

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA ESCOLA DE MÚSICA - PPGMUS**

**O Processo Motor na *Appassionata* para violão de
Ronaldo Miranda**

Guilherme Augusto de Ávila

Salvador 2007/1

Guilherme Augusto de Ávila

**O Processo Motor na *Appassionata* para
violão de Ronaldo Miranda**

Dissertação de Mestrado como
requisito parcial para a obtenção
do título de Mestre em
Execução Musical, Violão, no
Programa de Pós-graduação da
Escola de Música da
Universidade Federal da Bahia
Orientador: Prof. Dr. Mário
Ulloa

**Salvador
Universidade Federal da Bahia - UFBA
2007**

RESUMO

Este trabalho teve por objetivo elucidar estratégias performáticas do Processo Motor na peça *Appassionata* para violão solo de Ronaldo Miranda (1948-), através da análise de gravações – comerciais – de quatro violonistas profissionais. Como embasamento para a pesquisa, foi utilizado o trabalho de Neil Todd (1992) que define o Processo Motor como a ação conjunta entre o plano agógico e o plano dinâmico, em que um *crescendo* é acompanhado por um *acelerando* e um *diminuendo* é acompanhado por um *rallentando*. A análise revelou, dentre outros aspectos, que os intérpretes, ao enfatizarem um dos planos influenciados pelo Processo Motor, não atingiram o mesmo resultado no outro plano, e que eles demarcaram as estruturas da peça com a ação do Processo Motor e com sua alteração.

Palavras-chave: Ronaldo Miranda, Violão, *Appassionata*, Processo Motor, e análise de gravações.

ABSTRACT

This work aimed to study the performance strategies of the “Processo Motor” in the play *Appassionata* for solo guitar by Ronaldo Miranda (1948-) through the analysis of recordings – commercial – of professional guitar players. The research was based on the work done by Neil Todd (1992), who defined the “Processo Motor” as the joint action of the timing plane and dynamic plane, where a *crescendo* is followed by an *accelerando* and a *diminuendo* is accompanied by a *rallentando*. The analysis showed, among other aspects, that the performers, when emphasizing one of the planes influenced by the “Processo Motor”, did not achieve the same result in the other plane, and that delimited the structure of the piece with the action of the “Processo Motor” and its correction.

Keyword: Ronaldo Miranda; acoustic guitar; *Appassionata*; Motor Process; and recording analysis.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos que contribuíram na minha formação e aos amigos que tornaram mais fácil essa empreitada rumo ao amadurecimento enquanto pessoa e músico.

Um agradecimento especial à minha família que tanto tem me dado forças pra continuar, à minha filha Amanda pelas inúmeras alegrias que tem me proporcionado, à minha mãe por ter acreditado e investido nesse projeto, pois sem sua ajuda dificilmente teria chegado onde cheguei. À minha noiva Cristina, por toda compreensão e amor que tem me oferecido nesses dois anos e meio.

Agradeço também ao pessoal da PPGMUS da UFBA pela dedicação, especialmente ao diretor Bordini e Maísa, assim como aos professores Manuel Veiga, Paulo Costa Lima, Wellington Gomes, Lucas e Pedro Robatto, Cristina Tourinho e ao grande mestre Mário Ulloa, que é o maior responsável pela minha opção em seguir carreira de violonista e professor de música.

No desenvolvimento dessa dissertação tive a honra de contar com ilustres amigos, são eles: Ricieri Zorzal (metodologia e matemática), sua noiva Rosani Brune (estatística) e Edílson Assunção Rocha (texto e estilo).

Gostaria de agradecer também aos professores com os quais desenvolvi minha arte musical: Linnus Lerner, José Ronei, Luciana Prass, Paulo Inda, Daltro Kennan, Márcio de Souza, Fernando Araújo, Fábio Adour e Flávio Barbeitas.

Ao CNPQ, agradeço pela bolsa de estudos que tornou possível os meus estudos no Mestrado.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Gráfico 1: plano agógico cc. 13 - 19	21
Gráfico 2: desvio médio cc. 13 - 19.....	22
Gráfico 3: plano agógico cc. 23 - 25	31
Gráfico 4: desvio médio cc. 23 - 25.....	32
Gráfico 5: diferenças de texturas cc. 23 - 25	40
Gráfico 6: plano agógico cc. 29 - 33	42
Gráfico 7: desvio médio cc. 29 - 33.....	42
Gráfico 8: diferenças de texturas cc. 29 - 33	49
Exemplo 1: acordes diminutos e transposições cromáticas ascendentes.....	19
Exemplo 2: linha cromática cc. 1 e 2.....	19
Exemplo 3: transposições ascendentes	20
Exemplo 4: primeiro trecho cc. 13 - 19	21
Exemplo 5: melodia diatônica do compasso 23	30
Exemplo 6: texturas	30
Exemplo 7: segundo trecho cc. 23 - 25	31
Exemplo 8: terceiro trecho cc. 29 - 33.....	41
Figura 1: planos dinâmicos cc. 13 - 19	22
Figura 2: planos dinâmicos cc. 23 - 25.....	32
Figura 3: planos dinâmicos cc. 29 - 33	43

SUMÁRIO

RESUMO	II
ABSTRACT	III
AGRADECIMENTOS.....	IV
1- INTRODUÇÃO	1
1.1- Revisão bibliográfica.....	2
1.2- Definição de termos	6
1.3- Marco teórico	7
1.4- Questão de pesquisa	8
1.5- Justificativa	8
1.6- Objetivo.....	9
1.7- Metodologia	9
2- CONTEXTUALIZAÇÕES.....	14
2.1- O compositor	14
2.2- A peça.....	16
2.3 - A dedicatória	17
3- ANÁLISE	19
3.1- PRIMEIRO TRECHO: cc. 13 - 19.....	19
a) Estratégias composicionais e Processo Motor.....	19
b) Ilustrações.....	21
c) Análise descritiva de cada gravação (primeiro trecho)	23
Intérprete A.....	23
Intérprete B.....	23
Intérprete C.....	23
Intérprete D.....	24
Intérprete A.....	24
Intérprete B.....	24
Intérprete C.....	24
Intérprete D.....	24
Intérprete A.....	25

Intérprete B	25
Intérprete C	25
Intérprete D	25
Intérprete A	26
Intérprete B	26
Intérprete C	26
Intérprete D	27
Intérprete A	27
Intérprete B	27
Intérprete C	27
Intérprete D	28
d) Resultados parciais: Estabelecimento de relações	28
3.2- SEGUNDO TRECHO: cc. 23 - 25.....	30
a) Estratégias composicionais e Processo Motor.....	30
b) Ilustrações.....	31
c) Análise descritiva de cada gravação (segundo trecho).....	33
Intérprete A	33
Intérprete B	33
Intérprete C	33
Intérprete D	33
Intérprete A	34
Intérprete B	34
Intérprete C	34
Intérprete D	34
Intérprete A	34
Intérprete B	35
Intérprete C	35
Intérprete D	36
Intérprete A	36
Intérprete B	36
Intérprete C	37
Intérprete D	37
Intérprete A	37
Intérprete B	38
Intérprete C	38
Intérprete D	38
d) Resultados parciais: Estabelecimento de relações	39
3.3- TERCEIRO TRECHO: cc. 29 - 33	40
a) Estratégias composicionais e Processo Motor.....	40
b) Ilustrações.....	41
c) Análise descritiva de cada gravação (terceiro trecho).....	43
Intérprete A	43
Intérprete B	43
Intérprete C	44
Intérprete D	44
Intérprete A	44
Intérprete B	45
Intérprete C	45
Intérprete D	45
Intérprete A	45
Intérprete B	45
Intérprete C	46
Intérprete D	46
Intérprete A	46

Intérprete B	46
Intérprete C	47
Intérprete D	47
Intérprete A	47
Intérprete B	47
Intérprete C	47
Intérprete D	48
d) Resultados parciais: Estabelecimento de relações	48
3.4- CONCLUSÃO	49
4- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	51
4.1- Discografia	52
Anexo I	53
Anexo II	54

1- INTRODUÇÃO

O presente trabalho analisou o Processo Motor na peça *Appassionata* (1984) para violão solo de Ronaldo Miranda a partir de gravações comerciais realizadas por quatro violonistas. Para isso, foram utilizados recursos analíticos e de estabelecimento de relações entre o grupo de interpretações, como subsídio para a discussão de questões próprias de performance musical. As questões relacionadas à agógica e dinâmica foram os focos deste trabalho e não pretendeu-se entrar no terreno de outros aspectos musicais, como análise harmônica ou análises motívicas, por exemplo. Observaram-se as decisões interpretativas tomadas por esses violonistas através de gráficos e tratamento estatístico, examinando a maneira como o Processo Motor é por eles manipulado. Além do estudo do Processo Motor, foram utilizadas as contribuições de outras pesquisas que abordaram os planos agógico e dinâmico através da análise de gravações.

Durante as duas últimas décadas alguns procedimentos analíticos sobre execuções gravadas têm recebido atenção cada vez maior de pesquisadores. Esse fato tem facilitado a observação de mudanças estilísticas em práticas de performance musical. A análise de gravações de peças executadas pelo próprio compositor tem servido como referência importante para a feitura de edições críticas (GERLING 2000). Alguns trabalhos incluem testes de funções matemáticas para medir parâmetros expressivos, correlacionando-os aos movimentos do corpo. Como exemplo dessa abordagem, Friberg e Sundberg (1992) pesquisaram a relação da execução musical em finais de frase, por eles chamada *final ritardandi*, com o movimento corporal.

Por outro lado, Neil Todd (1992) tem analisado a relação entre o plano agógico e o plano dinâmico na performance. O pesquisador denomina a relação desses dois planos como Processo Motor¹, e explica que um *accelerando* geralmente implica num *crescendo*,

¹ Dunsby (1995, p. 76) chama o mesmo processo de '*motor*' logic.

bem como um *rallentando* implica num *diminuendo*. Conclui o autor que essa ação conjunta entre agógica e dinâmica, isto é, o Processo Motor, é uma característica do repertório clássico/romântico e afirma que esse recurso se relaciona ao movimento, sob o ponto de vista da Física. Também Dunsby (1995, p. 77) confirma que o plano agógico e o plano dinâmico se influenciam, mas podem ser independentes, desde que se faça a sua alteração².

No Brasil, trabalhos recentes na área da performance incluem também análise de gravações. Gerling (2000), Silveira (2005) e Zorzal (2006) examinam a flutuação de andamento em registros fonográficos distintos. Esse tipo de análise pode ser importante especificamente para a performance em violão, contudo, as pesquisas utilizando gravações de peças violonísticas, compostas por autores brasileiros ainda não são prática corrente.

1.1- Revisão bibliográfica

Nesta pesquisa, além da análise do Processo Motor, foram levadas em consideração as premissas e/ou comentários de trabalhos que, assim como o de Todd (1992), abordaram assuntos relacionados ao plano agógico e dinâmico na performance musical. O trabalho de Todd tem servido de base para outros pesquisadores como Hong (2003), onde o Processo Motor é reexaminado em 20 interpretações da *Sarabanda em Dó maior* BWV1009 de Bach para violoncelo. Como ferramenta metodológica o autor utilizou o espectrograma na captação de durações e dinâmica dos excertos analisados. Hong concluiu que os violoncelistas profissionais geralmente fazem as correções do Processo Motor. Essa conclusão é semelhante à de Dunsby (1995) que analisou as gravações da *Bagatelle para piano WOp 60* de Beethoven.

No que concerne à crítica musical da performance, Stravinsky abordou o assunto de literalidade musical, sob o ponto de vista do criador. O autor demonstrou-se contrário

² A definição de correção do Processo Motor está na página 6.

ao estilo “romantizado” de interpretação musical. Segundo Stravinsky, esse estilo possibilitou carreiras rendosas, na medida em que, fazendo-se uso desse tipo de interpretação ou “traição musical”, consegue-se sucesso imediato. A prática à qual o compositor faz dura crítica é aquela que implica num “pecado contra o espírito da obra” (STRAVINSKY, 1996, p. 113), iniciado sempre a partir de um outro “pecado” contra a literalidade musical. Esse último é comumente acompanhado de um refinamento supérfluo nas variações de dinâmica e agógica, de exageros em minúcias de dinâmicas e do “ritmo impreciso” (*op cit.*). Stravinsky critica interpretações onde um *crescendo* é sempre acompanhado por uma aceleração no andamento, assim como um *rallentando* é sempre acompanhado por um *diminuendo*. Essa relação dos planos expressivos de dinâmica e agógica, à qual Stravinsky faz referência, é concordante com o Processo Motor. Em face dessa afirmação, deparamo-nos com a difícil tarefa de considerar até que ponto as interpretações analisadas não configuraram num exagero do Processo Motor. Para essa tarefa, foram observadas, além dos registros sonoros, as concepções tanto dos instrumentistas, quanto as do próprio compositor da peça.

Friberg e Sundberg (1992) investigam a suposição de que música e movimento corporal são relacionados, através da comparação entre as desacelerações em finais de corridas e os finais das frases de peças musicais. Foram feitas filmagens de dançarinos profissionais realizando corridas e paradas sob condições de diferentes desacelerações. As medições das paradas de corridas demonstraram uma clara similaridade com o padrão de *ritardando* final em performances musicais.

Repp (1992, *apud* MARTINGO, 2005) pesquisa a relação entre estrutura global e agógica a partir da análise de *final ritardandi*. O autor afirma que a amplitude dos *ritardandi* é proporcional à importância estrutural das frases em que ocorrem, isto é, no final das frases, no final das seções e no final das obras. O pesquisador também destaca

que, do ponto de vista da agógica, os intérpretes desenvolvem uma forma parabólica na execução das frases. Em outro experimento, solicita a dois pianistas executarem uma peça no seu andamento habitual, num andamento mais rápido que o habitual e num andamento mais lento. Repp (1994 *apud* MARTINGO, 2005) declarou que os perfis agógicos tanto no tempo rápido quanto no mais lento são semelhantes, porém sua amplitude é comprimida nos dois casos. Sendo assim, a duração das notas longas em andamentos mais rápidos é proporcionalmente menor e a duração das notas mais curtas em andamentos mais lentos é proporcionalmente maior. Segundo o autor, isso sugere que a amplitude do perfil agógico se correlaciona à oscilação agógica da peça toda.

Gabrielsson (1987, *apud* MARTINGO, 2005) demonstra também uma importância estrutural para o plano dinâmico. Segundo o autor, a dinâmica é utilizada pelos intérpretes na demarcação de frases, resultando num formato parabólico perceptível através de um *crescendo* no início da frase, e um *diminuendo* no seu final. Os estudos de Gabrielsson, Repp e Todd convergem na idéia da proporcionalidade existente entre a importância estrutural de uma frase e a amplitude do perfil dinâmico e do perfil agógico.

Entre os trabalhos realizados por brasileiros, Gerling (2000) analisou e descreveu quatro gravações, incluindo uma sob sua regência. O pesquisador utilizou essa abordagem para compreender a tradução do texto musical na música propriamente dita (p. 3). Gerling concluiu que a análise de gravações pode prover uma base nas decisões para uma performance criativa, pois a partitura não contém todos os detalhes envolvidos na performance. O procedimento metodológico utilizado por Gerling é o de projeção das durações. Seu trabalho foi baseado no artigo de Bowen (1996, *apud* GERLING, 2000), onde são averiguados dois tipos de flexibilidade de tempo: em larga escala (variação de andamento entre as seções musicais) e pequena escala (variação de andamento dentro da seção). O computador gerou mapas das durações a partir das gravações comparando a

média de duração projetada (tempo inicial no primeiro compasso) e o andamento exato (oscilações no andamento), medidos tempo-por-tempo. O arquivo de som (*wave*) foi introduzido no computador através do *software Tempo*. O pesquisador marcou manualmente as regiões de ambas as durações das notas e dos compassos que foram utilizados na tabulação dos resultados em uma planilha eletrônica, gerando mapas que demonstram a flexibilidade de tempo de cada interpretação. Em conversa privada³, após a apresentação de um trabalho em que a análise de gravações foi utilizada, Gerling afirmou não ter medido a variação dinâmica em suas pesquisas em decorrência da série de variáveis no processo de gravação, tais como captação de som, ambiente, diferenças de instrumento, etc. Na mesma oportunidade, Martingo apresentou um trabalho, em que incluiu a flutuação dinâmica em sua análise. O pesquisador português afirmou que os intérpretes têm controle dessas variáveis, portanto considera viável a análise dinâmica, pois, “é desse jeito que as gravações chegam até nós”.

Silveira (2005) em seu trabalho de Mestrado, também utilizou a análise de gravações para responder a questões interpretativas. Foram analisadas as gravações de quatro clarinetistas contemporâneos na execução do *Concertino para Clarineta e Orquestra* (1957) de Francisco Mignone. O pesquisador procurou, através dessa análise, elucidar as liberdades interpretativas tomadas pelos músicos. Em sua metodologia, averiguou os seguintes tópicos: 1) Variação do andamento; 2) Inflexões em agógica; 3) Articulação; 4) Ritmo e 5) Fraseado. Suas medições foram realizadas com o auxílio de um metrônomo, valendo-se de sua própria percepção. Silveira concluiu que os intérpretes não precisam estar profundamente imersos na cultura popular para executarem satisfatoriamente uma peça com esse caráter. Porém, quanto maior for o grau de conhecimento a respeito desta cultura, também maior será a gama de possibilidades a

³ III SIMCAM. Simpósio de Cognição e Artes Musicais Internacional. Salvador-Bahia, Brasil, 2007.

serem aplicadas em sua performance. Ele também destaca que essas liberdades advindas do conhecimento em práticas populares devem ser usadas com o devido cuidado para evitar exageros (p. 103-104).

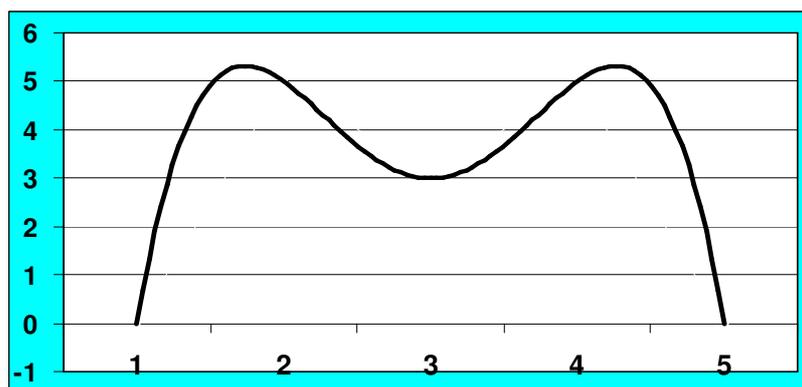
Um trabalho mais recente que também utilizou a análise de gravações foi o de Zorzal (2006). O autor procura aproximações matemáticas nos gráficos de flutuação agógica das frases nos *Scherzos* das nove sinfonias de Beethoven sob regência de Furtwängler. A metodologia utilizada por Zorzal assemelha-se a de Gerling, pois também utilizou um programa computacional para medir a flutuação agógica, gerando gráficos posteriormente analisados. Como ferramenta metodológica Zorzal utiliza o *software Sony Sound Forge 8.0*. O pesquisador concluiu que a “flutuação agógica apresentou comportamento polinomial de pelo menos 4ª ordem⁴ e que a interpretação de cada frase guarda suas particularidades nos seus inícios e fins” (p. 118).

1.2- Definição de termos

- 1- Plano agógico: comportamento das durações (variação de andamento, *acelerandos, rallentandos*, etc);
- 2- Plano dinâmico: comportamento das intensidades (*crescendos, diminuendos*);
- 3- Processo Motor: ação conjunta do plano agógico e do plano dinâmico, isto é, quando um *acelerando* é acompanhado por um *crescendo* assim como um *rallentando* é acompanhado por um *diminuendo*;
- 4- Alteração do Processo Motor: quando o plano agógico e o plano dinâmico não ocorrem em ação conjunta, seja por escolha pessoal do intérprete ou mesmo quando o compositor indica a ação independente desses dois planos expressivos;
- 4- Pequena escala: medição por compasso;

⁴ Vide Definição de Termos.

- 5- Grande escala: medição por estrutura e/ou frase;
- 6- Regiões de chegada: espaço que compreende o início de um tempo até o início do próximo tempo;
- 7- Polinômio de 4ª ordem: faz alusão a uma linha formada por duas parábolas, em que o ponto de junção apresenta uma inflexão, conforme exemplo:



1.3- Marco teórico

Nesta pesquisa foi adotada uma alternativa analítica do Processo Motor para responder questões de performance violonística na peça *Appassionata* de Ronaldo Miranda. Todd justificou sua pesquisa dizendo que em relação às práticas interpretativas, ainda se vivia essencialmente em “estado de ignorância” (1992, p. 3540). Apesar do progresso tecnológico em *hardware* e *software* das últimas décadas, o número de análises por músicos experientes usando medição era ainda muito pequeno. Todd afirmou também que, como resultado da falta de engajamento nesse tipo de pesquisa, ainda não havia como responder a questões básicas como as de estilo performático, marcas pessoais na performance, diferenças em instrumentação, etc. O objetivo de sua pesquisa foi, então, desenvolver um modelo para o estudo da expressividade musical, demonstrando que o mesmo poderia prover um método de análise performática. O modelo de Todd foi implementado num sistema de linguagem de inteligência artificial. Esse sistema computacional foi pré-programado com um conjunto de códigos, através de funções

matemáticas e estruturas musicais (excertos), no intento de prover uma performance sintética, posteriormente analisável. A correlação da expressividade musical com o movimento foi retirada dos conceitos físicos de energia e massa. Esses conceitos foram transformados em funções matemáticas e anexados aos códigos computacionais no sistema. Todd apresentou evidências de que a variação agógica é linear no tempo e que é governada de maneira análoga à velocidade em equações elementares de mecânica. Para o experimento esses conceitos de energia e massa foram testados no *Prelúdio em Fá sustenido menor* de Chopin.

Quanto ao princípio do seu modelo, Todd afirmou ter se baseado na observação de que a frase musical é frequentemente assinalada por um *crescendo/decrescendo* na partitura. A partir dessa constatação criou duas hipóteses, confirmadas em sua pesquisa:

- 1- As dinâmicas musicais e o andamento agem juntos (maior velocidade/mais intenso, menor velocidade/menos intenso). O pesquisador sugeriu que esse comportamento é uma característica do repertório clássico/romântico;
- 2- A oscilação agógica é governada analogamente pelo movimento físico, levando-se em conta os conceitos de energia e massa.

1.4- Questão de pesquisa

De que forma os intérpretes violonistas utilizam o Processo Motor?

1.5- Justificativa

Trabalhos com análise de parâmetros expressivos no contexto da prática ainda não deram a devida atenção ao violão. Ainda não temos como estabelecer as particularidades do violão perante esse tipo de enfoque analítico. O violão tem característica de emissão sonora muito diferente dos instrumentos abordados nas pesquisas anteriores, pois apresenta seu pico de intensidade imediatamente após o pinçar das cordas,

acompanhada por uma imediata diminuição, apresentando então pouca sustentação se comparado a instrumentos como o violoncelo e clarinete. Nestes instrumentos, o som pode ter sua intensidade controlada através de *crescendos* e *diminuendos* na mesma nota.

Os trabalhos que utilizam análise de gravações também não contemplaram satisfatoriamente os autores brasileiros. Esse conjunto de pesquisas tem analisado principalmente o repertório de compositores europeus.

A *Appassionata* faz referência a Beethoven, um compositor central do estilo clássico/romântico, portanto, uma peça favorável ao estudo do Processo Motor, uma vez que Todd (1992) relata o referido Processo como característico desse repertório.

Em decorrência da falta de pesquisas com esse enfoque analítico nas performances violonísticas, este trabalho pode ser uma alternativa para os intérpretes que estudem a *Appassionata*.

1.6- Objetivo

A presente pesquisa teve por objetivo o estudo do Processo Motor em quatro diferentes interpretações da peça *Appassionata* de Ronaldo Miranda. Como primeiro passo para esse objetivo, se fez necessária a identificação, na peça, de estruturas associáveis ao Processo Motor, conforme as definições de Todd (1992). O segundo passo foi a descrição e estabelecimento de relações entre as quatro interpretações da peça, bem como a definição de um perfil performático para cada intérprete em relação ao Processo Motor.

1.7- Metodologia

Foram enviados questionários estruturados para os intérpretes Fábio Shiro Monteiro, Graham Devine e Luiz Mantovani e um outro para o compositor. O questionário respondido pelo compositor buscou auferir questões como a concepção da *Appassionata*; sua atual fase composicional e histórico da composição. A função dos questionários respondidos pelos violonistas foi captar sua concepção musical, bem como suas estratégias

performáticas. Com eles se buscou identificar a utilização do plano agógico e do plano dinâmico nos dois temas da *Appassionata*. Com o violonista Fábio Zanon, foi realizada uma entrevista semi-estruturada, gravada em áudio e vídeo. Os questionários estão disponíveis nos anexos desta dissertação. O violonista Graham Devine não pôde responder ao questionário em tempo de incluí-lo na análise. Durante a análise, os nomes dos violonistas não serão usados. Eles serão tratados por intérprete A, B, C e D.

O programa *Sony Sound Forge 8.0* foi empregado na averiguação do plano agógico. Através da extração de som da mídia em que se encontrava cada interpretação, o programa *Sound Forge* gerou uma imagem de plano cartesiano em decibéis. Nesta imagem, foram marcadas manualmente as regiões de chegada entre os tempos. Para tais marcações foram observados os seguintes aspectos:

- 1- A *Appassionata* é uma peça com dois temas contrastantes que são repetidos na exposição, desenvolvimento e re-exposição. A título de amostragem, foram analisados apenas os trechos em que o Processo Motor ou a sua alteração estivessem assinalados apenas nos dois temas contrastantes da exposição. Os resultados probabilísticos foram inferidos para o restante das execuções;
- 2- No primeiro trecho (cc. 13 - 19 - *Deciso ed energico*), foram marcadas as regiões de chegada;
- 3- Nos acordes, foram consideradas regiões de chegada somente os valores da nota superior do acorde. Portanto, quando o violonista arpeja o acorde em direção ao agudo, a marcação levou em conta a última nota do arpejo;
- 4- No segundo e terceiro trechos (cc. 23 - 25 e 29 - 34 - *Lirico e molto espressivo*), foram novamente selecionadas as regiões de chegada.

Os valores das durações advindas dessas marcações foram exportados para o programa *Microsoft Office Excel 2003*, onde, convertidos em andamento, foram

representados em gráficos de plano cartesiano. Ainda no programa *Excel*, os dados receberam tratamento estatístico, averiguando o desvio médio⁵ da cada interpretação com o andamento indicado na partitura. No Tema A (*Deciso ed energico*) a unidade de tempo é semínima =100 e no Tema B (*Lirico e molto espressivo*) a unidade de tempo é semínima =76. Com esses dados foram gerados gráficos que auxiliaram visualmente o estabelecimento de relações entre as interpretações, assim foi possível quantificar o tamanho do desvio médio de cada interpretação.

O programa *Logic Audio Platinum 5.5.1* foi utilizado na averiguação do plano dinâmico das gravações. Através da extração do som impresso na mídia, os arquivos foram processados nesse sistema de *software* gráfico, gerando imagens que demonstram a oscilação dinâmica. Os arquivos estéreo foram convertidos em mono, facilitando assim a demonstração da oscilação do plano dinâmico. A pequena perda de dados, gerada pela conversão do arquivo estéreo não acarretou um problema para a interpretação de dados. Nesta análise, ao fazer referência ao plano dinâmico, não se utilizaram valores exatos e sim a observação da variação interna de cada gráfico. As variáveis das gravações, tais como: diferenças de volume sonoro de cada instrumento, diferenças de captação, mixagem e etc. não permitiram um maior controle de tais dados.

As gravações analisadas neste trabalho não foram encomendadas, pois foram produzidas com finalidade comercial e são anteriores a este estudo. Os violonistas e suas respectivas gravações utilizadas na análise foram:

1- Graham Anthony Devine:

CD *Manhã de Carnaval*, gravado pela Naxos no ano de 2004;

2- Luiz Mantovani:

⁵ A fórmula para o cálculo do desvio médio é: $DM = \frac{\sum_{i=1}^n |x_i - \bar{x}|}{n}$. Entretanto, o programa *Microsoft Office Excel 2003* o faz automaticamente.

A gravação foi de produção independente, feita na cidade de São Paulo, no ano de 1998 e pode ser encontrada no CD “*Appassionata*” LCM001⁶;

3- Fábio Zanon:

Sua gravação da peça *Appassionata* foi realizada no ano de 1996 e pode ser encontrada no CD “Sonatas latino-americanas” pelo selo EGTA;

4- Fábio Shiro Monteiro:

Recital Brasileiro. RBM 463022. Alemanha, 2001.

Para as análises das gravações utilizaram-se planos cartesianos da agógica associados a cálculos de desvio médio do andamento, bem como imagens monográficas (em decibéis) das oscilações dinâmicas, abordagem esta que difere da alternativa de Hong (2003) ao dispensar o espectrograma por ele utilizado. Consideraram-se também outros dados como textos e entrevistas dos intérpretes para complementar suas estratégias performáticas.

Foram selecionados três trechos da *Appassionata*: O primeiro do *Deciso ed energico* (cc.13 - 19); o segundo e o terceiro do *Lirico e molto espressivo* (cc. 23 - 25; e cc. 29 - 34). Esses trechos foram escolhidos por conterem indicações na partitura que indiquem o Processo Motor ou mesmo a sua alteração. Cada um desses trechos foi focalizado sob quatro aspectos:

a) ESTRATÉGIAS COMPOSICIONAIS E PROCESSO MOTOR

b) ILUSTRAÇÕES

Mostra-se o exemplo musical do trecho selecionado seguido dos seus respectivos gráficos e figuras, isto é, gráfico de plano agógico; gráfico do desvio médio e figuras dos quatro planos dinâmicos;

c) ANÁLISE DESCRITIVA DE CADA GRAVAÇÃO

⁶ Disponível no site <<http://luizmantovani.com/pt/gravacoes.htm>>.

Os instrumentistas foram identificados com as letras A, B, C e D. As análises das gravações receberam subdivisões nas quais foram observadas as contribuições de trabalhos que trataram de assuntos da performance musical e do Processo Motor:

1- Comportamento do plano agógico:

Verifica-se, entre outras coisas, se o comportamento do plano agógico é condizente com a hipótese de Repp (1995, *apud* MARTINGO, 2005), que afirma que “são preferidos perfis agógicos com menor amplitude a *tempi* mais rápidos e perfis agógicos com maior amplitude a *tempi* mais lentos”;

2- Comportamento do plano dinâmico:

Verifica-se o comportamento da dinâmica;

3- Demarcação de estruturas musicais através da agógica:

Verifica-se, entre outras coisas, se a demarcação de estruturas através da agógica está em conformidade com a hipótese de Repp (1992, *apud* MARTINGO, 2005). Que afirma que “a amplitude do *ritardando* é proporcional à importância estrutural da frase em que ocorre, sendo progressivamente mais pronunciados, por ordem crescente, os *ritardandi* que ocorrem no final de frases, no final de seções e no final das obras”;

4- Demarcação de estruturas musicais através da dinâmica:

Verifica-se, entre outras coisas, se o comportamento do plano dinâmico é condizente com a hipótese de Gabrielsson (1987, *apud* MARTINGO, 2005), que afirma que “a dinâmica funciona como marcador de fraseado, sendo a amplitude do perfil proporcional à importância estrutural da frase onde ocorre”;

5- Execução literal e/ou alteração do Processo Motor:

Verifica-se paralelamente o comportamento do plano agógico e plano dinâmico;

d) RESULTADOS PARCIAIS DAS GRAVAÇÕES

Faz-se o estabelecimento de relações entre as performances.

2- CONTEXTUALIZAÇÕES

2.1- O compositor

Ronaldo Miranda (Rio, 1948) é graduado em piano pela UFRJ em 1970. Em 1987, também pela UFRJ, tornou-se Mestre em Composição, e em 1997, Doutor em Artes pela USP. Foi professor de Composição da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Vice-Diretor do Instituto Nacional de Música da FUNARTE e Diretor da Sala Cecília Meireles. Atualmente, é professor de Composição do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Após sua fase acadêmica, Miranda apresenta três tendências básicas com relação à linguagem harmônica de suas peças: livre atonalismo, néo-tonalismo, e mistura dessas linguagens. A fase de linguagem harmônica livre atonal situa-se entre os anos de 1977 e 1984. *Appassionata* foi composta em sua fase néo-tonal, que se situa entre os anos de 1984 e 1990. A partir de década de 90, o compositor apresenta um processo de mistura de linguagens harmônicas. Essas linguagens passam a conviver na mesma peça, tendo sua ênfase determinada pela finalidade à qual for composta (MIRANDA, 2006). Esses últimos procedimentos encontram respaldo em classificações como ecletismo ou pós-modernismo (HARVEI, 1992; SALLES, 2005; LIMA, 2006).

Quanto às suas fases de evolução estética e estilística, foi observado o trajeto percorrido pelo compositor do início de sua carreira até os dias de hoje. Esse percurso demonstra que o compositor vem utilizando cada vez mais os procedimentos pós-modernistas em suas peças.

Sua primeira fase de produção é comentada por Caporali (2001, p. 8):

A primeira fase é aquela que corresponde à sua produção acadêmica, quando ainda aluno na Escola de Música da UFRJ, e nela percebe-se um pensamento ainda formado a partir das heranças tradicionais da música ocidental, com presença de

procedimentos harmônicos tonais e modais. Esta fase pode ser localizada entre os anos de 1969 e 1977 e que inclui peças feitas como trabalho escolar, tais como *Cantares* e *Soneto da Separação*.

Peças como as *Suites nº 1 e 2* foram escritas nesse período acadêmico da formação musical de Miranda e ele próprio não lhes confere valor estético suficientemente significativo. Porém, já nessa primeira fase o compositor demonstra uma necessidade de maior comunicação com o ouvinte através da utilização de procedimentos harmônicos tonais e modais.

A primeira fase da produção do compositor é chamada de atonal livre (1977-84). Nessa fase o compositor ainda preservava formas tradicionais na organização de seu material. As formas mais utilizadas foram a forma sonata, variações, fuga e suíte, dentre outras. Dessa maneira nota-se que mesmo trabalhando com materiais ditos “modernos”, o compositor não abriu mão de uma referência mais tradicional em sua música através da dualidade linguagem moderna/formas antigas.

Sua segunda fase é denominada néo-tonal (1984/90). Essa fase é resumida por Caporali (2001, p. 7):

Este último é um termo usado pelo próprio Ronaldo Miranda para designar uma linguagem harmônica tonal livre, que preserva a existência de um centro tonal, sentido com clareza em alguns trechos da peça musical, sendo, entretanto, imperceptível em outros por causa do uso intenso de dissonâncias, de cromatismos e de encadeamentos harmônicos que escapam ao âmbito das leis da harmonia funcional tonal.

Ainda nessa fase, em seu trabalho de Mestrado, *O Aproveitamento das Formas Tradicionais em Linguagem Musical Contemporânea*, (MIRANDA, 1987), o compositor demonstrava que era possível a utilização de formas tradicionais mesmo na combinação com linguagens harmônicas contemporâneas. Seu posicionamento contrário à vanguarda se torna mais claro nas palavras de Raymundo (1991, p. 93), referindo-se às atitudes composicionais de Miranda:

Ronaldo Miranda não se preocupa em ser vanguardista, sua obra musical mostra o emprego de diferentes processos de composição, onde não existe um compromisso em romper com as correntes tradicionais, embora utilize materiais contemporâneos em suas composições.

Essa citação entra em concordância com Lima, quando o pesquisador diz que uma prática comum associada ao pós-modernismo seria esse “fim da tradição de mudança e ruptura” (LIMA, 2006). Esse tipo de abordagem está assinalada inclusive por Miranda em sua declaração no *O Catacumba* (1987, *apud* RAYMUNDO, 1991, p. 93):

(...) não estou preocupado em ser contemporâneo os 365 dias do ano. Tanto posso escrever obras com recursos atuais como posso voltar ao passado e à tonalidade. Não há uma estética obrigatória. A autenticidade e a emoção devem vir sempre em primeiro lugar em qualquer proposta de criação musical.

Nas notas de concerto de suas peças, esse mesmo tipo de posicionamento é revelado:

...uma leitura moderna do gênero concerto para piano: música contemporânea sem pretensões ao vanguardismo, que recapitula em linguagem pessoal, um Bartok ou até um Shostakovich, e que cumpre uma função básica da música: atingir esteticamente o público e os próprios instrumentistas (RAYMUNDO, 1991, p. 92).

O conjunto dos aspectos supracitados é atribuível ao modelo de pensamento pós-moderno, presente na produção de Miranda. Portanto, observa-se que, no caso da *Appassionata*, ao optar por uma linguagem néo-tonal, associada à Forma Sonata, o compositor buscou conservar comunicação com o ouvinte. Miranda acredita que a escolha da linguagem e do estilo de suas composições pode mudar de acordo com a ocasião.

2.2- A peça

A *Appassionata* foi composta em 1984. Pertence à segunda fase de criação do compositor e, como a maioria das peças dessa fase, possui linguagem harmônica néo-

tonal. Juntamente com essa linguagem harmônica, Miranda utiliza a forma sonata para organizar seus temas:

Existem apenas dois motivos básicos, como na Forma Sonata clássica-romântica: um Tema A predominantemente rítmico e um Tema B predominantemente melódico. A peça tem a estrutura de uma sonata, apresentando esses temas em três grandes seções: Exposição, Desenvolvimento e Reexposição (MIRANDA, 2006).

O Tema A, *Deciso ed energico* (cc. 01 - 22), é formado basicamente por tensões em vários aspectos: na utilização de escalas cromáticas; utilização de acordes diminutos; transposição ascendente desses acordes por semitom, em frases longas. Esses procedimentos resultam numa perda momentânea do centro tonal.

O Tema B *Lirico e molto espressivo*, (cc. 23 - 39), utiliza procedimentos contrastantes com os do Tema A: escalas, acordes e campo harmônico diatônicos, além do próprio andamento (semínima=76). Esses procedimentos contribuem para o estabelecimento de centros tonais e geram maior repouso, contrastando com as tensões do Tema A.

2.3 - A dedicatória

Appassionata foi encomendada por volta do ano de 1983, pelo violonista brasileiro Turíbio Santos (1943-). O violonista acompanhou de perto o processo de composição da peça, dando inclusive informações a respeito de dificuldades técnicas. Contudo, embora tenha recebido a dedicatória, não se tem notícia de que a tenha tocado.

Após um recital no Rio de Janeiro, em 1989, Fábio Zanon recebeu o manuscrito da *Appassionata* das mãos de Ronaldo Miranda. Somente dez anos depois de seu surgimento a peça foi tocada e gravada por Zanon. Com a permissão do compositor, fez algumas modificações, tais como “tocar um pequeno trecho oitava abaixo, retirar uma ou

duas notas de dois ou três acordes, e inverter a posição de um acorde” (MIRANDA, 2006).

A gravação faz parte de seu CD *Sonatas latino-americanas* de 1996.

Além de Fábio Zanon, a peça foi gravada por Graham Devine, Luiz Mantovani, Stewart French, Fábio Shiro Monteiro e Everton Gloeden.

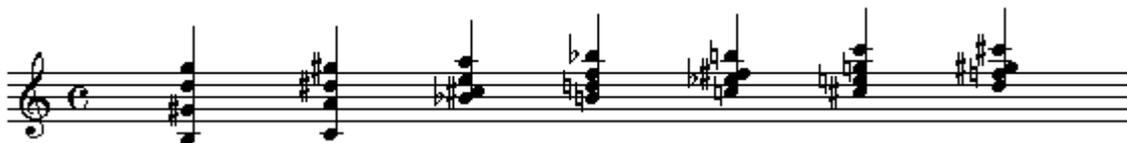
3- ANÁLISE

3.1- PRIMEIRO TRECHO: cc. 13 - 19

a) Estratégias composicionais e Processo Motor

O primeiro grupo temático *Deciso ed energico* tem no cromatismo a base de seus procedimentos composicionais. Esse cromatismo é explorado de diversas formas e tem por objetivo a construção de tensões através de:

- 1- Uso recorrente de texturas homofônicas formadas por acordes diminutos (Ex.1);



Exemplo 1: acordes diminutos e transposições cromáticas ascendentes

- 2- Movimento escalar cromático (Ex.2);



Exemplo 2: linha cromática cc. 1 e 2

- 3- Transposição ascendente por semitom desse material, com emprego de acordes diminutos (Ex.3):



Exemplo 3: transposições ascendentes

Os procedimentos composicionais supracitados são facilmente identificados na trecho selecionado (Ex. 4).

Como informado no Marco Teórico deste trabalho (p. 7), o Processo Motor é fruto da ação conjunta dos planos agógico e dinâmico. Todd (1992) afirma que normalmente o Processo Motor ocorre nos sinais de *crescendo*, *accelerando*, *ritenuto*, *rallentando* e *decrescendo*. Contrariando o esperado, encontra-se na passagem entre os compassos 13 e 19 a indicação de *poco rall*. Dessa forma, o compositor minimiza a ação conjunta dos planos agógico e dinâmico. Se o sinal não fosse assinalado, a tendência performática seria de um *accelerando* associado ao *crescendo* em direção ao final do trecho. Pode-se deduzir que essa alteração do Processo Motor é mais uma das técnicas utilizadas pelo compositor, objetivando a construção de tensões, pois, um *rallentando* adicionado a um *crescendo* num final de seção produz uma sensação de ‘peso’. Esse procedimento é comum nos finais de grandes trechos musicais do repertório clássico/romântico e revela uma importância estrutural - anotada pelo compositor - que demarca o final da primeira seção temática, no caso da *Appassionata*, o *Deciso ed energico* (Ex. 4).

b) Ilustrações

13

15

17

19

Exemplo 4: primeiro trecho cc. 13 - 19

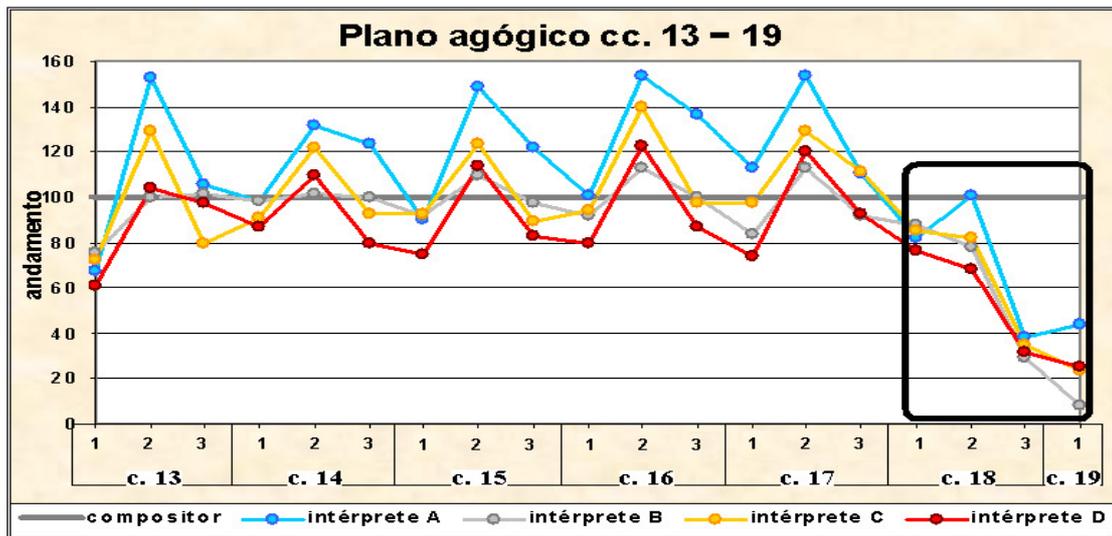


Gráfico 1: plano agógico cc. 13 - 19

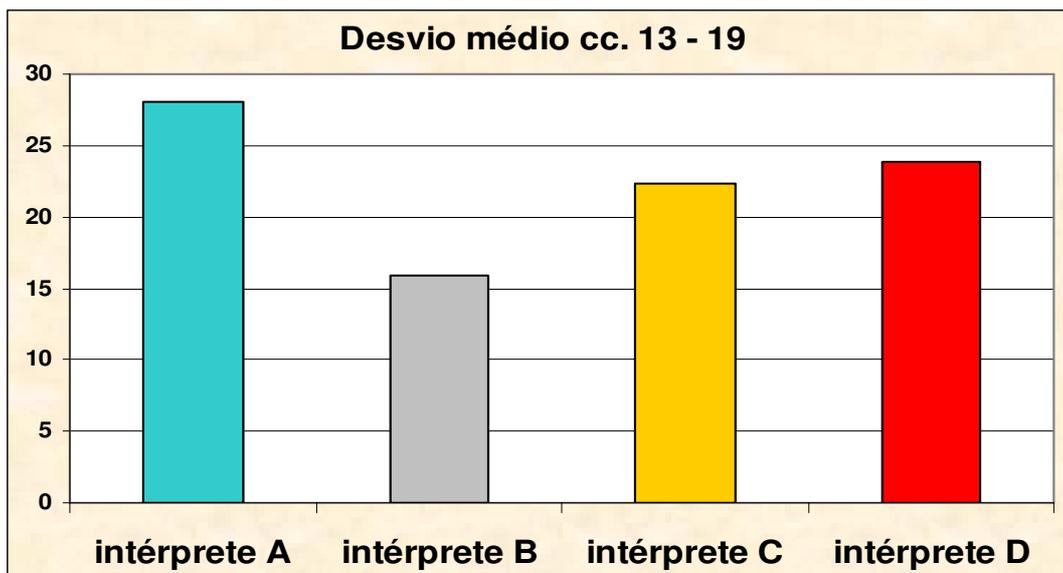


Gráfico 2: desvio médio cc. 13 - 19

Intérprete A (12,16 segundos)



Intérprete B (17,18 segundos)



Intérprete C (14,72 segundos)



Intérprete D (16,01 segundos)



Figura 1: planos dinâmicos cc. 13 - 19

c) Análise descritiva de cada gravação (primeiro trecho)

1- Comportamento do plano agógico

Intérprete A

Apesar de ser esse primeiro trecho parte de um movimento rápido (*Deciso ed energico*), o intérprete A enfatizou a oscilação do plano agógico, atingindo alta taxa de desvio médio. Esse tipo de ação vai de encontro à afirmação de Repp “são preferidos menor amplitude de perfil agógico a *tempi* mais rápidos” (1995, *apud* MARTINGO, 2005).

Intérprete B

O intérprete B utilizou alguns aspectos na sua concepção musical, afirmando que:

Esta seção deve ser tocada com bastante precisão rítmica, cuidado com as acentuações que são bastante irregulares, e contorno dinâmico que simule um crescendo emocional ininterrupto até o compasso 19. Todos elementos de construção da peça são integrados nesta seção; não existem prioridades (Intérprete B, 2006).

A primeira medida foi com relação ao plano agógico, pois, o violonista não realizou curvas parabólicas em pequena escala, mantendo assim o andamento. Em grande escala, verifica-se que sua interpretação descreve uma curva em forma parabólica.

Intérprete C

O intérprete C desenvolveu um perfil com amplas oscilações num andamento rápido (*Deciso ed energico*), indo de encontro à afirmação de Repp, na medida em que, segundo o pesquisador, são preferidos perfis agógicos de menor amplitude a *tempi* mais rápidos (1995, *apud* MARTINGO, 2005). Porém, essas oscilações encontram respaldo na concepção do intérprete para o trecho:

...como se você estivesse tendo uma discussão inflamada com uma pessoa e você solta tudo aquilo que você tem pra dizer de uma forma um pouco impensada... (Intérprete C, 2006).

Intérprete D

O intérprete D ressaltou a oscilação no parâmetro do plano agógico, em contraposição à afirmação de Repp: “são preferidos perfis agógicos com menor amplitude a *tempi* mais rápidos...” (1995, *apud* MARTINGO, 2005).

2- Comportamento do plano dinâmico

Intérprete A

O plano dinâmico apresentou poucas oscilações, em função da ênfase dada ao plano agógico.

Intérprete B

O violonista demonstrou fidelidade ao texto musical, pois, o trecho apresenta do início ao fim, um fluxo crescente em dinâmica.

Intérprete C

O perfil do plano dinâmico apresentou oscilações próximas aos dados do plano agógico, confirmando assim, a afirmação de Gabrielsson, de que “a dinâmica funciona como demarcador de fraseado, sendo a amplitude do perfil, proporcional à importância da frase em que ocorre” (1987, *apud* MARTINGO, 2005). Constatou-se que a amplitude desenvolvida no perfil dinâmico é apropriada a uma frase final de seção temática.

Intérprete D

Sua interpretação proveu um perfil de poucas oscilações dinâmicas.

3- Demarcação de estruturas musicais com agógica

Intérprete A

O intérprete D procedeu num desenho de plano agógico em curva parabólica tanto em pequena quanto em grande escala. Em pequena escala, percebeu-se uma fragmentação, pois, ele realizou o plano rítmico em pequenas células por compasso, separadas através de arpejos, respirações e *rubatos*.

Entre os compassos 18 - 19, o intérprete D desenvolveu um *ritardando* de grande amplitude, que assinala a importância estrutural dessa frase, em final de seção temática, em concordância com a afirmação de Repp (1992, *apud* MARTINGO, 2005).

Intérprete B

O perfil agógico no trecho do *Deciso ed energico* foi de pouca amplitude, mostrando-se condizente com Repp, que afirma que os perfis agógicos com menor amplitude são preferidos a *tempi* mais rápidos (1995, *apud* MARTINGO, 2005). O violonista deu seguimento a sua idéia de executar o ritmo com precisão.

Intérprete C

O intérprete C desenvolveu uma curva parabólica tanto em pequena quanto em grande escala. Ao final de sua curva parabólica em grande escala, foi constatado um *rallentando* característico de finais de seções temáticas, encontrando concordância em Repp (1992, *apud* MARTINGO, 2005).

Intérprete D

Sua demarcação de estruturas musicais com o plano agógico foi realizada em duas escalas: 1) curvas parabólicas para cada compasso (pequena escala), 2) e uma curva

parabólica para o trecho todo (grande escala). A parte final da curva em grande escala resultou num *ritardando* entre os compassos 18 a 19. Esse comportamento do plano agógico encontra respaldo em Repp (1992, *apud* MARTINGO, 2005).

4- Demarcação de estruturas musicais com dinâmica

Intérprete A

Contrariando a afirmação de Gabrielsson: “a dinâmica funciona como marcador de fraseado” (1987, *apud* MARTINGO, 2005), o intérprete A não demarcou o início da frase, aumentando a oscilação somente na região em destaque.

Intérprete B

A demarcação de fraseado foi mais perceptível no plano dinâmico, pois, o intérprete B iniciou o trecho com poucas oscilações e as intensificou até o final, revelando a importância estrutural de um final de seção temática. Essa abordagem está apoiada em Gabrielsson, na qual “a dinâmica funciona como marcador de fraseado, sendo a amplitude do perfil proporcional à frase onde ocorre...” (1987, *apud* MARTINGO, 2005).

Intérprete C

Para realizar o extenso *crescendo* indicado na partitura, o intérprete C utilizou um recurso idiomático:

São maneiras de se fazer um *crescendo* grande, planejando a dinâmica da música em longo prazo, mas realizando em fragmentos menores porque o violão precisa disso, se você pensar num *crescendo* de uma página inteira como é esse caso, o violão acaba, chega um hora em que o som está estourando, tocando acima do limite do instrumento e não tem mais pra onde ir (Intérprete C, 2006).

Intérprete D

O intérprete D traçou um perfil dinâmico de poucos contrastes, demarcando o trecho só com o plano agógico, o que diverge da afirmação de Gabrielsson: “a dinâmica funciona como demarcador de fraseado...” (1987, *apud* MARTINGO, 2005).

5- Execução literal e/ou alteração do Processo Motor

Intérprete A

O intérprete A realizou duas correções do Processo Motor. Durante a parte inicial do primeiro trecho (cc. 13 - 17) com ampla oscilação do plano agógico, sem a correspondente oscilação do plano dinâmico. Nos compassos 18 a 19 a alteração foi evidenciada pela inversão no comportamento de ambos os parâmetros expressivos, isto é, o plano agógico apresentou uma curva descendente, enquanto que o plano dinâmico apresentou uma curva ascendente. Essa alteração do Processo Motor (cc. 18 - 19) foi indicada pelo compositor na partitura, o que demonstra concordância entre o pensamento do compositor e do intérprete A.

Intérprete B

O intérprete B desenvolveu uma alteração do Processo Motor na parte inicial (cc. 13 - 17), pois, seu perfil agógico obteve menores oscilações do que o perfil dinâmico. Ao final do trecho (cc. 18 - 19) o violonista realizou o *ritardando* indicado com um *crescendo* em intensidade, efetuando novamente, a alteração do Processo Motor.

Intérprete C

O intérprete C realizou amplas oscilações, tanto no plano agógico quanto no plano dinâmico. Foi constatado que, com essa ação conjunta dos dois planos expressivos,

aliando suas curvas parabólicas no plano agógico à oscilações paralelas no plano dinâmico, ele desenvolveu o Processo Motor na região dos compassos 13 a 17. Já na região dos compassos 18 a 19, foi constatada uma alteração do Processo Motor, com o movimento contrário entre os dois planos.

Intérprete D

Neste trecho o intérprete D realizou duas correções do Processo Motor. Na primeira (cc. 13 - 17) oscilou só o plano agógico; na segunda (cc. 18 - 19), em concordância com a indicação do compositor, ele realizou um amplo *ritardando* com aumento de intensidade dinâmica.

d) Resultados parciais: Estabelecimento de relações

O violonista A apresentou a interpretação mais divergente de Repp, pois, executou o andamento mais rápido, associado a um perfil agógico mais amplo (1995, *apud* MARTINGO, 2005). Dessa forma, sua abordagem acarretou, comparativamente, menores contrastes no plano dinâmico.

Numa antítese à abordagem do intérprete A, o intérprete B demonstrou mais fidelidade ao texto musical, pois, além de apresentar uma execução mais próxima à proposição de andamento do compositor, também procedeu num *crescendo* ao longo do trecho, condizente com as indicações de dinâmica do texto musical. Sua execução demonstrou conformidade com as aspirações de Stravinsky, que denuncia alguns tipos de estratégias performáticas de intérpretes que ignoram as indicações do compositor:

o pecado contra o espírito da obra sempre começa com um pecado contra sua literalidade (...) segue-se daí que um *crescendo*, como todos sabemos, é sempre acompanhado de uma aceleração do movimento, enquanto um *rallentando* nunca deixa de ser acompanhado por um *diminuendo* (...) grande orgulho é posto em aperfeiçoar nuances irrelevantes – uma preocupação que em geral anda lado a lado com o ritmo impreciso (1996, p. 113).

O intérprete C apresentou uma compilação das duas estratégias anteriores, utilizando amplas oscilações no plano agógico e no plano dinâmico.

O intérprete D apresentou uma concepção musical de certa forma próxima à do intérprete B:

Deciso ed energico: Aqui, são claríssimas as intenções do compositor, que marcou tudo como queria (forte, *semínima*=100, deciso ed energico) Não há muito espaço para agógica (Intérprete D, 2006).

Porém, os resultados da análise revelaram uma concepção diferente para o mesmo trecho, pois, violonista procedeu numa fragmentação do plano agógico, sem demarcar a estrutura com a dinâmica. No entanto, ele desenvolveu uma forte tensão musical durante todo o trecho, como de fato foi um dos seus objetivos:

As principais dificuldades são decorrentes desses desafios: montar a peça em suas partes, atendendo às exigências acima referidas e, ao mesmo tempo, mantendo a tensão que sustenta e desenvolve a obra (Intérprete D, 2006).

Mesmo apresentando estratégias diversas, os quatro violonistas desenvolveram o *poco rallentando* do compasso 18 a 19, paralelamente a um significativo aumento de intensidade sonora. Como já foi mencionada anteriormente, essa ação conjunta dos dois parâmetros expressivos representa uma alteração do Processo Motor. Nesse ponto do trecho todos os violonistas atenderam as intenções do compositor de forma muito semelhante.

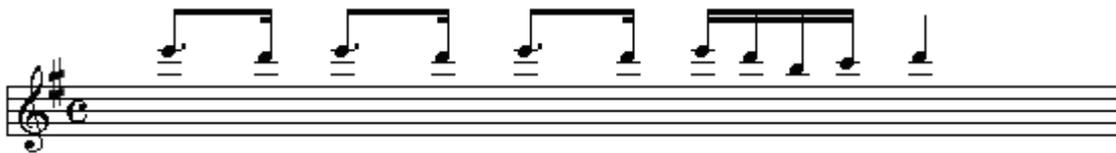
Foi observado no tema A, uma tendência do grupo em supervalorizar o andamento proposto pelo compositor, executando o andamento predominantemente acima do indicado na partitura, exceto na região do *poco rall.*

3.2- SEGUNDO TRECHO: cc. 23 - 25

a) Estratégias composicionais e Processo Motor

O tema B, *Lirico e molto espressivo*, é contrastante com o primeiro grupo, *Deciso ed energico*. Os contrastes mais importantes são:

- 1- Os tipos de acordes (tríades menores e maiores), pois definem melhor a tonalidade do trecho (mi menor);
- 2- Os intervalos diatônicos das escalas;



adicionado e no compasso 25 está assinalado um sinal de *poco rit.* Como vimos anteriormente, esse processo de acelerar e desacelerar é típico do Processo Motor.

b) Ilustrações

Lirico e molto espressivo ♩ = 76

23

arm. XIX arm. XII

affrettando

poco rit.

Exemplo 7: segundo trecho cc. 23 - 25

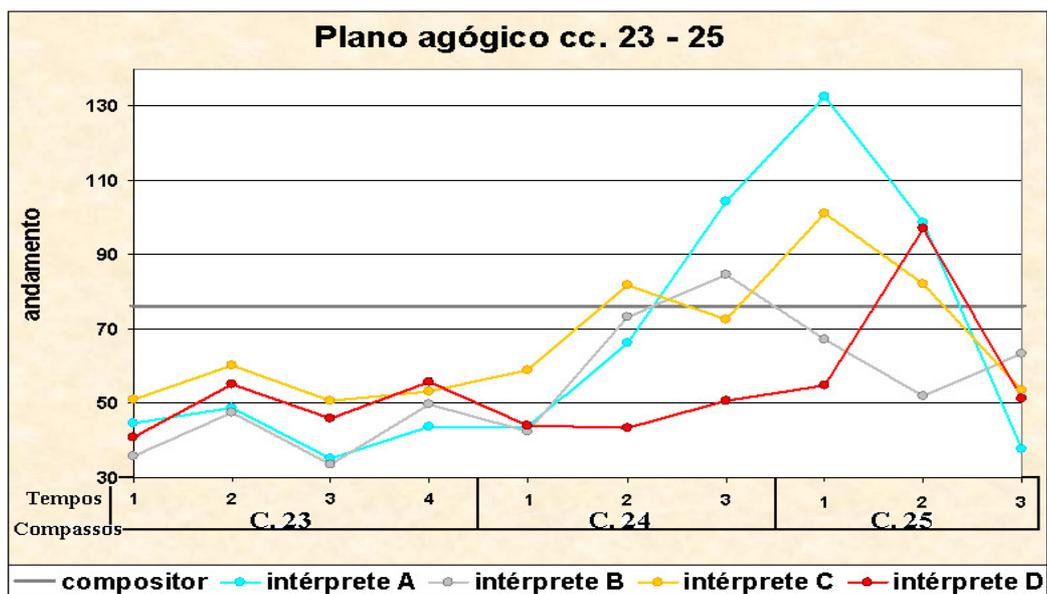


Gráfico 3: plano agógico cc. 23 - 25

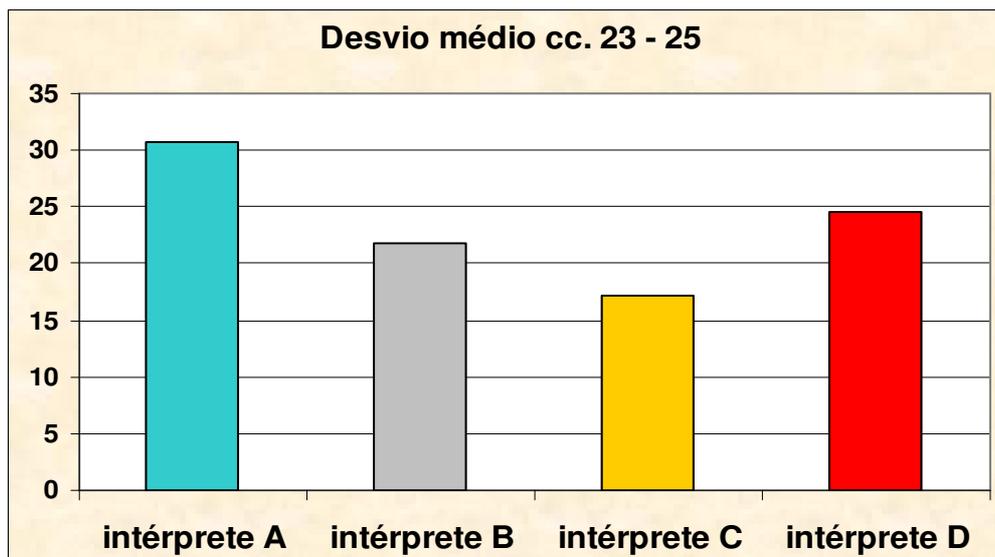
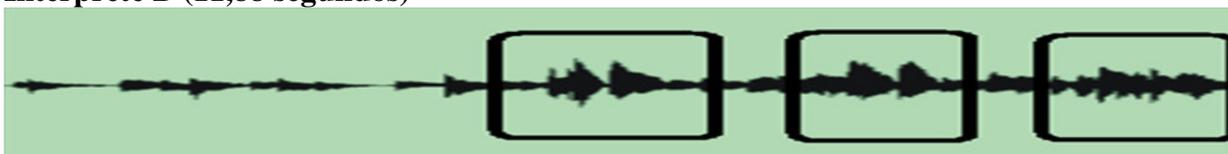


Gráfico 4: desvio médio cc. 23 - 25

Intérprete A (11,18 segundos)



Intérprete B (11,88 segundos)



Intérprete C (9,52 segundos)



Intérprete D (11,79 segundos)



Figura 2: planos dinâmicos cc. 23 – 25

c) Análise descritiva de cada gravação (segundo trecho)**1- Comportamento do plano agógico****Intérprete A**

O intérprete A apresentou um perfil agógico com oscilações destacadas. A realização de oscilações com alto índice de desvio médio num movimento lento (*Lirico e molto espressivo*), encontra respaldo na afirmação de Repp: “são preferidos perfis agógicos de maior amplitude a *tempi* mais lentos” (1995, *apud* MARTINGO, 2005).

Intérprete B

O intérprete B produziu no tema lento (*Lirico e molto espressivo*) um perfil agógico mais oscilante, com desvio médio maior do que no tema rápido (*Deciso ed energico*), em concordância com a afirmação de Repp. O pesquisador constatou a preferência por perfis agógicos mais amplos em movimentos mais lentos e perfis agógicos menos amplos em movimentos mais rápidos (1995, *apud* MARTINGO, 2005).

Intérprete C

O intérprete C apresentou um perfil agógico com oscilações no tema lento (*Lirico e molto espressivo*) em concordância com Repp, que observa que são preferidos perfis agógicos com maior amplitude a *tempi* mais lentos (1995, *apud* MARTINGO, 2005).

Intérprete D

O intérprete D apresentou um perfil agógico com poucas oscilações executando o trecho em andamento inferior do indicado na partitura. Sua interpretação produziu só uma forma parabólica entre os tempos 8 a 10.

2- Comportamento do plano dinâmico

Intérprete A

Foi observado que o intérprete A utilizou uma oscilação dinâmica sómente no final do trecho. Esse comportamento remete à constatação de Gabrielsson, em que “a dinâmica funciona como marcador de fraseado...” (1987, *apud* MARTINGO, 2005).

Intérprete B

O intérprete B apresentou um aumento de intensidade do primeiro ao quinto tempo (região assinalada), bem como no sétimo tempo e no décimo tempo.

Intérprete C

Assim como no plano agógico, o intérprete C produziu oscilações dinâmicas principalmente ao final do trecho (região assinalada).

Intérprete D

A interpretação do violonista D permaneceu com poucas oscilações, apresentando uma única oscilação no tempo 9.

3- Demarcação de estruturas musicais com agógica

Intérprete A

O intérprete A demarcou as texturas com funções musicais distintas. Na textura de linha melódica acompanhada (tempos 1 - 5), ele manteve o perfil agógico estável e predominantemente abaixo do andamento indicado (semínima=76). Na textura improvisatória, o intérprete A desenvolveu um perfil agógico com curva parabólica.

Intérprete B

Sua demarcação de estruturas foi diferenciada, pois, desenvolveu inicialmente um perfil agógico com curva parabólica do primeiro ao nono tempo, seguido de um *poco accelerando* do nono ao décimo e último tempo do trecho. Dessa forma, o intérprete B antecipou o andamento da frase seguinte. Essa estratégia performática foi utilizada para evitar uma fragmentação do texto musical, encontrando respaldo já em sua concepção:

...tenho a sensação de que a peça tende a soar um pouco longa e repetitiva, e é difícil conseguir articular as suas diversas seções de maneira que soem sempre integradas e com direção musical. A preferência por fraseados mais longos, evitando rubatos exagerados - especialmente nas seções mais líricas - e uma abordagem rítmica bastante precisa e articulada ajuda a minimizar esta sensação (Intérprete B, 2006).

A afirmação da preferência por “fraseados mais longos”, demonstrou uma concepção também expressa na afirmação de Repp: “a amplitude do *ritardando* é proporcional à importância estrutural da frase onde ocorre” (1992, *apud* MARTINGO, 2005), pois, o violonista evitou, ao final do trecho, um amplo *ritardando* com a antecipação do andamento da frase posterior.

Intérprete C

No plano agógico, sua interpretação produziu uma curva parabólica em grande escala, com um estreito *ritardando* ao final. Esse *ritardando* confirma a premissa de Repp, de que “a amplitude do *ritardando* é proporcional à importância da frase onde ocorre” (1992, *apud* MARTINGO, 2005). Sendo essa, uma frase inicial de seção temática, era de se esperar um *ritardando* mais estreito.

Intérprete D

Através da adição de intensidade sonora na textura melódica cada vez que o intervalo de segunda maior ocorre, o intérprete D aproxima sua intenção musical com o intérprete C. A insistente repetição desse intervalo “dá a impressão que ele tá remoendo uma dor” (Intérprete C, 2006). Essa estratégia performática acompanha a premissa de Gabrielsson, na qual o pesquisador afirma que “a dinâmica funciona como marcador de fraseado, sendo a amplitude do perfil, proporcional à importância da frase em que ocorre” (1987, *apud* MARTINGO, 2005).

4- Demarcação de estruturas musicais com dinâmica

Intérprete A

No plano dinâmico, o intérprete A também demarcou as texturas musicais. Na textura de linha melódica acompanhada (tempos 1 - 5) manteve seu perfil dinâmico com poucas oscilações num andamento abaixo do proposto pelo compositor. Na textura improvisatória (região assinalada) realizou um *crescendo*. A amplitude desse *crescendo* não foi muito destacada dada sua importância estrutural, por se tratar do início do tema B, o que demonstra concordância com Gabrielsson, que afirmou que a amplitude do perfil dinâmico é proporcional à importância estrutural da frase onde ocorre (1987, *apud* MARTINGO, 2005).

Intérprete B

A estratégia adotada pelo violonista produziu três demarcações dinâmicas: a primeira, na textura melódica (tempos 1 a 5). A segunda na textura improvisatória (sétimo tempo) e a terceira no último tempo do excerto. Esse último aumento teve por objetivo evitar repousos (respirações) entre as frases, conforme atestou sua concepção musical para

o trecho. Esses artifícios foram previstos por Gabrielsson: “a dinâmica funciona como marcador de fraseado...” (1987, *apud* MARTINGO, 2005).

Intérprete C

O trecho foi iniciado com um *diminuendo* do primeiro ao quinto tempo (textura melódica), iniciando um *crescendo*, com picos no oitavo, nono e décimo tempos (textura improvisatória). No entanto, apesar do plano dinâmico ter um considerável número de oscilações, essas oscilações não foram amplas. Essa forma de demarcação no início do tema encontra respaldo em Gabrielsson, que afirma que a dinâmica funciona como marcador de fraseado, sendo sua amplitude, proporcional à importância da frase em que ocorre (1987, *apud* MARTINGO, 2005).

Intérprete D

Através da adição de intensidade sonora na textura melódica cada vez que o intervalo de segunda maior ocorre, o intérprete D aproxima sua intenção musical com o intérprete C. A insistente repetição desse intervalo “dá a impressão que ele ta remoendo uma dor” (Intérprete C, 2006). Essa estratégia performática acompanha a premissa de Gabrielsson, na qual o pesquisador afirma que “a dinâmica funciona como marcador de fraseado, sendo a amplitude do perfil, proporcional à importância da frase em que ocorre” (1987, *apud* MARTINGO, 2005).

5- Execução literal e/ou alteração do Processo Motor

Intérprete A

Na primeira textura da frase (anterior à região assinalada) o violonista desenvolveu o Processo Motor, produzindo um perfil agógico e um perfil dinâmico

estáveis, isto é, com poucas oscilações. Na região seguinte o intérprete A tornou a desenvolver o Processo Motor, realizando em conjunto um *acelerando* e um *crescendo* com um *rallentando* acompanhado de um *decrecendo* no final do trecho.

Intérprete B

Em sua interpretação, a alteração do Processo Motor foi desenvolvida na primeira parte do trecho, que compreende o início até o final das duas primeiras regiões assinaladas. No início do trecho, o violonista aumentou a intensidade dinâmica do primeiro ao quinto tempo sem alterações no andamento. Na segunda e terceira regiões assinaladas, o intérprete B desenvolveu a ação conjunta do Processo Motor, pois, houve paralelo aumento de intensidade nos dois planos expressivos.

Intérprete C

No início do trecho, o intérprete C corrigiu o Processo Motor com um *diminuendo*, porém, conservando o andamento. Ao final do trecho, ele desenvolveu outra alteração do Processo Motor, efetuando um *ritardando* nos tempos 8, 9 e 10, juntamente com um *crescendo*.

Intérprete D

O intérprete D aumentou a intensidade entre os tempos 1 e 5 (região assinalada) mantendo o andamento, o que acarretou numa alteração do Processo Motor. No restante do trecho o violonista permanece numa gama de intensidade sonora homogênea, a não ser pelo pequeno *acelerando* acompanhado por um *crescendo*, desempenhando, no tempo 9, a execução literal do Processo Motor.

d) Resultados parciais: Estabelecimento de relações

Através da análise de dados e dos estabelecimentos de relações entre as performances, chegou-se aos seguintes resultados parciais:

O intérprete A enfatizou a oscilação do plano agógico, associada a uma pequena, porém, paralela oscilação no perfil dinâmico. Ele desenvolveu duas execuções literais do Processo Motor.

O intérprete B enfatizou o plano agógico com menor oscilação no plano dinâmico. O violonista demonstrou fidelidade ao texto musical, adotando estratégias para evitar sua fragmentação do trecho.

O intérprete C desenvolveu um perfil agógico assim como um perfil dinâmico semelhantes à interpretação do intérprete A. Porém, essas semelhanças encobrem um comportamento diverso nas duas interpretações, pois, o intérprete C apresentou duas correções do Processo Motor, sendo uma no início e outra ao final do trecho, enquanto que o intérprete A, contrariamente, realizou duas correções do Processo Motor nas mesmas regiões.

A interpretação do violonista D apresentou uma variedade estratégica aproximada à do intérprete B, ao adicionar intensidade sonora na textura melódica sem o aumento em mobilidade de andamento no mesmo trecho.

O comportamento apresentado tanto na textura de linha melódica quanto na textura improvisatória demonstrou que, possivelmente, a indicação de caráter musical proposta pelo compositor influenciou as escolhas dos intérpretes. Na textura melódica (região assinalada, gráfico 6) os intérpretes demonstraram um caráter *cantabile*, talvez referindo-se ao *Lirico* do primeiro adjetivo na indicação de caráter. Na segunda textura os intérpretes explicitaram um caráter de maior liberdade, talvez numa referência ao segundo adjetivo (*molto espressivo*) da indicação do compositor. Dessa forma, a textura melódica

tendeu a um padrão agógico com menos oscilações e localizado abaixo do andamento indicado pelo compositor e a textura improvisatória tendeu a uma grande liberdade agógica, dentro do padrão *crescendo/rallentando*, apresentando oscilações que ultrapassaram o andamento indicado (gráfico 5).

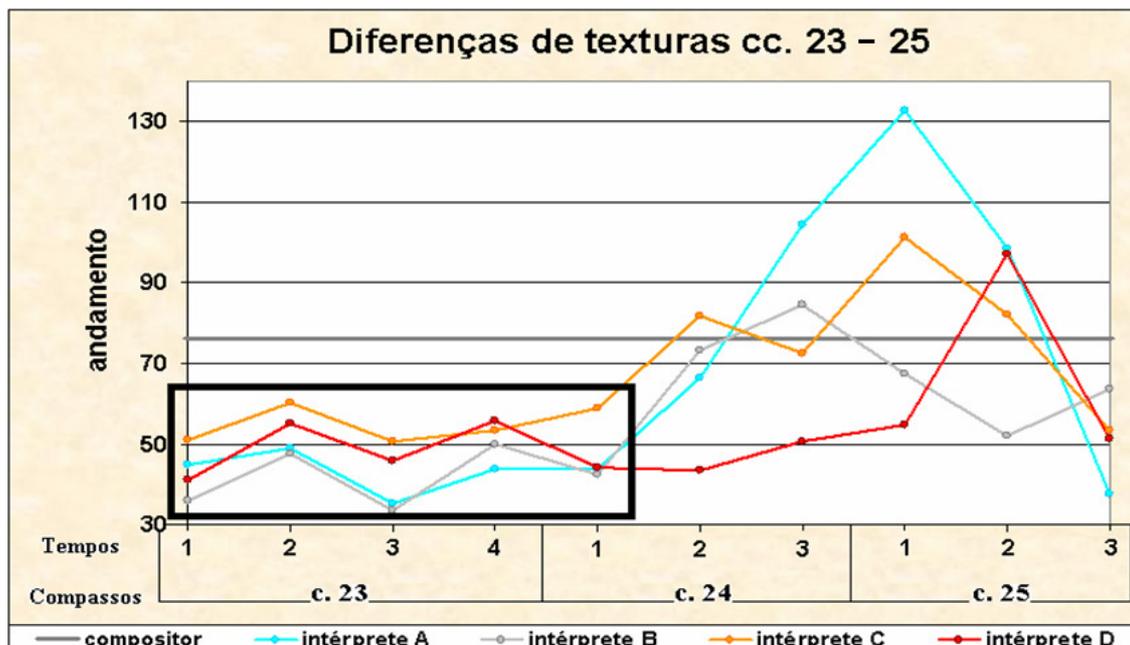


Gráfico 5: diferenças de texturas cc. 23 - 25

3.3- TERCEIRO TRECHO: cc. 29 - 33

a) Estratégias composicionais e Processo Motor

O terceiro trecho apresenta duas texturas de maneira semelhante ao segundo trecho. A primeira textura se constitui de uma melodia acompanhada, e ocorre nos tempos 1 e 2; 8 e 9 e 15 e 16. A segunda textura tem caráter improvisatório e ocorre nos tempos 3 a 7; 10 a 14 e 17 e 18.

Nesse trecho, o Processo Motor é facilmente identificado através das indicações de dinâmica e agógica. O primeiro compasso possui um sinal de dinâmica *mp* e a

indicação de *cresc. e affrettando poco a poco*. Através dessas indicações, inicia-se um longo *crescendo*, que - nas palavras de Todd - vem acompanhado por uma aceleração rítmica, o chamado Processo Motor. Ao final do trecho (c. 33), o sinal de *poco rit.* é acompanhado pelo sinal de *cresc.*

b) Ilustrações

29 *mp cresc. e affrettando poco a poco*

31 *mf*

33 *f poco rit.*

Exemplo 8: terceiro trecho cc. 29 - 33

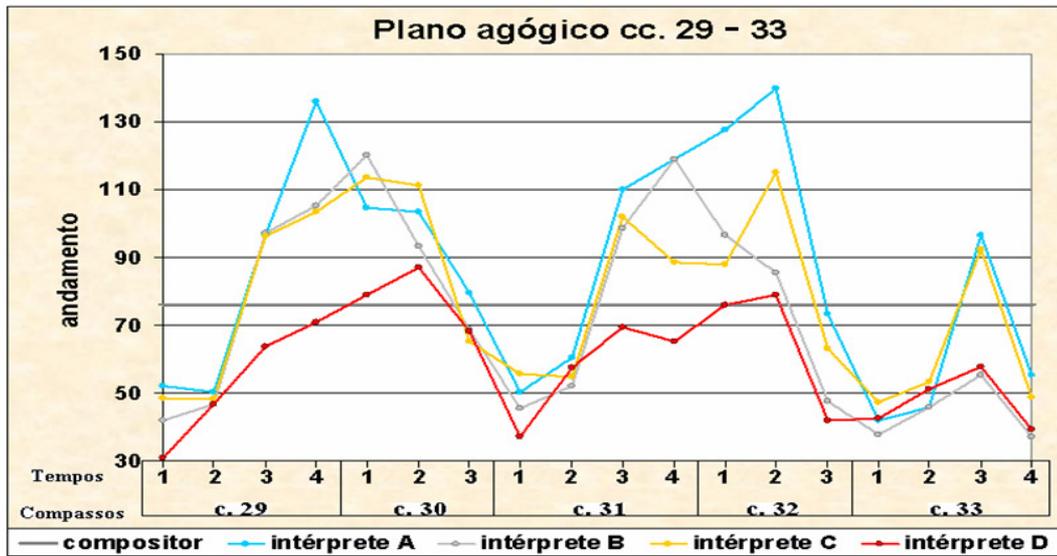


Gráfico 6: plano agógico cc. 29 - 33

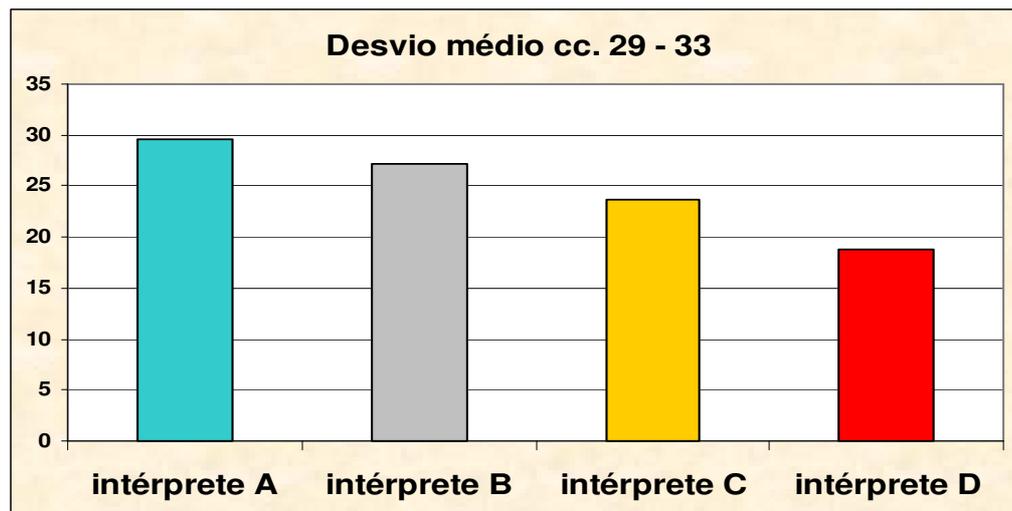
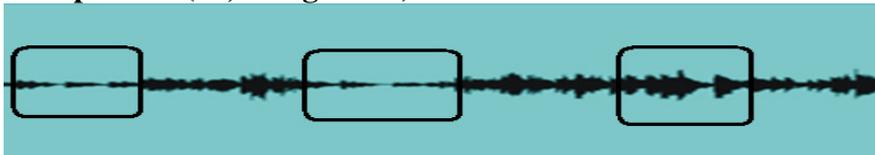


Gráfico 7: desvio médio cc. 29 - 33

Intérprete A (14,72 segundos)**Intérprete B (17,69 segundos)****Intérprete C (15,54 segundos)****Intérprete D (19,97 segundos)**

*As regiões assinaladas referem-se às regiões da melodia

Figura 3: planos dinâmicos cc. 29 - 33

c) Análise descritiva de cada gravação (terceiro trecho)

1- Comportamento do plano agógico

Intérprete A

O intérprete A deu ênfase às oscilações agógicas, resultando em grande desvio médio, em concordância com a afirmação de Repp: “são preferidos perfis agógicos com maior amplitude a *tempi* mais lentos” (1995, *apud* MARTINGO, 2005).

Intérprete B

O intérprete B desenvolveu o perfil agógico com amplas oscilações, em concordância com a afirmação de Repp, de que “são preferidos perfis agógicos com maior

amplitude a *tempi* mais lentos” (1995, *apud* MARTINGO, 2005). A abordagem performática para esse trecho já era prevista através de sua concepção:

Nesta seção, muito diferente da primeira, a prioridade deve ser a separação entre planos de solo e de acompanhamento, o que pode ser feito em termos de dinâmica (eventualmente colorido) e também de abordagem agógica. Não gosto de uma liberdade extrema de fraseado, pois isto tende a segmentar demais as frases, o que, em minha opinião, pode passar a sensação de que a peça é longa demais, conforme expliquei anteriormente (Intérprete B, 2006).

Intérprete C

O intérprete C desenvolveu um perfil agógico oscilante, atingindo um desvio médio acentuado, em concordância com a definição de Repp, na intenção de produzir um perfil agógico mais amplo num movimento mais lento (1995, *apud* MARTINGO, 2005).

Intérprete D

O intérprete D apresentou pequenas oscilações no plano agógico, com pouco desvio médio nesse tema (*Lirico e molto espressivo*). Esse comportamento vai de encontro à afirmação de Repp: “são preferidos perfis agógicos com maior amplitude a *tempi* mais lentos” (1995, *apud* MARTINGO, 2005).

2- Comportamento do plano dinâmico

Intérprete A

O intérprete A desenvolveu um perfil dinâmico oscilante. No entanto, esse parâmetro não foi a ênfase de sua execução, pois, o do plano agógico apresentou, comparativamente, maiores oscilações.

Intérprete B

O intérprete B desenvolveu oscilações dinâmicas mais amplas nas regiões assinaladas.

Intérprete C

O intérprete C desenvolveu poucas oscilações no plano dinâmico.

Intérprete D

O intérprete D aumentou, gradativamente, a dinâmica de cada região assinalada.

3- Demarcação de estruturas musicais com agógica

Intérprete A

O intérprete A demarcou as texturas de melodia acompanhada e a improvisatória nesse trecho do *Lirico e molto espressivo*. Ele executou a textura melódica com poucas oscilações num andamento inferior ao indicado na partitura. A textura improvisatória foi executada em amplas curvas parabólicas, com picos acima do andamento indicado. Essas curvas parabólicas resultaram em *ritardandi* amplos, o que demonstra concordância entre sua estratégia performática e a afirmação de Repp (1992, *apud* MARTINGO, 2005).

Intérprete B

O intérprete B desenvolveu poucas oscilações na textura melódica (regiões assinaladas), e um padrão *acelerando/ritardando* na textura improvisatória. Os amplos *ritardandi* das curvas parabólicas encontram respaldo em Repp: “a amplitude do *ritardando* é proporcional a importância estrutural da frase onde ocorre” (1992, *apud* MARTINGO, 2005).

Intérprete C

O intérprete C demarcou a textura melódica executando-a em andamento inferior ao indicado, com reduzidas oscilações. Já a textura improvisatória apresentou curvas parabólicas, que ultrapassaram o andamento proposto pelo compositor. Os *ritardandi* desenvolvidos nas partes descendentes das curvas parabólicas foram amplos, em concordância com Repp:

A amplitude do *ritardando* é proporcional à importância estrutural da frase e que ocorre, sendo progressivamente mais pronunciados, por ordem crescente, os *ritardandi* que ocorrem nos finais de frase, no final de seções e no final das obras (1992, *apud* MARTINGO, 2005).

Intérprete D

O intérprete D demarcou as estruturas com poucas oscilações e em andamento predominantemente inferior ao indicado.

4- Demarcação de estruturas musicais com dinâmica

Intérprete A

O intérprete A demarcou a textura melódica (regiões assinaladas) com reduzida intensidade e a textura improvisatória com ampla curva parabólica. Essa variedade estratégica encontra respaldo em Gabrielsson, que afirma que “a dinâmica funciona como marcador de fraseado” (1987, *apud* MARTINGO, 2005).

Intérprete B

O intérprete B apresentou seus picos de intensidade na textura melódica (regiões assinaladas), sendo que na terceira ocorrência dessa textura, atingiu uma maior intensidade.

Intérprete C

As demarcações dinâmicas não apresentaram oscilações significativas.

Intérprete D

O intérprete D aumentou, gradativamente, a intensidade da textura melódica e realizou *crescendos* nas texturas improvisatórias, em concordância com a afirmação de Gabrielsson (1987, *apud* MARTINGO, 2005).

5- Execução literal e/ou alteração do Processo Motor

Intérprete A

O intérprete A utilizou a ação conjunta dos planos agógico e dinâmico. Na textura melódica com poucas oscilações e na textura improvisatória num padrão *cresc./decresc.*

Intérprete B

O intérprete B realizou dois tipos de correções do Processo Motor. Na textura melódica, o violonista desenvolveu um andamento pouco oscilante, acompanhado de uma gama dinâmica mais ampla. Na textura improvisatória, ele apresentou amplo *acelerando/ritardando*, porém seu comportamento dinâmico não acompanhou a amplitude agógica.

Intérprete C

O intérprete C desenvolveu correções do Processo Motor, pois, as oscilações dinâmicas não apresentaram relação direta com a oscilação agógica.

Intérprete D

O intérprete D realizou duas correções do Processo Motor. Na textura melódica apresentou andamento mais lento com maior intensidade dinâmica, e a textura improvisatória, andamento mais rápido com menor intensidade dinâmica.

d) Resultados parciais: Estabelecimento de relações

Nesse terceiro e último trecho, o intérprete A enfatizou as oscilações agógicas, realizando a textura melódica com intensidade reduzida, seguida de uma ampla curva parabólica na textura improvisatória. Ele destacou o plano agógico, porém o dinâmico foi reduzido.

O intérprete B também apresentou uma abordagem estratégica diferenciada nesse terceiro trecho. De forma contrária ao intérprete A, desenvolveu uma gama dinâmica ampla na textura melódica, acompanhada por um *crescendo* na textura improvisatória.

O intérprete C deu ênfase às oscilações agógicas. Sua interpretação apresentou menores oscilações no plano dinâmico.

O intérprete D apresentou maior oscilação da dinâmica.

Os intérpretes apresentaram tendência em enfatizar a indicação de andamento. As texturas melódicas mantiveram-se estáveis e executadas em andamento inferior ao indicado. A textura improvisatória atingiu andamento superior ao andamento indicado, num padrão *accelerando/ritardando* (Gráfico 8).

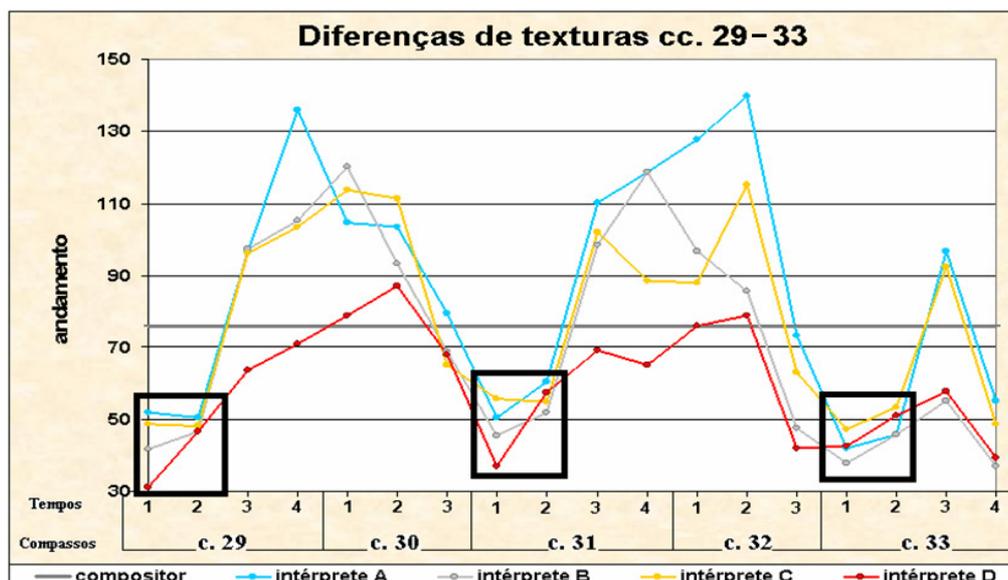


Gráfico 8: diferenças de texturas cc. 29 - 33

3.4- CONCLUSÃO

Em relação à questão central deste trabalho “de que forma os violonistas utilizam o Processo Motor?”, concluiu-se que:

1) Os intérpretes utilizaram o Processo Motor ou a alteração do Processo Motor, assim como também utilizaram uma combinação desses dois procedimentos performáticos;

2) Ao optarem pela ênfase num dos planos, os intérpretes não alcançaram os mesmos resultados no outro plano;

3) Os intérpretes destacaram as estruturas da peça, realizando demarcações tanto com a ação conjunta do Processo Motor quanto com sua alteração.

4) Os intérpretes fizeram a alteração do Processo Motor: quando estão indicados na partitura sinais que alterem a relação *acelerando/crescendo* - *rallentando/diminuendo* ou quando apresentam uma estratégia performática contrária à ação conjunta do Processo Motor;

5) Os intérpretes enfatizaram os contrastes temáticos, executando o *Deciso ed energico* em andamento predominantemente superior ao indicado. No *Lirico e molto espressivo*, a textura melódica foi executada em andamento inferior à indicada e a textura improvisatória apresentou oscilações agógicas que ultrapassaram o andamento indicado.

A partir desses resultados, os instrumentistas que desejarem executar a peça, poderão constatar que um procedimento performático não anula o outro, pois, como vimos, cada intérprete atingiu resultados particulares, devido às estratégias musicais previamente estabelecidas. Essas estratégias foram explicitadas por meio de questionários, entrevistas e pela reincidência de procedimentos performáticos. Portanto, acredita-se que, para não se tornar, de forma obrigatória, refém do Processo Motor, é recomendável que o intérprete opte por estratégias performáticas previamente elaboradas.

4- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anais do 3º SIMCAM - Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais. Diana Santiago e Ricardo Bordini organizadores. Salvador: EDUFBA, 2007.
- DEVINE, Graham Anthony. Resposta a e-mail. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <collorado@yahoo.com.br> em 02/05/07.
- DUNSBY, Jonathan. *Performing music: Shared concerns*. 2ª ed. New York: Oxford University, 2002.
- FRIBERG, A. and Sundberg, J. Does music performance allude to locomotion? A model of final ritardandi derived from measurements of stopping runners. In: *Journal of the Acoustical Society of America*. Vol. 105, Nº3, pp. 1469-1484, 1999.
- GERLING, Fredi Vieira. *Performance Analysis and Analysis of Performance: a study of Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras Nº 9*. (Trabalho de Doutorado) - Universidade de Artes Musicais do Iowa, 2000.
- HARVEI, D. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.
- HONG, Ju-Lee. Investigating expressive timing and dynamics in recorded cello performances. In *Psychology of Music*. San Diego: Academy Press. Vol. 31, Nº3, pp. 340-352, 2003.
- HONING, H. J. The Final Ritard: On Music, Motion, and Kinematic Models. In: *Computer Music Journal*. Vol. 27, Nº3, pp. 66-72, 2003.
- LIMA, Raymundo. *Para entender o Pós-Modernismo*. Disponível em: <www.espacoacademico.com.br>. Acesso em 20/05/2006.
- MANTOVANI, Luiz. Resposta ao questionário estruturado. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <collorado@yahoo.com.br> em 02/12/06.
- MARTINGO, Ângelo. Modelos Cognitivos e Performance de Música Tonal. In: *Revista Eletrônica de Musicologia*. Vol. 4, Nº9, 2005.
- MIRANDA, Ronaldo. Resposta ao questionário estruturado. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por.<collorado@yahoo.com.br> em 29/08/06.
- MIRANDA, Ronaldo Coutinho. *O aproveitamento das formas tradicionais em linguagem contemporânea na composição de um Concerto para piano*. Dissertação (Mestrado em Composição) - Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1987.
- MIRANDA, Ronaldo. *Appassionata* - para violão solo. 8 pp. Editado e digitado por Fábio Zanon. Editions Orphée, acesso dia 04/04/2006 no site <www.orphée.com>.

- MONTEIRO, Fábio Shiro. Resposta ao questionário estruturado. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <guiavil@bol.com.br> em 29/11/06.
- PALMER, C. The role of interpretive preferences in music performance. In: *Cognitive foundations of musical communication*. Eds. M. R. Jones & S. Holloran. New York: Oxford University, pp. 249-62, 1992.
- RAYMUNDO, Harlei A. Elbert. *Uma postura interpretativa da obra Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda*. Dissertação (Mestrado em piano) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1991.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980*. São Paulo: UNESP, 2005.
- SOARES, Consuelo Caporali. *A Obra para piano solo de Ronaldo Miranda: análise sobre a linguagem musical utilizada e suas implicações para a interpretação*. Dissertação (Mestrado em piano) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em 6 lições*. Trad. Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- TODD, N.P. The Dynamics of Dynamics: A Model of Musical Expression. In: *Journal of the Acoustical Society of América*. Vol. 91, N°6, pp. 3540-3550, 1992.
- ZANON, Fábio. Entrevista concedida a Guilherme Augusto de Ávila. Fita de vídeo e fita cassete (30 minutos). Belo Horizonte, outubro de 2006.
- ZORZAL, Ricieri Carlini. Uma aproximação matemática para variações de agógica em frases: Furtwängler e os scherzi de Beethoven. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA, N° 3, 2006, Curitiba. *Anais do Simpósio de Pesquisa em Música*. Curitiba: DeArtes UFPR, pp. 118-121, 2006.

4.1- Discografia

- DEVINE, Graham Anthony. *Manhã de Carnaval*. NAXOS 8.557295, 2003.
- MANTOVANI, Luiz Carlos. *Appassionata*. Coleção pessoal: LCM001. Disponível no site <<http://luizmantovani.com/pt/gravacoes.htm>>, 1998.
- MONTEIRO, Fábio Shiro. *Recital Brasileiro*. RBM 463022. Deutschland, 2001.
- ZANON, Fábio. *Sonatas Latino-americanas para violão*. EGTA: SGV 10.150-01. 1997.

Anexo I

Questionário para os violonistas

- 1- Quais os principais desafios e as principais dificuldades da peça Appassionata?
- 2- Qual é o enfoque, prioridade em termos de agógica e de intensidade ou dinâmica na primeira vez em que são tocados:
 - a- Deciso ed energetico
 - b- ad libitum
 - c- Lírico e molto espressivo
- 3- Como você organizou no plano hierárquico os acordes, escalas, arpejos?
- 4- Qual a principal diferença do plano de dinâmicas entre o Deciso ed energetico e o Lírico e molto espressivo ?
- 5- Qual a principal diferença no plano agógico entre o Deciso ed energetico e o Lírico e molto espressivo ?
- 6- O idiomatismo do violão propôs idéias de andamento e de dinâmica?
- 7- Você conhece o repertório de Ronaldo Miranda?

Anexo II

Questionário enviado a Ronaldo Miranda

- 1- Como você descreveria sua atual fase composicional? No trabalho de Harlei Helbert diz que na época você estava na fase neo-tonal. Você continua utilizando formas antigas em suas composições?
- 2- Qual é sua história com o violão? Contato com os instrumentistas.
- 3- Você tem planos de compor mais peças para violão? Como foi o Concerto para Quatro Violões e Orquestra?
- 4- Histórico da ocasião da dedicatória da peça. Turíbio ficou sabendo da dedicatória na época da composição?
- 5- Porque colocou o nome de Appassionata? Referência a Beethoven? Foi o mesmo caso de Variações Sérias?
- 6- Qual a origem dos materiais de Appassionata? Primeiros quatro compassos são retirados de algum ritmo étnico? Qual?

Anexo III

Questionário semi-estruturado da entrevista com Fábio Zanon (BH- 10/06)

- 1- Quais os principais desafios e as principais dificuldades da peça *Appassionata*?
- 2- Qual é o enfoque, prioridade em termos de agógica e de intensidade ou dinâmica na primeira vez em que são tocados:
 - a- *Deciso ed energetico*
 - b- *ad libitum*
 - c- *Lírico e molto espressivo*
- 3- Como você organizou no plano hierárquico os acordes, escalas, arpejos?
- 4- Qual a principal diferença do plano de dinâmicas entre o *Deciso ed energetico* e o *Lírico e molto espressivo*?
- 5- Qual a principal diferença no plano agógico entre o *Deciso ed energetico* e o *Lírico e molto espressivo*?
- 6- O idiomatismo do violão propôs idéias de andamento e de dinâmica?
- 7- Você conhece o repertório de Ronaldo Miranda?