos realizá-la com mais propriedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARCELÓ, Ricardo. *O “Méthode Pour La Guitare” de Fernando Sor* (Paris, 1830), 2008. [http://www.academia.edu/17903224/O MÉTHODE POUR LA GUITARE DE FERNANDO SOR PARIS 1830](http://www.academia.edu/17903224/O_MÉTHODE_POUR_LA_GUITARE_DE_FERNANDO_SOR_PARIS_1830) Acessado em 01/12/2017.

CARPEAUX, Otto Maria. **O Livro de Ouro da História da Música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de Termos e Expressões da Música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

DUDEQUE, Norton. **História do Violão**. Curitiba: Ed. UFPR, 1994.

DUNSBY, Jonathan; WHITTALL, Arnold. **Análise musical na teoria e na prática**. Trad. Norton Dudeque. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

MADEIRA, Bruno. “Considerações sobre análise musical e performance”. In: **Caderno de resumos do XXIII congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. ANPPOM, Natal, 2013.

PRADA, Teresinha; VICTORIO Roberto. **Catálogo Comentado Bienal de Música brasileira contemporânea de Mato Grosso**. Cuiabá, EdUFMT, 2015.

SADIE, Stanley (Org.). **Dicionário Grove de música edição concisa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SEKEFF, Maria de Lourdes. **Arte e Cultura: estudos interdisciplinares**. 2001.

SOR, Fernando. *Sonata Opus 15b*. Fac-símile Boije Musikverket (versão Messoinier, Paris).

<https://web.archive.org/web/20071113191937/http://www.muslib.se/ebibliotek/boije/pdf/Boije%20494.pdf> Acessado em 05/03/2017.