

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC**  
**CENTRO DE ARTES – CEART**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - PPGMUS**

**AILLYN DA ROCHA UNGLAUB SCHMITZ**

**REFLEXÕES SOBRE ESTRATÉGIAS DE ESTUDO EM MÚSICA DE  
CÂMARA A PARTIR DO RECONHECIMENTO DOS “GUIAS DE  
EXECUÇÃO MUSICAL”**

**FLORIANÓPOLIS - SC**  
**2010**

**AILLYN DA ROCHA UNGLAUB SCHMITZ**

**REFLEXÕES SOBRE ESTRATÉGIAS DE ESTUDO EM MÚSICA DE  
CÂMARA A PARTIR DO RECONHECIMENTO DOS “GUIAS DE  
EXECUÇÃO MUSICAL”**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música, área de concentração: Práticas Interpretativas – Piano.

Orientador: Dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros.

**FLORIANÓPOLIS - SC  
2010**

**AILLYN DA ROCHA UNGLAUB SCHMITZ**

**REFLEXÕES SOBRE ESTRATÉGIAS DE ESTUDO EM MÚSICA DE  
CÂMARA A PARTIR DO RECONHECIMENTO DOS “GUIAS DE  
EXECUÇÃO MUSICAL”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes da Universidade de Santa Catarina na área de concentração Práticas Interpretativas: Piano como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

**Banca Examinadora:**

Orientador:

---

Prof. Dr. Guilherme Sauerbronn de Barros  
UDESC

Membro:

---

Prof. Dra. Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling  
UFRGS

Membro:

---

Prof. Dr. Luís Cláudio Barros  
UDESC

**Florianópolis, 21 de abril de 2010**

## AGRADECIMENTOS

Agradecer é um gesto público de mostrar às pessoas envolvidas no processo de aprendizagem quão importantes elas são para nós. Agradecer é reconhecer que nosso trabalho é resultado da ação de muitos. Devo a muitos, mas desejo que minhas palavras de gratidão sejam recebidas como a mínima expressão do que eu gostaria e deveria demonstrar a todos aqueles que, direta ou indiretamente, fazem parte desse momento.

Primeiramente gostaria de agradecer a Deus, pela força e inteligência que me deu durante toda minha vida. Ao meu marido, companheiro de todas as horas, que me deu todo apoio e teve paciência durante essa fase de pesquisa. À minha família, aos meus pais, que mesmo ocupados e agora distantes sempre deram sugestões e apoio. Ao meu irmão, violinista, com quem brincava muitas vezes de tocar apenas por prazer, onde muitas vezes sem perceber desenvolvia a experiência de tocar música de câmara, e isso me fez crescer.

Agradeço ao meu professor orientador Dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros, por ter me ajudado com textos, revisões, enfim, por toda a orientação e apoio que me deu para a realização deste trabalho, principalmente nesses últimos dois meses, onde a orientação teve que ser feita à distância.

Agradeço também a presença da banca examinadora deste trabalho, à prof. Dr<sup>a</sup> Cristina Gerling e ao prof. Dr. Luís Cláudio Barros, por terem aceitado o convite de participar deste momento.

Agradeço aos professores de piano e música de câmara que tive, e que me proporcionaram grande conhecimento musical.

Finalmente gostaria de agradecer à violinista Izabela Köenig, com quem realizei música de câmara durante esses anos, e sem cuja participação ativa, não teria sido possível a realização deste trabalho.

## RESUMO

A presente pesquisa, que se configura como uma observação participante de cunho semi-experimental, teve por objetivo apresentar os processos de estudo nas Sonatas nº1 e nº4 – I movimento para Violino e Piano de Cláudio Santoro, a partir dos guias de execução propostos nas pesquisas do Dr. Roger Chaffin. Para tanto, foi necessário identificar e avaliar as estratégias de estudo utilizadas pelo duo de violino e piano formado por esta autora e pela violinista Izabela Köenig na preparação das duas Sonatas de Santoro, a partir de bibliografia específica. Através das diferenças constatadas no processo de preparação de uma obra atonal (Sonata nº1) e de uma obra tonal/modal de estética nacionalista (Sonata nº4), percebeu-se que as diferenças estilísticas influenciam na utilização dos guias de execução, tanto em quantidade quanto na natureza dos guias de execução. Em música de câmara, os guias de execução compartilhados se mostram necessários para que os intérpretes tenham os mesmos objetivos musicais e para que tenham suporte para correção de eventuais falhas durante a interpretação da peça.

**Palavras-chave:** Música de Câmara. Guias de Execução Musical. Estratégias de Estudo.

## ABSTRACT

The present research, is a semi-experimental participant observation, presenting the processes of study in the Sonatas n°1 and n°4 – I movement for Violin and Piano of Claudio Santoro, based on Performance Cues suggested on the research made by Dr. Roger Chaffin. It was necessary to identify and evaluate the strategies used in the violin and piano duo made by the author and violinist Izabela Köenig in the preparation of both Santoro's Sonatas, from specific bibliography. Through the differences verified during the preparation process of an atonal piece (Sonata n°1) and of a tonal/modal piece of nationalistic tendency (Sonata n°4), it was perceived that the stylistic differences have influence on the performance cues, in quality and also in the nature of the performance cues. In chamber music, the shared performance cues proved necessary for performers that have the same musical objectives and that they may have support for occasional correction of failures during an interpretation of a piece.

**Key words:** Chamber Music. Performance Cues. Study Strategies.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>8</b>
<b>1 REFLEXÕES TEÓRICAS</b> .....	<b>13</b>
1.1 GUIAS DE EXECUÇÃO INSTRUMENTAL.....	13
1.2 SELEÇÃO DAS OBRAS.....	21
<b>2 UM OLHAR SOBRE AS PRÁTICAS DO ESTUDO CAMERÍSTICO</b> .....	<b>28</b>
2.1 ESTRATÉGIAS DE ESTUDO EM MÚSICA DE CÂMARA.....	30
2.2 MEMÓRIA X LEITURA.....	45
<b>3 PROCESSO DE APRENDIZAGEM DAS SONATAS DE SANTORO</b> .....	<b>52</b>
3.1 O DUO.....	53
3.2 ENSAIOS X ESTRATÉGIAS DE ESTUDO UTILIZADAS.....	55
3.2.1 Primeira Seção de Ensaio Registrada em Vídeo – Sonata nº1 – 1º movimento – 09.05.2009 .....	59
3.2.2 Segunda Seção de Ensaio Registrada em Vídeo – Sonata nº4 – 1º movimento – 09.05.2009 .....	67
3.2.3 Terceira Seção de Ensaio Registrada em Vídeo – Sonata nº1 – 2º movimento – 30.10.2009 .....	77
3.2.4 Quarta Seção de Ensaio Registrada em Vídeo – Sonata nº1 – 24.11.2009 .....	87
3.2.5 Quinta Seção de Ensaio Registrada em Vídeo – Sonata nº4 – 1º movimento – 27.11.2009 .....	93
3.2.6 Sexta Seção de Ensaio Registrada em Vídeo – Sonata nº1 – 2º movimento – 27.11.2009 .....	95
3.2.7 Sétima Seção de Ensaio Registrada em Vídeo – Sonata nº1 – 09.12.2009.....	97
3.2.8 Sétima Seção de Ensaio Registrada em Vídeo – Sonata nº4 – 1º movimento – 09.12.2009 .....	100
3.2.9 <i>Performance</i> da Sonata nº1 e Sonata nº4 – 10.12.2009 .....	101
3.3 TABELA DOS GUIAS DE EXECUÇÃO MUSICAIS UTILIZADOS PELO DUO ....	103
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>126</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>132</b>
<b>APÊNDICE</b> .....	<b>134</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>145</b>

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho é um estudo de observação participante de cunho semi-experimental e foi construído a partir das abordagens metodológicas propostas por Dr. Roger Chaffin<sup>1</sup> (University of Connecticut), que consistem, basicamente, na identificação dos “guias de execução musical”. Nesta pesquisa procuramos refletir sobre as estratégias de estudo em música de câmara a partir do reconhecimento e da análise desses guias.

O Dr. Chaffin elaborou, com a colaboração de sujeitos participantes, uma metodologia interdisciplinar que vem ganhando espaço em estudos de caso no campo da música. Este estudo é parte integrante de uma pesquisa envolvendo diversas instituições e pesquisadores em vários países.

As obras musicais escolhidas para este estudo são as Sonatas n°1 e n°4 para Violino e Piano de Cláudio Santoro, com a intenção de identificar e avaliar as estratégias de estudo camerístico utilizadas por um duo de violino e piano na preparação destas obras. Os sujeitos da pesquisa são a violinista Izabela Köenig, graduada em violino pela Universidade do Estado de Santa Catarina e a própria autora deste trabalho, pianista, também graduada pela mesma Universidade.

Como parte deste estudo, relatamos as diferenças no processo de preparação de uma obra atonal e de uma obra de estética nacionalista. Foram utilizadas estratégias de estudo em música de câmara, indicadas por

---

<sup>1</sup> Professor de psicologia cognitiva da University of Connecticut, com linha de pesquisa na área de Psicologia da Música.

pesquisadores especializados na área e a reflexão teórica sobre o assunto teve como suporte artigos produzidos pelo grupo de pesquisa coordenado pelo Dr. Chaffin.

Chaffin (2009) idealizou um estudo que envolve a coleta de dados em diversas instituições, e com diferentes pesquisadores com os quais elaborou um protocolo<sup>2</sup>. Ele aponta a possibilidade de que os resultados desses estudos interligados possam ser relatados separadamente, originando trabalhos de pesquisa independentes em cada instituição. Por essa razão, embora fazendo parte de um todo mais abrangente, este trabalho constitui uma descrição de processos autônomos ainda que tenha um enlace interinstitucional.

O protocolo que Dr. Chaffin (2009) desenvolveu foi adaptado aos interesses e particularidades deste trabalho, e, neste sentido, a presente proposta vai além da replicação de trabalhos já realizados.

Os pontos a seguir se referem aos procedimentos propostos para elaboração de pesquisas sobre os guias de execução contidas no Protocolo elaborado por Chaffin (2009). Nos itens 1 e 2 abaixo estão indicadas as alterações nesses procedimentos que se fizeram necessárias para ajustar-se ao presente trabalho:

- 1) Chaffin (2009) sugere que sejam selecionadas peças já estudadas anteriormente; na presente pesquisa, foram selecionadas novas peças, que foram estudadas no período de um ano, para analisar em que medida tendo-se em vista os guias de execução, isso auxiliará no processo de aprendizado.
- 2) É sugerido que sejam selecionadas duas peças: uma considerada fácil e outra difícil a partir do ponto de vista dos intérpretes. No caso das sonatas nº1 e nº4 para violino e piano de Claudio Santoro, a dificuldade refere-se à familiaridade das intérpretes com as diferentes linguagens empregadas.
- 3) É necessário que sejam feitas cópias da partitura.

---

<sup>2</sup> O protocolo na íntegra, elaborado por Chaffin, está disponível no apêndice deste trabalho.

- 4) Os intérpretes devem relatar a estrutura musical entendida e em seguida marcar o início das seções, subseções, ou frases, utilizando diferentes lápis de cor, sem ter a preocupação se isto é certo ou errado; o importante é especificar aquilo que o intérprete entende.
- 5) Ao tocar a peça, devem ser feitos registros de gravação áudio-visual.
- 6) Relatório dos guias de execução: Alguns músicos consideram necessário prestar atenção em algum elemento particular da peça durante sua execução (CHAFFIN, 2009). Os músicos são orientados a relatar se costumam tocar a peça inteira de forma automática do início ao fim, se isso ocorre, deve-se apontar quais aspectos o músico pensa antes de iniciar a peça; mas, se há a existência de paradas de estudo no decorrer da peça, estabelecendo pontos de recomeços, esses também devem ser relatados.

Os estudos de Chaffin lidam com pontos de apoio estabelecidos na organização da *performance* de cada peça, indicados pelos próprios intérpretes, os quais ele denominou guias de execução. Tais guias servem para orientar a *performance* e, se há alguma falha de memória, estes devem auxiliar a retomada da peça no momento da execução.

No protocolo de Chaffin (2009) há questões que se fazem necessárias para o estabelecimento e identificação dos guias de execução, as quais foram intercaladas à outras elaboradas pelos sujeitos desta pesquisa, a fim de buscar uma maior adequação às necessidades deste trabalho:

- 1) Qual a relação, em quantidade e natureza, dos guias de execução entre uma obra tonal/modal e uma pós-tonal/atonal? (Obs: o que está em jogo não é a dificuldade em termos absolutos, mas a familiaridade do intérprete com determinado sistema composicional).
- 2) Quais guias de execução são acionados para indicar os “recomeços” dentro da peça?
- 3) Como funcionam os Guias de Execução em uma *performance* de música de câmara?

- 4) Qual a relação entre os guias de execução e a comunicação entre os músicos? Essa relação gera guias de execução compartilhados entre os intérpretes?
- 5) Em que medida a troca de informações (entradas, gestos, olhares) constitui guias de execução?

A análise de dados se deu do ponto de vista da própria elaboradora deste trabalho. Para compor o relatório descrito no terceiro capítulo, a autora valeu-se das observações da prática, registradas em gravações dos ensaios, analisadas segundo critérios extraídos do referencial bibliográfico sobre as estratégias de estudo, apresentado no segundo capítulo. Segundo os critérios do protocolo de Chaffin (2009), a análise dos dados levou em consideração:

- a comparação do número total de guias de execução presentes na Sonata n°4 com o número presente na Sonata n°1;

- a comparação dos guias de execução estabelecidos nas partes individuais (piano e violino) com os guias compartilhados entre os músicos;

- a proporção e a natureza dos guias de execução compartilhados entre os músicos (básicos, estruturais, interpretativos, expressivos); etc.

- a observação de outros parâmetros pertinentes à música de câmara: Variações de andamento; Relação entre tempo de estudo individual/tempo de ensaio do duo; Diferenças no estabelecimento dos guias de execução, em relação à quantidade e natureza - na peça tonal e na peça atonal; entre outros.

Em música de câmara percebe-se que é mais comum que se toque com partitura, pelo simples fato de que, se há uma falha de memória, cada um dos intérpretes pode eventualmente ir para um lugar diferente da peça, dependendo de como os instrumentistas organizam seu esquema mental para prosseguir sua execução. Isto poderia gerar um conflito durante a *performance* comprometendo o bom desempenho dos músicos. Por isso este trabalho procurou analisar como os guias de execução são estabelecidos no processo de estudo de uma peça de câmara, levando em conta que, nesse caso, a execução se dá com o auxílio da partitura. Também se buscou observar como os guias de execução se tornam necessários para rápidas tomadas de decisão durante uma *performance*. A prática de música de câmara requer a

negociação de aspectos interpretativos entre os músicos, pois é importante que a tomada de decisão sobre a interpretação de qualquer obra para um grupo se dê a partir de um consenso musical.

No capítulo 1 deste trabalho são abordadas questões teóricas referentes aos guias de execução musical. Assim como a explicação de como se deu a escolha das duas peças de Santoro: Sonata nº1 e Sonata nº4.

No capítulo 2, são apresentadas as estratégias de estudo em música de câmara, apontadas por autores especializados nesta área. Mesmo que algumas pesquisas utilizadas como referencial teórico tratassem de estratégias de estudo para o solista, percebeu-se através da experiência empírica que certas estratégias utilizadas no estudo solo também servem para o estudo de música de câmara. Nesse mesmo capítulo será abordada a questão da utilização da memória em música de câmara.

No capítulo 3, é feita uma análise do material coletado durante a realização desta pesquisa. Será mostrado o trabalho específico do duo piano e violino (Ailyn Unglaub e Izabela Köenig), quais foram as estratégias utilizadas no processo de aprendizagem das peças, o resultado da *performance* e os guias de execução individuais e compartilhados estabelecidos pelo duo.

## 1 REFLEXÕES TEÓRICAS

### 1.1 GUIAS DE EXECUÇÃO INSTRUMENTAL

Quando um músico recebe uma partitura nova, ele precisará recorrer a hábitos mentais adquiridos anteriormente. É possível analisar a peça através de associações por analogias e diferenças. Para obter tal resultado é necessário analisar atentamente o conjunto de elementos musicais que estão escritos na partitura, e reconhecer, a partir de outras peças anteriormente tocadas, situações análogas que permitam determinar qual o dedilhado mais conveniente a ser usado, bem como outros detalhes que fazem parte da peça. Ou seja, o músico irá analisar a peça, observando a tonalidade, a harmonia, os intervalos, o ritmo, as notas. Essa atividade depende da experiência prévia do instrumentista em reconhecer e reter todas as informações da peça musical.

As pesquisas do psicólogo Dr. Roger Chaffin<sup>3</sup> podem proporcionar ao músico uma conscientização dos processos automáticos, através dos guias de execução, adquiridos durante o estudo até então realizados de forma intuitiva.

Os guias de execução musical vão sendo estabelecidos durante a prática de estudo, na qual os músicos constantemente começam, param, voltam, e repetem, tomando decisões sobre cada aspecto técnico, interpretativo, entre outros pertinentes à *performance* (CHAFFIN e LOGAN, 2006). Conforme Chaffin e Logan (2006) observaram, durante o estágio inicial da peça, o músico identifica a estrutura formal e os lugares que irão se tornar guias expressivos, interpretativos e básicos. Os autores sugerem que, a integração

---

<sup>3</sup> Chaffin e Imreh, 2002; Chaffin et al., 2002; Chaffin et al., 2003; Chaffin e Logan, 2006; Ginsborg et al., 2006.

da execução motora automática, juntamente com o controle cognitivo, determina a flexibilidade interpretativa.

Chaffin iniciou seus estudos de caso com músicos instrumentistas a partir da parceria com a pianista Gabriela Imreh, em 1997. Desde então Chaffin estuda os pontos de apoio que comandam a execução da peça e que auxiliam na memorização da mesma. Chaffin (2002, 2003, 2006), afirma que são identificados quatro tipos de guias de execução e que esses guias exigem uma atenção consciente com relação a cada aspecto musical: Guias Estruturais, geralmente indicados de acordo com a estrutura formal que divide uma peça em seções temáticas e subseções, bem como lugares onde ocorrem repetições dos temas ou de motivos musicais; Guias Expressivos, que representam sentimentos do intérprete a serem transmitidos ao público ouvinte, ex: surpresa ou excitação; Guias Interpretativos, são lugares aonde alguns aspectos de interpretação requerem atenção, como as variações de tempo ou dinâmicas; Guias Básicos, representam detalhes críticos da técnica que precisam ser estabelecidos com precisão para o bom desempenho instrumental na performance, ex: o uso de um dedilhado em particular, dificuldades técnicas<sup>4</sup>.

Chaffin (2002)<sup>5</sup> descreve o processo de preparação do 3º movimento do Concerto Italiano – *Presto* – pela pianista Gabriela Imreh. A análise dos processos de estudo da pianista, desde a primeira leitura, até a etapa de memorização e sua apresentação pública, levou-os à classificação dos guias de execução.

A pianista Gabriela Imreh percebeu que no início do estudo do “*Presto*” de Bach, ela se preocupou em resolver aspectos técnicos e interpretativos da peça, constituídos inicialmente como guias de execução básicos e interpretativos. Nas primeiras vezes em que ela tocava a peça na íntegra, eram essas suas principais preocupações, mas com o passar do tempo isso foi se automatizando e ela já não precisava mais pensar em todas estas

---

<sup>4</sup> Para este trabalho os guias básicos compartilhados entre a violinista e a pianista, irão se referir também às entradas do violino, que devem ser indicadas pelo piano através de linguagens não verbais.

<sup>5</sup> Apesar de haver vários artigos sobre o assunto, escrito pelo próprio Chaffin, o livro “*Practicing Perfection*”, é a mais completa descrição de todo o processo de pesquisa que iniciou em 1993, quando Chaffin e Gabriela Imreh decidiram fazer uma pesquisa sobre memória musical.

questões, não porque deixaram de ser importantes, mas porque haviam se tornado automáticas, tanto mentalmente quanto motoricamente (CHAFFIN et al., 2002). No entanto, na fase final do aprendizado, ela passou a perceber que atentava mais na estrutura da peça, assim como na expressividade, e a partir daí passou a identificar guias estruturais e expressivos, tornando-se estes os guias que conduziram a peça durante a *performance*.

Chaffin e Imreh (2002, p.342) perceberam que durante o estudo a atenção é direcionada principalmente para os problemas e às questões técnicas; no entanto, durante a *performance*, os problemas devem dar lugar à expressividade musical. Assim, o músico passa a atender para questões de refinamento musical expressivo e sonoro, e, apenas questões básicas e interpretativas mais elaboradas ou difíceis tecnicamente, que precisam de uma atenção maior, continuam sendo verificadas durante a *performance*. Desse modo, Chaffin e Logan (2006) estabeleceram uma hierarquia dos guias de execução, e chegaram à conclusão de que o ideal é que o intérprete se apóie principalmente nos guias estruturais e expressivos, pois os básicos e interpretativos já devem ter sido automatizados em etapas anteriores do estudo.

Através das pesquisas de Chaffin, é possível perceber que esses mecanismos ou processos já faziam parte dos recursos e estratégias de músicos profissionais, pois em entrevistas (CHAFFIN et al., 2002, cap.3) alguns músicos disseram que para memorizar uma peça se baseavam na estrutura formal, outros na expressividade, outros diziam que a memória era intuitiva.

Chaffin e Logan (2006) perceberam que os músicos constroem um mapa mental da peça através de sequências lógicas do que está por vir, que são organizadas hierarquicamente através de seções e subseções da música. Os pesquisadores notaram que os músicos se reportam a esses guias de execução na ordem em que foram planejados. Os guias de execução são estabelecidos a partir de constatações sobre um aspecto particular da música durante a prática, até que venham a se tornar ações automáticas. “Com a prática, a atenção para estas características se torna automática para que elas venham

facilmente à mente enquanto a peça se desenvolve, tornando-se guias de execução<sup>6</sup>”. (CHAFFIN et al. 2003, p.470)

Leimer (1987) comenta que, antes de começar o estudo de qualquer peça, o músico deveria ter em sua mente uma imagem completa da partitura. A imagem artística construída pelo intérprete terá influência direta no estabelecimento dos guias de execução. Se há algum trecho onde questões técnicas ainda aguardam resolução, os guias básicos terão prioridade naquele momento; se o músico deseja chamar atenção para alguma mudança súbita de andamento ou de dinâmica, este levará em conta os guias interpretativos; se este precisa atentar para um trecho que é semelhante a outro anterior (A – A’), os guias estruturais serão os principais; e se porventura, a expressividade é a medida principal, os guias expressivos irão direcionar o intérprete no decorrer da peça (CHAFFIN et al., 2003). Os autores consideram importante que as características da peça, em todos os aspectos, devem ser vistas no início do estudo, para que se possa antecipar o desenvolvimento futuro da peça. Sabe-se que durante a preparação da peça, mudanças ocorrem na relação do intérprete com a peça musical, quer seja em relação a aspectos técnicos, interpretativos, mas principalmente com relação à concepção musical, ocasionando transformações na expressividade e na utilização dos recursos interpretativos.

Os guias expressivos, segundo Chaffin et al. (2002), devem ser estudados da mesma forma que as atividades motoras das mãos, com o objetivo de se tornarem automáticos durante a *performance*. Para eles isso é possível, através de um estudo concentrado apenas nas características interpretativas e expressivas que o intérprete deseja comunicar ao público, principalmente nas práticas que antecedem a apresentação pública. As metas musicais devem ser priorizadas nos objetivos do músico na fase de “polimento da peça”: “Decisões interpretativas são reformuladas em termos de resultados expressivos mais abrangentes, por exemplo, um forte ‘súbito’ torna-se ‘surpresa’<sup>7</sup>” (CHAFFIN et al., 2002, p.72). Para os autores, somente quando

---

<sup>6</sup> With practice, attention to these features becomes automatic so that they come effortlessly to mind as the piece unfolds, becoming performance cues. Tradução da autora.

<sup>7</sup> Interpretive decisions are recast in terms of their larger, expressive effects, e.g., a sudden “forte” becomes “surprise”. Tradução da autora.

os sinais expressivos se tornam automáticos é que as preocupações e problemas da obra passam para um segundo plano, pois a atenção do intérprete está focada exclusivamente na música e nas emoções que deseja transmitir. No caso da pianista Gabriela Imreh, os guias expressivos foram assinalados no início da aprendizagem do “*Presto*”, mas foram retomados nas etapas finais da aprendizagem. Para Imreh, os guias de execução que servem de apoio durante a *performance* “são selecionados e praticados durante a fase de polimento da peça<sup>8</sup>” (CHAFFIN et al., 2002, p.251), por conta das mudanças de foco que ocorrem durante o estudo da peça. Por mais que se tenha assinalado guias de execução no início do estudo, eles são provisórios, pois, segundo Chaffin et al. (2002, p.251), nem um músico profissional pode prever com exatidão numa fase inicial, quais serão os guias utilizados durante a interpretação de uma peça em sua fase final. Para eles, os guias de execução devem ser testados durante todo o processo de aprendizagem de uma peça, até identificar quais realmente são necessários para utilização durante uma *performance*.

Chaffin e Imreh (2002) afirmam que a estrutura formal da música, através da sua organização hierárquica, é de suma importância.

Seria surpreendente se um músico altamente treinado não utilizasse essa estrutura para organizar sua compreensão de uma peça (...) alguma compreensão da estrutura formal parece essencial para que um intérprete evite confundir as repetições diferentes de um material temático muito semelhante que formam a base para a estrutura formal de qualquer peça<sup>9</sup>. (CHAFFIN et al., 2002, p.71)

Para a pianista Gabriela Imreh, os guias de execução básicos servem para auxiliar a tocar trechos difíceis e rápidos, de maneira consciente e não apenas automática (motora) (CHAFFIN et al. 2002). A pianista demonstrou na pesquisa, que por vezes questões técnicas de dedilhado foram decididas com base na finalidade interpretativa e/ou expressiva, onde os guias básicos eram apoiados também nos interpretativos e expressivos. Notou-se que apesar dos

---

<sup>8</sup> According to Gabriela, performance cues are selected and practiced during the polishing stage. Tradução da autora.

<sup>9</sup> it would be remarkable if a highly trained musician did not use this structure to organize his or her understanding of a piece (...) some understanding of the formal structure seems essential if a performer is to avoid confusing the different repetitions of highly similar thematic material that form the basis for the formal structure of any piece. Tradução da autora.

comentários da pianista sobre as dificuldades técnicas, o seu principal objetivo era musical (fraseado e interpretação).

Os guias de execução interpretativos envolvem principalmente o fraseado, as dinâmicas e mudanças de andamento. Para os autores (CHAFFIN et al. 2002, p.168), o fraseado envolve a identificação de agrupamentos melódicos, harmônicos ou rítmicos, onde muitas vezes as notas podem ser agrupadas em virtude de algum padrão familiar, como uma escala ou arpejo. Segundo os autores, encontrar essas estruturas é uma parte essencial da aprendizagem de uma nova peça. Já as mudanças de andamento, podem marcar o início ou fim de uma frase ou seção da peça.

Chaffin et al. (2002) acreditam que a conscientização dos guias de execução como objetivos, proporciona ligações entre as intenções expressivas e as respostas motoras.

Em seu trabalho Barros<sup>10</sup> (2008) pode deduzir que,

Existe uma estreita conexão entre todos os guias, sendo impossível ter precisão em apontar onde se inicia ou termina o domínio de um sobre o outro (...). Somente um pesquisador com experiência em áreas que trabalhem com testes estatísticos, como Chaffin, poderá codificar e analisar os dados com o intuito de evidenciar o grau de hierarquia entre os guias (BARROS, 2008, p. 216 e 217).

Em relação à aplicação da metodologia desenvolvida por Chaffin e Logan (2006) para o estudo dos guias de execução à realidade da música de câmara, encontramos algumas orientações na própria bibliografia citada.

Para as peças solo, os guias de execução requeridos são apenas aqueles feitos pelo músico individualmente, enquanto que em música de câmara os músicos precisam estabelecer também guias de execução em comum para coordenar suas ações<sup>11</sup>. (CHAFFIN e LOGAN, 2006, p.116)

No presente trabalho aplicamos o conceito de guias de execução da mesma forma que Chaffin e Imreh (2002) utilizaram, porém com ênfase nos guias compartilhados sugeridos por Ginsborg et al. (2006), já que em música de câmara os guias não podem ser exclusivamente individuais. Os músicos

---

<sup>10</sup> Na tese de doutorado de Barros (2008), o autor foi sujeito participante de uma das pesquisas desenvolvidas pelo Dr. Chaffin e se aproveitou dos resultados experimentais para realizar uma reflexão sobre o planejamento do estudo, a partir da teoria dos guias de interpretação.

<sup>11</sup> For solo works, the only performance cues required are those for the individual musician, while for ensemble performance the musicians must also establish shared performance cues to coordinate their actions. Tradução da autora.

precisam combinar e decidir a concepção da peça ao longo do estudo e da *performance*.

Para Ginsborg et al. (2006), os intérpretes necessitam ter um mapa mental da peça, e, os guias compartilhados devem estar inseridos nesse mapa, para que no decorrer da peça os músicos possam se comunicar e ser guiados para pontos de apoio.

Guias de execução são estabelecidos através do pensamento de uma característica particular da música durante a prática, de modo que venham à mente automaticamente à medida que a peça se desenrola durante a *performance*. Guias de execução fornecem uma maneira de monitorar conscientemente e controlar rapidamente ações automáticas exigidas de um intérprete ou regente, fazendo o possível para se adaptarem às necessidades do momento<sup>12</sup>. (GINSBORG et al., 2006, p.168)

Por essa razão, num ensaio de música de câmara é necessário que se combine aspectos estruturais, interpretativos e expressivos, para que a interpretação seja compartilhada entre os intérpretes, ao invés de cada um seguir sua própria concepção, gerando conflitos.

Jane Ginsborg (cantora) e George Nicholson (pianista/regente) estudaram primeiramente sozinhos, criando cada um a sua concepção musical, e quando foram ensaiar juntos apresentaram seus próprios entendimentos da peça, para então identificarem os guias de execução musicais individuais e compartilhados (GINSBORG et al., 2006).

Ginsborg et al. (2006) consideram que uma das razões para se estudar os guias de execução compartilhados é que eles são mais evidentes em música de câmara do que os guias individuais, pois os intérpretes devem dizer um para o outro o que estão pensando ou realizando musicalmente, para que se possa estabelecer um alto nível de compartilhamento da interpretação e concepção musical entre os músicos. Para os autores, os guias compartilhados precisam ser negociados no ensaio, visando os objetivos musicais, pois todas as opiniões devem ser levadas em consideração, sendo esta a principal diferença entre a preparação de uma peça solo e uma peça camerística.

---

<sup>12</sup> Performance cues are established by thinking of a particular feature of the music during practice, so that it comes to mind automatically as the piece unfolds during performance. Performance cues provide a way of consciously monitoring and controlling the rapid, automatic actions required of a performer or conductor, making it possible to adjust to the needs of the moment. Tradução da autora.

Experiências e opiniões são compartilhadas para então se estabelecer uma interpretação musical.

Em música de câmara, Ginsborg et al. (2006) identificam a presença de dois tipos de guias, os individuais e os compartilhados. Os individuais são aqueles referentes, principalmente, aos guias básicos, que têm a ver com a dificuldade técnica de cada instrumento. Para esta pesquisa, a pianista marca dedilhados como sendo guias básicos, entre outras dificuldades que surgiram na preparação das peças; já para a violinista eles se referem, ao uso do arco, dedilhado, todas as dificuldades técnicas do violino que surgiram ao longo da peça. Os guias básicos compartilhados se referem à pausas, entradas, respirações, manutenção da pulsação. Os guias interpretativos só serão individuais, se em algum trecho da peça, os intérpretes tiverem indicações interpretativas divergentes, como por exemplo, dinâmicas diferentes entre si, não podendo então haver um guia compartilhado. Quando compartilhados, os guias interpretativos lidam com mudanças de tempo, bem como dinâmicas em comum aos instrumentos. No entanto, guias estruturais e expressivos, sempre serão compartilhados, pois a estrutura formal da peça é uma só, e as seções de ensaio deverão coincidir para ambas as intérpretes. A expressividade da peça, também deverá ser a mesma, para que a ideia musical seja apenas uma a ser transmitida durante a *performance*, sendo classificada também como um guia compartilhado.

É possível perceber que em música de câmara, os guias individuais tornam-se um pouco insignificantes em comparação com os compartilhados, já que esses visam muito mais o fazer musical, que irá guiar durante todo o período de preparação da peça até a *performance* pública. Guias individuais se referem a questões que se tornam automáticas ao decorrer do aprendizado, enquanto que questões musicais serão pensadas prioritariamente durante a interpretação da peça - pelo menos esse é o ideal.

## 1.2 SELEÇÃO DAS OBRAS

Ao realizar pesquisa bibliográfica, foi possível encontrar uma vasta bibliografia sobre a vida e a obra de Cláudio Santoro, tanto em meios eletrônicos<sup>13</sup>, quanto em dissertações<sup>14</sup>, teses<sup>15</sup> e artigos acadêmicos<sup>16</sup>. No entanto, sobre as Sonatas para piano e violino do compositor, a literatura disponível<sup>17</sup> é mais restrita. Em se tratando das estratégias de estudo em

<sup>13</sup> <http://www.universia.com.br/materia/materia.jsp?id=2353>  
<http://www.revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/2281/2233>  
<http://www.claudiosantoro.art.br>  
<http://seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/107/62>

<sup>14</sup> FREIRE, João Miguel Bellard. *Pianistas e Cláudio Santoro: em estudo etnomusicológico*. Mestrado em Música, UFRJ, 2 v. 2003. 256p.

GERBER, Daniela Tsi. *Paulistana nº2 de Cláudio Santoro: Uma análise rítmica*. Mestrado em Música, UFRGS, 2003. 65p.

HUE, José Eduardo de Souza. *As canções de Amor de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes: Uma proposta interpretativa*. Mestrado em Música, UFRJ, 2002. 2 v. 282p.

KUBOTA, Marly. *A sonata na música pianística de Cláudio Santoro*. Mestrado em Música, UFRGS, 1996.

MATTOS, Wladimir Farto Contesini de. *Análise rítmico-prosódica como ferramenta para a performance da canção: um estudo sobre as canções de câmara de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes*. Mestrado, UNESP, 2006.

MENDES, Sérgio Nogueira. *Cláudio Santoro e a Expressão Musical Ideológica*. Mestrado em Música, UNIRIO, 1999.

NASCIMENTO, Maria Cristina do. *A Sonata nº3 de Cláudio Santoro sob a concepção de um novo Nacionalismo*. Mestrado em Música, UFRJ, 1998. 101p.

OLIVEIRA, Reinaldo Marques. *Cláudio Santoro e o Dodecafonismo: Um procedimento técnico singular*. Mestrado em Artes, USP, 2005. 157p.

POTTHOFF, Ayres Estema. *A música de câmara com flauta, composta por Cláudio Santoro entre 1946 e 1947 uma abordagem fenomenológica*. Mestrado em Música, UFRJ, 1997. 125p.

ROFRIGUES, Amarílis Guimarães. *Os recursos expressivos na interpretação da Sonata nº4 de Cláudio Santoro*. Mestrado em Música, UFRJ, 1985.

SIMÕES, Cláudia Maria V. Caldeira. A “Sinfonia nº10 Amazonas” de Cláudio Santoro e o seu perfil pós-moderno. Mestrado em Música, Unirio. 175p.

SOBRINHO, Ernesto Frederico Hartmann. *Aplicação da análise de Schoenberg-Schenkeriana à Sonata nº3 para piano de Cláudio Santoro*. Mestrado em Música, UFRJ, 2001. 73p.

SOUZA, Iracele Aparecida V. Lívero de. *Santoro: Uma história em Miniaturas – Estudo analítico-interpretativo dos Prelúdios para Piano de Cláudio Santoro*. Mestrado em Artes, UNICAMP, 2 v. 2003. 580p.

VIEIRA, Alice Martins Belém. *O dodecafonismo na 1ª e na 2ª séries de peças de piano de Cláudio Santoro*. Mestrado em Música, UFMG, 2006.

SIMÕES, Cláudia Maria V. Caldeira. A “Sinfonia nº10 Amazonas” de Cláudio Santoro e o seu perfil pós-moderno. Mestrado em Música, Unirio. 175p.

<sup>15</sup> MAYBRADA, Heloísa. *Musical Integration: The stylistic of the music of Claudio Santoro as observed in his works piano*. Doctoral, University of Maryland, EUA, 2007.

MAUÉS, Igor Lintz. *A música eletroacústica de Cláudio Santoro*. Doutorado, Universidade de Viena, 1993.

PIMENTEL, Beatriz. *The piano works of Claudio Santoro a microcosm f his musical style*. Doctoral, University of Houston, 2004.

<sup>16</sup> SOUZA, Iracele Aparecida V. Lívero de. *Cláudio Santoro – três prelúdios sobre uma série: um estudo de análise e interpretação*. Música Hodie, v.1 – nº ½, 2001.

PALHARES, Taís Helena. *A menina exausta de Cláudio Santoro: Uma análise estrutural, estética e ideológica*. Música Hodie, v.5, nº2, 2005.

<sup>17</sup> SALLES, Mariana Isdebski. **As Sonatas para piano e violino de Claudio Santoro**. Debates n.5. p. 68-92, 2001.

SILVA, Michelle Lauria. *As Sonatas para Violino e Piano de Cláudio Santoro: aspectos técnico-violinísticos e estilísticos*. Mestrado em Música, UFMG, 2005.

música de câmara, o referencial teórico, principalmente em nosso idioma, é bastante escasso.

Santoro compôs cinco Sonatas para violino e piano, as quais, segundo Salles (2001) e Silva (2005), foram compostas nas seguintes tendências estéticas: Sonata n°1 composta no início dos anos 40 em linguagem atonal, sendo a sonata mais curta da formação, com dois movimentos, sendo o 1º movimento mais lento (*Andante*) e o 2º movimento mais rápido (*Allegro*); Sonata n°2 composta em 1946, a qual utiliza a técnica serial ensinada por Koellreuter, com três movimentos; A Sonata n°3 sendo a mais longa de todas, com quatro movimentos, foi composta em Paris, quando Santoro tomou aulas com Nadia Boulanger, contendo uma estética atonal livre; A Sonata n°4 (1950/1951), com três movimentos, foi composta logo após Santoro participar do Congresso de Praga, quando o compositor passa a adotar o nacionalismo como estética e ideologia composicional. Santoro utiliza principalmente ritmos brasileiros nessa peça, além de empregar modos com características regionais (Nordeste); a Sonata n°5, sendo a última escrita para esta formação, foi composta entre 1958 e 1960, também dentro dos ideais nacionalistas, sendo declarada pelo próprio compositor em um de seus muitos depoimentos, como a sua preferida. Para Salles (2001) o ciclo das Sonatas para Violino e Piano de Cláudio Santoro é um conjunto de obras produzidas em períodos estéticos diferentes, onde cada uma vale por um momento de reflexão musical.

Para a realização do presente trabalho, foram escolhidas: a Sonata n°1, na íntegra (1º e 2º movimentos) e a Sonata n°4, o 1º movimento. Essas obras foram escolhidas por conterem linguagens distintas, o que permitiu fazer uma comparação entre o preparo de uma peça atonal e outra de estética nacionalista andradiana. A Sonata n°1 foi composta em linguagem atonal; é possível perceber nessa sonata a influência de Koellreutter, consequência da ligação de Santoro com o Grupo Música Viva (NEVES, 1981; TRAVASSOS, 2000). A Sonata n°4 para violino e piano de Santoro, foi escrita um ano após o Congresso de Praga, sendo uma das primeiras obras de estética nacionalista andradiana escritas pelo compositor. Nessa peça o uso de ritmos sincopados e escalas modais, bastante utilizados na música nordestina, é evidente.

Em termos formais, as obras são bastante semelhantes. Cada sonata é composta por movimentos contrastantes quanto ao andamento e caráter, seguindo o padrão da sonata clássica. Os movimentos rápidos, especialmente o primeiro e último de cada sonata, contêm a organização dos elementos musicais semelhante à estrutura ABA'. Os movimentos lentos são estruturados em formas musicais diversas, porém, apresentam sempre um mesmo tipo de textura: melodias líricas na linha do violino acompanhadas pelo piano. (...) Por Santoro ter utilizado a estrutura “antiga” da sonata clássica com os elementos “novos” como técnicas seriais (Sonatas 1, 2, 3) e elementos nacionalistas (Sonatas 4 e 5) as cinco sonatas para violino e piano, podem ser consideradas neoclássicas. Os elementos seriais (Sonatas 1 e 2) encontrados foram: série dodecafônica, contornos melódicos angulosos, materiais musicais em forma invertida e retrograda. Os elementos nacionalistas (Sonatas 4 e 5) são, essencialmente, as terças caipiras, a síncope e os ostinatos rítmicos na linha do piano compostos de oitavas nos registros graves, marcando os tempos fortes, que nos remetem a sons de tambores indígenas. (SILVA, 2005, p.921-922)

Ao deparar com as Sonatas podem-se encontrar os elementos descritos acima por Silva (2005). No entanto ao realizarmos uma breve análise dos conjuntos na Sonata nº1, percebeu-se que não é possível encontrar uma série de doze sons, que é o que caracteriza o dodecafonismo, mas percebe-se uma grande preocupação em evitar a repetição imediata de notas nas melodias do violino e do piano.

Figura 1 – Compassos 1-17

Na parte do violino é possível encontrar uma série de 10 notas na primeira frase do 1º movimento da Sonata nº1 (Figura 1) que vai do compasso 5 a 8 (11-4-5-7-11-10-2-4-0-9-3-5-7), o Fá#(6) aparece na parte do piano. Na 2ª frase, das duas notas que faltavam para completar a série dodecafônica, apenas o Réb aparece (4-11-2-3-0-10-5-7-1-4-11-2-9-5-3-4), o Láb ou Sol# (8), só surge muito além, no compasso 28. (Figura 2)



Figura 2 – Compasso 28

No entanto, nesse movimento é possível perceber uma textura harmônica quartal, com dissonâncias relativamente brandas, onde o movimento lento apresenta um ritmo regular em textura coral.

Figura 3 – Compassos 1 a 12 – Textura quartal na parte do piano, principalmente na mão esquerda.

O segundo movimento desenvolve vozes mais independentes entre os instrumentos e entre as mãos no piano, com a presença de ritmos tradicionais brasileiros, apesar de o compositor não ter a intenção clara, como na Sonata nº4, de fazer uma música nacionalista. Pode-se encontrar figurações tais como tercinas, síncopas, colcheia pontuada seguida de semicolcheia, quatro semicolcheias contra tercinas, entre outros. É possível encontrar a grande utilização do intervalo de 7ª maior e 2ª menor como elemento predominante nas seções desse movimento.



Figura 4 – Intervalos de 7º e Ritmos de colcheia pontuada



Figura 5 – Exemplos de Ritmos utilizados no 2º movimento<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Estes são apenas alguns exemplos, a partitura completa está em anexo, onde é possível encontrar os diversos ritmos mencionados utilizados por Santoro, que foram de grande desafio no processo de aprendizagem desse movimento, e, a grande utilização dos intervalos de 7ª e 2ª.

Uma das dificuldades encontradas na Sonata nº1, é que a partitura não foi editada, o que dificultava a leitura das notas pela escrita não ser tão clara como em uma partitura impressa. No entanto, não foram encontradas notas erradas, e apenas uma rasura no segundo movimento no compasso 105. Os erros encontrados foram de dinâmicas e articulações, principalmente na partitura do violino, onde faltavam informações que estavam escritas na grade do piano, como *ritenutos*, no compasso 46 do 1º movimento, no compasso 17 do 2º movimento, no compasso 25 do mesmo movimento e um *crescendo* no compasso 24<sup>19</sup>. Esta divergência nas partes do piano e do violino foram percebidas nos ensaios, pois a pianista fazia o *rallentando* e a violinista tocava *a tempo*, o que gerava um desencontro.

Pela dificuldade na leitura de notas numa partitura manuscrita, a utilização da memória tornou-se fundamental, pois não era possível estar sempre lendo como se fosse a primeira vez, pelo fato de não ser muito legível a caligrafia do compositor ou do copista<sup>20</sup>.

A Sonata nº4 foi publicada pela editora CEMBRA, o que remove a dificuldade de leitura; no entanto não é isenta de erros de edição. No 1º movimento encontramos erros de notas e articulações na Re-exposição do tema, que se dá de forma idêntica à Exposição, sendo variado apenas na ponte em direção à CODA, onde é possível encontrar claramente a falta de indicações de dinâmica, articulações, e erros de notas.

Nessa peça, concordando com Silva (2005), reconhecemos um nacionalismo selvagem, com referências à música indígena, onde o piano apresenta muitos ostinatos que imitam as batidas de tambores. Esse movimento é composto na forma Sonata tradicional: Exposição, Desenvolvimento e Reexposição. O material musical usado na introdução, apresentado em uníssono, será desenvolvido ao longo da peça. Como outra característica de música brasileira, surge principalmente no violino, a sequência de terças caipiras, como nos compassos 15–20, 168-172. (Figura 6)

---

<sup>19</sup> Estas figuras estão presentes no cap.3, onde voltaremos a citar os erros de manuscrito, por conta dos guias de execução. Mas a partitura na íntegra se encontra anexo ao trabalho.

<sup>20</sup> Não há indicação de que a partitura seja a original do compositor, ou se foi de um copista, no entanto há a assinatura do compositor no final da peça, indicando, que se a escrita não é do próprio compositor, ela foi revisada e assinada pelo compositor, indicando sua autoria e revisão.

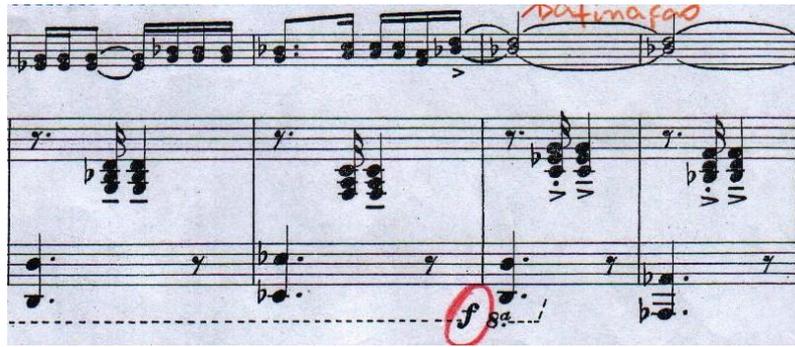


Figura 6 – Compassos 168-171 – Estes são idênticos aos compassos 15-20.

Pelo fato de esse movimento possuir longas seções de ostinatos, principalmente para o piano, e grande repetição de motivos com pequenas alterações, é mais fácil de ser lido, mas não por isso mais fácil de ser tocado, pois suas dificuldades encontram-se nos aspectos interpretativo e expressivo. O resultado sonoro é o que deve ser colocado como principal preocupação na preparação dessa peça.

## 2 UM OLHAR SOBRE AS PRÁTICAS DE ESTUDO CAMERÍSTICO

Através de experiência empírica, tenho percebido que a música de câmara ocupa uma posição importante no campo musical. Principalmente na formação dos pianistas, que a rigor, não desenvolvem uma prática musical coletiva, o que os diferencia dos instrumentos das áreas de cordas, sopros e metais, que desenvolvem uma intensa prática de conjunto. É principalmente através da música de câmara que o pianista tem a oportunidade de interagir com outros músicos, pois, mesmo quando este toca à frente de uma orquestra, ele é solista. Muito diferente é a situação em que dois músicos, nesse caso, violino e piano, se juntam para tocar uma música do repertório camerístico, construindo assim uma peça com as propostas musicais interpretativas compartilhadas.

Durante o período de graduação - bacharelado em piano – tive um contato expressivo com o repertório camerístico para piano e violino, por essa razão me sinto atraída por essa formação musical, a qual me instigou a procurar por um repertório ainda pouco escutado. Foram escolhidas as Sonatas nº1 e nº4, por serem obras representativas de um importante compositor brasileiro e por terem linguagens composicionais distintas – atonal e nacionalista modal/tonal, respectivamente. A linguagem diferenciada apresentada nestas sonatas suscita vários questionamentos relativos às especificidades na preparação dessas obras para a *performance*.

Na música de câmara, de acordo com King (2006), é necessário que haja uma colaboração no fazer musical entre os participantes, já que ela é feita

sem a coordenação de um regente. A autora aponta que é necessária a criação de regras funcionais para qualquer grupo de câmara, desde que seus componentes estejam de acordo, pois deve prevalecer o respeito pela personalidade de cada um, negociando as opiniões pessoais a fim de criar uma interpretação coletiva, onde todos se sintam confortáveis ao tocar a peça desejada. Belbin apud King (2006) aponta seis fatores que influenciam a construção das regras que irão guiar os ensaios de um conjunto de câmara: 1) a personalidade; 2) as habilidades mentais; 3) as motivações; 4) determinadas situações particulares; 5) experiência de cada músico; 6) a prática de estudar em grupo. Para ele, os indivíduos devem ter afinidade entre si, para que todas as decisões tomadas possam acontecer tranquilamente e com certa flexibilidade.

Hultberg (2008) menciona a necessidade de se estabelecer estratégias de estudo logo no primeiro ensaio, quando serão identificados os problemas técnico-musicais e apontadas soluções para os mesmos, a fim de evitar que persistam em ensaios posteriores, quando será mais difícil de resolvê-los devido ao surgimento de vícios por parte dos músicos. Complementa ainda que se deva reconhecer a estrutura musical da peça e definir o seu caráter. Ao fazer uma breve análise da peça, dificuldades técnicas devem ser assinaladas, para que possam ser resolvidas separadamente, no estudo individual, antes de começarem os ensaios de câmara<sup>21</sup>.

Observa-se que, em se tratando de um duo de violino e piano, muitas das ideias apontadas acima pelos autores são relativamente fáceis de serem negociadas. No caso do duo deste trabalho essas questões são naturalmente tratadas, pois a violinista, Izabela Köenig, e a pianista, são amigas e tocam juntas há seis anos. Como as ideias musicais têm sido partilhadas sem conflito durante esse tempo, tem havido uma interação musical eficiente. Davidson e King (2004) percebem que o sucesso de todo grupo depende da interação bem sucedida dos indivíduos.

---

<sup>21</sup> As observações de Hultberg reforçam os resultados das pesquisas de Chaffin, segundo as quais os “guias de execução” são estabelecidos, via de regra, na seguinte ordem: GE estruturais, GE básicos, GE interpretativos e GE expressivos. Para uma elucidação desses conceitos, verificar a parte do projeto dedicada à metodologia.

## 2.1 ESTRATÉGIAS DE ESTUDO EM MÚSICA DE CÂMARA

As pesquisadoras Davidson e King (2004) fizeram um estudo sobre as estratégias de ensaio adotadas por grupos de câmara, em especial fizeram um estudo de caso em que comparam o ensaio de dois duos de violoncelo e piano, sendo um formado por profissionais e outro por estudantes em nível avançado. Elas perceberam que a necessidade de uma boa interação por parte de cada indivíduo do grupo é importante. Ao observarem diversas formações de duo, notaram quão importante é a afinidade, que é o que acontece no caso da presente pesquisa. Para Davidson e Blank (2007), entre as razões pelas quais os músicos escolhem tocar em duo, é porque podem escolher tocar com uma pessoa com quem tenham empatia, o que torna mais fácil negociar aspectos musicais, assim como escolha de repertório.

Dados e estratégias de estudo discutidos na pesquisa de Davidson e King (2004), têm se mostrado eficazes para este trabalho. Para as autoras, não existem regras sobre quanto tempo se leva para preparar uma música ou para a duração de um ensaio ao preparar uma peça, isso em grande parte irá depender das habilidades já existentes na formação musical dos instrumentistas, e da dificuldade da peça a ser estudada. Para Imreh (CHAFFIN et al., 2002), não importa se o período de ensaio é longo ou curto, mas é importante que inclua pausas de descanso, para que se recupere as energias, evitando a fadiga e a falta de concentração durante o estudo.

Considero que o tempo de preparação de peças diferentes irá depender da dificuldade ou facilidade considerada pelo intérprete em cada obra. Assim como fatores técnicos, a familiaridade com a linguagem estética da obra, e também, embora não seja correntemente mencionado, o gosto pessoal do intérprete em relação à determinada peça musical, isto é, se o intérprete se sente confortável em tocá-la ou não.

Observando as gravações das sessões de ensaio realizadas para esta pesquisa, pude notar que a violinista e a pianista se sentem muito mais confortáveis ao tocar a Sonata n°4 do que a n°1, por conta da linguagem composicional empregada. O resultado das pesquisas de Hallam (1995, 1997) apud Davidson e King (2004) nos oferece um respaldo teórico para o processo de ensaio, uma vez que as indicações dos ensaios foram determinadas, em

parte, pela estética da música (se esta é tonal ou serial). Para Chaffin et al. (2003), a familiaridade com a estética da peça e com o compositor proporciona ao intérprete a facilidade de antecipar as tomadas de decisão com relação à técnica, interpretação e expressividade no início do estudo.

Davidson e King (2004) perceberam que a chave principal dos ensaios é estabelecer objetivos musicais para o grupo. Todavia, num grupo, é vital que cada um não apenas explore a sua habilidade musical, mas que se preocupe com o objetivo musical do conjunto e na relação interpessoal dos indivíduos. Sendo assim, deverá convencer o ouvinte durante a *performance* de que todos estão à frente de um único objetivo, que é o de tocar uma peça por mais de um intérprete, compartilhando os mesmos ideais.

As autoras percebem que entre músicos profissionais, os ensaios em música de câmara são comumente voltados para a apresentação pública, focando a atenção mais na realização da fluência musical e na coordenação do grupo. Enfim, este depende, em alta qualidade da prática do desenvolvimento das habilidades, motora, cognitiva e social. Há uma grande diferença entre os ensaios de músicos profissionais e amadores. Os amadores não estabelecem objetivos musicais a serem atingidos, para eles o que conta é o prazer em fazer música e a conversa, ou seja, a confraternização entre amigos (DAVIDSON e KING, 2004). Ginsborg et al. (2006) defendem que, em um duo, os intérpretes devem estar preparados para negociar as intenções musicais de cada um, e criar objetivos musicais comuns. Imreh (CHAFFIN et al., 2002) afirma que três quartos do tempo foram gastos em pensar sobre a peça e o que ela desejava que ocorresse durante a interpretação, apontando objetivos musicais para cada ensaio. Mesmo que ela trate de uma prática solo, é possível perceber, que objetivos devem ser estabelecidos em qualquer prática instrumental, quer seja para um solista ou para uma formação camerística.

Davidson e King (2004) observaram que, para que a execução musical seja negociada entre os intérpretes, e depois efetivamente comunicada aos ouvintes, dois tipos de conhecimento precisam ser integrados e articulados. Sendo eles: Primeiro, o conhecimento geral e social da música que geram regras e regulamentos baseados nos fatores: histórico, social e cultural (ex:

sistema de escalas, regras expressivas, harmônicas e melódicas, a interação sociocultural, e a prática da *performance*). Entre esses conhecimentos devem estar o gênero musical específico da peça. O segundo é a informação específica do que deverá ocorrer durante a *performance*, quando as informações precisam ser processadas e apresentadas de forma contínua, por exemplo: se um dos intérpretes, por um erro momentâneo, faz uma mudança súbita de tempo, os outros colegas devem cooperar para que a música não perca a sua fluência, ocultando o erro dos ouvintes; também quando há uma falha de memória, no caso se a peça é tocada sem partitura, o outro/outros intérprete(s), deve(m) auxiliar aquele que se perdeu. Percebe-se que essa “informação específica” que Davidson e King (2004) afirmam ser necessária para o desenvolvimento da peça, que pode coincidir com os guias de execução defendidos por Chaffin et al. (2002), pontos de apoio necessários para que a música não perca a fluência, bem como para contornar qualquer problema que venha a ocorrer no decorrer da peça.

A habilidade de lidar com o momento da apresentação musical depende da capacidade de inovação e da familiaridade com situações semelhantes e, por essa razão, invoca o conhecimento já permanente (CHAFFIN et al., 2002). Por isso a necessidade de se estabelecerem, de forma compartilhada por todos os intérpretes, pontos de partida no meio da peça, ou “recomeços”, para que todos saibam o que fazer se uma falha ocorrer. No entanto, não se pode esquecer, que cada apresentação é única, na qual há uma nova interação a cada apresentação, onde as experiências adquiridas ajudarão a preparar o cenário que está por vir.

Davidson e King (2004) compartilham a ideia de que, para que se tenha um ensaio de grupo de câmara efetivo, os princípios operacionais do grupo devem ser estabelecidos, entendidos e respeitados. Afirmam ser importante que toda voz seja ouvida, ou pelo menos que cada participante sinta que está contribuindo e de alguma forma expondo suas próprias ideias musicais, transmitindo a certeza de que todos os membros do grupo estejam engajados musicalmente e mentalmente no ensaio. Ao serem colocadas e ouvidas todas as opiniões, o fazer musical se torna rico em intenções e material sonoro.

Juntando todas as ideias, os participantes se sentem mais à vontade, seguros e conscientes daquilo que estão fazendo.

Davidson e King (2004), Chaffin e Logan (2006), apontam para a necessidade de os intérpretes, primeiramente, elaborarem um plano sobre o material a ser trabalhado durante os ensaios. Esse plano deve contar com dificuldades inesperadas que possam surgir, pois nos ensaios podem surgir situações não antes previstas, podendo ocorrer problemas em trechos que anteriormente, em primeira instância, não haviam se mostrado difíceis.

Hallam (2001) percebeu que músicos profissionais planejam seu estudo visando os aspectos musicais e extra musicais. A autora percebeu que eles demonstraram aguda consciência de seus pontos fortes e fracos, e que por essa razão “tinham uma série de estratégias que poderiam ser adotadas em resposta às suas necessidades<sup>22</sup>” (HALLAM, 2001, p.30). Para a autora, essas estratégias não englobam apenas questões técnicas, de interpretação e *performance*, mas também questões relacionadas à própria aprendizagem, envolvendo a concentração, planejamento, acompanhamento e avaliação, que tinham a ver com a necessidade individual de cada músico.

A pesquisa de Hallam (2001) demonstrou que alguns músicos adotaram uma abordagem intuitiva no desenvolvimento da interpretação, enquanto outros planejavam com antecedência aquilo que desejavam executar na peça. Miklaszewski (1989, apud CHAFFIN et al., 2002) identificou três fases no processo de aprendizagem de uma nova peça. Na primeira fase o intérprete conhece melhor a música e desenvolve ideias preliminares sobre como ela deverá ser interpretada; em seguida os problemas técnicos seriam resolvidos; na terceira fase, ocorre a experimentação das ideias desenvolvidas nas duas primeiras fases, onde se estabelece a interpretação definitiva.

Imreh (CHAFFIN et al., 2002) demonstrou através de seu processo de aprendizagem, que gastou três quartos do tempo da prática pensando sobre a peça, processo esse que está de acordo com as pesquisas de Hallam (2001), e os intérpretes profissionais deliberam muito sobre o que desejam realizar durante a *performance* para que tudo ocorra de forma consciente e controlada.

---

<sup>22</sup> They also had a range of strategies that could be adopted in response to their needs. Tradução da autora.

Esse tempo que se “gasta” pensando sobre a peça, na verdade é uma economia no tempo total de estudo, pois as estratégias de estudo são mais pontuais, objetivas, e não se desperdiça tempo de estudo em aspectos triviais (CHAFFIN et al., 2002).

Para Chaffin et al. (2002), há uma fase de transição no processo de aprendizagem, quando alguns aspectos técnico musicais já se encontram automatizados, enquanto outros ainda necessitam de atenção e controle. Isso foi possível observar durante o processo de aprendizagem do duo nesta pesquisa, principalmente no 2º movimento da Sonata nº1 de Santoro. Algumas questões motoras estavam automatizadas, mas entradas e ritmos ainda precisavam de muita atenção para que as intérpretes tivessem certeza de que estavam tocando aquilo que estava escrito na partitura. Para Chaffin et al. (2002) é nessa fase que questões técnicas mais difíceis são estudadas, para que se tornem automáticas. Depois de ter certeza que as dificuldades técnicas foram resolvidas e se tornaram automáticas, o intérprete deve ter como objetivo a verificação da fluência da peça.

Davidson e King (2004) notaram que alguns grupos tocam do início ao fim, enquanto outros interrompem a execução para resolver problemas localizados. Esta estratégia de estudo é definida por Chaffin et al. (2002) por *work and run*, baseado no TOTE de Miklaszewski (1989). O TOTE de Miklaszewski (1989, apud CHAFFIN et al., 2002) trata-se de *Test – Operate – Test*. No primeiro *Test*, o intérprete toca um longo trecho para verificar como se sai e onde estão os problemas, para que possam ser estudados; no estágio *Operate*, o intérprete estuda e resolve os problemas que verificou durante a interpretação de um longo trecho; depois ele faz um segundo *Test*, onde toca novamente o mesmo trecho sem interrupção, para verificar se os problemas foram resolvidos; se não, ele volta a fazer todo o ciclo novamente. Chaffin et al. (2002) transferiu esse ciclo de Miklaszewski (1989) para algo parecido, ao qual chamou de *work and run*.

*Work* envolve tocar a mesma passagem curta repetidas vezes para resolver problemas específicos, estabelecer a memória muscular, desenvolver a fluência, e tocar a passagem mais segura. *Runs* são seções de prática mais longas. Para o *Presto*, runs foram definidos como seções de prática que se estendem por duas ou mais seções completas com o mínimo de interrupção. Eles têm três funções principais. Uma é para testar e localizar os problemas que exigem

estudo (*work*) (MIKLASZEWSKI, 1989). Por exemplo, *runs* servem para testar passagens difíceis de memória (...) A segunda finalidade é a prática das transições entre seções. Finalmente, *runs* permitem que as decisões interpretativas e expressivas sejam avaliadas num contexto musical mais amplo em torno de seções ou da peça inteira<sup>23</sup>. (CHAFFIN et al., 2002, p.118)

Os autores (CHAFFIN et al., 2002) acreditam que essa divisão da prática entre *work* e *run* diminui o tempo de preparação da peça, pois o estudo engloba pequenas e longas seções, onde se resolvem os problemas e também se verifica se foram resolvidos ou não. Para eles, a repetição de pequenas seções permite ao intérprete que se focalize em um problema específico, com um mínimo de distração.

Chaffin (2009), em seu protocolo, prevê que os guias de execução devam estar inseridos nesse contexto: Se o intérprete costuma tocar do início ao fim, sem pensar em nenhum trecho específico ao longo da peça, isso constitui um tipo de guia de execução, no qual o intérprete tem um pensamento consciente antes de iniciar a obra a ser tocada, apoiando-se assim numa ordem contínua de elementos cognitivos; se porventura há um tipo de falha, quer seja técnica, motora ou de memória, o intérprete não possui outro ponto de apoio, a não ser, o início da peça; Se ele tem pontos de apoio constituídos através das paradas ocorridas durante o ensaio, ele cria um número maior de guias de execução, os quais podem fornecer uma ajuda consciente na ocorrência de qualquer falha durante uma *performance*.

As intérpretes do presente estudo de caso têm por costume, (isso não foi gravado, mas foi notado desde o primeiro ensaio, em agosto do ano de 2008), tocar a peça a ser estudada do início ao fim num primeiro momento, prestando atenção nos trechos que devem ser estudados durante o ensaio (*run*). A partir do momento em que é tocada a peça de forma integral, são definidos os trechos a serem estudados e repassados, identificando então as dificuldades técnico-musicais da peça (*work*). Ao final do ensaio, tocam a

---

<sup>23</sup> Work involves playing the same short passage repeatedly to solve particular problems, establish muscle memory, develop fluency, and make the playing of the passage more secure. Runs are longer practice segments. For the *Presto*, runs were defined as practice segments extending over two or more complete sections with minimal interruption. They have three main functions. One is to test and locate problems that require work (MIKLASZEWSKI, 1989). For example, runs test memory for difficult passages (...) A second purpose is to practice transitions between sections. Finally, runs allow interpretive and expressive decisions to be evaluated in the broader musical context of surrounding sections or the entire piece. Tradução da autora.

peça integral mais uma vez, para notar se aquilo que foi apontado funcionou musicalmente durante a *performance*, deixando questões em aberto para o ensaio seguinte (*run*).

É importante estabelecer as ideias expressivas musicais e identificar as dificuldades técnicas, pois as soluções para diversos problemas técnicos podem e devem estar inseridas em uma perspectiva interpretativa. Davidson e King (2004) e Chaffin et al. (2003) consideram que na primeira fase do aprendizado as questões básicas devem ser trabalhadas, tais como a escolha do dedilhado, a solução de dificuldades técnicas e a verificação de padrões familiares, sendo a fluência da peça o primeiro objetivo a ser estabelecido. Nessa fase, as dificuldades técnicas podem ser estudadas através da repetição das frases musicais até se tornarem automáticas. Mãos e cabeça devem estar integradas, para que a ideia do que precisa ser realizado mecanicamente, seja guiada pela mente.

Nas pesquisas de Hallam (2001), é possível verificar que metade dos músicos pesquisados utilizava, para resolver problemas técnicos, uma abordagem intuitiva. As passagens difíceis eram repetidas e o tempo era aumentado gradualmente. Um quarto dos pesquisados adotou uma abordagem mais analítica, alterando ritmos, inventando exercícios, evitando simples repetições. O quarto restante utilizou uma mistura das duas abordagens. É possível perceber nas mesmas pesquisas, as práticas adotadas para resolver problemas de interpretação. Os músicos que tinham o hábito de resolver problemas técnicos de forma intuitiva, também o fizeram com a interpretação, e evoluíram de forma inconsciente e intuitiva, evitando a análise e o planejamento. No entanto, os músicos mais analíticos “se basearam na análise consciente e deliberada da obra que começou antes de iniciar a prática física<sup>24</sup>” (HALLAM, 2001, p.83). Aqueles que tinham uma abordagem mista utilizavam as duas estratégias de estudo, sem uma clara preferência, e se utilizava a intuição e também a análise.

Para Hallam (2001), o dedilhado é uma escolha muito pessoal, que irá depender do tamanho da mão, dentre uma variedade de fatores técnicos,

---

<sup>24</sup> Relied on deliberate, conscious analysis of the piece that began before starting physical practice. Tradução da autora.

interpretativos e expressivos. Como este trabalho trata do duo para violino e piano, creio que essa afirmação do dedilhado vale para ambos os instrumentos, sendo uma questão que tem a ver com a prática individual e não com o conjunto. Entende-se que, se o dedilhado não se encontra automatizado, ele pode gerar problemas no conjunto. Para Chaffin et al. (2002) as dificuldades técnicas se referem a movimentos que são particularmente difíceis, rápidos e passíveis de erro.

Além de frisar os elementos interpretativos, Davidson e King (2004) consideram que para um ensaio ser bem sucedido, é necessário que se identifique a estrutura do texto musical e se trabalhe pensando nisso, pois consideram importante o entendimento funcional da peça, fazendo com que o foco do ensaio se concentre entre um longo e um curto segmento da peça. Creio que, com o entendimento estrutural da obra, muito tempo de ensaio pode ser minimizado. Através desse entendimento, é possível que o músico internalize mentalmente a peça, encurtando assim várias etapas do aprendizado musical.

Para Chaffin et al. (2003), é importante que sejam identificados os locais críticos na estrutura formal, como as passagens entre as seções e subseções, assim como os lugares onde repetições de material musical idêntico ocorrem. Para os autores, é importante que na primeira leitura da peça os intérpretes encontrem os principais temas, as transições, em suma, toda a estrutura formal da peça, e que, a partir daí, possam prever quais trechos precisarão de mais tempo de estudo para que sejam resolvidos técnico e musicalmente.

Hallam (1997, apud CHAFFIN, 2002) aponta em sua pesquisa que três quartos dos entrevistados relataram utilizar de forma consistente, já na primeira leitura da peça, uma estratégia de estudo analítica, no qual primeiro se verifica a estrutura da peça e o material composicional, para então resolver os problemas técnicos. Os pesquisados afirmam fazer isso tocando a peça, ou apenas examinando-a no papel. Essa análise inicial inclui a estrutura harmônica, as alterações de tonalidade, duração das pausas, início e fins de frases, entre outros.

Chaffin et al. (2002) aponta que a estrutura formal da peça serve primeiramente para dividir a peça em pequenas seções para o estudo. Para os autores, é uma recomendação padrão que as seções de estudo estejam divididas com base na estrutura formal, porque essa divisão auxiliará na aprendizagem mais rápida da peça, assim como na memorização e na interpretação.

É importante a utilização da estrutura da peça como um guia de execução, dando suporte ao intérprete durante a *performance*. As delimitações entre o início e o fim de cada seção servem como pontos de partida e de parada, sendo estes os lugares estabelecidos como guias estruturais (CHAFFIN et al., 2002). Hallam (2001) percebe a importância de uma breve análise musical durante o estudo da peça, assim como Chaffin et al. (2002), para ela, ter uma visão geral da peça, serve para estabelecer propósitos técnicos e musicais da peça, onde é possível identificar dificuldades, questões de andamento, implicações musicais e técnicas através da estrutura e do material temático.

Imreh considera que o conhecimento da estrutura musical é necessário para uma *performance* confiável (CHAFFIN et al., 2002). Para isso ela dividiu a peça em seções e subseções, baseadas na estrutura formal, que serviram para estabelecer os objetivos de cada ensaio. Chaffin et al. (2002) observaram que as intenções expressivas do compositor estão codificadas dentro da estrutura formal, para eles, a atenção voltada para as características estruturais torna a *performance* mais expressiva. Barros (2008, p.126) percebe a mesma importância da análise estrutural da peça, durante o estudo, uma vez que esta “serve para selecionar e organizar a prática através da divisão da música em seções menores”.

Considero que em música de câmara a importância da divisão da música em seções através da estrutura musical é uma estratégia de estudo igualmente pertinente, pois como os autores acima referidos mencionaram, é possível organizar cada seção de ensaio através das micro e macro seções, ou seções e subseções como menciona Chaffin et al. (2002). Podendo-se assim estabelecer objetivos pontuais para cada trecho da peça no ensaio de câmara (GINSBORG et al., 2006). Esta estratégia de estudo mostrou-se bastante eficaz

principalmente no estudo do 2º movimento da Sonata nº1 e no 1º movimento da Sonata nº4 de Santoro, e seções de ensaio foram estabelecidas e estudadas verificando-se as dificuldades técnico-musicais. Em cada ensaio estabeleciam-se objetivos de curto e longo prazo para cada seção.

Referindo-se ao tempo de ensaio, as pesquisadoras, Davidson e King (2004), comentam que, se o tempo de ensaio é curto, considera-se necessário que se foque as atenções em pequenos trechos mais difíceis, ao invés de passar todas as passagens da música. Isso é bem coerente, pois não há desperdício de tempo e energia em lugares que não são tão complexos, deixando-os para serem trabalhados quando houver um maior tempo para ensaiar. Torna-se preferível que sejam estudados trechos mais difíceis, do que apenas passar umas duas ou três vezes trechos mais fáceis, em menos tempo hábil.

Kokotsaki (2007) em sua pesquisa observou que, a disponibilidade de tempo indicava como se daria o ensaio, se havia bastante disponibilidade, os músicos de câmara se organizavam para estudar individualmente antes e depois do ensaio em conjunto. No entanto, quando não havia tempo suficiente para o estudo da peça, a habilidade de ler à primeira vista era de suma importância. Nesse caso, objetivava-se, na medida do possível e com os meios disponíveis, trabalhar para uma boa qualidade na *performance* musical do conjunto.

Através da experiência com a violinista Izabela Köenig, pude observar que, para o duo, o ensaio individual era útil para resolver problemas técnicos individuais. No entanto priorizamos os ensaios em conjunto, tanto em duração quanto em quantidade, para que questões musicais fossem resolvidas em conjunto e não individualmente. A leitura à primeira vista, como mencionada por Kokotsaki (2007), tornou-se fundamental, não apenas por falta de tempo, razão para a utilização dessa habilidade mencionada pela autora, mas para conhecimento da obra num primeiro momento e delimitação dos aspectos técnicos e musicais que deveriam ser trabalhados *a priori*. Esta estratégia de estudo utilizada pelo duo do presente estudo, também foi mencionada e utilizada por Ginsborg et al. (2006), quando num primeiro momento a cantora e o regente se preocuparam em ler toda a peça do início ao fim, sem parar,

ignorando notas erradas e interpretação incorreta, para justamente identificar os problemas, formular ideias musicais e estabelecer objetivos. Imreh (CHAFFIN et al., 2002), utiliza a mesma estratégia de estudo, e realiza uma leitura à primeira vista para obter uma ideia musical em larga escala. A partir dessa primeira leitura é que ela começou a verificar os problemas técnicos e a tomar decisões de como seriam resolvidos ao longo do estudo.

Numa primeira leitura da peça é possível verificar os padrões familiares aos músicos. Estes já se encontram estabelecidos na mente através da experiência musical prévia (KAPLAN, 1987). Para Chaffin et al. (2003), músicos competentes são capazes de captar a imagem musical de uma nova peça, identificando os novos problemas e os princípios musicais familiares, que pedem a mesma solução já antes encontrada no passado. Para os autores (KAPLAN, 1987; CHAFFIN et al., 2002; CHAFFIN et al., 2003), toda a experiência adquirida até então é utilizada para reconhecer os padrões familiares e desconhecidos. A descoberta de padrões familiares economiza tempo e trabalho, passando a focar a atenção nos padrões desconhecidos. Através dos padrões familiares, um músico,

Reconhece notas, toma decisões sobre a escolha do dedilhado e decide como lidar com passagens com dificuldades técnicas. Os padrões familiares são o reconhecimento de escalas, arpejos, acordes, progressões harmônicas, tríades diatônicas e outros padrões mais complexos que o pianista [músico] aprende a reconhecer e produzir ao longo dos anos de prática. (...) Como resultado, um pianista é capaz de reconhecer um grande número de padrões modelo e executá-los automaticamente<sup>25</sup> (CHAFFIN et al., 2002, p.166 e 167).

É muito importante o método pelo qual alguém foi iniciado no seu aprendizado musical, pois disso dependerá sua habilidade na criação de estratégias próprias para a realização da leitura. No momento em que uma pessoa inicia suas aulas de música, começa a arquivar em sua mente desenhos melódicos. Segundo Kaplan (1987) a forma como um intérprete realiza a leitura depende, basicamente, dos seus conhecimentos e experiências prévias. Para o autor, “A transferência da aprendizagem é a possibilidade de aplicar,

---

<sup>25</sup> Identify familiar patterns of notes, make decisions about fingering, and decide how to cope with passages containing technical difficulties. Familiar patterns are the scales, arpeggios, chords, harmonic progressions, diatonic triads, and other more complex patterns that the pianist has learned to recognize and produce through long years of practice. (...) As a result, a pianist is able to recognize a large number of standard patterns and perform them automatically. Tradução da autora.

em uma nova situação, conhecimentos, hábitos, métodos, etc., adquiridos em outras circunstâncias” (KAPLAN, 1987, p.84). O indivíduo percebe que uma mesma solução, que o permitiu superar as dificuldades de um determinado problema, serve para vencer as que se lhe impõem uma outra situação.

Seashore (1967) também faz menção ao reconhecimento de padrões familiares, comentando que, ao entrar em contato com uma obra desconhecida, o pianista deve fazer primeiro uma rápida vistoria das características gerais da peça, a fim de reconhecer elementos que lhe são familiares e, a partir daí, perceber quais traços são novos. Nota-se ser importante para o intérprete que este tenha desenvolvido, através de sua experiência, várias soluções técnicas para qualquer tipo de situação que possa aparecer na partitura. De acordo com Kaplan (1987), a experiência prévia, incluindo o meio em que a pessoa viveu, e não apenas seu estudo, influirá na realização de qualquer atividade musical. No entanto, é o estudo que resolve problemas e cria hábitos.

Para que haja uma unidade no fazer musical, durante a *performance* são utilizados movimentos não verbais, cuja finalidade é a comunicação entre os executantes, sem que se interrompa a fluência da peça (DAVIDSON e KING, 2004). De fato, essas expressões corporais contêm um significado expressivo. Os movimentos podem ajudar a trazer à tona a coerência da unidade musical. Esses gestos podem ocorrer das mais variadas formas, os mais comuns são os olhares e o balanço da cabeça, indicando principalmente entradas, respirações e finalizações de frase. Davidson e Blank (2007) consideraram de suma importância a comunicação não verbal. Os movimentos corporais expressivos, gestos faciais e o contato visual, são indicadores do que deverá acontecer durante a *performance*. Através de sua pesquisa perceberam que a comunicação não verbal mais utilizada foi o contato visual. Notaram que durante o ensaio era bastante utilizado, mas durante a *performance* seu uso aumentou drasticamente. Os movimentos corporais expressivos foram desenvolvidos como um sinal para iniciar ou parar a peça, mas o contato visual foi considerado o mais essencial para a coordenação geral do conteúdo musical. “No ensaio e na *performance* a comunicação musical foi estabelecida

através da comunicação não verbal<sup>26</sup>” (DAVIDSON e BLANK, 2007, p.245). Davidson e Ford (2003) também perceberam que o contato visual foi a forma não verbal de comunicação mais presente entre os movimentos corporais expressivos. Para Kokotsaki (2007), a qualidade das interações entre os intérpretes em música de câmara em termos verbais e não verbais, determinam em grande parte a qualidade da produção musical em si. Para a autora, a comunicação visual é uma estratégia efetiva utilizada pelos músicos cameristas, através da qual é possível alcançar maior integração musical entre os membros do grupo.

Kokotsaki (2007) verificou que a atenção de músicos cameristas se volta principalmente para a comunicação auditiva e visual. A comunicação auditiva envolve, em particular, o reconhecimento da sonoridade individual e coletiva. A comunicação visual, por outro lado, envolve o direcionamento da atenção dos intérpretes, que se preocupam com a troca de informações sobre as intenções e ações coordenadas entre os músicos do conjunto. Através dessas duas comunicações não verbais, a qualidade no resultado final da peça é reforçada, pois mantém os músicos em constante “diálogo”.

Através dos guias de execução definidos por Chaffin (2002, 2003, 2006) – marcações da peça em que um músico experiente atenta durante a *performance*, selecionadas cuidadosamente e lembradas durante a prática, até que se tornem automáticas – É possível escolher movimentos de dedos, mãos e braços que irão guiar a peça durante a *performance*. “Os guias de execução se tornam uma parte integral da *performance* e proporcionam um monitoramento consciente e um rápido controle das ações automáticas das mãos<sup>27</sup>”. (CHAFFIN e LOGAN, 2006, p.115).

Outra estratégia de estudo adotada pelo duo nesta pesquisa foi a utilização de metrônomo. Esta forma de estudar uma peça também é mencionada pelos autores especializados. Imreh (CHAFFIN et al., 2002) utilizou o metrônomo como uma ferramenta em seu estudo, principalmente para aumentar a velocidade do “*Presto*” de Bach. Ela começava a estudar

---

<sup>26</sup> In rehearsal and performance, musical communication was established by non-verbal communication. Tradução da autora.

<sup>27</sup> Performance cues become an integral part of the performance and provide a means of consciously monitoring and controlling the rapid, automatic actions of the hands. Tradução da autora.

numa marcação metronômica mais lenta e aos poucos ia aumentando a velocidade até chegar ao andamento que desejava. Barros (2008, p.166) percebe que “o uso do metrônomo como estratégia para aumentar o andamento de uma peça é um dos métodos mais tradicionais para alcançar esta finalidade”. Para o autor “esse método é destinado para [sic] alcançar o andamento final da peça e não para correção de falhas” (BARROS, 2008, 166). Ele considera que, para a utilização do metrônomo, aspectos técnicos já devem ter sido assimilados, pois a repetição que o método requer poderá reforçar a assimilação dos erros.

Esse método parece adequado para seções menores, visto que para as maiores seria mais produtivo intercalar estudo lento com estudo rápido, no andamento final. Pode ser irrealizável executar uma peça que está no estágio inicial de aprendizagem em andamento rápido e ao mesmo tempo isento de erros. Todavia, pode-se executar meio compasso (de acordo com o desenho musical) intercalando andamentos, lento e rápido, e assim, ir juntando as micro-seções progressivamente, de modo a assimilar a sensação físico-muscular que será exigida no andamento final e com ausência de falhas. (BARROS, 2008, p.166)

O estudo com metrônomo é bastante eficiente quando não utilizado sempre, e sim com objetivos específicos, como o que havia na preparação do 1º movimento da Sonata nº4 de Santoro, com várias flutuações de tempo, e com marcações metronômicas colocadas pelo compositor. As intérpretes utilizaram esse método para identificarem qual deveria ser o andamento final de cada trecho da peça, segundo as indicações do compositor.

Para o estudo do 2º movimento da Sonata nº1 de Santoro foi necessário um longo período de estudo em andamento lento, para que todos os aspectos técnicos e musicais fossem interiorizados pelas intérpretes. Essa estratégia de estudo também foi utilizada pela pianista Imreh (CHAFFIN et al., 2002), que considerou muito importante a prática do estudo lento. Para ela, se o músico tocar uma passagem corretamente com um ritmo lento, será fácil tocá-la a tempo quando for necessário. No entanto, menciona que isso deve ser feito para trechos curtos, e o estudo lento deve ser intercalado com um andamento mais rápido.

Uma fase pela qual as intérpretes do presente estudo passaram, foi o de manter a Sonata nº4, cuja preparação foi mais rápida, enquanto estudavam a Sonata nº1 de Santoro. Imreh (CHAFFIN et al., 2002) considera que uma peça

aprendida deve ser mantida em um alto nível de prontidão até o dia da *performance*. Isso é possível através de avaliação contínua da interpretação da peça, enquanto o próprio intérprete observa a qualidade do desempenho. Durante a manutenção da peça, Imreh (CHAFFIN et al., 2002) não olhava mais para os problemas técnicos, e sim para os objetivos musicais, expressivos, a qualidade sonora, enfim, tudo aquilo que ela desejava transmitir durante a *performance*. Barros (2008) considera importante que o músico faça comentários sobre sua própria execução, chamando atenção aos progressos, desenvolvendo assim a capacidade de concentração e motivação.

Uma fase muito importante durante a aprendizagem de uma nova peça é a fase de “polimento”. É nesse momento que os aspectos expressivos e interpretativos são aprimorados. Parte desse processo é o de verificar se as seções estão em equilíbrio sonoro entre elas (CHAFFIN et al., 2002).

A concentração é um dos fatores mais importantes no processo de aprendizagem. Segundo Chaffin et al. (2002), a concentração é fundamental para a memória e exige muita energia. Quando não se está concentrado, o intérprete confia na automatização motora, que é a primeira a falhar diante de um quadro de ansiedade.

A ansiedade tende a ser menor quando o músico está bem preparado ou pensa que não tem dificuldades no que irá executar. Por outro lado, o nível de ansiedade será alto, podendo até prejudicar a execução se o músico não se preparou suficientemente ou reputa ser o repertório muito complexo, *auto avaliando-se* negativamente sobre sua capacidade em executá-lo. (...) Contudo, o grau de preparação para uma execução parece ser o fator mais influente no nível de ansiedade. Assim, creio que, quanto mais eficiente for o estudo, com a aplicação de estratégias variadas que envolvam os elementos que possam interferir em uma apresentação formal, menores serão os níveis de ansiedade do músico. (BARROS, 2008, p.181-182)

Para Davidson e Blank (2007), a maioria dos duos camerísticos toma decisões conjuntas sobre questões técnicas e interpretativas, tais como ritmo, fraseado e dinâmica. Essa é uma das razões que Davidson e Ford (2003) apontam sobre o porquê dos intérpretes gostarem de tocar música de câmara, pois eles podem influenciar diretamente o modo como a música deve acontecer, algo que não é possível numa orquestra, onde o regente é o que tem a palavra final nas decisões.

## 2.2 MEMÓRIA X LEITURA

Em música de câmara não é comum a prática de tocar a peça sem a presença da partitura. No entanto não significa que não se utilize a memória em algum aspecto. Para entender como se dá esse processo é preciso compreender os tipos de memória, sua definição, e o que especialistas da área dizem e afirmam sobre o assunto.

De acordo com o Dicionário Aurélio<sup>28</sup>, a memória é “a faculdade de reter as ideias, impressões e conhecimentos adquiridos anteriormente. Efeito da faculdade de lembrar”. Ao refletir sobre essa definição, é possível perceber que em música de câmara, mesmo tocando com partitura, a memória está presente, pois os intérpretes precisam lembrar-se de cada detalhe que estudaram e de todos os aspectos do conjunto musical que foram combinados; se não houvesse o mínimo de memorização, os intérpretes estariam realizando sempre uma leitura à primeira vista. A partitura nada mais é do que um suporte para o intérprete.

Para entender melhor como isso funciona, é preciso conhecer os dois principais tipos de memória. Memória de longa duração e de curta duração. A memória de longa duração na música se subdivide em quatro: Memória motora ou cinestésica; Memória auditiva; Memória visual; e, Memória conceitual ou lógica.

Poderia se pensar que o tipo de memória utilizada em música de câmara é a de curta duração, já que não é possível tocar sem a utilização da partitura. No entanto, ao entender melhor as diferenças entre a memória de curta e longa duração, é possível perceber que a memória utilizada, neste caso, é a de longa duração. Pois a memória de curta duração, como o próprio nome assim o diz, dura apenas poucos segundos ou no máximo um dia, dependendo dos objetivos da pessoa (CHAFFIN et al., 2002). Um músico camerista é capaz de tocar e lembrar-se de todos os detalhes de uma peça meses depois de haver tocado, sendo esta uma memória de longa duração. Ele apenas não buscou os meios necessários para tocar a peça sem a presença da partitura. Chaffin et al.

---

<sup>28</sup> Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com/dicionario.php?P=Memoria>> Acesso a: 15 mar. 2010.

(2002, p.205) afirma que “Memorização é principalmente uma questão de encontrar as informações necessárias na memória de longo prazo quando for necessário<sup>29</sup>”. Chaffin não menciona que memorização é tocar sem partitura, mas sim de resgatar informações.

Inicialmente, é claro, a música é lida a partir da partitura. No entanto, após a primeira vez [que a música é lida], a memória começa a se formar, e olhar para a partitura serve cada vez mais como um guia de recuperação do que como uma oportunidade de realmente ler as notas. As notas não têm mais que ser lidas porque elas já estão na memória em ambas as formas motora e conceitual. A partitura só serve para que o intérprete lembre o que ele ou ela já sabe. Mas a função desta lembrança é crítica. Sem ela, o intérprete não consegue tocar a peça. Somente quando a peça for internalizada e a partitura dispensada é que se diz que a peça está memorizada.<sup>30</sup> (CHAFFIN et al., 2002, p.206)

Através dessa citação pode-se perceber que a peça está memorizada quando não se utiliza a partitura, mas isso não significa que ele não utiliza a memória para tocar a peça com a partitura. O intérprete precisa da partitura para se lembrar das informações, mas não necessariamente lê cada nota como se fosse a primeira vez. Os pontos de apoio para a execução estão escritos na partitura, e são realizáveis através da memória, que faz com que o intérprete se lembre de toda a sequência e o desenvolvimento da peça.

Barros (2008) afirma que a memória de curto prazo está vinculada às tarefas de memorização corriqueiras. Para ele, em termos musicais, essa memória é utilizada em tarefas de improvisação e leitura à primeira vista,

... nos quais as novas informações precisam ser assimiladas e são relacionadas ao conhecimento musical do presente e do passado para poder prever os eventos musicais futuros. Se houver estudo e ensaio intensivos sobre estas informações, este conhecimento irá para o próximo tipo de armazenamento. (BARROS, 2008, p.120)

Para o autor, a memória de longo prazo “possui capacidade e duração ilimitada para o armazenamento de informações. Um dos objetivos principais deste tipo de memória é poder resgatar a informação armazenada com precisão e conforme a demanda” (BARROS, 2008, p.120-121).

---

<sup>29</sup> Memorization is largely a matter of finding the necessary information in long-term memory when it is needed.

<sup>30</sup> Initially, of course, the music is read from the score. Yet after the first time through, memory begins to form, and looking at the score increasingly serves more as a retrieval cue than as an opportunity to really read the notes. The notes no longer have to be read because they are already in memory in both motor and conceptual forms. The score simply reminds the performer of what he or she already knows. But this reminding, or cuing, function is critical. Without it, the performer cannot get through the piece. Only when the cuing function has been internalized and the score can be dispensed with is the piece said to be memorized. Tradução da autora.

Chaffin et al. (2002) afirmam que os músicos profissionais codificam novas informações através de padrões familiares já armazenados na memória. Esses padrões familiares incluem acordes, escalas e arpejos, cuja prática teve lugar importante durante a formação musical. Em seguida, utilizam um esquema de organização dos guias de recuperação, os quais providenciam acesso à memória durante a peça. Os autores consideram que na *performance* musical, é necessária uma rápida recuperação da memória, para prevenir que as mãos fujam do controle mental. Hallam (2001) sugere que músicos profissionais tenham um amplo conhecimento de sua área específica, o que os auxilia a perceber padrões significativos rapidamente.

Chaffin et al. (2002) apresenta uma breve exemplificação de como ocorre a recuperação de informações contidas na memória de longa duração. Ele apresenta uma ordem aleatória de letras, e pergunta se você é capaz de decorá-las; em seguida apresenta uma frase qualquer e pergunta se você é capaz de decorá-la. A memorização no segundo caso é, obviamente, mais fácil, pois somos leitores experientes, e temos cerca de 50.000 a 100.000 palavras que são reconhecidas rapidamente e automaticamente. Para ele o mesmo acontece em música. Padrões familiares encontram-se armazenados na memória de longo prazo e, quando aparecem, eles são tratados como uma informação contida na mente, que é automaticamente reproduzida. Para os autores, esta vantagem se refere apenas aos padrões familiares, aqueles armazenados previamente na memória, como escalas, arpejos e progressões harmônicas. Através da prática, a recuperação da memória de longo prazo torna-se tão automática que requer mínima atenção por parte dos intérpretes (CHAFFIN et al., 2002). Em música de câmara isso é bastante utilizado, as dificuldades técnicas são automatizadas, e a partitura serve para guiar os músicos durante a *performance*. Assim é possível se localizarem e verificarem se tudo está ocorrendo da forma como haviam planejado, podendo-se preocupar com a interpretação e expressividade da peça.

A memória de longa duração pode durar décadas, podendo reter um grande número de informações. Esta se diferencia da memória de curta duração, que é usada como um “rascunho” mental, e tem a sua duração de

apenas alguns segundos ou minutos, com capacidade limitada (CHAFFIN et al., 2002).

Imreh (CHAFFIN et al., 2002) utilizou inicialmente como reconhecimento de padrões familiares a definição dos dedilhados, mantendo padrões de dedilhado já armazenados na memória. Para tocar a Sonata nº1 de Santoro, escrita em linguagem não familiar aos sujeitos da presente pesquisa, as intérpretes optaram por se respaldar em padrões familiares referentes à interpretação e a qualquer material notacional familiar utilizado pelo compositor. Chaffin et al. (2002) afirmam que o conhecimento é armazenado na memória de longo prazo. Foi exatamente isso que o duo utilizou para conseguir interpretar a Sonata nº1, as intérpretes utilizaram todo o conhecimento musical, técnico, histórico e analítico que possuíam para estudarem e interpretarem a peça.

Dentro da memória de longa duração, existem quatro tipos de memória comumente utilizados pelos músicos. Memória motora, auditiva, visual e conceitual. A memória conceitual foi descrita (CHAFFIN et al., 2002, p.32) em termos da utilização da análise formal, análise harmônica e alguns padrões de dedilhado, que serviam para entender a música.

Para Chaffin et al. (2002) a memória auditiva é tão automática, que ele acredita que ela deveria ser mais utilizada quando o intérprete estivesse aprendendo uma peça polifônica ou atonal, sendo que a abundância ou a falta de padrões sonoros esperados pode causar sérias dificuldades. Concordo com a utilização da memória auditiva na preparação da música atonal, o tipo de memória mais utilizado para a preparação da Sonata nº1 de Santoro, pois as intérpretes não estavam acostumadas com aquele tipo de sonoridade, e foi necessário que se memorizasse sequências auditivas, para que elas evitassem paradas toda vez que sentiam dúvidas sobre a correta interpretação da peça. Barros (2008) salienta que,

Este tipo de memória é, assim como a visual e a cinestésica, suscetível a interferências externas e raramente é confiável no caso de uma apresentação ao vivo, a não ser que esteja associada à memória conceitual. Desse modo, a memória auditiva serviria como orientação para o monitoramento da localização do músico dentro da obra a ser executada. (BARROS, 2008, p.124)

A memória motora começa a ser desenvolvida imediatamente quando os dedilhados são definidos e utilizados na peça. Para isso é muito importante, desde o início, estabelecer um dedilhado, pois se demora mais para acostumar com as mudanças, em termos de memória, do que manter as decisões originais (CHAFFIN et al., 2002). Para os autores a memória motora e auditiva são as primeiras a se tornarem automáticas no processo de aprendizado de uma nova peça. Esse tipo de memória lida principalmente com as questões básicas de execução instrumental uma peça; por essa razão o intérprete deve selecionar as características básicas e interpretativas mais importantes, para que não sejam tocadas automaticamente e inconscientemente, correndo o risco de, por uma breve distração, não saber o que vem a seguir ou em que lugar da peça ele se encontra (CHAFFIN et al., 2002). Mesmo estando com a partitura à frente, o duo desta pesquisa, procurou fazer isso, selecionando trechos que necessitavam de maior atenção, para que não fossem tocados automaticamente.

Chaffin et al. (2002) concluíram que os guias de execução básicos são armazenados na memória auditiva e motora, além de serem representados na memória conceitual, pois a partir do momento que se pensa sobre determinado aspecto, através de associações e lógica, esta passa da memória automática, que é a motora e auditiva, para uma memória mais analítica e descritiva que é a conceitual.

Com relação à memória visual, Leimer (1984, apud UNGLAUB, 2006, p.14) afirma que “a fixação exata da imagem gráfico-musical através do trabalho mental para o alcance da técnica, é o primeiro problema a ser resolvido.” Ou seja, através da memória visual, o intérprete deve construir e acessar a imagem musical da peça como um todo. Hoffmann (apud KAPLAN, 1987, p. 31), por sua vez, declarou que: “a mais completa imagem (acústica) da partitura deve estar no cérebro, antes que possa ser expressa através das mãos. Tocar é simplesmente a expressão manual de algo que o executante conhece (isto é, tem na mente!)”. Para Kaplan (1987) a memória visual retém com certa facilidade aquilo que um indivíduo vê; memória auditiva é a que armazena as imagens sonoras; memória cinestésica é a memória do movimento, podendo estar ligada diretamente às sensações propioceptivas;

memória lógica é “aquela em que, por um esforço voluntário, os fatos são fixados, evocados ou reconhecidos. Intervém aqui a compreensão inteligente, a crítica e a escolha dos dados” (KAPLAN, 1987, p.69).

Barros (2008) observa que a memória auditiva se baseia na audição e nas emoções para reproduzir os sons; a memória motora (a qual denomina também de memória física, não mental ou cinestésica) é aquela inconsciente das mãos e dos dedos, sendo proveniente das numerosas repetições da passagem musical; a memória conceitual ou consciente se refere ao entendimento de toda a estrutura e detalhamento da partitura.

Para o autor a memorização de uma música pode ser feita de algumas formas combinando diferentes tipos de memória. A memorização seccional é “obtida através da memorização intensificada do início de cada seção musical. Assim, caso ocorra uma falha de memória na seção musical em que este se encontra, o pianista estará seguro para iniciar a próxima seção” (BARROS, 2008, p.115); e a memorização através da repetição, que utiliza basicamente a memória motora ou cinestésica, através da repetição de determinado trecho musical, até que possa ser tocado automaticamente, no entanto esse tipo de memória é vulnerável a interferências externas, como a presença da ansiedade e do nervosismo durante uma apresentação pública, entre outros. Barros (2008) enfatiza a necessidade de amparar este tipo de memória com a memória conceitual, por ser esta mais sólida e menos passível de erros. Pois, se porventura houver uma falha de memória, por qualquer razão, a memória motora ou digital, é a primeira a falhar, pois ela está associada a uma sequência motora, se esta é interrompida, não há como retornar a partir do local em que ocorreu o lapso. No entanto, a memória conceitual, por exigir do músico um pensamento lógico, poderá auxiliar rapidamente durante uma falha, pois o músico sabe exatamente o que fazer e para onde ir.

Os autores Chaffin et al. (2002); Ginsborg et al. (2006) e Barros (2008) apontam para a importância de se marcar na partitura informações musicais relevantes, para que estas sejam ligadas de alguma forma a um dos tipos de memória de longa duração. Em música de câmara, a visualização dessas marcações proporciona ao intérprete a lembrança do que ele deseja fazer, e

também a não necessidade de ler cada nota, e sim o agrupamento de padrões arquivados na memória.

O uso dos guias de execução propostos por Chaffin (2002, 2003, 2006), tem como um dos objetivos, auxiliar o intérprete na lembrança dos detalhes contidos na partitura. Para Chaffin et al. (2002), num primeiro momento a interpretação da peça será controlada principalmente pelos guias básicos, até que as dificuldades técnicas sejam resolvidas e automatizadas na memória motora. Através do aumento na qualidade da *performance*, o intérprete passa a atentar mais para os guias interpretativos, e, finalmente o controle é transferido para os guias expressivos. Isso foi percebido na preparação das peças de Santoro, quando inicialmente as intérpretes focavam sua atenção na leitura de notas, e na ocorrência correta das entradas (guias básicos), mas tinham por objetivo final a qualidade expressiva e sonora das peças. Para Chaffin et al. (2002), os níveis de hierarquia dos guias de execução, coordenam o bom andamento da interpretação da peça, e os guias básicos, relacionados principalmente à memória motora, estão à margem da consciência, prontos para serem utilizados quando forem chamados.

Após essa breve reflexão sobre os tipos de memória, e como são utilizados, é possível perceber que há uma conexão entre memória e leitura. A memória é utilizada de diferentes maneiras durante uma execução de música de câmara, apesar do uso da partitura. A presença desta não indica ausência de informações retidas na memória; ela, na verdade, é um guia para o intérprete lembrar os detalhes estudados. Todas as questões musicais sobre o que deverá acontecer durante a *performance*, estão armazenadas em sua mente. Ao tocar com o apoio da partitura, o executante de música de câmara apenas decidiu não ir à próxima fase da memória, que seria o armazenamento de todas as informações contidas na peça, para poder tocar a peça inteira sem a presença da partitura.

### 3 PROCESSO DE APRENDIZAGEM DAS SONATAS DE SANTORO

Neste capítulo discutiremos os principais aspectos no processo de preparação das Sonatas nº1 e nº4 de Cláudio Santoro, visando as estratégias de estudo utilizadas pelo duo, e a utilização dos guias de execução instrumental pelo duo.

Iniciamos o estudo da Sonata nº4 em agosto de 2008, já a Sonata nº1 começou a ser estudada em maio de 2009. No entanto, não se pode dizer que a Sonata nº4 foi mais estudada que a nº1, muito pelo contrário, a partir do momento que o estudo da Sonata nº1 foi iniciado, deixou-se um pouco de lado a outra peça, pois se percebeu que esta apresentava muito mais dificuldades técnicas às intérpretes do que a Sonata nº4. É importante salientar que neste capítulo não será apresentado em detalhes o desenvolvimento de cada ensaio, que totalizou uma média de 40 a 50 ensaios<sup>31</sup>, mas apenas daqueles que foram gravados em vídeo<sup>32</sup>, um total de 7 ensaios. O período de preparação das peças foi de um ano e meio (agosto de 2008 à dezembro de 2010), mantendo uma regularidade média de um ensaio por semana, os quais não ocorreram nos meses referentes às férias escolares.

Neste capítulo serão abordadas as principais estratégias utilizadas durante a preparação das peças, e ao final, serão apresentados os guias de execução instrumental utilizados pelo duo.

---

<sup>31</sup> Os ensaios não gravados não tiveram os seus dias e duração anotados, por isso o total de ensaios é uma estimativa de acordo com os meses de ensaio, estes sim apontados.

<sup>32</sup> Como previsto no Protocolo de Chaffin (2009), não era preciso gravar todos os ensaios. Foram sete, o número de seções de ensaios que foram filmados, e estes foram os exemplificados neste trabalho. No entanto, não se deixou de comentar sobre aspectos pertinentes que ocorreram em outros ensaios não gravados.

### 3.1 O DUO

Eu e a violinista Izabela Köenig tocamos juntas desde 2002, momento em que entramos no curso de graduação em música. Esse longo período de convivência musical facilita muitos processos de aprendizagem e negociações musicais (GINSBORG et al., 2006; DAVIDSON E KING, 2004), pois os intérpretes passam a partilhar das mesmas ideias e outras vezes já estão acostumados com o que o outro irá realizar na interpretação. O fato de ter um grupo formado há bastante tempo facilita até mesmo questões de rotina e de duração dos ensaios, considerado fundamental por Davidson e King (2004). Consideramos que o estabelecimento de metas e rotinas é necessário para o bom desenvolvimento musical de qualquer peça. Ginsborg et al. (2006) defende o mesmo ponto de vista ao mostrar em seu trabalho detalhadamente as conversas e negociações feitas nos ensaios, onde mostra toda uma estruturação de trabalho, onde se estabelecem metas e objetivos a serem alcançados.

Ao longo dos anos, este duo elaborou de forma natural um sistema de ensaio, no qual, ao iniciar o estudo de uma nova peça, faz-se primeiramente uma leitura à primeira vista no primeiro ensaio, antes de iniciar qualquer estudo individual. Caso ocorresse o estudo individual anterior ao primeiro ensaio em conjunto, este se dava de forma superficial. Isto auxilia em vários aspectos, principalmente de decisões musicais conjuntas, pois num primeiro momento, não há pré-conceitos musicais por qualquer uma das partes, e se há, eles são imediatamente quebrados ao terem que ser negociados e compartilhados. Essa ideia de ensaio é apoiada por Ginsborg et.al. (2006, p.167) “Quando solista e regente tocam pela primeira vez em conjunto a peça musical, eles tendem a tocar ela na íntegra, nessa primeira vez trazem junto seus próprios pré-conceitos da música<sup>33</sup>”. Esse primeiro ensaio é extremamente importante, porque é nele que são estabelecidos metas e objetivos a serem atingidos ao longo do tempo de preparação das peças. É nele que se percebem as dificuldades técnicas de cada músico na peça a ser ensaiada, é onde se apontam os pontos difíceis de serem tocados juntos, onde

---

<sup>33</sup> When a soloist and conductor come together for the first time to rehearse a piece of music they intend to perform, they bring with them their own preconceptions of the music. Tradução da autora.

deverão ser mais trabalhados ao longo do tempo. É possível também perceber quantos ensaios e a duração dos mesmos foram necessários para que as peças ficassem prontas para serem tocadas em público. Considero que um bom primeiro ensaio pode definir a dinâmica da preparação da peça.

A dinâmica de ensaios deste duo depende muito das peças a serem preparadas e de quando deverão ser tocadas em público. Para a preparação das Sonatas do Santoro, nesses dois anos de pesquisa, os ensaios ocorreram da seguinte maneira: A primeira peça a ser estudada foi a Sonata nº4, pelo fato de trazer elementos tradicionais da música nacionalista brasileira e a forma Sonata tradicional era facilmente identificada – Exposição, Desenvolvimento e Reexposição. As harmonias eram familiares às intérpretes, pois até então a maior parte do repertório estudado pelo duo fazia parte da música tonal ocidental. Ao se deparar com a linguagem atonal da Sonata nº1, surgiram muitas dificuldades que serão discutidas mais adiante, por isso optou-se por ensaiar primeiramente a Sonata nº4, “fácil aos ouvidos”. Os ensaios iniciaram-se em agosto de 2008, com frequência de um ensaio por semana, com duração de uma a duas horas; muitas vezes a sequência semanal de ensaios era interrompida por motivos pessoais e pelo recesso dos meses de dezembro, janeiro e fevereiro. Os ensaios foram intensificados a partir de setembro de 2009, em razão da apresentação pública que ocorreu em 10 de dezembro de 2009. Nos meses de outubro e novembro os ensaios passaram a ser realizados duas vezes por semana e com duração de 2 a 3 horas de ensaio. Neste ponto, as Sonatas já estavam sendo estudadas simultaneamente e a dificuldade de preparar uma peça atonal se mostrava bastante intensa.

Pelo fato de as intérpretes serem amigas, há um equilíbrio nas negociações musicais, onde as conversas musicais se revelam muito importantes durante a realização dos ensaios, pois a troca de experiências musicais e a opinião pessoal formam a interpretação única de um grupo de câmara. De acordo com King (2006), num grupo de música de câmara formado por mais de três pessoas, é necessário que um seja o líder, que seja o responsável por unificar as diferentes opiniões e definir uma só concepção musical, mas no caso de um duo, não há essa necessidade, pois é mais fácil chegar a um acordo entre duas pessoas sobre aquilo que será realizado.

### 3.2 ENSAIOS X ESTRATÉGIAS DE ESTUDO UTILIZADAS

As estratégias de estudo adotadas para a preparação das Sonatas de Cláudio Santoro eram feitas de forma intuitiva, visando os guias de execução propostos por Chaffin (1997, 2002), que eram os pontos de apoio que estavam sendo anotados a cada ensaio. Muitas formas de estudo utilizadas, já faziam parte de nosso cotidiano, através da experiência adquirida em anos de estudo nos respectivos instrumentos. Através desta pesquisa, percebe-se, que algumas das estratégias utilizadas nos ensaios, eram mencionadas na bibliografia sobre música de câmara.

Comparando a preparação das duas Sonatas, foi possível perceber que a necessidade de estabelecer estratégias de estudo para a preparação da Sonata nº1 foi maior do que para a Sonata nº4, pela razão de a primeira ser escrita numa linguagem nunca antes estudada por nós.

É possível observar através dos ensaios alguns contrastes no preparo das duas peças. Enquanto que a Sonata nº1 é de difícil leitura para nós, as intérpretes, por ser atonal, e de difícil compreensão musical, a Sonata nº4, que é mais fácil de ser lida, contém elementos mais complexos em se tratando do conjunto, pois há muitas mudanças de andamento, em que o compositor deixa específica a marcação metronômica na partitura. A rítmica complexa representa outro desafio na Sonata nº4 e, não raro, enquanto o piano faz um Ostinato, o violino está fazendo uma figura completamente diferente.

Os objetivos de cada ensaio eram definidos no próprio ensaio a ser iniciado. O que era combinado com antecedência eram os movimentos ou trechos que seriam estudados no próximo encontro, para que cada uma estudasse individualmente as suas partes mais difíceis para o próximo ensaio.

Para a Sonata nº1 o principal objetivo era que as duas conseguissem tocar juntas do início ao fim sem se atrapalharem e o mais confortável possível, pois a princípio era uma peça muito desconfortável de tocar, tanto em termos de notas, ritmo, como em sonoridade.

A Sonata nº1 foi a peça que mais demoramos a montar, dentre todas as que já havíamos tocado, principalmente pelo desconforto auditivo e pela sensação de que sempre estávamos erradas. Haviam trechos que eram tocados

diversas vezes até nos convenceremos de que estava certo. Foi a primeira peça que estudamos com muito cuidado e atenção o que a outra estava tocando.

No primeiro movimento da Sonata nº1 fizemos uma primeira leitura bem lenta, onde a preocupação de tocar juntas para entender a peça inteira estava acima da preocupação com afinação e acerto de notas, pois não havia ainda um entendimento das frases musicais. Percebemos que, a princípio, se começássemos a prestar atenção no que a outra estava tocando, iríamos nos atrapalhar, então cada uma tocou o que estava na sua partitura, mantendo a pulsação e a contagem dos tempos. Apesar dos erros, o movimento foi tocado na íntegra na primeira vez. Estabeleceu-se como objetivos de curto prazo o entendimento de cada parte dos instrumentos separados e de cada trecho junto, para que se conseguisse tocar da forma mais natural possível, o que foi um grande desafio para o duo.

A princípio foram memorizados auditivamente pela violinista cada compasso que antecedia sua entrada no 1º movimento. Por ser um movimento lento, dava tempo de entender e prestar atenção no que a outra estava fazendo, mas as notas e as frases musicais eram de difícil compreensão. Por ser uma peça atonal, a parte do violino e do piano são totalmente diferentes e independentes. Até então as peças tocadas pelo duo tinham uma grande ligação entre as partes, e cada uma das intérpretes deveria estar totalmente atenta ao que a outra estava fazendo. Ao nos depararmos com esta peça, percebemos que não poderíamos ouvir o que a outra estava fazendo, porque isto iria atrapalhar o andamento da peça, pelo menos num primeiro momento, o que foi muito difícil para ambas. Essa dificuldade fez com que uma tocasse para a outra a sua parte individualmente para que entendêssemos tudo que estaria ocorrendo ao longo da execução da música. Após escutar separadamente cada trecho, cada uma tocava a sua parte enquanto a outra solfejava o que o seu instrumento fazia, para entender o que ocorria sem a dificuldade técnica do instrumento, e só depois disso é que era tocado determinado trecho de forma integral. Todo esse processo era feito para interiorizar aquilo que pensávamos estar sempre errando, e que na verdade estava certo, mas que os ouvidos de ambas não sabiam reconhecer. Todo esse

processo de estudo foi muito importante para que se pudesse tocar a Sonata nº1.

A Sonata nº1 foi a primeira peça que não conseguíamos tocar inteira em cada ensaio, pois não conseguíamos avançar até que nos convencêssemos de que estávamos tocando exatamente o que estava escrito. Foi um processo bastante lento, que ficou pronto apenas uma semana antes da apresentação final que ocorreu no dia 10 de dezembro de 2009, sendo possível tocar a peça inteira mais de uma vez sem qualquer dúvida sobre se estava certo ou errado. Foi só então que nos sentimos um pouco mais confortáveis quanto às frases musicais, e até passamos a achar a peça bonita, algo que não era considerado por ambas as intérpretes nos 3 primeiros meses de ensaio. Interessava-nos apenas tocar correto o que estava escrito na partitura, mas sem qualquer identificação pessoal com a obra.

O 2º movimento da Sonata nº1 foi mais difícil de preparar do que o primeiro. Utilizamos o maior número de estratégias de estudo que conhecíamos. Primeiramente, a peça foi dividida em nove grandes partes, e só passávamos para a parte seguinte depois que a primeira fosse resolvida e entendida. Nos três primeiros meses a peça foi estudada em andamento mais lento, porque, diferentemente do 1º movimento que tinha apenas as notas e frases difíceis de serem entendidas, este possui notas, ritmo e velocidades difíceis de tocar em ambas as partes. Há muitos desencontros rítmicos durante toda a peça entre os dois instrumentos. Muitas vezes enquanto o piano faz tercinas, o violino está fazendo figuras de quatro notas ou de cinco, e vice-versa. Há extensas sequências de mudanças rítmicas para ambas as partes. Para que esses desencontros rítmicos fossem entendidos e aprendidos, foram feitos muitos exercícios de percepção rítmica, e as duas falavam junto o ritmo de cada parte separada, para que ambas entendessem o que cada uma estaria fazendo. Depois cada uma solfejava o seu ritmo correspondente na forma que deveria ser antes de tocar no instrumento. Foi utilizado o metrônomo de forma progressiva até chegarmos ao andamento indicado pelo compositor. Muitas vezes não podíamos ouvir o ritmo que a outra estava fazendo para que não nos atrapalhássemos, o que normalmente é considerado errado, pois o que se ensina nas aulas de música de câmara é que todos do grupo devam estar se

escutando a todo o momento, para saber se o conjunto está unido rítmica e musicalmente. Mas nesse caso, o escutar o outro atrapalhava o progresso musical, até que nos acostumamos com o resultado final de cada trecho.

Esse movimento foi o que mais precisou ser estudado individualmente, pois as partes pareciam, num primeiro momento, terem sido compostas separadamente e colocadas para serem tocadas juntas. Somente após o entendimento integral da peça, é que conseguimos estabelecer os objetivos musicais e fraseológicos.

O 1º movimento da Sonata nº4 apresentou menos problemas de junção das partes, pois a linguagem musical era mais familiar. As principais estratégias adotadas para atingir os objetivos musicais foram o uso do metrônomo, iniciando numa marcação mais lenta até atingir a velocidade final sugerida pelo compositor. Normalmente essa peça era tocada inteira em todos os ensaios, com número menor de seções para estudo. As seções adotadas para a divisão de estudo, foram estruturais, A-B-A-Coda. As dificuldades camerísticas eram de indicar onde eram as entradas do violino. Muitas vezes a violinista decorava auditivamente o compasso anterior ao de sua entrada e contava os compassos vazios para ter certeza de que entraria no lugar correto. Os objetivos musicais de dinâmica, expressão e interpretação também foram facilmente resolvidos.

Pela própria formação musical de ambas as intérpretes, a grande dificuldade em preparar a Sonata nº1, em relação à Sonata nº4, era o de não conseguir encontrar frases musicais, já que essa sempre foi a principal preocupação deste duo. Em todo o período de existência do duo, a preocupação em produzir uma sonoridade agradável e consistente, que agradasse ao público, sempre se mostrou fundamental. A interpretação e a expressividade sempre ocuparam o primeiro lugar nas metas a serem alcançadas. Ao nos depararmos com a primeira Sonata de Santoro, isso mudou radicalmente, e o objetivo principal era o de tocar tudo o mais correto possível, mesmo que isso não soasse “agradável” aos ouvidos.

### 3.2.1 Primeira Seção de Ensaio Registrada em Vídeo - Sonata nº1 – 1º Movimento - 09.05.2009

No primeiro ensaio em que tocamos o 1º movimento da Sonata nº1, percebe-se que a leitura de notas para a parte do piano é muito difícil, pois não há relações intervalares tonais. Por ser um manuscrito, é mais difícil ainda ter certeza das notas escritas na partitura, principalmente em se tratando de uma primeira leitura em conjunto, onde não se tinha ideia do que a outra estaria fazendo. Normalmente eu me preocupo em tocar olhando a linha do violino, para conferir se está tudo certo, se as duas estão tocando juntas. Pelo fato de ser uma peça incômoda para as intérpretes, demorou certo tempo de ensaio para que ambas se acostumassem com a junção das partes.

No primeiro ensaio da peça, procuramos conhecer as partes individuais, onde questões básicas como a duração de notas longas e respirações de frases foram definidas, para que as duas fizessem um corte preciso, principalmente no final das frases. Essas questões se referem diretamente aos guias de execução básicos compartilhados, onde num primeiro momento foram estabelecidas as indicações de entradas do violino, que ocorrem nos compassos 20 e 46. Nos compassos antecedentes à entrada do violino, foi combinado que a pianista gesticularia com a cabeça o momento exato em que o violino deveria tocar (compasso 19). No compasso 44, antecedente ao 46, isso ocorreria de forma diferente, a violinista deveria estar atenta aos baixos tocados pelo piano de forma *pesante*, que seria o principal indicativo de que faltariam 2 compassos para a entrada (Figura 7). Cada uma dessas indicações foi identificada como um guia básico compartilhado.

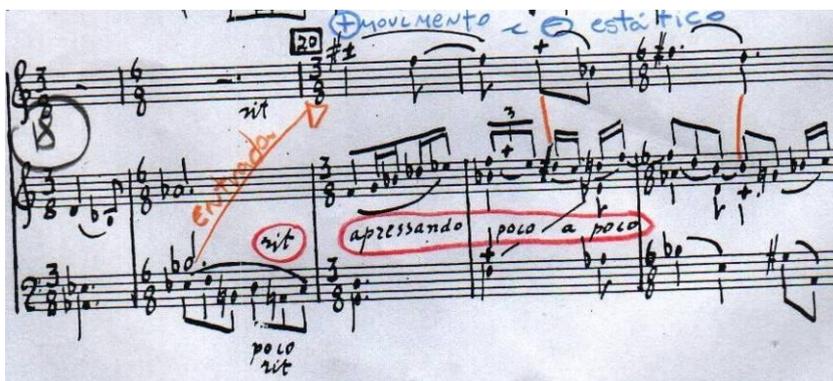




Figura 7 - Compassos 18 a 22 e 44 a 49.

Quando ocorre essa definição de cortes, duração de notas, entradas e respirações, utiliza-se a linguagem não verbal, como gestos e sinais corporais, para que o conjunto possa estabelecer e sincronizar as mesmas intenções.

Nesse ensaio começou-se a verificar questões de sonoridade que poderiam ser trabalhadas posteriormente. Percebeu-se que, do ponto de vista interpretativo, tratava-se de um movimento curto e lento, que não tinha uma estrutura de forma Sonata e que funcionava como uma espécie de introdução ao 2º movimento, esse sim com uma estrutura mais próxima da forma sonata tradicional.

Os guias básicos e interpretativos compartilhados estavam relacionados às questões básicas notadas pelo compositor na partitura, como entradas, cortes, respirações (guias básicos), dinâmica, mudança de andamento, tempo (guias interpretativos), já os guias individuais tinham a ver com a dificuldade técnica peculiar de cada instrumento, como por exemplo: para a pianista, a leitura de notas, definição de dedilhados, pedal e sonoridade individual (porque existia também uma discussão sobre como o piano deveria soar no conjunto, sendo este um guia compartilhado e individual); para a violinista, a decisão de arcadas, dedilhados, afinação, e sonoridade individual (CHAFFIN e IMREH, 2002; CHAFFIN et al., 2002; CHAFFIN et al. 2003; CHAFFIN e LOGAN, 2006; GINSBORG et al., 2006). Guias expressivos e estruturais sempre foram compartilhados, pois a estrutura da peça era compartilhada pelas intérpretes e as divisões de seções de ensaios também foram definidas em conjunto; já em relação à expressividade da peça, seu objetivo sonoro

compartilhado, em todos os ensaios cada uma apontava sua opinião sobre o que pensava que deveria ser reproduzido sonoramente como resultado final.

A intenção de tocar as notas corretas e juntas, estabelecendo as indicações de entrada que deveriam ser dadas pelo piano para o violino, se tornaram mais importantes nesse primeiro ensaio do que estabelecer as dinâmicas e intenções de interpretação e expressão.

Verificaram-se também as mudanças de fórmula de compasso, que eram imprescindíveis para que a violinista pudesse contar os compassos na parte solo do piano, para que suas entradas ocorressem no lugar certo. As entradas do violino ocorrem logo nos primeiros compassos da peça: Compasso 1 – 6/8; Compasso 2 – 3/8; Compasso 4 – 6/8. Na anacruse do compasso 5 ocorre a entrada do violino, no entanto não foi estabelecido nenhum guia de execução básico compartilhado para essa entrada, pois a contagem de 4 compassos para a violinista era simples, e a memorização auditiva desse pequeno trecho ocorreu ao longo dos ensaios de forma natural (Figura 8).



Figura 8 - Compassos 1 a 5.

As principais mudanças de fórmula de compasso marcadas como guias de execução básicos compartilhados ocorreram onde havia grandes seções de solo do piano, nas quais a violinista poderia perder a contagem de compassos, como no trecho do compasso 29 a 46, em que o piano executa um solo de 9 compassos em 3/8, mudando para 6/8 no compasso 38 e voltando à fórmula anterior no compasso 39 até o compasso 46. Se a violinista por ventura contasse o compasso 38 como 3/8, acabaria antecipando sua entrada em um compasso, gerando um problema de execução no restante da peça (Figura 9). Por mais que fosse a violinista quem tivesse que manter a contagem dos

compassos em que havia o solo do piano, este constitui um guia básico compartilhado, pois a pianista deve estar atenta à violinista, pois se a entrada ocorrer no lugar errado, por quaisquer motivos, é a pianista que auxilia a violinista para se encontrarem juntas de novo, por esta estar com a grade completa<sup>34</sup>.

Figura 9 - Compassos 28 a 49.

A quantidade de informações novas para nós era muito grande, e isso fez com que questões comumente trabalhadas com facilidade até então, como dinâmica, equilíbrio sonoro entre as instrumentistas, aspectos expressivos, ficassem em segundo plano em relação ao estabelecimento de entradas e notas corretas.

No entanto, mesmo estando em segundo plano nesse momento, os aspectos interpretativos não deixaram de ser verificados como um objetivo de curto prazo a ser conquistado. Foram então assinaladas as mudanças de andamento como *ritenutos*, *acelerandos*, para serem trabalhados durante o

<sup>34</sup> Partitura que contém todas as partes escritas, do piano e do violino.

processo de preparação das peças, os quais foram estabelecidos como guias de execução interpretativos compartilhados. Os *ritenutos* marcados ocorrem nos compassos 19, 28 e 46; *Cedendo ao tempo I* ocorre nos compassos 26 e 27; *apressando poco a poco* ocorre nos compassos 20-22; *a tempo* no compasso 29; *a tempo poco agitato* nos compassos 54-56; *allargando* no compasso 59 (Figura 10).

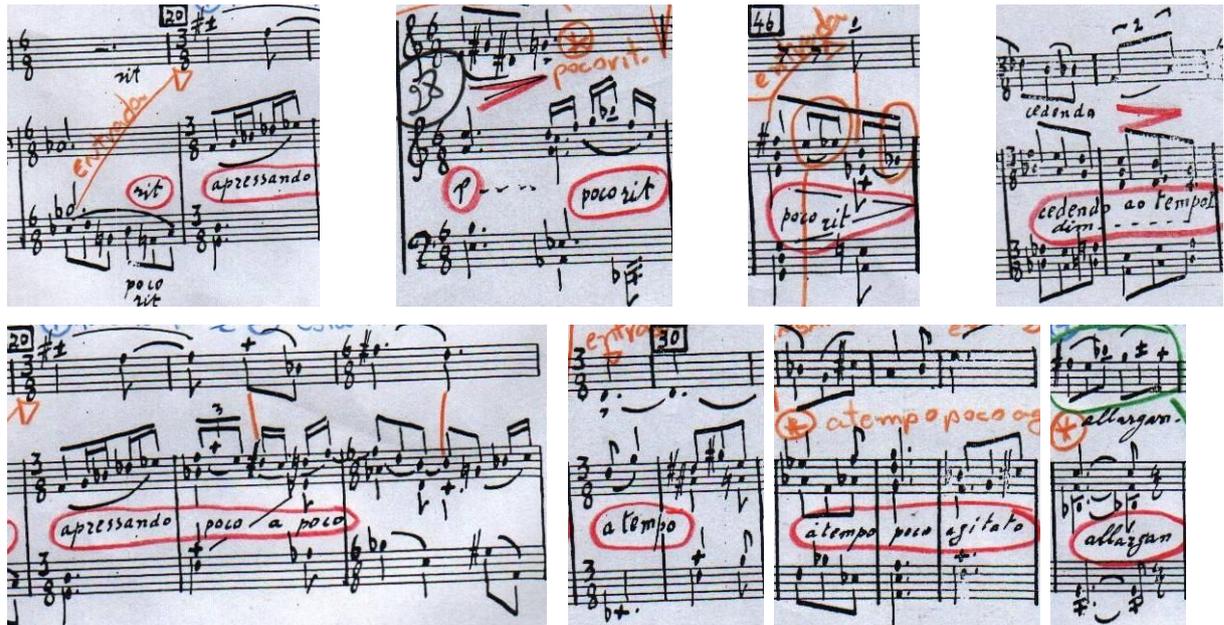


Figura 10 - Compassos 19 e 20; 28; 46; 26 e 27; 20 a 22; 29 e 30; 54 a 56; 59.

Percebeu-se ao final do 1º movimento uma estrutura composicional de “pergunta e resposta” entre os instrumentos, e procurou-se dar um destaque a essa parte. O trecho do piano, que imita a parte do violino, apresenta a melodia transposta em um intervalo de 2ª ascendente, mantendo as mesmas relações intervalares. Através dessa percepção, esses compassos (57-60) foram marcados como sendo guias estruturais. Como foi o único trecho encontrado, a princípio, com semelhanças entre os instrumentos, procurou-se definir de imediato o tipo de articulação e dinâmica a serem utilizados para esse pequeno trecho. Estabeleceu-se então, um *legato percussivo*, expressão essa usada pela violinista Izabela. Esse trecho não poderia ser um *legato* melódico e sim percussivo, pois ela estaria pressionando mais o arco na corda, dando um caráter percussivo, porém com a mesma arcada, produzindo o *legato*, isso no piano é meio complicado de realizar, pois notas percussivas no piano se relacionam com toque em *non legato*, mas no violino é possível,

se ela quisesse fazer um *non legato*, ela teria uma arcada diferente para cada nota, mas ela queria um *legato*, mesma arcada pra um grupo de notas, mas por causa da pressão, é percussivo, para dar um caráter heróico.

Através da definição de como se dariam as mudanças de andamento, percebeu-se que nos compassos 54-56 da partitura do violino, onde na partitura do piano consta – *a tempo poco agitato* – essa indicação não estava presente, o que nos fez aumentar a atenção na verificação de informações contidas nas duas partituras, por ser um manuscrito. Essa percepção foi importante, porque, a partir de então, foram identificados pequenos trechos em que informações colocadas pelo compositor na grade do piano não haviam sido repassadas para a partitura do violino (*poco rit.* no compasso 28; *a tempo* no compasso 29; *allargando* no compasso 59) (Figura 11).



Figura 11 - Indicações de interpretação na parte do piano.

Por ser um movimento curto, houve poucas subdivisões de sessões de ensaio, o que poderia ser caracterizado como guia estrutural. Na maioria das vezes, tocava-se do início ao fim e, após a execução integral do movimento, conversava-se sobre o que havia funcionado ou não, decidindo-se então o que se iria fazer, fosse em relação a um aspecto técnico, interpretativo ou expressivo. Apenas parávamos quando alguma entrada não havia ocorrido no lugar correto, a fim de verificar o ocorrido.

Depois de tocar três vezes o movimento inteiro, começou-se a acostumar com o grau de dissonância da peça, e com isso passou-se a perceber melhor as informações de interpretação e mudança de andamentos, em relação ao que estava escrito pelo compositor e ao que estávamos ou não fazendo.

Uma das estratégias utilizadas para comunicar aquilo que se pretendia, era a de cantarolar o trecho em questão, apontando na partitura, demonstrando assim como deveriam ser feitas mudanças de andamento, ou as dinâmicas da seção estudada.

Para que as entradas do violino ocorressem corretamente, a violinista utilizou dois mecanismos, a contagem dos compassos e a memória auditiva daquilo que o piano teria que tocar antes de sua entrada. Assim sendo, se por um acaso ela se distraísse da contagem, o ouvido a auxiliava ao reconhecer o lugar correto de entrada, e assim vice-versa, tendo assim total segurança de quando deveria tocar após um longo solo do piano.

A violinista teve que estudar por processos de afinação, buscando uma maneira de relacionar as notas de maneira diferente do habitual, por não haver gravitação tonal. Isso gerava certo desconforto, pois nesse ensaio, e mais tarde, em outros também, ela sentia dificuldade em acreditar que a nota estava afinada e correta, por essa falta de relação intervalar e harmônica. Mas, ao conferir, percebia que a nota que havia tocado correspondia ao que estava escrito na partitura.

Ao tocar pela última vez nesse ensaio, começou-se a perceber que deveríamos ter um cuidado maior com o equilíbrio entre os instrumentos, principalmente por parte do piano, que estava um pouco forte em relação ao violino. Passamos a perceber que desejávamos expressar sons etéreos e estáticos, sem muito movimento, principalmente no início da peça, os quais foram constituídos como guias expressivos, que deveriam ocorrer desde o 1º compasso da peça até o compasso 20, onde havia indicação do próprio compositor de que ocorreria uma mudança de andamento gradativa, e que traria uma mudança de caráter, onde a movimentação e agitação sonora começam a ocorrer, produzindo assim um caráter mais heróico (guia de execução expressivo), mas que deveria, ao final, terminar da forma como começou – compassos 61-63 – sem movimentação sonora (guias de execução expressivos compartilhados) (Figura 12).

Andante -  $\frac{1}{2} = 76$

Estático + movimento

rit

poco a poco

apressando

Hérnico

Dramático

allargan

rit

G.E. Básicos

G.E. Interpretativos

G.E. Estruturais

G.E. Expressivos

Figura 12 - Guias de execução expressivos, compassos 1 a 22 e 57 a 63.

### 3.2.2 Segunda Seção de Ensaio Registrada em Vídeo - Sonata n°4 – 1º Movimento – 09.05.2009

Este movimento foi muito mais tranqüilo de ser ensaiado do que o 1º movimento da Sonata n°1. A linguagem da peça era familiar às intérpretes e, com isso os problemas a serem resolvidos tinham soluções conhecidas. Tudo era mais facilmente identificado, tanto em termos de dificuldades, questões de interpretação, de expressividade e de técnica.

Eu como pianista não costumo passar muito tempo estudando peças de música de câmara individualmente, apenas alguns poucos trechos que sejam difíceis de resolver tecnicamente, ou que precisem de mais tempo para que possam ser interiorizados. Por essa peça não conter grandes problemas técnicos na parte do piano, não houve uma marcação muito expressiva dos guias básicos (que são aqueles que se referem a detalhes técnicos, tais como, o dedilhado, a articulação, entre outros). Foram marcados como guias básicos lugares em que deveriam ser indicadas as entradas por uma de nós; o mais comum nessa peça é que seja o pianista a fazer o gesto para a entrada, justamente por estar com a grade da peça e ser a parte responsável por fazer as pontes entre as seções do violino. Nem todas as entradas foram marcadas como sendo guias básicos, pois algumas eram fáceis de seguir a contagem, como ocorre no compasso 11, pois nunca apresentou problema. As entradas instituídas como guias básicos ocorrem nos compassos: 32 e 33; 105; 117; final do compasso 135; 154; 181; final do compasso 215 e início do compasso 216 (Figura 13).



Figura 13 - Guias de execução básicos compartilhados (Sonata nº4)

Os guias de execução mais utilizados foram os interpretativos, além dos estruturais, por serem de fácil identificação e pela estrutura da peça ser apresentada de forma clara pelo compositor (Exposição, compassos 1 à 97 – Desenvolvimento, compassos 98 à 153 – Reexposição, compassos 154 à 215 – Coda, compassos 216 ao final)<sup>35</sup>.

Nessa peça, diferentemente da Sonata nº1, era possível saber, no caso da violinista, quando ela estava afinada ou não. Era possível saber se estávamos tocando juntas ou não e as entradas que ocorriam no lugar errado eram facilmente identificadas e corrigidas. Foi um movimento que nos sentimos muito à vontade de preparar.

A exposição apresenta um longo trecho em que o piano toca sozinho (compasso 20-33) e, no primeiro ensaio percebeu-se que a violinista acabava perdendo a contagem dos compassos até sua entrada. A solução para esse problema foi memorizar os dois compassos anteriores à entrada do violino,

<sup>35</sup> Ver partitura em anexo

principalmente uma passagem cromática descendente na região grave do piano, onde a auxiliei com um gesto de cabeça, dando-lhe a certeza da entrada. Essa passagem foi assinalada como um guia básico compartilhado pelas intérpretes (Figura 14).

Figura 14 - Guia de execução básico.

Como esse não foi o primeiro ensaio desse movimento, ele já estava sendo executado praticamente na velocidade final indicada pelo autor. Não havia grandes dificuldades técnicas para a pianista, mas o mesmo não pode ser dito em relação à parte da violinista, por ser um movimento onde a exploração de notas mais agudas era mais intensa. No entanto, era tudo muito mais simples de resolver do que na Sonata nº1. Nesse movimento, as dificuldades maiores estavam relacionadas ao conjunto e às mudanças de andamento e de caráter dentro da peça. Por essa razão a maioria dos guias de execução assinalados foram os compartilhados e não individuais, visto que as ideias musicais deveriam coincidir entre as intérpretes. Os guias de execução

individuais foram apenas referentes às questões técnicas particulares de cada instrumento.

O movimento foi dividido em três grandes seções, que estavam ligadas à estrutura formal da peça – Exposição, Desenvolvimento e Reexposição. Essas três seções são bastante marcantes pela mudança de andamento, e foi utilizado um metrônomo para obedecer as indicações do compositor.

O trecho mais difícil com relação à marcação metronômica era a Introdução da peça, que ocorre na Exposição (compassos 1-6) e também na Reexposição (compassos 154-159). É um trecho difícil de tocar junto, rápido e em uníssono (marcação metronômica – semínima = 120). Além disso, é o início da peça, onde as intérpretes devem combinar o andamento exato antes de iniciar, porque não há como corrigi-lo durante sua execução. Foi um trecho muito estudado, para que ocorresse perfeitamente junto (Figura 15).

The image shows a page of a musical score for Violino and Piano by Cláudio Santoro. The score is annotated with handwritten notes and markings. At the top right, the composer's name "CLÁUDIO SANTORO" and the year "(Rio - 1931)" are printed. The score is divided into two systems. The first system is for Violino and Piano. The Violino part is marked "All<sup>o</sup> (♩ = 120)" in red, with a circled "A" and the word "Raiva" written in blue above it. The Piano part is marked "f" in red, with "Intro su (a)" written in green above it. The second system is for Percussão Indígena. It is marked "Meno (♩ = 92)" in red. The score includes dynamic markings "f" and "dim." in red circles, and a circled "8" at the bottom. The score is written in 2/4 time and features complex rhythmic patterns.

The image shows a musical score for the introduction of Sonata n°4. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 153 and includes markings for 'Allegro (♩ = 120)', 'mf', 'f', and 'a tempo'. The second system includes markings for 'sem rall.', 'f', and 'Dim...'. A handwritten note in red says 'Se okarem para entrada perfeitamente juntas' with an arrow pointing to the start of the second system. A green box highlights the 'Allegro' marking.

Figura 15 - Introdução da Sonata n°4.

Foram adotadas duas principais estratégias de estudo: diminuiu-se um pouco o tempo (semínima = 112), e as cantamos marcando bem o tempo, eliminando assim a dificuldade técnica da execução rápida, deixando apenas o ter que falar/cantar juntas; ao obter êxito no trecho, foi aumentada a velocidade (semínima = 116), e o número de vezes cantadas foi maior, e tocadas também. Por fim, fizemos o mesmo exercício em conjunto na velocidade ideal (semínima = 120), até conseguir o objetivo de tocar perfeitamente juntas. Esse mesmo processo teve que ser utilizado na Reexposição, pois a introdução é repetida literalmente, com a diferença de que é antecedida por um trecho lento (Desenvolvimento), e não há tempo de combinar o andamento. A entrada é assinalada com um gesto de cabeça (no caso da pianista) e de arco (violinista), indicando o momento de começar juntas prestando-se atenção no ataque e podendo assim identificar o andamento. O estudo com metrônomo auxiliou a sair de um andamento e imediatamente mudar para outro.

Depois desse trecho a parte do piano é responsável por diminuir a velocidade (semínima = 92), tocando os baixos fortes, o qual foi constituído como um guia de execução interpretativo. O violino irá repetir o material da introdução, apenas mais lento, com uma repetição em terças, difíceis de serem afinadas. O metrônomo continuou sendo utilizado para que as intérpretes se acostumassem com a velocidade indicada na partitura. A utilização do

metrônomo evidenciava os lugares onde tendíamos a acelerar o pulso ou a diminuí-lo, por conta de dificuldades técnicas ou outras que porventura aparecessem.

No compasso 40 há um complexo encaixe rítmico na parte do piano por conta das mudanças harmônicas e da mudança de 8ª no compasso seguinte, o qual foi estabelecido como um guia básico individual para a pianista, mas também compartilhado por ser de difícil encaixe rítmico entre as intérpretes. Esse trecho também teve que ser estudado com metrônomo, começando em andamento lento até atingir a velocidade desejável, para que o ritmo fosse incorporado de forma natural (Figura 16).

The image shows a handwritten musical score for piano, spanning measures 36 to 45. The score is annotated with various markings: '38' and '40' in green boxes; 'Ritmo' in red circles and arrows; 'contagem' in red; '8ª' in a red circle; 'fragmento' in green; 'ostinato' in green; and dynamic markings 'f' and 'mp' in red circles. The piano part shows a complex rhythmic pattern in measure 40, circled in red.

Figura 16 - Guia básico compartilhado, compassos 36 a 45.

A partir do compasso 45, o piano toca um Ostinato rítmico, enquanto o violino fica responsável pela melodia. Nesse trecho, por não haver maiores dificuldades técnicas, a pianista presta atenção na linha melódica do violino.

Figura 17 - Ostinato, compassos 41 a 50.

No compasso 64 o piano executa o início do tema da introdução, mantendo o Ostinato ao fundo. Logo em seguida, no compasso 67, a violinista responde com a mesma melodia sem nenhuma mudança rítmica ou harmônica; esse trecho foi marcado como um guia de execução estrutural.

Figura 18 - Pergunta e resposta, compassos 61 a 70.

No compasso 84 o violino repete o tema da introdução na íntegra, enquanto o piano continua fazendo o mesmo Ostinato, preparando a ponte para a seção B da peça (Figura 19).

Figura 19 - Transição para o desenvolvimento, compassos 81 a 88.

Essa seção, que identificamos como desenvolvimento, é claramente reconhecida pela mudança de andamento e de caráter. Enquanto até esse ponto predominava um espírito percussivo e selvagem, a partir desse momento tem início uma calma melancolia. Essa brusca mudança de caráter constitui um dos principais guias expressivos no decorrer da peça. Tanto violino quanto a mão direita do pianista são responsáveis pela melodia da seção, enquanto que a mão esquerda segue num Ostinato rítmico lento (Figura 20).

Figura 20 - Desenvolvimento, compassos 98 a 115.

No compasso 126 tem início uma segunda seção do desenvolvimento, um *quasi recitativo* com os elementos dos primeiros dois compassos da introdução tocado pelo piano, e depois só pelo violino (Figura 21).

The image shows a musical score for piano and violin, measures 126 to 140. The score is annotated with red circles and handwritten notes. Measure 126 is marked "Quasi Recitativo (♩ = 72)". The piano part starts with a forte "f" dynamic and the instruction "Força". The violin part is marked "dim." and "poco... a...". Measure 132 is marked "132" and "Rail.". The piano part has a "poco" marking. The violin part is marked "(Quasi Recitativo) Meno e Resoluto" and "f". A handwritten note in red says "Corte preciso p/ entrada". The score is labeled "154-Cebra" and "8ª".

Figura 21 - Segunda seção do Desenvolvimento, compassos 126 a 140

Sem nenhuma ponte, a peça volta à seção A, com a súbita repetição da introdução no compasso 154. Neste ponto a violinista faz um gesto com a cabeça dando a entrada, a qual deve ser tocada com perfeita simultaneidade entre piano e violino. Esse trecho, como dito anteriormente, foi indicado como um guia básico compartilhado (Figura 22).

Figura 22 - Reexposição, compassos 150 a 161.

A diferença mais marcante entre a Exposição e a Reexposição é o solo do piano mais curto, e também no compasso 216, no início da *Coda*, onde é utilizado o material da introdução, terminando com uma nota longa no violino e uma sequência lenta de acordes no piano (Figura 23).

Figura 23 - Coda, compassos 216 a 227.

Este grande *rallentando* (compasso 216) teve que ser ensaiado cantando, a fim de definir a variação de andamento, já que essa mudança deveria ocorrer da forma mais natural possível para que o movimento terminasse tranquilo, lento e com um ar de despedida.

### 3.2.3 Terceira Seção de Ensaio Registrada em Vídeo - Sonata nº1 – 2º Movimento – 30.10.2009

Esse movimento foi bastante trabalhoso para nós, porque, além das dificuldades técnicas e musicais, o ritmo era complexo e o andamento final rápido. Nesse ensaio percebemos que é possível tocar juntas a peça, mas ainda não na íntegra. Dentre todo o repertório do duo, esta foi a peça que mais demoramos a conseguir tocar na íntegra.

Nessa seção de ensaio, percebe-se ainda não conseguimos avançar e tocar a peça inteira; ocorrem muitos erros, e sentimos a necessidade de firmar cada parte antes de prosseguir.

Nesse momento a peça ainda é tocada num andamento muito mais lento do que o indicado pelo compositor. No entanto, já foram resolvidos vários problemas rítmicos, onde processos de percepção foram utilizados como: cantar cada parte separada batendo o pulso; a utilização de subdivisões rítmicas; conhecer a parte uma da outra; cantar cada uma a sua parte, porém juntas, para compreender ritmicamente o que deveria ser ouvido, extraíndo assim a dificuldade técnica.

O solfejo rítmico e melódico foi uma ferramenta bastante eficaz para nosso estudo, pois o desconforto técnico e a preocupação interpretativa ficam um pouco de lado para resolver os problemas rítmicos específicos.

Para esse movimento, o estudo individual foi mais intenso do que em relação à outra peça (Sonata nº4), pois as dificuldades técnicas eram maiores. Cada vez que era tocada a peça, tinha-se a impressão de que era a primeira, pois o desconforto com dissonâncias e ritmos era muito grande.

Não conseguíamos fazer um ensaio longo, após meia hora de ensaio nos obrigávamos a parar, pois o estranhamento auditivo era muito grande e a

concentração exigida para conseguir absorver todas as informações contidas na partitura era enorme.

Para tocar juntas, principalmente o ritmo, inicialmente não se podia prestar atenção no que a outra estava fazendo, porque isso nos atrapalhava e fazia com que errássemos. Tínhamos figuras rítmicas bastante diferentes separadamente, e prestar atenção para ver se tudo se encaixava era muito difícil. Decidimos marcar a pulsação rítmica sem nenhuma variação de andamento e cada uma prestaria atenção na sua parte, como se estivéssemos usando um tampão de ouvido; decidíamos um ponto de chegada para parar, se chegássemos juntas no mesmo lugar, era porque havia dado certo, se não, alguma coisa tinha dado errado e diminuíamos a o tamanho da seção para tentar descobrir onde havia ocorrido o erro. Fazendo isso, fomos nos acostumando com o resultado sonoro, mesmo que a princípio soasse estranho. Esse processo de estudo tornou-se um guia básico de execução *a priori*, uma condição imprescindível para se conseguir tocar a peça. Escrevemos na primeira página de nossas partituras que cada uma de nós deveria ficar na sua contagem, e que não deveríamos nos deixar influenciar pelo ritmo da outra (Figura 24).

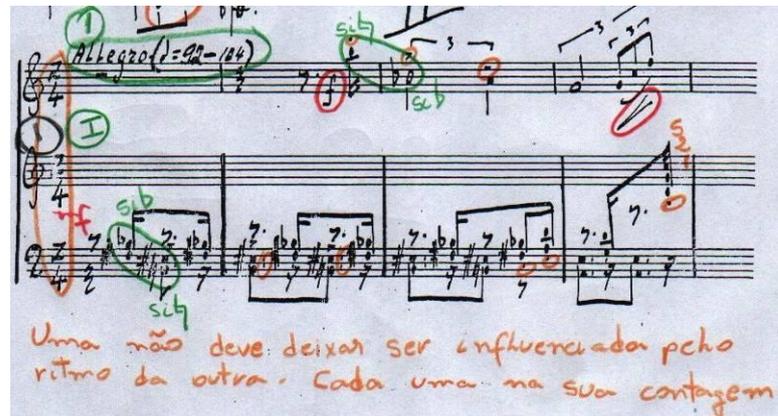


Figura 24 - Guia básico: indicação de forma de estudo, Sonata n°1 – 2º movimento.

O compositor explora ainda solos de piano e de violino com grandes exigências técnicas para cada um dos instrumentos. A entrada do piano após o solo do violino não é complicada, pois o pianista tem escrita na partitura toda a cadência, que ocorre nos compassos 43-49 (Figura 25).

The image shows a handwritten musical score for violin and piano. The top system is the violin part, and the bottom system is the piano part. The score is annotated with various markings: a red circle around 'allarg.' in the violin part, and red circles around 'Tempo I' in both parts. Green circles highlight 'IV' and '(3)' in the violin part. Orange circles highlight '4 3 2 1' and '4 3 2 1 3' in the piano part. The score includes a cadence for the violin and the entry of the piano.

Figura 25 - Cadência do violino e entrada do piano, compassos 43 a 49.

No entanto, a entrada do violino após os dois longos solos do piano (compassos 50-63 e 113-118) é um pouco trabalhosa no conjunto, pois além de ser um trecho demasiadamente longo para manter a contagem dos compassos, usa materiais muito semelhantes entre o primeiro e o segundo solos. Na primeira vez o violino espera dois trechos em uníssono do piano com 13 compassos de espera; na segunda vez, temos uma sequência de tercinas em uníssono, e apenas 5 compassos e meio de espera, dificultando um pouco a memorização auditiva (Figura 26). Mesmo tendo a partitura na frente, esses detalhes do que o piano estava fazendo deveriam ser memorizados, para que a interpretação pudesse ocorrer de forma segura.

This image is a close-up of the handwritten musical score from Figure 25, focusing on the violin and piano parts. It shows the same annotations: red circles around 'Tempo I', green circles around 'IV' and '(3)', and orange circles around '4 3 2 1' and '4 3 2 1 3'. The score includes a cadence for the violin and the entry of the piano.

The image displays two pages of handwritten musical notation. The top page contains two systems of staves, each with a piano part and a violin part. The piano part includes various rhythmic markings such as '1 4 2 3 2' and '3'. The violin part has circled numbers 1 through 5. A red annotation reads 'contagem para o violino'. The bottom page also shows two systems of staves. The piano part has a circled '64' and the word 'Mistério' written in blue. The violin part has a circled '5' and the word 'Coda' written in green. Other annotations include 'VII - Coda -> 5', 'Energica', 'Tempo - I', and 'rit...'. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Figura 26 - Trechos do piano memorizados pela violinista.

Através da percepção dos elementos contidos no solo do piano, foram estabelecidos guias de execução estruturais e básicos para auxílio da violinista: os estruturais auxiliaram na compreensão da estrutura diferenciada entre o primeiro e o segundo solos do piano, auxiliando na memorização



Figura 28. Segunda entrada do violino, antes das tercinas.

Para que os *rallentandos* ocorressem de forma natural, combinamos que sempre quem iria conduzir seria aquela que estivesse com a figura rítmica mais curta, porque consideramos que é mais fácil para quem está com as notas mais longas acompanhar a mudança de andamento guiada por quem está com notas mais curtas.

Um trecho que a violinista sentiu muita dificuldade nesse ensaio para tocar junto com o piano foi nos compassos 64-68 (Figura 29). Embora conseguisse tocar muito bem sozinha, apesar de ser tecnicamente difícil para ela, as questões individuais foram bem resolvidas. Porém, quando tocava junto com o piano, ela se atrapalhava por questões rítmicas. As figuras rítmicas tocadas pelo violino são diferentes das que o piano faz, e essa junção a atrapalhou bastante, fazendo com que por vezes ela se adiantasse, e outras, se atrasasse ao tentar encaixar com o piano, e isso só foi resolvido quando ela se desligou auditivamente da parte do piano.

Figura 29 - Polirritmia entre piano e violino.

Para esse trecho foram constituídos guias básicos de execução, pois como era um trecho mais fácil tecnicamente para a pianista, ela foi a responsável por verificar se o encaixe rítmico estava ocorrendo ou não (guia de execução básico). No entanto a solução definitiva para o trecho foi fazer um pequeno *rallentando* no compasso 68. Chegou-se à conclusão de que a melhor solução seria estabelecer um guia de execução interpretativo, que seria a diminuição de andamento nesse compasso, pois, neste caso, resolver um problema técnico através de uma solução musical seria mais interessante do que ficar tentando várias vezes resolver um problema de encaixe e ele acabar se tornando algo anti-musical para um fim técnico. Ao experimentar a execução dessa forma, percebemos que era mais fácil para a violinista, e a mudança de andamento se daria de forma mais fluente do que uma mudança brusca de andamento, como se havia pensado inicialmente.

Já para o piano esse desconforto rítmico na junção com o violino, ocorre entre os compassos 87 e 96, onde o violino tem subdivisões de quatro semicolcheias, e o piano tem seis semicolcheias no mesmo tempo (Figura 30). Isso, em conjunto com a dificuldade técnica, torna o trecho especialmente difícil. Nesse trecho também buscamos um desligamento auditivo do conjunto, prestando-se atenção exclusiva nas partes individuais e em manter a pulsação constante, tornando-se esta, o guia de execução básico

compartilhado. Cada uma, nesses trechos específicos, deveria se preocupar em tocar corretamente a sua parte. Caso uma das duas errasse, se encontrariam mantendo a pulsação mais adiante.

No entanto, como se tratava de um trecho tecnicamente difícil para a pianista, foram estabelecidos guias de execução básicos individuais, baseados na sequência de dedilhados, pois não havia relações intervalares ou harmônicas entre as notas, para que estes fossem levados em conta em relação ao dedilhado. Algo que não é aconselhável na música tonal, pois a sequência de harmonias e intervalos é muito mais sólida que a sequência motora, pois se esta falha, não importa o dedilhado, as notas ocorrem de forma correta (BARROS, 2008).

The image shows two pages of handwritten musical notation for piano. The top page features a single system of music with a circled '7' in the first measure and a circled 'poco rit.' instruction. The bottom page contains two systems of music. The first system includes circled 'poco rit.' and 'mf' markings, along with various fingering numbers (1, 3, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 3) and a circled 'ff' dynamic marking. The second system features a circled 'rall.' instruction. The notation is dense, with many beamed notes and slurs, indicating a technically demanding passage.

Figura 30 - Guia básico individual para a parte do piano.

Nesse ensaio, chegamos à conclusão de que esse trecho descrito acima é uma das partes mais complicadas, tanto em desconforto auditivo com relação às

dissonâncias, quanto à técnica de cada instrumento. Pois, enquanto a parte do piano toca muitas notas dissonantes e em andamento rápido, o violino tem uma sequência de notas duplas, também dissonantes, tornando evidente a dificuldade de afinação, sendo também um guia básico individual. Por isso, para esse movimento, os guias mais utilizados foram os básicos e interpretativos, apoiados por vezes nos estruturais e expressivos, mas percebe-se que estes dois últimos foram os menos marcados, por conta da dificuldade técnica e rítmica, que constituíram os guias básicos, os quais foram os mais utilizados durante todo o preparo da peça, principalmente pela falta de familiaridade com a linguagem musical empregada.

Como esse foi o primeiro ensaio em que conseguimos tocar o movimento na íntegra, mesmo que lento, decidimos que já era hora de começar a aumentar gradativamente o andamento, uma vez que esse movimento deve ser tocado rápido. Para isso utilizamos o metrônomo, que primeiramente colocamos na velocidade final (92), para estabelecermos nossa meta final. Tocamos nessa velocidade até o compasso 10. Ao ver que era possível tocar nessa velocidade, pelo menos até esse compasso, decidimos aperfeiçoar esse trecho nessa velocidade, até se tornar confortável. No entanto percebemos que seria um pouco trabalhoso aumentar a velocidade em toda a peça, pelo fato de ter ritmos e entradas complexas que haviam nos dado bastante trabalho, mesmo em andamento lento. Mas o fato de termos estudado até esse momento com bastante cuidado, tornou o aumento da velocidade algo perfeitamente possível, porque sabíamos como os ritmos deveriam ser tocados. O aumento da velocidade foi mais tranquilo do que havíamos pensado. Percebemos que isso só foi possível porque fizemos um minucioso estudo lento. Uma vez que tudo já estava bem definido mentalmente, era só uma questão muscular o aumento da velocidade, com o pensamento e os dedos trabalhando mais rápido.

Quando estudamos com o metrônomo percebemos, no entanto, que ainda oscilávamos bastante no andamento, mas isso seria algo que iria melhorar conforme o tempo fosse passando. Certamente, quanto mais estudássemos no andamento final com o metrônomo, menor seria a oscilação de tempo, até conseguirmos manter o andamento sem o auxílio do metrônomo.

Também verificamos que vários aspectos expressivos e até mesmo rítmicos eram mais fáceis de ser tocados na velocidade mais rápida. Foi então que começamos a instituir os guias de execução expressivos, onde as notas pontuadas passavam a ter um caráter mais enérgico e muito mais interessante de se escutar. Estabelecemos que do compasso 1-68, o guia de execução expressivo teria um caráter enérgico por conta das semicolcheias em anacruse e das colcheias pontuadas. A partir do compasso 69, o caráter enérgico daria lugar à uma expressividade mais misteriosa (guia expressivo), onde a partir do compasso 100 deveria ser transmitida certa calma, para então no compasso 113 voltar ao espírito enérgico do início<sup>36</sup>. Foi quando começamos a sentir certo conforto em tocar essa peça, o que até então não ocorria. Tornou-se uma peça bastante interessante de tocar depois que passamos a olhar para o todo e não para cada nota, como estávamos fazendo até então, embora essa tenha sido uma etapa importante no processo de estudo da peça, pois creio que se tivéssemos feito de outra maneira, poderíamos não ter conseguido absorver todos os ritmos e notas e, no caso da violinista, todos os processos de afinação.

Apesar do conforto maior com a peça, ainda ocorriam desencontros por conta do aumento da velocidade. No entanto, já havíamos nos acostumado a tocar juntas e sabíamos como a peça deveria soar. Assim, conseguíamos identificar facilmente quando não estávamos juntas, o porquê disso e como corrigir. Já não nos preocupávamos em encaixar ritmo por ritmo

Nesse ensaio, nos preocupamos em aumentar a velocidade até o compasso 26, antes de prosseguir. Com o aumento do andamento surgiram outras preocupações de interpretação. Passamos a nos ocupar pela primeira vez com a realização do ataque da semicolcheia após a colcheia pontuada, que ocorria na introdução do movimento, nos 4 primeiros compassos (Figura 26). A tendência do piano era fazê-las um pouco mais curtas e com ataque mais intenso do que o violino, e decidimos que deveríamos fazer da mesma forma. Ao verificar o todo da peça, chegamos à conclusão de que um ataque com *staccato* na semicolcheia seria mais interessante para expressar um caráter mais enérgico.

---

<sup>36</sup> Vide anexo.

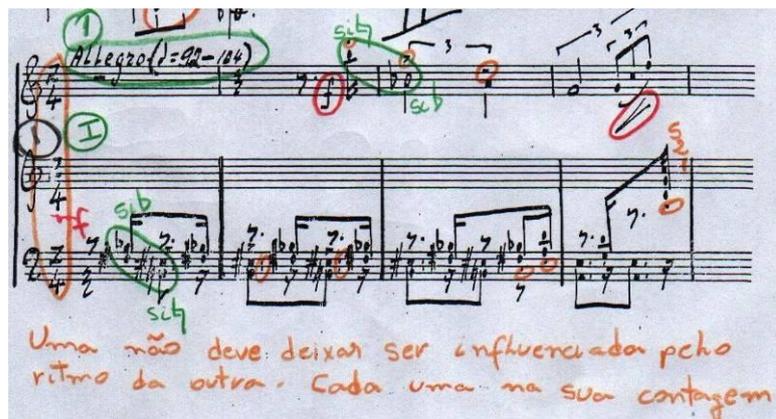


Figura 31 - Articulação das semicolcheias na introdução da Sonata n°1 – 2° movimento.

#### 3.2.4 Quarta Seção de Ensaio Registrada em Vídeo - Sonata n°1 – 24.11.2009

Nesse ensaio é possível perceber que as intérpretes estão muito mais à vontade com a peça. No primeiro movimento a preocupação com a sonoridade etérea é bastante notável, já estabelecida anteriormente como um guia de execução expressivo; no entanto, é a partir desse momento que as intérpretes passam a se basear mais nos guias expressivos do que nos guias básicos para esse movimento. Já não se vê um desconforto com as dissonâncias, a preocupação com a expressividade tomou o primeiro plano, as questões básicas de técnica, entradas e conjunto foram resolvidas. O fazer musical é mais importante.

A sonoridade entre os instrumentos está bastante equilibrada no 1° movimento. Nesse ensaio as intérpretes estão cada vez mais preocupadas com o que irão apresentar ao público. Elas não querem passar uma sensação de desconforto, as dissonâncias têm que ser transmitidas como algo natural e com boa sonoridade (guias expressivos). A falta de familiaridade com a linguagem da peça não pode ser um empecilho para um fazer musical expressivo.

O 2° movimento, por ser de estudo mais recente e de maior dificuldade técnica do que o primeiro, apresenta ainda certos problemas de encaixe no conjunto. Já se consegue tocar na velocidade final, mas não com o mesmo conforto que há no primeiro movimento. O *rallentando* do compasso 25, que é

marcante, pois delimita a transição de uma seção mais rápida para uma um pouco mais lenta, ainda não ocorre de forma junta entre as intérpretes (Figura 32).

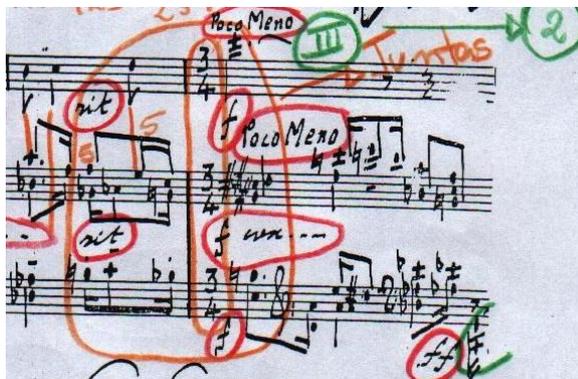


Figura 32 - Rallentando e mudança de andamento, compassos 24 e 25.

Seções de transição, como esta, foram estabelecidas como guias de execução estruturais. Nesse movimento, mais do que no primeiro, os guias estruturais foram relevantes, principalmente para o estabelecimento de objetivos a cada ensaio, pois a princípio, por razão da dificuldade da peça, os ensaios ocorriam baseados nas seções estruturais da peça. Primeiramente a estrutura da peça não foi determinante para divisões dos guias estruturais. Seções menores estavam inseridas nas maiores, estas sim relativas à estrutura formal da peça. Ao definir essas seções, os ensaios tinham por objetivo inicial resolver todas as questões técnicas e interpretativas referentes a cada seção, antes de prosseguir para a próxima seção de ensaio, baseada nos guias estruturais da peça. Mais tarde notou-se ser importante a utilização dos guias estruturais, pois sempre que havia um problema de desencontro durante a *performance* no meio de uma seção, havia um guia estrutural mais adiante, e continuaríamos dali, ao invés de retornar ao início da peça, ou ao início da seção anterior.

Não é possível ainda deixar de se preocupar com questões básicas de técnica e de conjunto (tocar juntas sem desencontros), e deixar lugar apenas para questões de expressividade e interpretação. Em outras palavras, os guias de execução mais utilizados nesse momento ainda são os básicos. Ainda não há um completo conforto tecnicamente, há muita insegurança e medo de errar.

Continuamos preocupadas com o tocar corretamente, de acordo com o que está escrito.

A preocupação agora consiste em conseguir tocar a peça na íntegra sem as paradas em cada seção, já que até então se estudava apenas por seção, trabalhando cada uma delas separadas. Mas, como o dia da apresentação pública estava se aproximando, o estudo deixou de ser feito por seções e passou a ser feito tocando a peça inteira, para ver se era possível conectar todas as seções com todas as dinâmicas, mudanças de andamento e de caráter, sem grandes problemas e já na velocidade final. Foi principalmente a partir desse momento que a notação dos guias de execução se tornou fundamental para uma boa fluência da peça, auxiliando-nos a lembrar de cada detalhe da peça como um todo. Após tocar a peça inteira, refletíamos rapidamente sobre como havia sido o desenvolvimento musical da peça, o que havia dado certo ou errado.

Foi só nesse ensaio que percebemos que, em vários pontos, o piano fazia exatamente o que o violino acabara de fazer, criando um efeito de cânone. Percebemos que, apesar de estarem em lugares diferentes, tratava-se dos mesmos elementos, e estes deveriam ser tocados com a mesma articulação pelas duas intérpretes, os quais foram marcados também como guias estruturais, por estarem relacionados à linguagem composicional da peça (compassos 105-111) (Figura 33).



Figura 33 - Cântone e imitação nas partes do piano e violino.

Apesar do tempo de estudo até então, ainda havia trechos que geravam certo desconforto por conta da dissonância da peça, como nos compassos 118-123 (Figura 34), onde parece estar errado, mas ao se conferir na partitura, é possível perceber que está correto. No entanto, reconhecemos que estamos nos ouvindo mais, absorvendo melhor as dissonâncias, e assim, conseguimos entender o todo da peça, sem precisar daquele isolamento auditivo, necessário no início da preparação da obra.

Figura 34 - Trecho extremamente dissonante, compassos 119 a 123.

Guias Básicos e Interpretativos, individuais e compartilhados.

Nota-se nesse ensaio que ainda existem questões de entrosamento para serem ajustadas, principalmente no final, que como dito anteriormente, é onde ocorre o solo do piano pela segunda vez, só que mais curto que a primeira, incluindo um *rallentando* em tempo sincopado pelo violino. Foi uma passagem muito difícil de juntar, pois enquanto o piano tinha figuras rítmicas curtas, o violino tinha figuras rítmicas mais longas, porém sincopadas (Figura 34). Para que fosse possível tocar o que o compositor pediu nos últimos compassos da peça, cantarolamos o trecho do violino juntas, para entendermos a redução de tempo que a violinista iria fazer. Após esse exercício, tocamos cada uma sua respectiva parte, da forma como queríamos que soasse. Fizemos isso até que ficasse do jeito que havíamos planejado. Para esse trecho foram utilizados os guias básicos individuais e compartilhados e os interpretativos. Os básicos individuais se referiam principalmente à violinista, que se preocupava com a afinação, os compartilhados se referiam ao encaixe rítmico entre os dois instrumentos. Os guias interpretativos compartilhados estavam relacionados principalmente ao *allargando* que ocorria nesse trecho e ao *crescendo* no último compasso (compassos 118-123) (ver figura 34).

Nessa peça todos os movimentos em conjunto foram planejados. Nesse ensaio procuramos deixar bem claro como seria o encaminhamento para a última nota da peça, ela se daria num *crescendo*, onde a violinista estaria tocando com o arco para cima, dando um ataque que deveria coincidir com as duas últimas notas curtas do piano. Dessa maneira terminaríamos juntas, buscando a comunicação visual, para que isso ocorresse da melhor forma possível. Consideramos que as questões referentes à respirações e à linguagem não-verbal para indicar entradas, respirações e finalizações, seriam ligadas aos guias de execução básicos.

Em todos os ensaios tocava-se uma última vez a peça inteira, para que se pudesse ter uma ideia geral do que deveria melhorar para o próximo ensaio, tanto individualmente quanto no conjunto. O que não havia funcionado, seria a primeira parte a ser estudada no ensaio seguinte, e as partes individuais que não haviam ocorrido como esperado, eram marcadas, para que se estudasse

melhor. Também se falava sobre o que havia melhorado durante o ensaio, através da reflexão sobre a última vez que foi tocada a peça na íntegra.

Como a data da apresentação estava se aproximando, nesse mesmo ensaio tocamos o 1º movimento da Sonata nº4, para manter a peça. Nesse momento a peça foi tocada com bastante tranquilidade. No entanto, surge um pequeno problema de entrada na Reexposição, onde o solo do piano é mais curto que na Exposição (compassos 173-181) e a violinista por um momento se esquece disso. A pianista é obrigada a prolongar o ostinato por três compassos, ao invés de um (compasso 181-182). Ao perceber essa pequena falha, a violinista interrompe para assinalar o trecho, para não se esquecer mais que a entrada deve ocorrer compassos antes do que ela havia contado. Essa contagem de compassos de espera pela violinista foi marcada como um guia básico, onde a pianista auxiliaria a entrada com uma indicação discreta da cabeça ou da mão. No mais tudo ocorre tranquilamente (Figura 35).

The image shows a handwritten musical score for the first movement of Sonata No. 4. It consists of three systems of staves. The first system shows measures 179 and 180. The second system shows measures 181 and 182. The third system shows measure 181. The score includes piano and violin staves. There are several annotations: a red circle around a note in measure 179; green text 'ME Transição + curta' in measure 180; a red circle around a note in measure 181; orange text '5 3 2 1' in measure 181; a red circle around a note in measure 182; orange text 'entrada vltmo' in measure 181; a red circle around a note in measure 181; and a red circle around 'mp' in measure 181. Measure numbers 179, 181, and 182 are boxed.

Figura 35 - Guia básico individual da violinista.

Percebemos que nesse momento problemas técnicos e de conjunto já foram resolvidos. A preocupação se limita agora à parte musical interpretativa e expressiva, onde os guias interpretativos e expressivos passam a se tornar os pontos de referência para a execução da peça.

### 3.2.5 Quinta Seção de Ensaio Registrada em Vídeo Sonata nº4 – 1º Movimento – 27.11.2009

Nessa seção de gravação foi apenas feita uma *performance* do movimento. No entanto, apesar do objetivo de apenas tocar a peça na íntegra para que se obtivesse uma ideia de como ela estava soando, ocorreram pequenos problemas no meio da interpretação, onde as intérpretes se obrigaram a parar e corrigi-los.

Os problemas ocorridos nesse ensaio foram referentes: a uma entrada do violino que ocorria no compasso 34, a qual já havia sido estudada e tinha inclusive um guia de execução estrutural como referência; e à duração de notas longas entre os compassos 41-48, os quais geraram problemas de desencontro. Por mais que tentasse prosseguir, não foi possível, pois a violinista encurtou várias notas, e foram obrigadas a parar, e marcar a contagem dos tempos, como um guia de execução básico individual para a violinista (figura 36).



The image shows a handwritten musical score for violin and piano. The score is divided into two systems. The first system contains measures 42 and 43, and the second system contains measures 49 and 50. The violin part is written on a single staff, and the piano part is written on two staves (treble and bass clefs). Handwritten annotations in orange and green ink are present throughout the score. In the first system, 'Ritmo' is written above measures 42 and 43, and 'contagem' is written above measure 43. In the second system, 'estímulo' is written above measure 49. Dynamic markings 'mf' and 'mp' are circled in red in the piano part. The number '8º' is circled in red in the bass clef of the piano part in both systems. Green circles highlight specific rhythmic patterns in the piano part. The violin part has some notes circled in green.

Figura 36 - Guia básico individual do violino.

Esses problemas ocorreram por falta de concentração da violinista, ela mesma reconheceu que contou errado e perdeu a referência auditiva da parte do piano por causa de distração. Mas assim que os trechos foram identificados, buscou-se verificar se ocorreram mesmo por distração, ou por falta de memória sólida auditiva da parte do piano. Foi possível notar, que eram os dois motivos somados, pois ao tocar novamente o trecho em questão, a violinista estava concentrada e acertou a entrada, mas errou novamente a duração das notas longas, porque achou que já tinha passado o tempo por conta do que o piano estava fazendo. Nesse caso, mostrei na partitura exatamente o que estaria tocando no piano durante o tempo que deveria durar a nota longa nos compassos 42 e 43, a violinista marcou na partitura esse trecho e memorizou auditivamente a parte do piano. Após isso, tocamos novamente a partir do compasso 32 e seguimos adiante, pois o problema havia sido resolvido.

Percebe-se que a peça está bastante interiorizada. As mudanças de andamento ocorrem de forma bastante natural, todas as intenções de dinâmica e de expressividade encontram-se unidas no conjunto, tendo os guias de execução como referências. Nesse momento, a peça passa pela fase de

amadurecimento, onde questões básicas foram resolvidas (guias básicos), e o refinamento sonoro passa a ser valorizado (guias expressivos).

### 3.2.6 Sexta Seção de Ensaio Registrada em Vídeo - Sonata nº1 – 2º Movimento – 27.11.2009

Apesar do desejo que tínhamos de conseguir tocar o maior número de vezes a peça na íntegra, pois a apresentação pública está próxima, ainda há questões básicas a resolver. Notamos que no primeiro erro devem parar para verificar a causa e evitar o erro se repita durante a *performance* integral da peça.

No compasso 80, mantive o andamento e a violinista, ao tentar encaixar a colcheia nas tercinas da parte do piano, acabou se atrasando. Se nesse trecho não é mantido o tempo, torna-se difícil voltar a encaixar as partes do piano e do violino. Por essa razão paramos e verificamos que a pulsação deveria ser levada em conta antes da audição, até que se tornasse um trecho natural. Foi então marcado como um guia básico compartilhado o pulso constante sem *rallentar*. Na partitura do piano foram traçadas linhas indicativas de como a colcheia da parte do violino devia se encaixar entre as tercinas da parte do piano, pois eu seria a responsável por verificar se ambas estávamos tocando juntas ou não (Figura 37).



Figura 37 - Compassos 80 a 86.

Apesar de a peça estar bem mais confortável de tocar do que até então, ainda há pequenos trechos em que ainda não há um bom entrosamento. Um dos pontos em que se pode notar isso mais claramente é no final da peça, nos

compassos 118-123 (Figura 38). É um trecho difícil, pois há um *rallentando* até o final e, enquanto o piano tem uma sequência de tercinas, o violino toca semínimas deslocadas (sincopadas), tendo que ser encaixadas no meio das tercinas. Seria fácil se o tempo fosse mantido, mas isso não ocorre e há uma diminuição gradativa de tempo. Normalmente quem tem a menor figura rítmica comanda o *allargando*, mas nesse caso fica muito difícil, pois o violino tem que estar perfeitamente encaixado entre as tercinas. Optou-se por planejar o *rallentando* através das notas longas do violino, que deveria ocorrer gradativamente de forma contínua. Mas as duas deveriam estar bastante atentas auditivamente ao que a outra estaria fazendo para que o encaixe ocorresse. A dificuldade advinha do fato de não haver o respaldo da pulsação constante, o que deveria guiar era a audição em conjunto com um bom planejamento antecipado do *rallentando*. Além do problema de junção nesse trecho, a violinista tem uma difícil sequência de notas duplas, com intervalos difíceis de serem afinados entre si: Sequência de intervalos: 7ª menor – fá# e mi; 6ª menor – sol e mib; 4ª justa – fá e sib; 5ª justa – do# e sol#; 4ª aumentada – sib e mi.

The image shows a handwritten musical score for piano and violin. The score is written on two staves. The piano part features a sequence of triplets, and the violin part features a sequence of eighth notes. The score is heavily annotated with red and orange markings. Red circles highlight specific intervals and tempo markings. Handwritten notes in orange and red provide interpretive guidance. The annotations include:

- Intervalos* (Intervals)
- 4arm* (4th arm)
- allarg.* (allargando)
- afinação dos intervalos* (tuning of intervals)
- encaixe rítmico entre os instrumentos* (rhythmic fit between instruments)
- entrad* (entradas)

Figura 38 - Guias básicos e interpretativos associados para resolver dificuldade de “encaixe” das partes.

### 3.2.7 Sétima Seção de Ensaio Registrada em Vídeo - Sonata nº1 – 09.12.2009

Essa seção de ensaio ocorreu um dia antes da apresentação pública e por essa razão sentimos a necessidade de tocar a peça inteira para verificar se tudo o que havíamos planejado estava fluindo e ocorrendo da forma desejada. O 1º movimento da Sonata nº1 é tocado duas vezes. Houve tranquilidade em relação ao resultado que obtivemos em ambas as vezes que tocamos esse movimento. As questões referentes ao caráter da peça e sua expressividade ocorreu conforme o planejado – guia de execução expressivo: algo estático, com pouco movimento.

O desconforto auditivo inicial, nesse momento parece ter sido minimizado. Através da observação da interpretação da peça, é possível notar nos sentimos à vontade ao tocar esse movimento.

Nota-se que a linguagem não-verbal ocorre em todos os momentos da peça quer seja através de olhares, de gestos de mão, de cabeça ou de arco, tornando claras as entradas de cada parte, assim como as mudanças de andamento, fazendo com que as questões interpretativas colocadas pelo compositor fossem respeitadas.

Quanto ao 2º movimento da Sonata nº1 nota-se que ainda há certo desconforto para tocar a peça, nos encontramos muito preocupadas em tocar tudo corretamente. A preocupação com os guias de execução básicos e interpretativos é muito grande em comparação com os expressivos e estruturais. Cada ritmo, cada nota e cada entrada são os principais desafios nesse momento e ainda há certa expectativa sobre se a peça soará bem ao final, ou se haverão problemas a serem resolvidos.

Nos encontramos totalmente atentas a tudo que está ocorrendo, com bastante concentração. O estudo desse movimento foi muito mais racional do que o dos outros, pois ele era totalmente novo para elas nas dificuldades musicais e técnicas, o que gerou certa tensão nas intérpretes, criando uma expectativa sobre o que sairia bem ou não e se seriam capazes de tocar bem a peça. Por essa razão não houve tempo hábil para que se acostumassem com todas as dificuldades técnicas, tornando-as naturais, como no 1º movimento da mesma Sonata e no 1º movimento da Sonata nº4.

Na segunda vez que o 2º movimento foi tocado, percebe-se que ainda há pequenos erros de notas por parte do piano (guias básicos individuais), e isso gera pequenos desencontros no conjunto, mas como o estudo foi bastante minucioso até então, estamos conscientes do que a outra estará fazendo, e isso possibilitou que esses pequenos desencontros fossem solucionados momentaneamente, não perdendo a fluência da peça.

No “*poco meno*” (compassos 26-50), percebe-se que, a intenção de se preocupar mais com a interpretação e expressividade da peça, se torna maior, pois por conta do andamento mais lento, as questões técnicas foram resolvidas, passando a atenção dos guias básicos para os interpretativos e expressivos, o que consideramos uma boa evolução musical, já que questões peculiares a cada instrumento estavam cada vez mais interiorizadas (Figura 39).

The image shows a handwritten musical score for the 'Poco Meno' section of a piece, covering measures 26 to 50. The score is written on four systems of staves, with two staves per system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is heavily annotated with red and green ink. Red circles and lines highlight specific notes and passages, while green circles and lines highlight others. Handwritten notes in red and green ink provide additional instructions and markings, such as 'poco meno', 'rit', 'f', 'mf', 'contagem', and 'Juntos'. The annotations are dense and cover most of the page, indicating a detailed and focused study of the score.

Figura 39 - “*Poco Meno*”, compassos 26 a 50.

No entanto, no “*Meno*” (compassos 69-112), mesmo sendo a seção mais lenta da peça, isso não ocorre, pois a dificuldade de notas e ritmos é muito

grande (Figura 40). Ali, os guias básicos são os mais utilizados em detrimento dos outros, apesar de se ter a intenção de ocupar-se prioritariamente dos guias interpretativos. Para a violinista é uma seção bastante trabalhosa de ser afinada. Com isso, verifica-se que é uma seção onde há certa tensão em querer acertar as questões técnicas, em detrimento da expressividade.

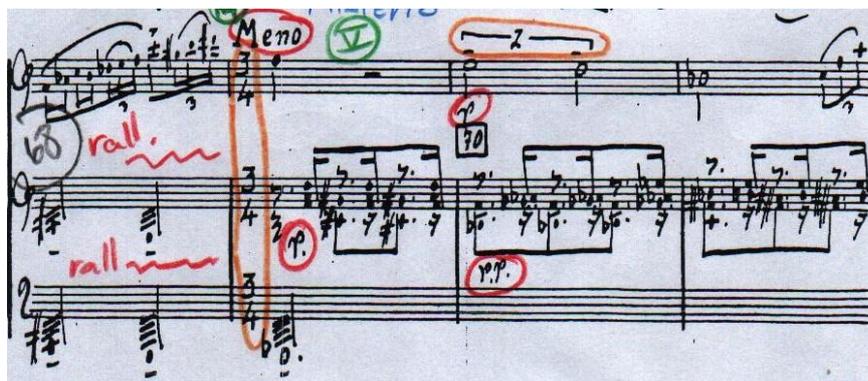


Figura 40 - “Meno”, compasso 69.

Ao fazer uma retrospectiva das duas “performances”, comentamos o que está funcionando melhor ou não, e observamos que no geral a peça está tendo uma fluência maior do que nos outros ensaios. No entanto, a *Coda* da peça (compasso 118-123), ainda não está ocorrendo da forma que deveria ser no conjunto. Este trecho vinha sendo trabalhado e verificado nos últimos três ensaios. Cada uma está fazendo o *rallentando* por si, ao invés de pensarem juntas. Mais uma vez observou-se cada parte em separado cantarolando, para verificar como deveria acontecer a diminuição gradativa de andamento.

Anteriormente dividimos o 2º movimento em nove pequenas partes e, aos poucos, as pequenas seções se transformaram em cinco grandes seções, mais ligadas à estrutura da peça, convertendo-se em guias estruturais finais que guiaram a execução integral da música. Estes guias obedeceram as mudanças de andamento que ocorriam na peça – *Allegro; Poco Meno; Tempo I; Meno; Tempo I, Coda*. Depois dessa divisão maior, buscou-se sempre tocar a peça do início ao fim, para verificar se as passagens de uma seção à outra ocorreriam fluentemente.

A última vez que tocamos o 2º movimento do início ao fim nos sentimos satisfeitas quanto ao resultado da peça. No entanto, ainda sentia-se certo desconforto com a resolução da *Coda*. Verificou-se que pela primeira

vez estávamos juntas, mas para a violinista era tal o desconforto, que parecia não estar certo. Ao revisarem na partitura do piano, cantarolando, percebemos que estávamos certas, e que deveríamos nos acostumar com essa sonoridade, onde os ritmos de cada uma eram bem diferentes, o que gerava instabilidade no momento em que estávamos tocando.

### 3.2.8 Sétima Seção de Ensaio Registrada em Vídeo - Sonata nº4 – 1º Movimento – 09.12.2009

O objetivo deste ensaio era apenas tocar duas ou três vezes a peça inteira, para verificar todos os detalhes musicais, e para manutenção da peça. Como o recital seria no dia seguinte, não seria um ensaio para resolver grandes problemas, mas somente o que fosse mais urgente.

Por conta da ansiedade natural em relação à apresentação que estava próxima de ocorrer, ambas iniciaram a peça de forma desconcentrada e a pianista teve problemas com a sequência das páginas; por essa razão tiveram que voltar ao início da peça. A violinista entrou dois compassos antes de onde deveria, no compasso 32 ao invés do 34, que era uma entrada que já havia sido resolvida nos primeiros ensaios

Foi encontrado um problema de entrada que não havia ocorrido até então, mas que era algo que, se não fosse resolvido, colocaria em risco a apresentação do dia seguinte. No compasso 216, ambas deveriam tocar juntas em uníssono numa velocidade menor do que vinham tocando, mas essa não era a maior dificuldade (Figura 41). A partitura pede uma respiração antes de iniciar esse compasso, mas a parte do piano vinha numa sequência rápida onde seria difícil de fazer essa respiração. Foi então decidido que a entrada se daria *a tempo*, com a mudança brusca de andamento apenas no compasso 216, sem respiração. O andamento mais lento foi combinado, mas mesmo assim, as duas deveriam estar se olhando para combinar o andamento mais lento, tornando-se estes os guias básicos e interpretativos para estes compassos. Após combinar exatamente como isso seria feito, não houve mais problema em relação a essa parte.

Handwritten musical score for a piano piece, showing a sudden change in tempo. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. Handwritten annotations in red and blue ink include "Coda", "Poco Meno", "f", "rall", "poco rit.", and "Despedida". A red arrow points to a measure where the tempo changes. At the bottom, there is a note in orange: "As 2 devem se olhar para entrada e idealizar o mesmo andamento". The number "154-Cembra" is also visible.

Figura 41 - Mudança brusca de andamento. Guia básico e interpretativo compartilhado.

Nesse ensaio foi tocada uma vez mais a peça na íntegra, apenas para manutenção da peça e para tranquilidade de que tudo estava ocorrendo bem. A princípio tudo ocorreu da forma que haviam planejado.

### 3.2.9 *Performance* da Sonata nº1 e Sonata nº4 – 10.12.2009

Como resultado de todo um estudo das duas peças, foi realizada uma apresentação pública. Na Sonata nº1 ocorreram pequenos problemas por conta do nervosismo, foi nesse momento que os guias de execução auxiliaram para manter a fluência da peça. O 1º movimento, por ser mais lento e curto, foi facilmente interiorizado durante todo o tempo de preparo da peça. Com isso, nota-se que o fazer musical está em primeiro lugar na lista de prioridades durante a execução da peça, sendo guiadas principalmente pelos guias de execução interpretativos e expressivos.

No entanto, no 2º movimento há uma preocupação em fazer com que tudo se encaixe perfeitamente. Nessa apresentação tocamos mais rápido do que em qualquer ensaio anterior, o que naturalmente gerou desconforto técnico, pois não havíamos nos preparado para tal andamento. No início da peça, enfrentei um problema de virada de página (compasso 19-25), em um trecho onde a mão esquerda tinha uma sequência de dedilhado memorizada, tendo como referência os guias básicos individuais; se um dedo ou nota fossem trocados, conseguia seguir apenas com a mão direita, e a mão esquerda não teria nenhum ponto de apoio até o início do compasso 23 (Figura 42).



Figura 42 - Guia básico individual: dedilhado da pianista.

Apesar de ser uma pequena seção de quatro compassos, foi o suficiente para atrapalhar o conjunto durante a *performance* dessa seção. No entanto, como a violinista conhecia os trechos difíceis para o piano e vice-versa, ela teve a segurança de continuar tocando ao invés de parar, sabendo que passando aqueles compassos, ambas se encontrariam na próxima seção, delimitada nos ensaios através de guias estruturais. Após refletir sobre esse momento, percebeu-se que o guia estrutural foi bastante importante, o qual era utilizado para que se soubesse se estávamos tocando juntas ou não, bem como para o auxílio em eventuais falhas, podendo então continuar a fluência da peça. Passado esse pequeno problema, a peça transcorreu da forma que havíamos planejado, mas sem o mesmo conforto que houve no primeiro movimento.

O 1º movimento da Sonata nº4 ocorreu exatamente como havíamos planejado. Todas as intenções de dinâmica, de expressividade foram realizadas como haviam sido estudadas e planejadas.

Essa diferença entre as peças, apesar de terem sido preparadas durante o mesmo tempo, se deve principalmente à diferença de linguagem. Apesar da Sonata nº4 também ter suas dificuldades técnicas, elas foram mais facilmente resolvidas pela familiaridade da linguagem musical, isso porque sabíamos

exatamente a que procedimentos recorrer no aparecimento de um problema. Já na Sonata nº1 tudo era novidade, com isso a resolução de dificuldades demorava mais tempo para ser encontrada. Para que a Sonata nº1 tivesse tido o mesmo desempenho musical que a Sonata nº4, era preciso mais tempo para amadurecimento musical, até que nos sentíssemos totalmente confortáveis com a linguagem musical dessa peça.

### 3.3 TABELAS DOS GUIAS DE EXECUÇÃO MUSICAL UTILIZADAS PELO DUO

Esta tabela que demonstra de forma sintetizada como foram utilizados e marcados os guias de execução musical teve como modelo a tabela utilizada por Ginsborg et al. (2006, p.174-177, tabela 3).

#### SONATA Nº1 – 1º MOVIMENTO:

GUIAS DE EXECUÇÃO COMPARTILHADOS	TÓPICOS	LOCALIZAÇÃO NA PARTITURA
Básicos	Entradas do violino	<p>O pianista deve indicar no compasso 19, a entrada do violino no compasso 20.</p> <p>Através de respiração, deve ser indicada pelo pianista a entrada para o violino no compasso 29.</p> <p>No compasso 46, o piano deve dar ênfase às semicolcheias da mão direita para entrada do violino no 3º tempo do compasso.</p> <p>Na anacruse do compasso 63, o pianista deve dar ênfase às duas colcheias, para que a última nota seja tocada simultaneamente pelos intérpretes.</p> <p>Falta de informações Não está escrito <i>poco rit.</i> no</p>

	no manuscrito da parte do violino	da compasso 28.
		<i>Não consta a tempo poco agitato</i> no compasso 54-56
		<i>Allargando</i> no compasso 59.
	Mudanças da fórmula de compasso, que foram pertinentes.	Compasso 18 – 3/8; compasso 19 – 6/8; compasso 20 – 3/8.
		Compasso 29 a 37 – 3/8; compasso 38 – 6/8; compassos 39 a 46 – 3/8.
	Ritmos	Compasso 51, o violino toca duas colcheias enquanto o piano toca três colcheias.
		O piano toca quatro colcheias num compasso composto de seis colcheias no compasso 53.
	Respirações	Entre o compasso 28 e 29.  Entre o compasso 61 e 62.
Interpretativos	Dinâmicas	<i>Crescendo</i> nos compasso 1 e 5.  <i>Diminuendo</i> ou o sinal de diminuição nos compassos 2; 3; 15; 26 e 27; 46; 62 e 63.  <i>mf</i> no compasso 5.  <i>p</i> nos compassos 28; 63.  <i>Pesante</i> no compasso 44.
	Mudanças de Andamento	<i>Rit.</i> ou <i>poco rit.</i> nos compassos 19; 28; 46.  <i>Apressando poco a poco</i> no compasso 20 e 21.  <i>Cedendo ao tempo I</i> , nos compassos 26 e 27.

		<i>A tempo</i> , no compasso 29
		<i>A tempo poco agitato</i> , nos compassos 54-56.
		<i>Allargando</i> , no compasso 59.
Estruturais	Intervalos de notas repetidas no início de frases	Si – Mi ou Mi – Si, marcam o início das duas primeiras frases do violino nos compassos 5 e 9.
	Finalização de frases com mesmas notas.	Mib e fá terminam as duas primeiras frases do violino nos compassos 7 e 15.
	Pergunta e Resposta entre os instrumentos em forma de cânone.	Entre os compassos 57 e 60.
Expressivos	Estático e sem movimento	Seção que vai do compasso 1-19 e no final do movimento, nos compassos 62 e 63.
	Mais movimento e menos estático	Seção a partir do compasso 20 ao 56.
	Mais Heróico	Compassos 57 e 58.
	Mais Dramático	Compassos 59 – 61.

## SONATA Nº1 – 2º MOVIMENTO:

<b>GUIAS DE EXECUÇÃO COMPARTILHADOS</b>	<b>TÓPICOS</b>	<b>LOCALIZAÇÃO NA PARTITURA</b>
Básicos	Mudança na Fórmula de Compasso	2/4 nos compassos 1 a 5; 3/4 nos compassos 6 a 13; 2/4 nos compassos 14 a 16; 3/4 no compasso 17; 2/4 no 18; 3/4 no 19 a 23; 2/4 no 24 e 25; 3/4 do 26 ao 33; 2/4 do 34 ao 68; 3/4 do 69 ao 73; 2/4 do 74 ao 99; 3/4 do 100 ao 110; 2/4 do 111 ao final.

Entradas do violino	No compasso 19, o pianista deve indicar através de algum gesto a entrada do violino no compasso 20.
	Na anacruse do compasso 22, deve ser dada uma ênfase no semitom da mão direita do piano, para entrada do violino.
	A violinista deve contar os dois tempos de pausa do compasso 31 para a entrada no compasso 32.
	Nos compassos 61 a 63, a violinista faz uma contagem de uma sequência de 5 tercinas do piano e a pianista auxilia gesticulando com a cabeça o momento da entrada no compasso 64.
	No compasso 118, a pianista gesticula um tempo antes da entrada do violino.
Falta de informações no manuscrito da parte do violino	No compasso 17 não contém o <i>poco rit.</i> na partitura do violino.
Ritmos	Precisão da semicolcheia após a colcheia pontuada nos quatro primeiros compassos, a semicolcheia do violino, no 2º compasso, deve ter a mesma duração que as semicolcheias do piano.
	No compasso 25, há marcação do encaixe rítmico que deve ocorrer entre os instrumentos.
	No compasso 37 o violino toca: um grupo de tercinas = a uma semínima; enquanto o piano toca: duas semicolcheias + um grupo

de tercinas em semicolcheia = uma semínima. Nesse compasso, a semínima é contada como pulsação base. Essa figuração volta a ocorrer no compasso 38.

Figuras rítmicas de dois contra três e de quatro contra três entre os instrumentos acontecem o tempo todo, por essa razão, nem todos os ritmos foram marcados como guias básicos, os quais eram resolvidos através da pulsação constante. Por essa razão escrevemos na partitura como guia básico: “Uma não deve deixar ser influenciada pelo ritmo da outra. Cada uma na sua contagem”.

Nos compassos 65 e 67, há uma sequência de 6 semicolcheias que são subdivididas em três tempos (hemíola), para que ocorra o encaixe com as tercinas do piano. Seria fácil para a violinista se essa subdivisão de tercinas viesse ocorrendo no compasso anterior, o que não ocorre. O compasso 64 tem uma sequência de 4 semicolcheias, subdividida em dois tempos, e logo em seguida a sequência de 6 semicolcheias subdivididas em 3 tempos, o que torna difícil o encaixe.

No Compasso 70, o violino toca uma dúna (duas mínimas tocadas ao longo do compasso  $\frac{3}{4}$ ) enquanto o piano toca uma colcheia pontuada seguida de semicolcheia.

		Do compasso 80 a 84, o violino toca uma semínima pontuada seguida de colcheia, enquanto o piano toca uma sequência de tercinas, e a colcheia deve ser encaixada no meio das tercinas. O encaixe rítmico deveria ocorrer: <i>a tempo, sem rallentar</i> .
		Nos compassos 120 e 121, a colcheia do violino deve ser encaixada no meio das tercinas do piano.
	Respirações	Entre os compassos 25 e 26, faz-se uma pequena respiração por conta do <i>rit.</i> para que se possa tocar a primeira nota do compasso 26 juntas.
		No compasso 123, a respiração para finalizar a música.
Interpretativos	Dinâmicas	<i>mf</i> – Compassos 1; 27; 32 parte violino; 94; 99; 100; <i>f</i> – Compassos 2; 17; 26; 28; 32 parte piano; 99; 118. <i>Crescendo</i> ou < - Compassos 4; 14; 20; 23; 24; 26; 29; 31 na parte do piano; 85; 87; 95; 96; anacruse 113; 123. <i>Diminuendo</i> ou > - Compassos 17; 31 na parte do violino; 49; 78; 86; 99; 112. < > - Compassos 27; 28; 29. <i>p</i> – Compassos 17; 27; 69; 87. <i>fp</i> – Compassos 28; 32.

		<i>ff</i> – Compassos 26; 97; 122.
		<i>pp</i> – Compasso 70
	Mudanças de Andamento	<i>Rit., poco rit. ou rall.</i> – Compassos 17; 25; 68; 91; 97; 112.
		<i>Allargando</i> – Compassos 41; 120.
		<i>Poco Meno</i> – Compasso 26
		<i>Tempo I</i> – Compassos 50; 113.
		<i>Meno</i> – Compasso 69.
Estruturais	Micro seções	Seção I – Compasso 1 a 17
		Seção II – Compasso 17 a 25
		Seção III – Compasso 26 a 49.
		Seção IV – Compasso 50 a 68.
		Seção V – Compasso 69 a 98.
		Seção VI – Compasso 99 a 112.
		Seção VII – Compasso 113 a 123.
	Macro seções	<i>Allegro</i> , seção I – Compasso 1 a 25.
		<i>Poco Meno</i> , seção II – Compasso 26 a 49.
		<i>Tempo I</i> , seção III – Compasso 50 a 68.
		<i>Meno</i> , seção IV – Compasso 69 a 112.
		<i>Tempo I ou Coda</i> , seção V – Compasso 113 a 123.

Intervalos de notas repetidas no início de frases	Sib – Si natural, ou vice-versa: esse intervalo de 7 <sup>a</sup> , aparece nos três primeiros compassos do piano, e na primeira frase do violino, na anacruse do compasso 3. Volta a aparecer na parte do piano no compasso 17. Mais tarde nos compassos 27, 99 e 100, o mesmo motivo introdutório, com intervalo de 7 <sup>a</sup> volta a aparecer, no entanto com outras notas.
Pergunta e Resposta entre os instrumentos	No compasso 8, o violino faz uma sequência de tercinas, a qual será repetida pelo piano no compasso 9, com as mesmas notas.  Do compasso 105 ao 111, violino e piano tocam sequência de frases iguais, com as mesmas notas, porém, em forma de cânone.
Cadências	Cadência do violino ocorre do compasso 41 ao 49.  Cadência do piano ocorre do compasso 50 ao 63. A partir do segundo tempo do compasso 57, há uma sequência de 5 grupos de tercinas, que irá ser repetida logo em seguida, a partir do segundo tempo do compasso 61. Essa contagem dos dois grupos de 5 tercinas, guiam a entrada da violinista no compasso 64.  Cadência do piano semelhante à anterior ocorre a partir da anacruse do compasso 113 ao 123. No entanto, o violino tem sua entrada no meio da cadência, e não no fim dela, como ocorre anteriormente.

Expressivos	Enérgico	Seção que vai do compasso 1 – 68; 113 – 123.
	Mistério	Seção que vai do compasso 69 – 99.
	Calma	Seção que vai do compasso 100 – 112.

## SONATA Nº4 – 1º MOVIMENTO

<b>GUIAS DE EXECUÇÃO COMPARTILHADOS</b>	<b>TÓPICOS</b>	<b>LOCALIZAÇÃO NA PARTITURA</b>
Básicos	Entradas do violino	Indicar no compasso 32, através de gesto, e da descida cromática do baixo, a entrada do violino no compasso 34.
		Indicar através de gesto no compasso 105, a entrada do violino na anacruse do compasso 106.
		Demonstrar através de gesto, a entrada no compasso 118.
		Corte preciso no compasso 135, para entrada do violino solo no compasso 136.
		No compasso 181 indicar entrada no 182, através de gesto.
	Ritmos	Compassos 40 e 41, possuem uma pequena dificuldade rítmica que teve que ser estudada com atenção.
		Compasso 106, atenção para o encaixe rítmico entre os instrumentos.

## Respirações

Por conta do Rubato, o encaixe rítmico entre os instrumentos no compasso 119, foi assinalado e estudado.

No compasso 121, as figuras sincopadas voltam a aparecer entre os instrumentos.

Entre os compassos 182 e 185, o andamento deve ser mantido, para que não ocorra desencontro rítmico.

Há uma respiração por parte do piano no final do compasso 135, para que a entrada do violino ocorra no compasso 136.

Há uma respiração dos dois instrumentos entre os compassos 153 e 154, para que se toque essa seção em uníssono.

A respiração marcada pelo compositor ao final do compasso 215, foi anulada, onde achamos que seria mais fácil apenas nos olharmos rapidamente para entender a mudança brusca de andamento, no entanto sem a respiração.

## Interpretativos

## Dinâmicas

*f* – Compassos 1; 7; 9; 11; 13; 44; 64; 70; 88; 126; 136; 138; 154; 160; 162; 170; 180; 216.

*mf* – Compassos 46; 108; 152; 164.

*mp* – Compassos 45; 67; 73; 182 na parte do piano.

*p* – Compassos 84; 106; 145; 224.

		<i>pp</i> - Compasso 98.
		<i>Diminuendo</i> ou > - Compassos 8; 80; 97; 123; 124; 125; 129-133; 142; 152; 163; 172;180; 204; 212; 222; 226.
		<i>Crescendo</i> ou < - Compassos 87 e 193.
	Mudanças Andamento	de <i>Allegro</i> – Compassos 1; 154.
		<i>Meno</i> – Compassos 7; 160.
		<i>Meno Ancora</i> – Compasso 98.
		<i>Lento</i> – Compasso 106.
		<i>Quase Recitativo</i> – Compassos 126; 136.
		<i>Meno e Resoluto</i> – Compasso 136.
		<i>Poco Meno</i> – Compasso 216.
		<i>Rubato</i> – Compassos 99; 119.
		<i>Rit. ou poco rit.</i> – Compassos 121; 125; 220; 222.
		<i>Rall.</i> – Compassos 133; 218.
		<i>A tempo ou sem rall.</i> – Compassos 155; 156.
Estruturais	Seções	Exposição – do compasso 1 ao 97.
		Desenvolvimento – do compasso 98 ao 153.
		Reexposição – do compasso 154 ao 215.
		<i>Coda</i> – do compasso 216 ao 227.

Material composicional que se repete.	Material de Introdução ou “a” – Compassos 1 a 6, em uníssono entre os instrumentos; 11 a 19, tocado apenas pelo violino; 42 e 43 aparece um fragmento da introdução na voz intermediária do piano; 84 a 92, volta a aparecer no violino; 126 e 127 aparece um fragmento de “a”; 154 a 159 volta toda a introdução, sem modificação; 216 a 218, “a” modificado.
	Ostinato – do compasso 45 ao 72, ostinato 1; do 73 ao 87, ostinato 2; do 106 ao 125, ostinato na mão esquerda 3; do 180 ao 204, ostinato 1; do 205 ao 215, ostinato 2.
Células melódicas de referência auditiva.	No compasso 32 há uma descida cromática tocada pelo piano, indicando entrada do violino.
	Do compasso 70 ao 72, a melodia do piano serve de referência para entrada do violino, o mesmo se dá nos compassos 202 a 203.
Pergunta e Resposta entre os instrumentos	Do compasso 64 a 66, o piano utiliza material da introdução ou “a” modificado como melodia, que é repetido com as mesmas notas e ritmos pelo violino nos compassos 67 a 69. O mesmo ocorre entre os compassos 196 e 201.
Solo ou transição tocada pelo piano.	Compassos 20 a 33.
	Compassos 92 a 105, sendo que do compasso 92 ao 97, o solo do piano é idêntico ao que ocorre do compasso 20

		<p>ao 26, modificando o solo a partir do compasso 98, que é a transição entre a exposição e o desenvolvimento.</p> <p>Compassos 126 ao 135, sendo que os compassos 126 e 127 utilizam material de “a”.</p> <p>Compassos 173 a 181, este solo da reexposição é mais curto do que o que acontece na exposição, sendo que o material idêntico usado nos dois solos corresponde aos compassos 20 a 26.</p>
Expressivos	Raiva	Compassos 1 a 6; 154 a 159.
	Percussão Indígena	Compassos 7 a 97; 160 a 215.
	Melancolia	Compassos 98 a 125.
	Força	Compassos 126 a 153.
	Despedida	Compassos 216 a 227.

## SONATA Nº 1 – 1º MOVIMENTO

<b>GUIAS DE EXECUÇÃO INDIVIDUAIS DO PIANO</b>	<b>TÓPICOS</b>	<b>LOCALIZAÇÃO NA PARTITURA</b>
Básicos	Não foram marcados guias básicos individuais neste movimento.	
Interpretativos	Dinâmicas	Menos, para maior equilíbrio sonoro dos instrumentos – No compasso 6.
Estruturais	Não foram marcados guias estruturais individuais.	

Expressivos	Não foram marcados guias expressivos individuais.
-------------	---

<b>GUIAS DE EXECUÇÃO INDIVIDUAIS DO VIOLINO</b>	<b>TÓPICOS</b>	<b>LOCALIZAÇÃO NA PARTITURA</b>
Básicos	Comentários da violinista sobre questões técnicas adotadas para a execução da peça	Fiz escolhas de digitação e arcadas como numa peça qualquer, mas à medida que fui estudando, vi que algumas resoluções não se aplicavam a esta peça, e tive que adaptar minhas primeiras decisões.  Outras linguagens como o <i>pizzicato</i> em cordas duplas, ou os acordes eram questões técnicas mais familiares do que a linguagem composicional.
Interpretativos	Comentários da violinista sobre questões de interpretação adotadas para a execução da peça	Fiz uso de harmônicos naturais e <i>son filé</i> (que é aquele som mais leve, perto do espelho, com bastante velocidade de arco), por conta da natureza etérea da parte do violino, como se planasse sobre a do piano.
	Dinâmicas	<i>Diminuendo</i> – Compasso 15.
Estruturais	Não foram marcados guias estruturais individuais.	
Expressivos	Não foram marcados guias expressivos individuais.	

## SONATA Nº1 – 2º MOVIMENTO

GUIAS DE EXECUÇÃO INDIVIDUAIS DO PIANO	TÓPICOS	LOCALIZAÇÃO NA PARTITURA
Básicos	Articulações	<i>Staccatos, Legatos, non legatos, legato</i> de duas notas, <i>legato</i> seguido de <i>staccato</i> e vice-versa. Nesse movimento as mudanças de articulação ocorrem a cada dois ou três compassos; com isso, em todo momento em que havia uma mudança de articulação, ela era marcada como um guia básico individual.
	Dedilhados	Foram marcados dedilhados que substituiriam a leitura das notas, por conta da ausência de relações tonais reconhecíveis entre elas. Nos compassos 11; 17; 18; 19; 20; 21; 34; 35; 55; 75; 85; 86; 87; 90, a leitura das notas não ocorria, foi memorizado o movimento dos intervalos juntamente com o dedilhado anotado na partitura.
Interpretativos	Dinâmicas	<i>Crescendo</i> ou < - Compassos 14; 29; 31.  <i>Diminuendo</i> ou > - Compassos 78; 98; 99.  <i>ff</i> – anacruse do compasso 27.
Estruturais	Não foram marcados guias estruturais individuais.	
Expressivos	Não foram marcados guias expressivos individuais.	

GUIAS DE EXECUÇÃO INDIVIDUAIS DO VIOLINO	TÓPICOS	LOCALIZAÇÃO NA PARTITURA
Básicos	Comentários da violinista sobre questões técnicas adotadas para a execução da peça	Estudei o 2º movimento com processos de afinação, o que tomou bastante tempo. Precisei criar uma maneira de relacionar as notas de maneira diferente do habitual, por não haver uma gravitação tonal em torno de qualquer uma delas.
	Articulações	A violinista fez marcação de todas as articulações indicadas pelo compositor, para que todas fossem bastante respeitadas. Assim como de todas as arcadas que decidiu fazer.
	Intervalos e Acordes	<p>Nos compassos 119 a 121, a violinista tem uma sequência de intervalos complicados de serem afinados entre si, os quais tiveram que ser marcados para serem estudados.</p> <p>Sequência de acordes entre os compassos 80 e 85.</p> <p>Sequência de notas duplas entre os compassos 45 e 48.</p>
	Duração de notas longas	No compasso 72 há mínima pontuada mais uma colcheia, a violinista em alguns ensaios contou tempos a menos, por isso ela marcou essa nota, para que não esquecesse de sua duração total.
Interpretativos	Dinâmicas	<p><i>Crescendo</i> ou &lt; - Compassos 20; 32; 85.</p> <p><i>Diminuendo</i> ou &gt; -</p>

		Compassos 31; 49; 86.
		<i>mf</i> – Compassos 27; 32; 94.
		<i>f</i> – Anacruse do compasso 100 e anacruse do compasso 119.
		<i>p</i> – Compassos 70; anacruse do compasso 87.
Estruturais	Não foram marcados guias estruturais individuais.	
Expressivos	Não foram marcados guias expressivos individuais.	

## SONATA Nº4 – 1º MOVIMENTO

<b>GUIAS DE EXECUÇÃO INDIVIDUAIS DO PIANO</b>	<b>TÓPICOS</b>	<b>LOCALIZAÇÃO NA PARTITURA</b>
Básicos	Articulações	Foram marcadas apenas articulações que passavam despercebidas no estudo como: <i>staccato</i> , no compasso 25; 71.  Acentos que estavam na segunda nota em todos os ostinatos.
	Dedilhados	Os dedilhados que seriam pertinentes para acompanhar a leitura das notas como no compasso 179.
	Ritmos	Foram marcados ritmos sincopados que ocorriam entre as duas mãos, onde o encaixe das notas foi anotado. Compassos 21; 22; 40; 41; 106; 121.

	Mudanças de 8ª na mão esquerda	Compasso 41
Interpretativos	Não foram marcados guias estruturais individuais.	
Estruturais	Não foram marcados guias estruturais individuais.	
Expressivos	Não foram marcados guias expressivos individuais.	

<b>GUIAS DE EXECUÇÃO INDIVIDUAIS DO VIOLINO</b>	<b>TÓPICOS</b>	<b>LOCALIZAÇÃO NA PARTITURA</b>
Básicos	Comentários da violinista sobre questões técnicas adotadas para a execução da peça	<p>Este movimento foi bem mais tranquilo de fazer, já estava mais dentro do que estou habituada a tocar. Quase todas as escolhas de digitação de arcadas que eu fiz em 2008 funcionaram.</p> <p>Um ponto importante do estudo desse movimento foram as figuras de colcheia pontuada seguidas de semicolcheia em direções inversas. No violino, por conta dessa proporção, 3:1, precisa-se atentar para não igualar a quantidade de arco que se usa em cada nota, por ser mais confortável para o arco, e mais seguro também, pois se existem muitas figuras como essa em sequência, não conseguimos recuperar o arco, e a articulação muda. Muito embora essa tentativa (ruim) de compensar a diferença de</p>

		<p>proporção das notas soe barbaramente mal, se a gente não pensa, acaba fazendo mesmo. Então é preciso estudar um planejamento de arco, para que se consiga prever o gasto do arco e até mesmo chegar à outra região do arco utilizando as pontuadas.</p> <p>Esse planejamento de arco ou distribuição, como se costuma falar, tem que ser feito bem no início do estudo, para que a memória muscular seja reforçada cada vez que se estuda.</p> <p>No compasso 3, eu fazia as duas notas para baixo (sem ligar) que se equilibravam com a ligadura que aparece logo depois, no compasso 4.</p> <p>Já no compasso 68, preferi deixar separadas, mas compensei fazendo um movimento retrógrado em direção ao talão, e assim o acento do compasso 68 caiu para baixo, mais apoiado.</p>
	Afinação	<p>Nos compassos 17; 170 a violinista tinha que ter muito cuidado com a afinação das terças.</p>
	Ritmos	<p>Nos compasso 41 e 43, a violinista por vezes tocava as notas com valores mais curtos do que eram, por isso ela anotou, para que não se esquecesse de esperar o tempo preciso de cada figura rítmica.</p>
Interpretativos	Comentários da violinista sobre questões de interpretação adotadas	<p>Estudei os ataques separadamente, por nesse movimento serem bem importantes e específicos,</p>

	para a execução da peça	vigorosos, mas sem arranhar.
		O trecho em piano do compasso 84 decidi fazer em <i>detaché</i> e só no segundo tempo do 87 retornar ao <i>marcato</i> , juntamente com o <i>crescendo</i> .
	Dinâmicas	<i>f</i> – Compassos 164; 182.  <i>Diminuendo</i> ou > - Compasso 214.
Estruturais	Não foram marcados guias estruturais individuais.	
Expressivos	Não foram marcados guias expressivos individuais.	

Ao observar esta tabela, é possível chegar a algumas conclusões sobre os guias de execução compartilhados e individuais peculiares a cada peça. É possível perceber que os guias estruturais e expressivos são compartilhados em ambas as peças, pois como dito anteriormente, a estrutura da peça é apenas uma e a expressividade em música de câmara deve ser a mesma entre os intérpretes.

Entende-se, no entanto, que há um diálogo entre os músicos para que se chegue a um consenso sobre como se dará a expressão da peça. Cada um tem uma opinião pré-concebida da peça ao iniciar o estudo (GINSBORG et al., 2006), por conta do estudo individual, mas quando a música começa a ser construída em conjunto, todas as ideias devem ser expostas para que os intérpretes se sintam confortáveis ao interpretarem a peça (DAVIDSON & FORD, 2003; DAVIDSON & KING, 2004; KING, 2006; DAVIDSON & BLANK, 2007; KOKOTSAKI, 2007; HULTBERG, 2008).

Os guias individuais servem para indicar problemas ou características referentes a apenas um dos intérpretes, e não ao grupo (GINSBORG et al., 2006). Nessa tabela é possível perceber que por essa razão apenas guias

básicos e interpretativos foram utilizados como guias individuais. Os guias básicos individuais para o piano se referiam a: articulações; dedilhado; ritmos difíceis exclusivos ao piano, e não ao conjunto; e mudanças de oitava na mão esquerda. Para o violino se referiam à: técnica; articulações; afinação; ritmos complicados; distribuição de arco e arcadas; intervalos e acordes; algumas durações de notas longas.

Os guias interpretativos individuais para o piano se referiam a: manter o equilíbrio sonoro entre os instrumentos, porque é mais fácil o piano estar mais forte do que o violino, se não há um controle por parte do pianista, do que ao contrário; algumas dinâmicas exclusivas do instrumento. Para o violino se referiam à: Sonoridade peculiar do instrumento; e a algumas dinâmicas exclusivas ao instrumento, que não se encontravam no conjunto.

Nota-se que os guias individuais foram mais utilizados no 2º movimento da Sonata nº1, do que no 1º movimento dessa Sonata, que foram pouco utilizados, e da Sonata nº4, que foram bem utilizados, mas menos do que na primeira peça mencionada. Isso porque, a Sonata nº1 – 2º movimento apresentou maiores dificuldades técnicas do que os outros dois movimentos, devido a falta de familiaridade com a linguagem ali presente. Apesar do 1º movimento da Sonata nº1 ter sido escrito na mesma linguagem, era menos difícil tecnicamente do que o 2º movimento, que além de rápido, com notas difíceis, possui ritmos complicados para se estudar. A Sonata nº4 teve anotados guias individuais referentes a algumas dificuldades técnicas e sonoridades que deveriam ser observadas durante a *performance*, mas que foram muito mais facilmente interiorizadas e automatizadas do que as da Sonata nº1, que era atonal.

Os guias compartilhados foram os mais utilizados em todo o processo de preparação das peças até a *performance*, pois as intérpretes procuravam combinar todos os aspectos musicais, para que a música soasse integrada, e não como se cada uma estivesse tocando algo diferente em sua própria concepção. A negociação desses aspectos musicais, e até mesmo os referentes à questões básicas, como entradas, respirações, ritmos, entre outros, foram facilmente verificados.

Cada uma de nós dava sua opinião sobre como achavam que a peça deveria ser tocada, e até mesmo em relação às estratégias utilizadas; cada uma, através de sua própria experiência, demonstrava como um problema poderia ser resolvido, fosse através de estudo lento, utilização do metrônomo, exagero de dinâmicas, ou até mesmo a experimentação de dinâmicas diferentes, para alcançar o resultado final. Os ensaios serviam para definir como a música deveria soar no conjunto, e resolver os aspectos que não era possível resolver num estudo individual. Considero que após um bom estudo em conjunto, onde todos os detalhes eram verificados e definidos, cada vez que uma de nós realizava o seu estudo individual da peça, era possível pensar nos objetivos definidos no ensaio para o conjunto, sendo possível pensar nos guias compartilhados, mesmo no estudo individual, através da memória auditiva, onde podia se imaginar o que o outro instrumento estaria fazendo, para que ao chegar ao próximo ensaio, os objetivos definidos no ensaio anterior, pudessem ser mais bem trabalhados e interiorizados, passando cada vez mais a pensar nos objetivos sonoros de uma interpretação final.

Percebe-se, através das tabelas acima, que os guias de execução foram muito mais utilizados, em quantidade, no 2º movimento da Sonata nº1, precisava-se de muito mais apoios musicais, estruturais, técnicos e expressivos. Foram utilizados todos os recursos necessários, para que a peça pudesse ser fixada nos dedos e na mente. Foi a peça em que todos os detalhes foram considerados e verificados, onde os guias básicos e interpretativos, individuais e compartilhados, foram os mais utilizados em todo o processo de aprendizagem até a *performance*, onde os guias expressivos, embora presentes, ficaram em segundo plano, por conta do desconforto técnico e interpretativo. Os guias estruturais compartilhados nesse movimento serviram principalmente para dividir as seções de estudo e para que nos situássemos durante a execução da peça. Também tivemos no 1º movimento a preocupação de atentar a todos os detalhes, mas ele foi mais bem interiorizado que o 2º movimento, por ser mais curto e mais lento, e as questões de sonoridade e expressividade puderam ser melhor trabalhadas do que no 2º movimento, pois os aspectos básicos foram muito melhor automatizados, pelo fato de a

principal dificuldade técnica ser referente à leitura de notas, e a algumas entradas do violino (quatro).

Na Sonata nº4, os guias de execução não foram tão numerosos, não porque a peça fosse fácil, mas por causa da linguagem mais familiar. Reconhecendo padrões (CHAFFIN et al., 2002), não necessitávamos de tanta atenção durante a preparação da peça, pois eles já estavam interiorizados através da experiência musical prévia. Por essa razão, os guias de execução mais utilizados durante a preparação da peça e sua *performance*, foram os estruturais, expressivos e interpretativos. Os estruturais, para que se identificasse o que estava por vir e onde se situavam durante a interpretação da peça; os interpretativos, que guiavam as mudanças de andamento e dinâmicas; e os expressivos, que retratavam os sentimentos que se desejava transmitir (CHAFFIN & IMREH, 2002; CHAFFIN et al., 2002; CHAFFIN et al., 2003; CHAFFIN & LOGAN, 2006; GINSBORG et al., 2006). Os guias básicos foram utilizados mais no início da aprendizagem da peça, pois durante a *performance*, eles estavam automatizados e foram sendo substituídos por outros guias de execução (CHAFFIN et al., 2002).

## CONCLUSÃO

Depois de haver vivenciado uma jornada enriquecedora através dos “guias de execução musical”, a identificação desses pontos de apoio confirma-se válida para a preparação de uma *performance* fluente e segura. Fluente, porque o plano geral da obra se nos revela mais claro, após o trabalho de identificação dos guias; segura, porque em uma eventual falha de execução, tem-se a certeza de que se pode continuar de algum ponto pré-selecionado, para o qual o próprio cérebro já condicionou uma resposta motora.

A identificação dos “guias” se reveste da real utilidade na preparação da *performance* em música de câmara, na qual cada músico poderia direcionar-se para uma parte pré-determinada da peça, no caso de uma eventual falha de execução. A principal contribuição do presente trabalho é justamente estudar a interação entre instrumentistas, situação ainda pouco investigada na bibliografia de referência.

Em relação à metodologia, percebeu-se a necessidade de realizar algumas alterações nas estratégias de coleta de dados, para adequar ao protocolo de Chaffin (2009) à presente pesquisa. Chaffin (2009) sugere o estudo de peças já conhecidas; no presente estudo foram escolhidas duas peças novas, trabalhadas no período de um ano e meio. Esta diferença foi proveitosa justamente porque permitiu observar o comportamento das instrumentistas desde o primeiro contato com as peças. Outro aspecto específico desta pesquisa, não contemplado no protocolo original, foi o estudo dos guias de execução compartilhados, essencial para a *performance*

camerística. Outra alteração que interessou à pesquisadora desta dissertação foi quanto à proposta de Chaffin de escolher uma peça fácil e outra difícil. Nesta investigação a escolha recaiu sobre duas peças que tivessem características estilísticas distintas, independente de seu grau de dificuldade, daí a escolha de uma peça tonal/modal e outra atonal. Apesar destas alterações pontuais, o protocolo de Chaffin foi de enorme valia para a condução da pesquisa e o conceito de “guia de execução” mostrou-se plenamente aplicável ao estudo em questão.

Optou-se pela execução com partitura, o que permitiu avaliar a utilização dos “guias” em relação ao tipo de memória utilizada no momento da execução das peças. Os autores Chaffin et al. (2002), Ginsborg et al. (2006) e Barros (2008) apontam a importância de se marcar na partitura informações musicais relevantes, para que estas sejam ligadas de alguma forma a um dos tipos de memória de longa duração. Em música de câmara, a visualização dessas marcações proporciona ao intérprete a lembrança do que ele deseja fazer, e também a não necessidade de ler cada nota, e sim os agrupamentos de notas em padrões arquivados na memória.

Constatou-se que a memória de longa duração foi a mais utilizada no processo de construção da *performance*. Conforme exposto por Chaffin (2002) esse tipo de memória é acionado no processo de utilização dos “guias”. A memória de longa duração na música se subdivide em quatro: motora, auditiva, visual e conceitual.

No processo de preparação das peças notou-se que a memória motora entrou em ação imediatamente ao serem definidos os dedilhados, e a auditiva começou a definir os padrões musicais da peça e sua sonoridade com as diferentes nuances. De acordo com alguns autores (CHAFFIN et al., 2002) essas são as primeiras que se tornam automáticas. Por isso, diante do risco inerente a essa automação, os sujeitos desta pesquisa procuraram neutralizar a possibilidade de alguma distração ou interferência externa que pudesse fazê-los perderem o senso de localização na peça.

Como os guias de execução básicos são armazenados na memória auditiva e motora, deve-se ligá-los, através de associações lógicas, com a memória mais analítica e descritiva, que é a conceitual. Nesse caso as

marcações feitas nas peças tornam-se referência para os músicos que utilizam partitura em uma *performance*, arquivando na memória agrupamentos-padrão associados aos “guias de execução”. Pode-se afirmar então que os guias de execução funcionam como “gatilhos” para a memória do intérprete, primeiro os básicos para a memória motora, logo os interpretativos para os demais tipos de memória. Esses conceitos de Chaffin sobre memória e os “guias” foram percebidos de forma clara no presente trabalho.

Outra decisão muito acertada foi a utilização do metrônomo nos ensaios. Autores especializados (CHAFFIN et al., 2002) o recomendam e, embora Barros (2008) faça restrições ao seu uso, considerou válido esse recurso principalmente para o estudo de seções menores e para alcançar o andamento final da peça. No presente estudo o metrônomo foi utilizado de acordo com a necessidade de cada peça. No caso da Sonata n<sup>o</sup>4 há flutuações de tempo indicadas pelo compositor com marcações metronômicas. Na Sonata n<sup>o</sup>1, por sua característica atonal, houve alguns momentos na aprendizagem da peça em que era fundamental que as executantes conseguissem terminar juntas determinada seção ou grupo de compassos. Como os ouvidos não estavam habituados a esse tipo de linguagem, pareciam indicar que o ritmo e a afinação estavam errados. Até que a repetição, primeiro individual e depois conjunta, confirmasse o acerto da execução.

É importante, nesse ponto, lembrar que quanto mais complexa for a peça, maior a necessidade de dividir a peça em seções e subseções baseadas na estrutura formal da música. Elas servem para definir micro e macro seções de ensaio. Isso foi bastante eficaz, principalmente no 2<sup>o</sup> movimento da Sonata n<sup>o</sup>1 e no 1<sup>o</sup> movimento da Sonata n<sup>o</sup>4. Assim foram resolvidas as dificuldades técnico-musicais de forma progressiva, criando também um senso de realização que anima os instrumentistas, porque deixa “prontos” trechos difíceis da peça.

Conforme previsto nas especificações de Chaffin, os guias foram anotados nas partituras com cores diferentes para facilitar a visualização. É digno de nota que a quantidade dos guias de execução e sua utilidade é diretamente proporcional à complexidade da peça em estudo. Assim pode-se

dizer que, quanto maior a dificuldade de execução de uma peça, maior a utilidade e a presença dos “guias de execução.”

A filmagem de alguns ensaios, conforme previsto no protocolo de Chaffin, mostrou-se fundamental para evidenciar a importância do uso dos “guias” e o momento da utilização de cada um deles. Isso pode ser notado nos comentários feitos durante as seções de ensaio. Como sugerido por Chaffin (2009), todos os aspectos interpretativos, formais, musicais, técnicos, negociados durante os ensaios e pensados durante a execução da peça foram anotados.

Além disso, pode-se rever detalhes da interação dos instrumentistas e como a linguagem não verbal entrou em cena, tornando-se “guias de execução” tácitos, ao mesmo tempo de caráter básico e compartilhado. Esta comunicação não verbal, corporal, é fundamental na preparação de música de câmara. Isso foi notado principalmente na Sonata n<sup>o</sup>1, de difícil entrosamento.

Quanto à recomendação do Protocolo sobre a execução total ou parcial da peça e a avaliação prévia de suas características, no presente estudo optou-se por primeiro tocar as peças do início ao fim, numa leitura à primeira vista, sem maiores preocupações com o grau de perfeição, técnica apurada ou com o estilo interpretativo, atendo-se apenas aos aspectos sonoros e gerais, que vieram a ser decisivos no posterior estabelecimento dos “guias”.

Além disso, foi essa primeira execução, sem paradas para eventuais acertos de andamento e de entrosamento, que demonstrou às instrumentistas o grau de dificuldade das peças e qual delas deveria ser trabalhada primeiro. Assim sendo, o 1<sup>o</sup> movimento da Sonata n<sup>o</sup>4 foi estudado primeiro por sua linguagem ser mais “confortável” para as executantes. Nesse caso, rapidamente se definiram os “guias” utilizados e sua utilidade na preparação de sua *performance*. Ressalta-se nesse caso que mesmo depois de “pronta” essa peça não foi abandonada ao longo do trabalho, sendo lembrada enquanto se trabalhava a Sonata n<sup>o</sup>1, que representou um desafio que em alguns momentos parecia trazer dificuldades intransponíveis.

Esse retorno ocasional durante os ensaios à peça já estudada e preparada para execução pública, além de manter na memória seus detalhes de

execução, demonstrou que, mesmo em uma peça já pronta a lembrança dos “guias” favorece o rápido retorno à condição ideal de *performance* já alcançada anteriormente. Por outro lado, tocar as duas peças de forma intercalada demonstrou-se útil para a comparação entre as duas, por suas características distintas.

Uma das contribuições dessa dissertação para os estudos na área da *performance* musical é, como foi dito, a avaliação do “funcionamento” dos guias de execução em música de câmara. As musicistas puderam registrar os guias de execução no estudo individual e comparar com os guias compartilhados, definidos nos ensaios em conjunto.

A análise dos ensaios permitiu algumas conclusões sobre a presença dos guias de execução compartilhados e individuais peculiares em cada uma das obras. Notou-se que os guias estruturais e expressivos são estabelecidos de forma semelhante em ambas as peças, pois em música de câmara a expressividade deve ser acordada entre as intérpretes.

Entende-se, no entanto, que há uma negociação entre os músicos para que se chegue a um consenso de como se dará a expressão na peça. Como as músicas escolhidas eram desconhecidas para ambas, a forma de executá-las foi sendo construída em conjunto. Assim sendo as percepções e opiniões individuais foram compartilhadas desde o início do trabalho.

Percebeu-se que os guias de execução foram muito mais utilizados, em quantidade, na Sonata nº1, pois como já mencionado, trata-se de uma obra atonal, o que fez com que se precisasse de muito mais apoios musicais, estruturais, técnicos e expressivos. Na Sonata nº4, os guias de execução não foram tão numerosos, não porque a peça fosse fácil, mas porque a linguagem era mais familiar às intérpretes, onde padrões já estavam interiorizados através da experiência musical prévia das intérpretes.

Em música de câmara os guias compartilhados são os mais utilizados em todo o processo de preparação das peças até a *performance*, pois os intérpretes devem combinar todos os aspectos musicais em conjunto, buscando uma mesma concepção musical (embora, a rigor, este objetivo seja inalcançável). Para isso é necessário que os músicos tenham uma boa

comunicação verbal e não-verbal, onde todas as informações se tornam marcações na peça, gerando guias de execução de diferentes naturezas. Em música de câmara, um intérprete é cúmplice do outro e os guias de execução compartilhados são o registro concreto dessa cumplicidade.

Espera-se que esta pesquisa sirva de estímulo para que outros pesquisadores tragam novas reflexões sobre as estratégias de estudo e sobre a utilização dos guias de execução compartilhados na realização da música de câmara, pois é a diversidade de olhares sobre um mesmo assunto que enriquece as pesquisas sobre as práticas interpretativas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, Luís Cláudio. **A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental**: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso. Porto Alegre, 2008. 265f. Tese (Doutorado em Música: Práticas Interpretativas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela. Practicing Perfection: Piano Performance as Expert Memory. **Psychological Science**, v.13, nº4, p.342-349. American Psychological Society, July 2002.
- CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela; CRAWFORD, Mary. **Practicing Perfection: Memory and Piano Performance**. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 2002.
- CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela; LEMIEUX, Anthony; CHEN, Colleen. “Seeing the Big Picture”: Piano Practice as Expert Problem Solving. **Music Perfection**, v. 20, nº4, p.465–490. California: The Regents of The University Of California, Summer 2003.
- CHAFFIN, Roger; LOGAN, Topher. Practicing Perfection: How concert soloists prepare for performance. **Advances in Cognitive Psychology**, v.2, n.2-3, p.113-130, 2006.
- CHAFFIN, Roger. **Draft research protocol for the Survey of Musicians. Use of Performance Cues**. Music Performance Laboratory, Dept of Psychology, University Connecticut, 03/01/2009.
- DAVIDSON, Jane; FORD, Luan. An investigation of members’ roles in wind quintets. **Psychology of Music**, v. 31 (1), p.53-74, 2003. Disponível em: <http://pom.sagepub.com>. Acesso em: 03 Out. 2008.
- DAVIDSON, Jane W.; KING, Elaine. Strategies for Ensemble Practice. In: WILLIAMON, Aaron (org.). **Musical Excellence**. New York: Oxford University Press, 2004. p.105-122.
- DAVIDSON, Jane; BLANK, Marilyn. An exploration of the effects of musical and social factors in piano duo collaborations. **Psychology of Music**, v.35 (2), p.231-248, 2007. Disponível em: <http://pom.sagepub.com>. Acesso em: 03 Out. 2008.
- GINSBORG, Jane. Strategies for Memorizing Music. In: WILLIAMON, Aaron (Org.). **Musical Excellence**. New York: Oxford University Press, 2004. p. 123-141.
- GINSBORG, Jane; CHAFFIN, Roger; NICHOLSON, George. **Shared Performance Cues in Singing and Conducting**: a content analysis of talk during practice. In: *Psychology of Music*, vol. 34 (2), p.167-194, 2006.
- HALLAM, Susan. The Development of Expertise in Young Musicians: Strategy Use, Knowledge Acquisition and Individual Diversity. **Music Education Research**, v.3, nº1, p.7-23, 2001.
- \_\_\_\_\_. The Development of Metacognition in Musicians: Implications for education. **British Journal Music Education**, Cambridge University Press, v.18, nº1, p.27-39, 2001.

HULTBERG, Cecília. Instrumental students' strategies for finding interpretations: complexity and individual variety. **Psychology of Music**, v.36 (1), p.7-23. 2008. Disponível em: <http://pom.sagepub.com>. Acesso em: 03 de Out. de 2008.

KAPLAN, José Alberto. **Teoria da Aprendizagem Pianística**. 2.ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1987.

KING, Elaine C. The roles of student musicians in quartet rehearsals. **Psychology of Music**, v.34 (2), p.262-282, 2006. Disponível em: <http://pom.sagepub.com>. Acesso em: 03 out. 2008.

KOKOTSAKI, Dimitra. Understanding the ensemble pianist: a theoretical framework. **Psychology of Music**, v. 35(4), p.641-668, 2007. Disponível em: <http://pom.sagepub.com>. Acesso em: 03.Out.2008.

LEIMER, Karl. **Rítmica, Dinâmica, Pedal**. Argentina: Ricordi, 1984.

MEMÓRIA. In: **Dicionário Aurélio**. Disponível em: <http://www.dicionarioaurelio.com/dicionario.php?P=Memoria>. Acesso em: 15 mar 2010.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

SALLES, Mariana Isdebski. As Sonatas para piano e violino de Cláudio Santoro. **Debates**, n.5, p.68-92. 2001.

SEASHORE, Carl E. **Psychology of Music**. New York: Dover Publications, Inc., 1967.

SILVA, Michelle Lauria. **As Sonatas para Violino e Piano de Cláudio Santoro: aspectos técnico-violinísticos e estilísticos**. Belo Horizonte, 2005. 107f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

UNGLAUB, Ailyn da Rocha. **Um Olhar Reflexivo sobre a Leitura Musical à Primeira Vista Realizada por Pianistas**. Florianópolis, 2006. 57f. TCC (Graduação em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina.

## APÊNDICE

### PROTOCOLO DO DR. ROGER CHAFFIN

Draft research protocol for the Survey of Musicians' Use of Performance Cues

3/1/2009

Music Performance Laboratory, Dept of Psychology, UConn

**Plan:** This study asks a lot of investigator and participants. Collecting data from musicians is likely to be slow and the number of participants that can be recruited from any one institution may be limited. I envisage a study that will be conducted in overlapping waves of data collection at multiple institutions, involving several student investigators, each supervised by a faculty Principle Investigator, loosely coordinated by me. The results of these interlocking studies can be reported separately by the student investigators in each institution in theses etc. They can also be compiled to provide a more comprehensive picture for publication.

I see the research program as a valuable initial research project for students interested in doing an empirical study on the psychology of music performance. For students in Music Departments and Academies, the protocol provides a structured framework that involves a combination of in-depth interview and quantitative assessment using measures that can be easily summarized using standard descriptive statistics. The protocol can be adapted to create more ambitious studies of practice, memory, or performance through the addition of other measures. Three suggestions are given at the end of this document; however, the possibilities are unlimited.

#### **Research questions:**

- 1) What proportion of musicians report using performance cues (PC's)
- 2) How does the number and type of PC's reported by musicians vary with experience, difficulty of the piece, and whether they play with or without the score?
- 3) Which PC's are content-addressable starting places?
- 4) How accurate are subjective reports of starting places when the musician actually tries starting?

#### **Selection of pieces:**

- 1) We will narrow the number of pieces selected by musicians by asking them to choose from a small number of "standards" in the repertoire for each instrument (e.g. concert etudes). The list for each instrument will be ranked and open ended. If musician can do the task with the top ranked piece, good. If not, then they will can go down the list until they find one that they can do. If a musician cannot do any of the listed pieces, the investigator and musician will together choose a new piece to add to the list. The criterion for selection are:
  - a. Musician has performed it and is willing to refresh to performance level.
  - b. The piece is likely to be know by other musicians.
- 2) "Hard" pieces for student musicians are likely to be "easy" for experienced performers. Hard pieces for experienced performers may not be playable by students. Experienced and student performers may thus report on one piece that is the same and another that is different.
- 3) The study will thus combine three different methods,

- a. Survey of PC use regardless of the piece selected.
  - b. Comparison of use of PCs in the same piece(s)
  - c. Comparison between difficult and easy pieces for same musicians
- 4) Proposed “standards” (suggestions welcome).
- a. Cello (hard) J.S. Bach Cello Suite #1, Preludium
  - b. Cello, Brass (easy?): The Swan
  - c. Piano: J.S. Bach?
  - d. Violin:
  - e. Clarinet
  - f. Voice:
  - g. ???

#### **Procedure for musician:**

- 1) Select two pieces that you have prepared to your highest standards – pieces you performed recently, e.g., in your last recital or performance class. Select one you consider easy and one you consider hard. You should select pieces that you are willing to revive with additional practice in order to bring it back to performance quality for this study. If you normally perform from memory, choose pieces that you will be able to play from memory (with whatever practice is necessary to revive your memory). If you always perform with the score, choose pieces that you have prepared in your normal fashion.
- 2) Practice until the piece is back up to performance level. (Record dates and times of practice).
- 3) Make multiple copies of the score.
- 4) Report the Musical Structure **as you understand it** by marking with a “↓” at beginnings of **sections**, (also subsections, sub-subsections, or phrases as applicable) on one copy. Use a different color pen for each level or type of structure. Note that there are no right or wrong answers here. We want to know **your** understanding of the structure.
- 5) Perform the piece. Arrange with the investigator to record your performance. This has two purposes.
  - a. It demonstrates that the piece is at performance level
  - b. In completing the reports asked for in the next step, you can think about this performance.
- 6) **Report of performance cues:** A well prepared musical performance is largely automatic. Even for a well prepared piece, however, some musicians find it necessary to pay attention to particular features of the piece during performance. We would like to know if this is true for you, and if so, which features you think about during performance for the piece(s) you have selected. **If you normally play the entire piece automatically, you will have nothing to report, except for the beginning of the piece. If this is what you do when you perform this piece, that is what we want to know.**

Alternatively, if you do consciously think about some aspects of the piece while you perform, we would like to know what they are. You can tell us by marking them on a copy or copies of the score. You may want to play particular passages or the even whole piece again as you decide what to report in order to check what you attend to as you play. Do this as often as necessary to ensure that your report is as accurate as possible. We expect that completing this report will require time and careful thought on your part. We hope

that you will find that future performances benefit from this exercise by making you more mindful of what you are doing.

Mark any aspect of the music that you **normally** pay attention to in performance on the score. Use as many copies of the score as convenient. Use a “↓” to mark each feature you think about. These will mostly be things that you need to think about in order to make the performance work the way that you want. Also, include in your report things that you **sometimes** need to pay attention to, even if it may not happen in every performance.

If you have difficulty deciding whether to report a particular feature, it may help to ask yourself whether you thought about this feature during practice. If so, then ask yourself whether you still need to think about it in performance, or has it become automatic? If still in doubt, include it in your report.

Every musician is different, and every piece is different. Your report should reflect what **you** do with **this** piece, at **this point in time**. You have spent many hours preparing your best performance of the piece(s) you have chosen. All you need to think about is how **you** perform it. There are no right or wrong answers. This is **your** performance that you are describing.

To help you make your report, we list below some of the things that you **might** think about. We do **not** suggest that you **should** or that you **do** think about any of these things. Also, there may be other things that you do think about that we have not listed. The following list is provided only as a check list to get you started reviewing the things that you think about.

- a. Musical structure (performance cues): You have already reported your understanding of musical structure. Review this report and decide whether you normally think of any of the places you marked **during performance**. Again, do not feel that you **ought** to think about them. There are two reasons that you might **not**. First, you may know the musical structure so well that you don't need to think about it, any more than you need to think about what you are wearing; it is just there. Second, some aspects of musical structure may not be particularly important for you. Either way, it is fine if you do **not** think about musical structure. If you **DO** think about some aspects of the structure, mark those places on a new copy of the score. Label this copy “Musical structure (performance cues)”.

You may also think about one or more of the following types of things:

- b. Basic issues:
  - i. Details of technique that you have to do as planned in order to set things up for what follows, e.g. breaths, specific fingerings, bowings, etc.
  - ii. “problem spots” where you have to be careful, e.g., places where you might play wrong notes, switches where you could easily get confused about where you are in the piece, technical difficulties, e.g., a large jump
- c. Interpretation: tempo, dynamics, articulation, timbre
- d. Expression: the musical feelings you want to convey

Again, the above list is only provided as a check list for you to decide if you think about any of these things or not. If you do not, then there is no need to report anything.

Use a different coloured pen for each type of thing that you mark on the same copy of the score. Use as many different copies of the score and colors as is convenient for you. Write the date on each copy of the score that you use. You can discuss your coding scheme with the Investigator at any point if you need to. In addition, the investigator will ask you to explain it to him/her after you are finished.

- 7) **Starting places:** Imagine you are working backwards from the end of the piece playing/singing from memory. How many different places would you be able to start from? Mark these on a fresh (unmarked) copy of the score. Label it “Starting places”.
- 8) Now go to your instruments and do it – without looking at the score. Arrange with the investigator to record this and the next step. Work **backwards** from the end of the piece starting in as many places as you can. Just play enough to show that you can do it and for the investigator to recognize where you are (e.g., two or three bars). The last thing you play will be the beginning of the piece. Work your way through the piece in this way as quickly as you can.
- 9) Now do the same thing again, starting from the beginning. Start in as many places as you can. Again, just play enough to show where you are, e.g., two or three bars. Going in this forward direction, it is particularly important that you do not continue on playing up to the next starting place. Keep it short. Also, avoid the temptation to continue mentally running through the music in your mind after you stop. Stop playing/singing and then **jump** forward to the next place that you are able to start. Do not mentally fill in the gap. Work your way through the piece in this way as quickly as you can.

### **Procedure for the investigator**

During the above process, the investigator should be available to the musician to answer questions, offer encouragement and advice, and assist with making copies, providing coloured markers, and recording the performance and the Starting Places tests. Reassure the musician that it is *their* musical performance that is of interest, not what they think their teachers or other musicians might think they should be doing. Avoid shaping the musician’s decisions in any particular direction. Try to help them to report their experience during performance as accurately as possible. Similar reassurance may be important for experienced performers as well as for students.

The investigator should interview the musician about (questionnaires to be developed):

- their musical experience and training.
- their prior experience with the two pieces selected. For each piece, ask: did you perform it with or without score, how long since piece was last played, how many times you have performed it, how much practice was needed to get the piece ready to perform originally and on relearning?

The investigator should also review each report with the musician to:

- i. ensure that each copy of the score is dated with when the report was made

ii. ensure that each copy of the score is clearly labeled as to the type of report (**Structure, Structural PC, Basic PC, Interpretive PC, Expressive PC, Other PCs**) and colors used to code each type of PC within these categories. Also record any additional explanation offered by the musician, or encourage the musician to add additional notations to explain what they mean.

iii. discuss how confident the musician is of each type of report. Ask the musician to rate confidence on a 10-point scale (10=very confident, 1=not confident). Record ratings on the relevant copy of the score. Compile in the data base.

### **Data analysis:**

Compile reports and starting points (reports, forward and backwards) into a data matrix using SYMP (module M1) or an Excel worksheet.

Correlate actual and reported starting places with each of the predictors: starts of sections and subsections, performance cues.

Sum number of PC's of each type reported by each musician.

Cross-tabulate number PC's reported with experience of musician, difficulty of piece, and whether played by memory.

### **Expanding the basic study:**

**Performance:** Recordings could be rated by listeners on standard criteria for assessing performance. Ratings could be correlated with number of PC's of various types to examine relationship between PC's and quality of performance (e.g., do more expressive cues predict more expressive performances).

**Memory:** Written recall of the score could be obtained after a delay of a few weeks and examined for effects of musical structure and performance cues (e.g., Ginsburg & Chaffin, 2009).

**Practice:** Relearning for this study could be recorded and transcribed. Reports of structure and PC's could then be correlated with number of starts, stops, and repetitions in order to determine their effects on practice (as in Chaffin, Lisboa, Logan & Begosh, 2009). SYMP contains tools to summarize this kind of data.

**Other:** Many other aspects of musical performance and interpretation could be examined using this framework.

## PROJETO DO PROTOCOLO DE PESQUISA PARA A VERIFICAÇÃO DO USO DOS GUIAS DE EXECUÇÃO PELOS MÚSICOS

3/1/2009

Laboratório de Performance Musical, Departamento de Psicologia, UConn

**Plano:** Este estudo faz perguntas a vários investigadores e os participantes. A coleta de dados dos músicos pode ser lenta e o número de participantes que podem ser recrutados de qualquer instituição podem ser limitados. Prevejo um estudo que será conduzido em ondas de sobreposição na coleta de dados em múltiplas instituições, envolvendo vários pesquisadores estudantes, cada um supervisionado por um Pesquisador Docente Principal, vagamente coordenado por mim. Os resultados destes estudos interligados podem ser relatados separadamente pelos pesquisadores estudantes em cada uma dessas instituições, etc. Eles também podem ser elaborados para fornecer uma visão mais ampla para a publicação.

Eu vejo o programa de pesquisa como um projeto de investigação inicial importante para os estudantes interessados em fazer um estudo empírico sobre a psicologia da *performance* musical. Para os alunos nos Departamentos e Academias de Música, o protocolo prevê um quadro estruturado que envolve uma combinação de entrevista aprofundada e avaliação quantitativa através de medidas que podem ser facilmente resumidas usando um padrão de estatísticas descritivas. O protocolo pode ser adaptado para criar estudos mais ambiciosos de prática, de memória, ou *performance* por meio da adição de outras medidas. Três sugestões são dadas no final deste documento, no entanto, as possibilidades são ilimitadas.

### Perguntas da pesquisa:

- 1) Em que proporção os músicos relatam a utilização dos guias de execução (GE)
- 2) Como o número e tipo de GE relatado por músicos variam de acordo com a experiência, a dificuldade da peça, e se tocam com ou sem a partitura?
- 3) Quais GE se reportam a pontos de partida?
- 4) Quão precisos são os relatos subjetivos dos pontos de partida, quando o músico realmente tenta começá-los?

### Seleção de peças:

1) Nós vamos reduzir o número de peças selecionadas pelos músicos, pedindo-lhes para escolher um pequeno número de "modelos" do repertório de cada instrumento (por exemplo, estudos, concerto). A lista para cada instrumento poderá ser classificada e ficar em aberto. Se o músico puder estudar a peça que está no topo do ranking, que bom. Se não, então eles baixar a lista até encontrar uma que eles possam fazer. Se o músico não puder fazer nenhuma das peças listadas, o pesquisador e o músico poderão escolher juntos uma nova peça e acrescentar à lista. O critério para a seleção é:

- a. O Músico tem que ter interpretado a peça e estar disposto a atualização para um nível de performance.
- b. A peça provavelmente é conhecida por outros músicos.

2) Peças “difíceis” para músicos estudantes são susceptíveis de serem “fáceis” para os músicos profissionais. Peças difíceis para intérpretes experientes não podem ser tocáveis para os alunos. Intérpretes profissionais e alunos podem então relatar sobre uma peça que seja a mesma e outra que seja diferente.

3) O estudo, portanto, combinará três diferentes métodos:

- a. Levantamento do uso dos GE, independentemente da peça selecionada.
- b. Comparação do uso dos GEs na mesma peça.
- c. Comparação entre as peças difícil e fácil para os mesmos músicos.

4) “Modelos” propostos (sugestões são bem-vindas).

- a. Cello - J.S. Bach Cello Suite # 1, Preludium
- b. Cello, Brass: The Swan
- c. Piano: J.S. Bach
- d. Violino
- e. Clarinete
- f. Voz
- g. ??

### **Procedimento de músico:**

1) Selecione duas peças que você preparou para seus padrões mais elevados – peças que você tocou recentemente, por exemplo, em seu último recital ou aula de *performance*. Selecione uma que você considera fácil e outra que você considera difícil. Você deve selecionar peças que você está disposto a reviver com a prática adicional a fim de trazer de volta a qualidade da *performance* para este estudo. Se você normalmente toca de memória, escolha peças que você será capaz de tocar de memória (com a prática necessária para reavivar a sua memória). Se você sempre toca com a partitura, deve escolher peças que você tem preparado em sua forma normal.

2) Pratique até que a peça volte ao nível de *performance*. (Grave datas e horários da prática).

3) Faça várias cópias da partitura.

4) Relate a estrutura musical como você entende através da marcação com uma “↓” no início de seções, (também subseções, sub-subseções, ou frases como são aplicáveis) em uma cópia. Use uma caneta de cor diferente para cada nível ou tipo de estrutura. Note que não há respostas certas ou erradas aqui. Queremos saber a sua compreensão da estrutura.

5) Interprete a peça. Combine com o pesquisador para registrar sua *performance*. Isso tem dois propósitos.

a. Ele demonstra que a peça está no nível de *performance*.

b. Ao preencher os relatórios pedidos na próxima etapa, você pode pensar sobre esta *performance*.

6) Relatório dos guias de execução: A *performance* musical é, em grande medida, preparada automaticamente. Mesmo para uma peça bem preparada, no entanto, alguns músicos acham necessário prestar atenção às características particulares da obra durante a execução.

Gostaríamos de saber se isso é verdade para você, e em caso afirmativo, quais características você pensa durante a execução da peça que você selecionou. **Se você normalmente toca toda a peça automaticamente, você não terá nada a assinalar, exceto para o início da peça. Se for isso que você faz quando executa esta peça, é o que queremos saber.**

Alternativamente, se você pensa conscientemente sobre alguns aspectos da obra enquanto você toca, nós gostaríamos de saber quais são. Você pode nos dizer marcando-os em uma cópia ou cópias da partitura. Você pode querer tocar determinadas passagens ou até mesmo a peça toda, de novo é você que decide o que relatar, a fim de verificar o que você observa enquanto toca. Faça isso quantas vezes forem necessárias para garantir que seu relatório seja tão preciso quanto possível. Esperamos que o completo relato venha a exigir tempo e reflexão cuidadosa da sua parte. Esperamos que você encontre os benefícios deste exercício em *performances* futuras tornando-se mais consciente do que você está fazendo.

Marque qualquer aspecto da música que você normalmente presta atenção na partitura durante a *performance*. Use quantas cópias da partitura forem convenientes. Use uma “↓” para marcar cada aspecto sobre o qual você pensa. A maioria será sobre coisas que você precisa pensar a fim de tornar a trabalhar a interpretação da maneira que você deseja. Além disso, inclua no seu relatório coisas que às vezes você precisa prestar atenção, mesmo que isso não aconteça em cada apresentação.

Se tiver dificuldade em decidir sobre qual característica particular relatar, poderá ajudar se perguntar a você mesmo sobre qual característica pensou durante a prática. Se sim, então pergunte-se se você ainda precisa pensar sobre isso durante a *performance*, ou se acontece de forma automática? Se ainda estiver em dúvida, inclua no seu relatório.

Cada músico é diferente, e cada peça é diferente. Seu relatório deverá refletir sobre o que você faz com essa peça, neste momento da vida. Você gastou muitas horas preparando a sua melhor *performance* da peça(s) que você escolheu. Tudo que você precisa pensar é sobre como você irá interpretá-la. Não há respostas certas ou erradas. Esta é a descrição da sua *performance*.

Para ajudar você a fazer seu relatório, listamos abaixo algumas das coisas que você pode pensar. Não sugerimos que você deve ou que você pense sobre qualquer uma dessas coisas. Além disso, pode haver outras coisas que você pensa que não foram listadas. A lista a seguir é fornecida apenas como uma lista de verificação para começar a rever as coisas que você pensa.

- a. Estrutura musical (guias de execução): Você já relatou sua compreensão da estrutura musical. Releia esse relatório e decida se você normalmente pensa em algum dos lugares que você marcou durante a *performance*. Novamente, não acho que você deveria pensar sobre elas. Há duas razões pelas quais você não deve. Primeiro, você pode conhecer a estrutura musical tão bem que você não precisa pensar sobre isso, mais do que você precisa pensar sobre o que você está vestindo; ela apenas está lá. Em segundo lugar, alguns aspectos da estrutura musical podem não ser particularmente importantes para você. De qualquer maneira, está bem se você não

pensa sobre a estrutura musical. Se você pensa sobre alguns aspectos da estrutura, marque aqueles lugares em uma nova cópia da partitura. Registre nesta cópia "estrutura musical (guias de execução)".

Você também pode pensar em um ou mais dos seguintes tipos de características:

a. Questões básicas:

i. Detalhes de técnica que você tem que fazer como planejado na ordem em que as coisas devem acontecer, por exemplo, respirações, dedilhados específicos, etc.

ii. “Lugares problema”, onde você tem que ter cuidado, por exemplo, os lugares onde você pode tocar notas erradas, repetições onde você poderá se confundir facilmente sobre onde você está na peça, dificuldades técnicas, por exemplo, um grande salto

b. Interpretação: ritmo, dinâmica, articulação, timbre.

c. Expressão: os sentimentos musicais que pretende transmitir

Novamente, a lista acima é fornecida apenas como um *check list* para você decidir se você pensa sobre qualquer uma dessas coisas ou não. Se não, então não há necessidade de informar nada.

Use uma caneta de cor diferente para cada tipo de coisa que você marca na mesma cópia da partitura. Use tantas cópias diferentes da partitura e tantas cores quanto forem convenientes para você. Anote a data em cada cópia da partitura que você usa. Você pode discutir seu esquema de codificação com o pesquisador em qualquer momento se for necessário. Além disso, o pesquisador vai pedir para você explicar para ele / ela depois que você tiver terminado.

7) **Pontos de partida:** Imagine que você está trabalhando a partir do fim da peça tocando/cantando de memória. A partir de quantos lugares diferentes você seria capaz de iniciar? Anote-os numa cópia da partitura limpa (não marcado). Registre-a “Locais de início”

8) Agora vá para o seu instrumento e faça isto - sem olhar para a partitura. Combine com o pesquisador para gravar este e o próximo passo. Estude ao contrário a partir do final da peça assim como tantos lugares que você puder. Basta tocar o suficiente para mostrar que você pode fazê-lo e para o pesquisador reconhecer onde você está (por exemplo, dois ou três compassos). A última coisa que você deverá tocar será o início da peça. Trabalhe as passagens através da peça desta forma o mais rapidamente possível.

9) Agora faça a mesma coisa de novo, começando desde o início. Inicie em quantos lugares você puder. Mais uma vez, toque apenas o suficiente para mostrar onde você está, por exemplo, dois ou três compassos. Indo adiante nessa direção, é particularmente importante que você não continue tocando até o próximo local de partida. Mantenha-o curto. Além disso, evite a tentação de continuar executando mentalmente através da música em sua mente depois que você parar. Pare de tocar/cantar e salte para o próximo lugar que você é capaz de começar. Não preencha a lacuna mentalmente. Trabalhe as passagens através da peça desta forma o mais rapidamente possível.

## Procedimento para o investigador

Durante o processo acima, o pesquisador deve estar à disposição do músico para responder perguntas, oferecer incentivo e aconselhamento, e dar assistência em fazer cópias, fornecendo marcadores coloridos, e registrando a *performance* e os testes dos Lugares de Partida. Tranquilizar o músico de que esta é a sua performance musical que é de interesse, não o que eles pensam que seus professores ou outros músicos possam pensar sobre o que eles devem fazer. Evite moldar as decisões do músico, em qualquer direção em particular. Tente ajudá-los a relatar suas experiências durante a execução com a maior precisão possível. Garantias semelhantes podem ser importantes para os intérpretes experientes, bem como para os alunos.

O investigador deve entrevistar o músico sobre (questionários a serem desenvolvidos):

- sua experiência musical e formação.

- da sua experiência prévia com as duas peças selecionadas. Para cada peça, pergunte: você toca com ou sem partitura, quanto tempo desde a última peça foi tocado, quantas vezes a prática foi necessária para que a peça ficasse pronta para tocar inicialmente e na reaprendizagem?

O investigador também deverá analisar cada relatório com o músico para:

- i. assegurar que cada cópia da partitura é datada de quando o relatório foi feito
- ii. assegurar que cada cópia da nota está claramente rotulada (classificada) com o tipo do relatório (**Estrutura, GE Estruturais, GE Básicos, GE Interpretativos, GE Expressivos, outros GEs**) e o código das cores usadas para cada tipo de GE dentro destas categorias. Também gravar qualquer explicação adicional oferecida pelo músico, ou incentivar o músico a adicionar anotações para explicar o que eles significam.
- iii. discutir quão confiante o músico está com relação a cada tipo relatado. Pergunte ao músico a taxa de confiança em uma escala de 10 pontos (10 = muito confiante, 1 = não confiável). Avaliações relevantes das gravações na cópia da partitura. Compilar na base de dados.

### Análise dos dados:

Compilar relatórios e pontos de partida (relatórios, do início ao fim e de trás para frente) em uma matriz de dados usando SYMP (M1 módulo) ou uma planilha do Excel.

Correlacionar os atuais e os relatados pontos de partida com cada um dos indicadores: início de seções e subseções, guias de execução.

Soma do número de GE's de cada tipo relatado por cada músico.

Catalogar o número de GE relatados por músicos profissionais, a dificuldade da peça, e se tocou de memória.

**Expansão do estudo básico:**

**Performance:** Gravações poderão ser avaliadas por ouvintes através dos critérios de avaliação da *performance*. Avaliações podem ser correlacionados com o número de GE's de vários tipos para analisar a relação entre os GE's e a qualidade da *performance* (por exemplo, fazer guias mais expressivos prevê uma *performance* mais expressiva).

**Memória:** A recordação da escrita na partitura pode ser obtida após um atraso de algumas semanas e analisado os efeitos da estrutura musical e dos guias de execução (por exemplo, Ginsborg & Chaffin, 2009).

**Prática:** A reaprendizagem neste estudo pode ser gravada e transcrita. Relatórios da estrutura e dos GE's pode então ser correlacionado com número de começos, paradas, e repetições a fim de determinar os seus efeitos na prática (como em Chaffin, Lisboa, Begosh & Logan, 2009). SYMP contém ferramentas para resumir este tipo de dados.

**Outros:** Muitos outros aspectos da *performance* musical e interpretação poderiam ser analisados usando esta estrutura.

**ANEXOS**

Básicos  
Interpretativos  
Estruturais  
Andante -  $\text{♩} = 76$

SONATA -  
Nº 1  
- Violino e Piano -

Expressivos ①  
Claudio Santoro  
Nº 1940

① Estático e movimento

meno

13

20

rit

apressando

polo a polo

polo rit

(2)

\* não está escrito na partitura do violino

ênfase  
Tempo da semicolcheia para suavizar entrada.

Ritmo

atemp. pouco agitado

atemp. pouco agitado

atemp. pouco agitado  
 não consta  
 na parte  
 do violno

+ Heróica

+ Dramático

allargan.

allargan.

G.E. Básicos

G.E. Interpretativos

G.E. Estruturais

G.E. Expressivos

Allegro (♩ = 92-104)

I

II

Uma não deve deixar ser influenciada pelo ritmo da outra. Cada uma na sua contagem.



5

Handwritten musical score with multiple systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- Measure numbers:** 20, 23, 30 are boxed in black.
- Section markers:** Roman numeral III is circled in green.
- Performance instructions:** "Poco Meno", "rit", "cresc... poco", "f", "mf", "f.p.", and "contagem" are written in various colors.
- Handwritten notes:** "entrada" is written in orange twice. "Juntas" is written in green.
- Diagrammatic elements:** A sequence of numbers "2 213 425 414 312 423 251" is written in orange below the second system. A green circle with the number "2" is on the right side.
- Annotations:** Red circles highlight specific notes or chords. Orange circles highlight other musical elements. Slanted lines and arrows indicate phrasing or dynamics.

6

The image shows a handwritten musical score on page 151, numbered '6' at the top. The score is organized into four systems of staves. The first system consists of three staves (treble, bass, and a second treble staff). The second system also has three staves. The third system features a treble staff with the tempo marking 'allarg...' circled in red, followed by two empty staves. The fourth system has three staves, with 'Tempo I' circled in red above the first staff and 'Tempo I.' circled in red above the second staff. Various musical notations are present, including triplets, slurs, and accidentals. Handwritten annotations include circled numbers (33, 37, 40, 41, 42), a circled Roman numeral 'IV', and a circled number '3'. At the bottom, there are handwritten numbers '4 3 2 1' and '4 2 1 3'.



*Cartagem*

*Acordes*

80 arco a tempo sem rall.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a piece of music. The page is numbered 154 in the top right corner. The notation is organized into several systems, each consisting of multiple staves. The first system includes a treble clef staff and two bass clef staves. The second system also features a treble clef staff and two bass clef staves. The third system consists of a single bass clef staff. The fourth system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The fifth system is a single treble clef staff. The sixth system is a single bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are several annotations in red, including the words "poco rit", "mf", "ff", and "rall". There are also annotations in blue, including the word "CALMA" and the Roman numeral "VI". The page is filled with handwritten notes and markings, suggesting it is a working draft or a score with performance instructions.

10 Contra pontos imitativo

ulno e piano

em forma de cânone

Handwritten musical score for the first system, featuring two staves with complex rhythmic patterns and accidentals. The notation includes various note values, rests, and sharp/flat signs.

Handwritten musical score for the second system, including tempo markings like "Tempo-I" and "rit...". It features two staves with rhythmic notation and dynamic markings.

Handwritten musical score for the third system, showing rhythmic patterns and interval markings. It consists of two staves with detailed notation.

Handwritten musical score for the fourth system, featuring "allarg." markings and interval annotations. It includes two staves with complex rhythmic and melodic lines.

afinação dos intervalos  
 encaixe rítmico entre os instrumentos

11/4/940 Cantoras

G.E. Básicos  
G.E. Interpretativos  
G.E. Estruturais  
G.E. Expressivos

À Prof.ª PAULINA D'AMBROSIO

# SONATA N.º 4

CLÁUDIO SANTORO

(Rio - 1951)

(A) Raiva

All<sup>o</sup> (♩ = 120)

VIOLINO

PIANO

*f* Intro su (a)

*f* Uníssono

Meno (♩ = 92)

Percussão Indígena

*f*

dim. *f*

*f*

*f*

4

*performance*

*F<sup>7</sup>/e<sub>b</sub>* *Cm<sup>9</sup>/7* *B<sub>b</sub><sup>7</sup>* *8<sup>a</sup>*

*(0232)*

*transited (contra-8<sup>va</sup>)*

**21**

*Cm* *B<sub>b</sub>* *F<sup>7m</sup>*

*ME melodia*

**28**

*x* *v*

**34**

*entradas vlna*

Musical score system 1. Treble clef contains a melodic line with notes marked with accidentals (flats and naturals). Handwritten numbers 138 and 40 are in green boxes above the staff. The piano accompaniment in the grand staff consists of chords and moving lines in both hands. A section of the piano part is circled in orange.

Musical score system 2. Treble clef contains a melodic line with notes marked with accidentals. Handwritten annotations include "Ritmo" in orange above the staff, "contagem" in orange below the staff, and "fragmento" in green above the staff. A green arrow points to a specific note. Dynamic markings "f" and "mp" are circled in red. The piano accompaniment includes a section marked "8a." in a red circle. The word "ostinato" is written in green above the piano part.

Musical score system 3. Treble clef contains a melodic line with notes marked with accidentals. A handwritten number 49 is in a black box above the staff. The piano accompaniment in the grand staff consists of chords and moving lines in both hands. A dynamic marking "mf" is circled in red.

Musical score system 4. Treble clef contains a melodic line with notes marked with accidentals. The piano accompaniment in the grand staff consists of chords and moving lines in both hands.

6

This image shows a handwritten musical score on page 159, page number 6. The score is written in a system of four staves, with two treble clefs and two bass clefs. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The score is divided into four systems, each starting with a measure number in a box: 58, 64, 67, and 75. The first system (measures 58-63) features a melodic line in the upper treble and a rhythmic accompaniment in the lower staves. The second system (measures 64-66) includes a green bracket labeled "Pergunta" (Question) over the upper staff and circled notes in the lower staves. The third system (measures 67-74) includes a green bracket labeled "Resposta" (Answer) over the upper staff, a red circle with a minus sign labeled "menos" (less) in the middle, and a red circle with a plus sign in the lower staff. The fourth system (measures 75-78) features a melodic line in the upper treble and a rhythmic accompaniment in the lower staves, with some notes circled in orange and red. The score is annotated with various symbols, including slurs, accents, and dynamic markings.

First system of musical notation. It consists of a treble clef staff and a grand staff (two bass clef staves). The treble staff contains a melodic line with slurs. The grand staff contains a bass line with slurs and dynamic markings. Two instances of "Dim." are circled in red in the right-hand part of the system.

Second system of musical notation. It features a treble clef staff and a grand staff. A box containing the number "84" and a circled letter "A" is located above the treble staff. The grand staff includes dynamic markings "p" circled in red and several groups of notes circled in green.

Third system of musical notation. It includes a treble clef staff and a grand staff. Dynamic markings "f" are circled in red in the right-hand part of the system. The number "84" is written below the grand staff.

Fourth system of musical notation. It features a treble clef staff and a grand staff. A box containing the number "92" is positioned above the treble staff. The word "Transição" is written in green above the grand staff, and "Memória" is written in green below it. The number "84" is written below the grand staff.

8

Musical score system 1, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The bass line contains a circled red annotation with a line pointing to a specific chord in the upper register.

98 **Meno Ancora** (♩ = 66 a 60).

*indicar entrada*

Musical score system 2, marked **Meno Ancora**. It includes dynamic markings **pp** and **Rubato** circled in red. A dashed line labeled *8a* spans across the system. A circled **B** is present above the first measure.

**Lento** (♩ = 60)

107

Musical score system 3, marked **Lento**. It includes dynamic markings **p** and **mf** circled in red. The system consists of three staves with complex rhythmic patterns.

**116**

entredite

Rubato

Rubato

**124**

Rit.

Rit.

Dim.

Rit.

Quasi Recitativo (♩ = 72)

**126**

Quasi Recitativo (♩ = 72)

*f* Força

dim.

poco

**132**

(Quasi Recitativo) Meno e Resoluto

*f*

Rall.

poco

Corte preciso pl entredite

10

142

Dim...

8<sup>a</sup>

147

p

A

8<sup>a</sup>

153

Allegro (♩ = 120)

mf

f

a tempo

Meno (♩ = 92)

sem rall.

f

Dim...

8<sup>a</sup>

se olhar em para entrar e se olhar em para entrar e se olhar em para entrar

164 8ª

*f*

*mf*

*mf*

Baixos

*f* 8ª!

refinação

8ª!

LD ME Transição + curta

179

*f*

5 3 2 1

2 1 b 2

12

181

contrabaixos

Musical score system 1 (measures 12-16). It features a treble clef staff with a melodic line and two bass clef staves. The first bass staff contains a circled *f* dynamic marking, and the second bass staff contains a circled *mp* dynamic marking. The word "contrabaixos" is written in orange above the first bass staff. The word "manter andamento" is written in orange above the second bass staff.

186

Musical score system 2 (measures 17-21). It continues the musical notation from the previous system, with the same three-staff layout.

191

Musical score system 3 (measures 22-26). It continues the musical notation. A red oval highlights a measure in the first staff. A green circle highlights a measure in the second bass staff.

196

Musical score system 4 (measures 27-31). It continues the musical notation. The word "tema a - perçuta" is written in green above the first staff. The word "8ª vez nota" is written in green above the first staff. The word "vez nota" is written in green above the first staff.

Handwritten musical score with four systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The score includes various performance instructions and annotations.

**System 1 (Measures 201-205):** The piano part is marked *Melodico* in green. A red arrow points to a specific chord in the right hand.

**System 2 (Measures 206-210):** The piano part is marked *ostinato* in green.

**System 3 (Measures 211-215):** The piano part features a *dim.....* instruction circled in red. The word *direct* is written in orange at the end of the system.

**System 4 (Measures 216-220):** The system is marked *Coda* in green. The piano part includes *Poco Meno* and *poco rit.* instructions circled in red. A red arrow points to a *rall* instruction. The word *Despedida* is written in blue. A red wavy line is drawn under the final piano accompaniment.

Other annotations include circled measure numbers (201, 206, 211, 216) and a circled *f* dynamic marking.

14

The first system of music consists of a treble staff and a grand staff (two bass staves). The treble staff contains a melodic line with a *rit.* (ritardando) marking and a *p* (piano) dynamic marking, both circled in red. The grand staff contains a complex accompaniment with many beamed notes. A red *M* is written in the middle of the grand staff. The system concludes with a double bar line and a dashed line labeled *8<sup>a</sup>*.

Lento (♩ = 72)

*p*

II.°

The second system features a vocal line in the treble clef and piano accompaniment in the grand staff. The tempo is marked *Lento* with a quarter note equal to 72 (♩ = 72). The dynamics are marked *p*. The piano part is mostly silent, indicated by rests. The system ends with a double bar line and a 7/4 time signature.

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a *Ped.* (pedal) marking. The system concludes with a double bar line, a *cresc. poco...* marking, and a 4/4 time signature.